

9.  
C O E L U M  
L I L I V E L D E N S E .  
S O L E

REVERENDISSIMO ET AMPLISSIMO  
DOMINO, DOMINO

C O R N E L I O ,  
APUD CAMPUM LILIORUM  
MERITISSIMO PRÆSULE: SACRI  
ORDINIS CISTERTIENSIS PER GERMANIAM,  
Hungariam, &c. Commissario Generali : SAC: CÆS:  
MAIESTATIS & Serenissimi Archiducis  
LEOPOLDI Consiliario, &c.

SVARVM INTELLIGENTIARVM  
HOC EST,

|   |                                |  |
|---|--------------------------------|--|
| <i>Eruditissimi &amp;<br/>Eximij Dom.<br/>Magistri Nostri</i> | D. ALBERICI BURGHOFF, Prioris. | <i>hodiernâ die ad<br/>Theologicam<br/>Lauream eve-<br/>cti.</i> |
|   | D. GUILIELMI GLÖCKER, Suppr.   |  |
|   | D. EDMUNDI PRYM.               |  |
|   | D. MALACHIÆ ROSENTHAL.         |  |
|   | D. MATTHÆI KOLVVEIS.           |  |

D. HILGERI BURGHOFF.

Carminibus 8, 599; 633, 920. nimirum,

*Octo millibus quingentis nonaginta novem millionibus; sexcentis  
triginta & tribus millibus, nongentis & viginti*

TRIUMPHUM CELEBRANS.

Labore & Ingenio septem Philosophorum, apud Sanctam-  
Crucem Cistertienem Ordinem Professorum, & in Academiâ  
Viennensi studentium.

VIENNÆ AVSTRIÆ, Typis MATTHÆI COSMEROVII, in Aulâ Colonienf.

# Sphärenklänge?

## Zum Hintergrund permutativer Kreisgedichte des Barock

von  
ELISABETH KLECKER

Die Idee, Dichtung und Gestirne in einer akademischen Festschrift zu verbinden, findet sich in einer an der Universität Wien entstandenen barocken Promotionsgratulation in außergewöhnlicher Weise realisiert. Im Jahr 1649 erschien beim Wiener Drucker Mattaeus Cosmerovius ein dünnes Bändchen mit dem Titel *Coelum Liliveldense* (**Abb. 1**)<sup>1</sup>; dieser bezieht sich auf das Zisterzienserstift Lilienfeld in Niederösterreich, das in diesem Jahr besonderen Anlaß zum Feiern hatte: Sechs Angehörige des Konvents – sie sind auf dem Titelblatt namentlich angeführt – konnten an der Universität Wien zu Doctores der Theologie promovieren. Der Stiftshistoriograph Chrysostomus Hanthaler (1690–1754)<sup>2</sup> berichtet ausführlich über das Ereignis und die Publikationen, die die Promotion von gleich sechs Zisterziensern unmittelbar nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges entstehen ließ<sup>3</sup>. Deren originellste, eben das genannte *Coelum Liliveldense*, lieferten Ordensbrüder und Studienkollegen aus Stift Heiligenkreuz und widmeten sie dem Lilienfelder Abt Cornelius Strauch (geb. 1611; 1638–1650) und den neo-doctores Wilhelm Glöcker/Klöcker, Edmund Prym, Malachias Rosenthal, Matthaeus Kolweis, Albericus und Hilger Burghoff<sup>4</sup>.

- 
- 1 *Coelum Liliveldense sole reverendissimo et amplissimo domino, domino Cornelio apud Campum Liliorum meritissimo praesule ... triumphum celebrans labore et ingenio septem philosophorum apud sanctam crucem Cisterciensem ordinem professorum et in Academia Viennensi studentium, Viennae Austriae: typis Matthaei Cosmerovii in aula Coloniensi [1649]. Benutztes Exemplar: Universitätsbibliothek Wien I 247.262 (daraus auch die Abbildung).*
  - 2 *Fastorum Campililiensium tom. III auctore Joanne Chrysostomo Hanthaler*, ediert von Dr. Stephan Fürst, in: XII. Jahresbericht des N.-Ö. Landes-Real- und Obergymnasiums in Mödling, Mödling 1909, 22f. Zu Hanthaler: Stephan Fürst, *Hanthalers Leben und seine Fasti Campililienses*, in: X. Jahresbericht des N.-Ö. Landes-Real- und Obergymnasiums in Mödling, Mödling 1907.
  - 3 Von diesen läßt sich eine weitere in der Österreichischen Nationalbibliothek nachweisen: Paulus Reiffenstuel, *Orphea sapientiae cithara, Viennae Austriae: Matthaeus Cosmerovius 1649 (658.139-C Adl. 4).*
  - 4 Zu den einzelnen: Paul Tobner OCist, *Cistercienser-Stift Lilienfeld in Nieder-Österreich. Biographische Darstellung des Wirkens der Cisterciensermönche in dieser*

Das eigentliche Gratulationsgedicht der Publikation muß aufgrund seiner besonderen graphischen Gestaltung auf einer Falttafel (31x19,3cm) Platz finden (**Abb. 2**): Um ein zentrales Hemiepes *Lilia laurus amat*, das auf die Promotion als *laureatio* Bezug nimmt, sind in sechs Ringen in einzelnen Segmenten Wörter und Wortgruppen angeordnet, wobei die Zahl der Segmente von innen nach außen in Zwölferschritten (12-24-36-48-60-72) zunimmt. Die Textelemente sind abgesehen von der Reihenfolge, die durch die Folge der Kreise festgelegt ist, frei kombinierbar. Sie bilden *versus retrogradi*, vorwärts und rückwärts zu lesende Distichen, die in beiden Richtungen einen Text in korrektem Metrum ergeben und das Lob der sieben Widmungsträger (deren Namen im ersten Ring erscheinen) verkünden. Drei Beispiele mögen genügen:

*lilia laurus amat, Burghoffum spectat et Ister.  
nectar fama offert, psallite Castalides!*

„Lilien liebt der Lorbeer, Burghoff bewundert der Ister,  
Der Ruhm bringt ihm Nektar dar – singt ihr Kastalischen Musen!“

*lilia laurus amat, Matthaëum laudat Apollo,  
grammata commendat carmine mellifluo.*

„Lilien liebt der Lorbeer, Matthaëus lobt Apoll.  
Er empfiehlt seine Schriften mit honigsüßem Lied.“

*lilia laurus amat, Glockerum cingit et orbis,  
foedera dat mundus luce oriente sacra.*

„Lilien liebt der Lorbeer, Glocker umringt der ganze Erdkreis (?),<sup>5</sup>  
Die Welt verbündet sich (mit den Gratulanten?), da der heilige Tag (der Promotion) aufgeht.“

---

Babenbergerstiftung vom Jahre 1202 bis 1891, Wien 1891. Zu Abt Cornelius Strauch: Paul Tobner OCist, Lilienfeld 1202–1902. Zur Erinnerung an die Feier des 700jährigen Jubiläums dieses Cistercienserstiftes, Wien 1902, 261–277. Matthäus Kohlweiß folgte ihm bereits ein Jahr nach der Promotion als Abt von Lilienfeld.

- 5 Zwar ist im vierten Kreis, d.h. am Ende des Hexameters, durch die Interpunktion ein sensus-Schluß vorgegeben, doch könnte man in diesem Fall ein Enjambement erwägen: Lilien liebt der Lorbeer und umwindet Glocker, die ganze Welt schließt ein universelles Bündnis (d.h. es gibt keine Gegenstimmen zur *laureatio* des Zisterziensers), da der heilige Tag aufgeht.

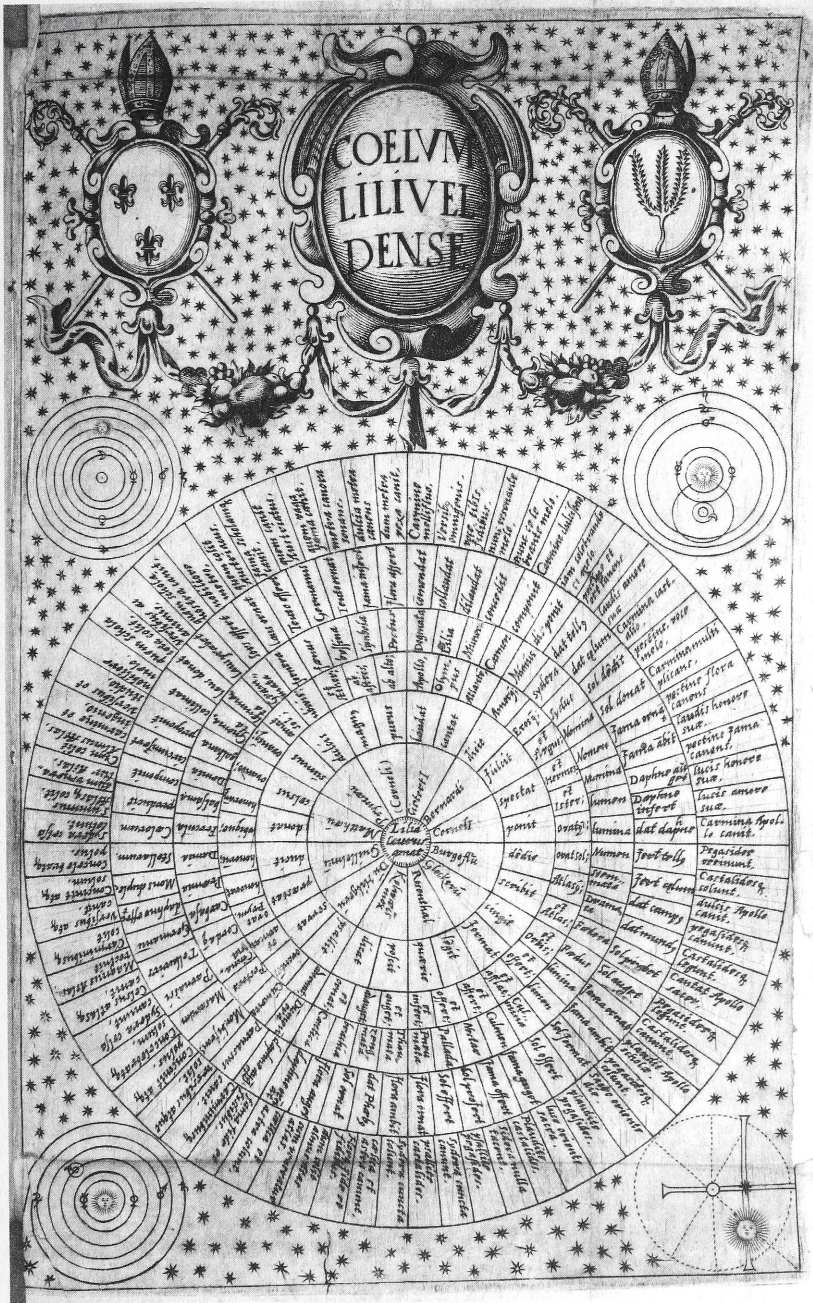


Abb. 2 Coelum Liliveldense, Wien 1649: Gratulationsgedicht

Die Möglichkeiten gehen also vom Akzeptablen zum Banalen, aber auch zum kaum mehr Sinnhaltigen. Voraussetzung für das Funktionieren einer derartigen ‚Gedichtmaschine‘ ist der Bau des elegischen Distichons, in dem die erste Hexameterhälfte von einem Hemiepes gebildet wird, das zugleich auch den letzten Teil des Distichons darstellt. Die einzelnen Textparzellen müssen sowohl in ein metrisches Schema passen, als auch in ein syntaktisches Gefüge, dessen Stellen variierend – meist durch Synonyma – besetzt werden können.

Bei dem Konstrukt des *Coelum Liliveldense* handelt es sich um einen Gedichtstyp, der im 17. Jahrhundert mehrfach belegt ist<sup>6</sup>. Nur wenige Jahre nach der Heiligenkreuzer bzw. Lilienfelder Gratulationsschrift veröffentlichte der in Wien und der böhmischen Ordensprovinz wirkende Kapuziner Nicolaus Lucensis (Niccolò Barsotti de Lucca) in dieser Form einen Panegyricus auf Maria: Seine *Cynosura seu Mariana stella polaris* erschien zunächst im Jahr 1655 mit Widmung an den späteren Kaiser Leopold I. aus Anlaß seiner Krönung zum ungarischen König (**Abb. 3**); eine zweite Auflage ist 1657 Battista Nani, dem venezianischen Gesandten am Kaiserhof, gewidmet; sie enthält zusätzlich zu dem marianischen Kreisgedicht ein Gegenstück auf Christus (**Abb. 4**)<sup>7</sup>.

Weitere Bekanntheit könnten die drei Wiener Publikationen durch ein Handbuch erlangt haben, das ganz speziell virtuosen poetischen Formen gewidmet ist und sie zu systematisieren sucht: der *Metametricalia*, bzw. dem *Primus calamus ob oculos ponens*

6 Permutative Gedichte haben im Rahmen des Interesses an visueller Poesie die Aufmerksamkeit der Forschung gefunden und sind in allen Standardwerken vertreten: Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Milano 1981; Dick Higgins, *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*, Albany, New Y. 1987; *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike zur Moderne*, bearb. von Jeremy Adler/Ulrich Ernst, Weinheim 1987 (Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 56). Grundlegend sind die Arbeiten von Ulrich Ernst, bes.: *Permutation als Prinzip in der Lyrik*, *Poetica* 24 (1992) 225–269. Vgl. auch ders., *Optische Dichtung aus der Sicht der Gattungs- und Medientheorie*, in: Ulrich Ernst/Bernhard Sowinski (Hgg.), *Architectura poetica*. Festschrift für Johannes Rathofer zum 65. Geburtstag, Köln/Wien 1990 (Kölner Germanistische Studien 30), 401–418, hier 410–413 und ders., *Visuelle Poesie als Konstante europäischer Literatur*, in: ders., *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, Berlin 2002 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 4), 225–252.

7 *Cynosura seu Mariana Stella Polaris ... dilucidata studio et labore Fr. Nicolai Lucensis Capuccini concionatoris anno Mar[ia]e Del[ic]at[ae]e Foelici, Viennae Austriae: Johann Jakob Kürner [1655]* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek +43.D.27); *Cynosura sive Mariana stella polaris Christo Jesu sole amicta ... secunda editione locupletata, dilucidata novo studio et labore Fr. Nicolai Lucensis Capucini concionatoris anno a DoM[in]ICa saLVte, Viennae Austriae: Johann Jakob Kürner [1657]* (ebda. +43.D.18). Zum Autor: *Franciscan Authors, 13<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> century: A catalogue in progress* (<http://users.bart.nl/~roestb/franciscan/index.htm>; Zugriff vom 15.1.2007).

(Die Abbildung ist aus urheberrechtlichen Gründen nicht online.)

*metametricam*<sup>8</sup> des Zisterziensers Juan Caramuel de Lobkowitz (1606–1682)<sup>9</sup>. Der in Spanien geborene, in Wien, Prag, Deutschland und Italien wirkende Universalgelehrte nahm im Kapitel *Apollo circularis* unter der Bezeichnung *Musa coelestis* alle drei Wiener Kreisgedichte auf – als Beispiele für einen Gedichtstyp, der wie der Verfasser in einer abschließenden Würdigung betont, keine antiken Vertreter habe. Der Abschnitt bietet eine Zusammenstellung bereits publizierter Gedichte, die in der Reihenfolge ihres Drucks angeordnet, jeweils mit kurzen Angaben zu ihrer Entstehung versehen und durch Kupfertafeln illustriert sind. Während Caramuel beim *Coelum Liliveldense* die Tafel des Wiener Drucks übernimmt, ist die Illustration der *Cynosura* auf Taf. 25 vereinfacht, jedoch mit einem neuen Begleittext versehen (**Abb. 5**): Caramuel beansprucht darin die *inventio* des zugrunde liegenden metrischen Schemas für sich, Niccolò de Lucca wird dessen Belegung mit Textbausteinen im Jahr 1649 zugeschrieben<sup>10</sup>. Die Zuverlässigkeit dieser Angaben ist schwer zu überprüfen: Caramuels Anspruch, er habe das Schema bereits im Jahr 1616, also im Alter von zehn Jahren, entwickelt, scheint nicht eben glaubwürdig – und wird auch im Textteil nirgends weiter ausgeführt<sup>11</sup>. Barsotti selbst nennt auf der dem ersten Wiener Druck beigegebenen Falttafel im Chronogramm nur das Erscheinungsjahr 1655.

8 Ioannis Caramuelis Primus calamus ob oculos ponens *Metametricam* quae variis currentium, recurrentium, ascendentium, descendentium nec non circumvolantium versuum ductibus, aut aeri incisus, aut buxo insculptos, aut plumbo infusos, multiformes labirinthos exornat, Romae: Fabius Falconius 1663–1668. Das Werk ist bequem (als kostenfreies download!) zugänglich unter den fondos digitalizados de la Universidad de Sevilla (<http://fondosdigitales.us.es/>). Für diesen Dienst an der Forschung sei der Bibliothek an dieser Stelle Lob und Dank ausgesprochen. – Die Abbildung der *Cynosura* aus Caramuels *Metametrica* bietet auch der Katalog *Text als Figur* (wie Anm. 6) 103 Abb. 42; der Stich aus der ersten Auflage ist bei Pozzi (wie Anm. 6) 117 Abb. 24 abgebildet.

9 Zu Leben und Werk: Jacob Schmutz, Caramuel y Lobkowitz, Art. Juan, Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon 17 (2000) 224–232 (sowie die von Jacob Schmutz betreute website Caramuel electronicus (<http://pagesperso-orange.fr/caramuel/index.html>; Zugriff vom 4.2.2008); Augusto De Ferrari/Werner Oechslin, Art. Caramuel Lobkowitz, Dizionario biografico degli italiani 19 (1976) 621–626; Herbert Jaumann, Handbuch Gelehrtenkultur der Frühen Neuzeit. Bio-bibliographisches Repertorium, 1, Berlin 2004, 164f. Zur *Metametrica*: Pozzi (wie Anm. 6) 242–259.

10 Caramuel, Primus calamus (wie Anm. 8), Tafel 25: *Ideam* [-uu-uu-]---[-uu]--[-uu]---[-uu]--[-uu-uu-] *invenit I. Caramuel anno 1616. Voces addidit R.P. Nicolaus Lucensis Capucinus, Theologus, concionator; vir eruditissimus, anno 1649.*

11 Nur ganz allgemein ist davon die Rede, dass er zu früherer Zeit unter günstigeren Umständen Beispiele für *carmina geometrica* geliefert habe (Caramuel, Primus calamus [wie Anm. 8] 58): *dum favit aetas et dulcior arrisit eruditio multa et multiformia paradigmata dedimus, at eadem negleximus et amisimus, nunc nova condere taedet antiqua reperire non licet et ideo quantum negotia tolerant de hac facultate disputabo.*

Abb. 5 Juan Caramuel de  
Lobkowitz, *Metametrica*,  
Rom 1663–1668, Taf. 25

(Die Abbildung ist aus urheberrechtlichen Gründen nicht online.)

Sehr wohl führt jedoch vom *Coelum Liliveldense* eine Spur zu Caramuel: Der bereits genannte Stiftshistoriograph Chrysostomus Hanthaler berichtet, daß die Promotion des Jahres 1649 nicht zuletzt durch die Anwesenheit des gelehrten Zisterziensers bzw. durch seine Beteiligung an der Disputation Aufsehen erregte:

*interfuere nuntius apostolicus, legatus Venetus, abbates plures, nobilitas ingens. doctorum virorum attentio maxima fuit ad reverendissimum D. Joannem Caramuelem, abbatem Melrosensem, tum fama doctrinae atque scriptorum editorum clarissimum, dum unius problematis ex usu in alterutrum propugnandi partem defendendam ipse in se limpidissima oratione suscepisset.*

„Es waren anwesend der apostolische Nuntius, der venezianische Gesandte, mehrere Äbte und zahlreiche Vertreter des Adels. Die Aufmerksamkeit der Gelehrten galt ganz besonders dem hochwürdigsten Herrn Juan Caramuel, Abt



von Melrose<sup>12</sup>, dessen Ruhm damals aufgrund seiner Gelehrsamkeit und der von ihm publizierten Schriften hell strahlte, als er bei der üblichen Disputation für und wider eine These den Part der Verteidigung in einer Rede von höchster Klarheit übernahm.“

Eine weitere Verbindungslinie ergibt sich durch das nächste Beispiel, das Caramuel in seiner *Metametrica* auf Tafel 17 vorstellt: Es handelt sich um eine in ihrer Komplexität gesteigerte Variante, die vier Kreisgedichte mit je zwei Ringen in Kreuzform anordnet und 1653 Abt Michael von Heiligenkreuz am Tag seines Namenspatrons von Studenten des Prager Emausklosters, das Caramuel seit 1648 leitete, als Festgabe dargebracht wurde (**Abb. 6**)<sup>13</sup>. Angesichts von Caramuels Teilnahme an der Disputation sowie seiner Beziehung zu Heiligenkreuz ist es also denkbar, daß die Anregung zum *Coelum Liliveldense* von ihm ausging. Auf dem derzeitigen Kenntnisstand ist dieses das erste gedruckte Beispiel, das auch in den beigegebenen Paratexten eine Art Gattungstradition begründete: Die mathematisch exakte Zahl der zu bildenden Permutationen, der retrograden Distichen (4 299 816 960) sowie der *versus simplices* (8 599 633 920), wird vorgerechnet; es folgen Aufstellungen, die die Zahl der Permutationen in zeitlichen und räumlichen Dimensionen vorstellbar machen wollen: Berechnet wird die Zeit, die benötigt werde, um alle Möglichkeiten durchzuspielen, wenn man zehn Distichen pro Minute ansetze und die körperlichen Bedürfnisse des Menschen berücksichtige. Kalkuliert wird weiters das Papier, um sie aufzuschreiben, sowie dessen Preis (ein Punkt, der als wenig vornehm jedoch kurz abgetan wird), und schließlich der damit zu füllende Bibliotheksraum in ‚Regalmetern‘. Schon Niccolò de Lucca leistet in seiner ersten Ausgabe dasselbe und zitiert sein Vorbild auch; in der zweiten Auflage ist der Verbrauch an Tinte und der Verschleiß an Schreibfedern ergänzt. Zusätzlich listet er die alleine aus einem einzigen Sektor gewonnenen Distichen auf, wodurch er die Verwandtschaft mit den Proteusversen sichtbar macht, für die derartige Listen die gewöhnliche Präsentationsform darstellen<sup>14</sup>. Ausdrücklich verweist Niccolò de Lucca auf das berühmteste Beispiel, den Maria gewidmeten Vers des Jesuiten Bernard Bauhuysen (Bauhusius) *tot tibi sunt dotes, virgo, quot sydera caelo*; dieser werde jedoch vom eigenen Konstrukt übertroffen.

12 Caramuel war Abt der Zisterzienserabtei Melrose in Schottland, besuchte diese jedoch nie.

13 Michael Schnabel aus Pfaffstätten (geb. 17. Sept. 1601) war von 8. Sept. 1637 bis zu seinem Tod am 24. März 1658 Abt von Heiligenkreuz. Vgl. Malachias Koll, Das Stift Heiligenkreuz in Oesterreich ... mit den dazu gehörigen Pfarreyen und Besitzungen sammt dem vereinigten Stifte St Gotthardt in Ungarn. Topographisch geschichtlich dargestellt, Wien 1834, 53.

14 Zu Proteusversen vgl. Christian Wagenknecht, Proteus und Permutation. Spielarten einer poetischen Spielart, Text und Kritik 30 (1971) 1–11; Ernst, Permutation (wie Anm. 6) 236–243.

Abb. 6 Juan Caramuel de  
Lobkowitz, *Metametrika*,  
Rom 1663–1668, Taf. 17

(Die Abbildung ist aus urheberrechtlichen  
Gründen nicht online.)

Vom *Coelum Liliveldense* abhängig ist weiters ein Beispiel, das in einem Handbuch für Technopaegnia und figurale Poesie, der *Poesis artificiosa* des Karmeliters Franciscus Paschasius a S. Giovanni<sup>15</sup>, enthalten ist. Auch bei diesem *Coelum Carmelaeum* handelt es sich um eine Gratulationsschrift aus dem monastischen Bereich, zum Profießjubiläum des Johannes Isaias Rhorbach Senior. Es beruht, wie schon der Titel zu erkennen gibt, auf der Lilienfelder bzw. Heiligenkreuzer Gratulationsschrift von 1649, die der Autor auch explizit in seiner Besprechung nennt; ja er übernimmt daraus die (aufgrund des identen Schemas gleich bleibenden) Berechnungen von Zeit, Papier und Bibliotheksraum sowie mit minimalen Änderungen sogar ein *Supputatio* betiteltes Gedicht, das eben diese Berechnungen in Frage-Antwort-Form thematisiert. Den Versuch einer Steigerung wird man darin erkennen dürfen, daß bereits als Aus-

15 Pozzi (wie Anm. 6) 119 Abb. 26 aus: Paschasius, *Poesis artificiosa*, Herbipoli: Elias Michael Zinck 1668, 184; benützt wurde der Druck Paschasius a S. Giovanni, *Poesis artificiosa*, Herbipoli 1674 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek +35.W.159), 66f.; eine Einzelpublikation konnte noch nicht nachgewiesen werden.

gangspunkt eine Permutation dient: Das zentrale Hemiopes *Sol iubilans oriens* enthält mit *oriens* ein Anagramm zu einem Namensteil des Jubilars.

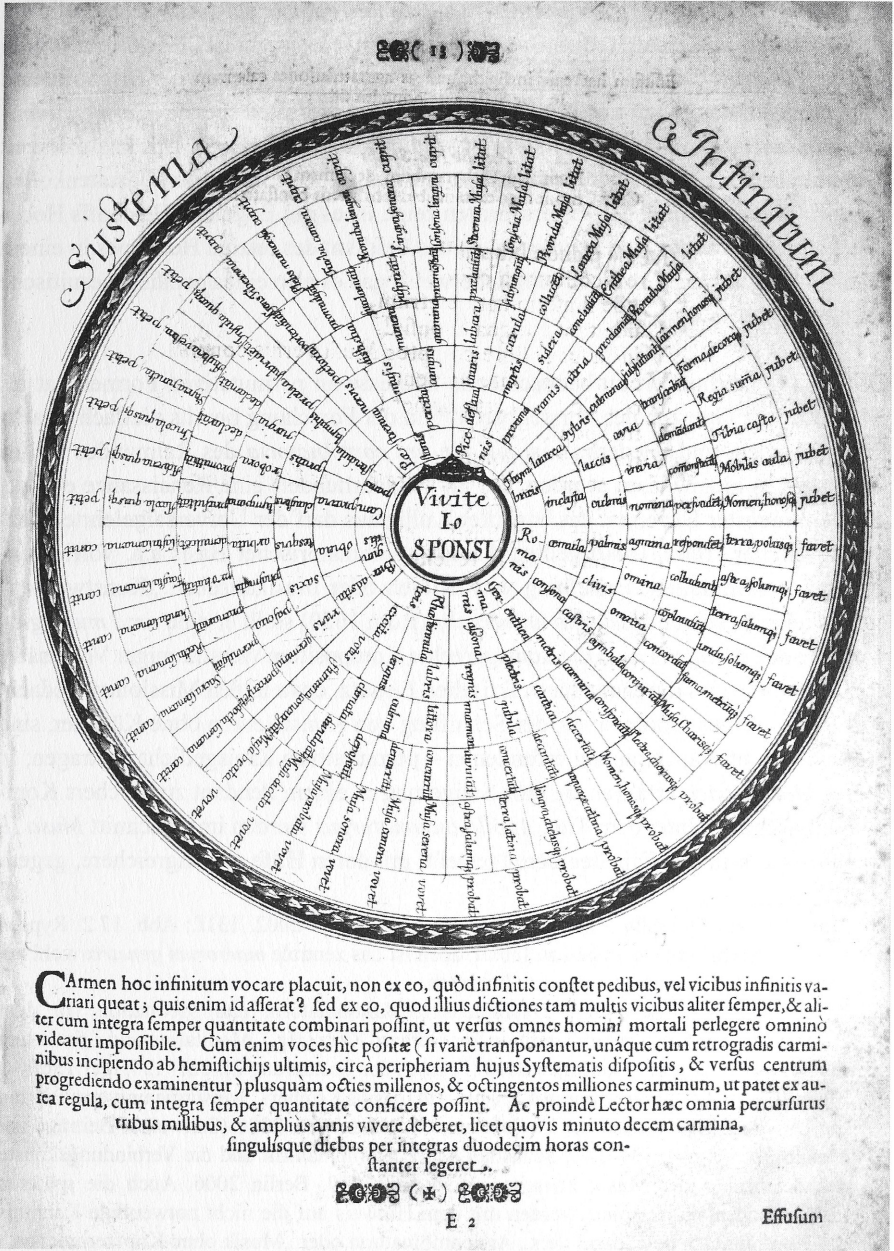
Zwei spätere Kreisgedichte sind im Bereich des Fürstenlobes angesiedelt, in dem Technopaegnia als optisch eindrucksvolle Gestaltungsmöglichkeit traditionell geschätzt waren<sup>16</sup>. Der Wiener Jesuit Engelbert Bischoff (1654–1711)<sup>17</sup> schließt seine Gratulationspublikation *Regium maiestatis et amoris epithalamium* zur Hochzeit des Habsburgers Josef I. mit Amalia Wilhelmine von Braunschweig-Lüneburg im Jahr 1699<sup>18</sup> mit einem *Systema infinitum* betitelten Konstrukt (**Abb. 7**). Es ist im Gegensatz zu den Vorgängern in Achterschritten (8-16-24-32-40-48) angelegt und umgibt den zentralen Glückwunsch *vivite io sponsi* mit sieben Ringen, d.h. die Hexameterklausel, die im *Coelum Liviveldense* den äußersten Ring bildet, ist auf zwei Ringe aufgeteilt; bei Engelbert Bischoff findet in diesem äußersten Ring jedoch eine Reduktion auf acht (anstelle der eigentlich geforderten 56) Prädikate statt, und die Untergliederung der Hexameterklausel bedingt, daß beim Lesen von außen nach innen beim zweiten Ring angesetzt werden muß. Den Anschluß an die Tradition stellt ein kurzer Begleittext her, der die Zahl der möglichen Permutationen angibt und zugleich die Unmöglichkeit ihrer Realisierung innerhalb der Lebenszeit eines einzelnen Menschen betont. Ein weiteres panegyrisches Beispiel findet sich in einer Sammlung von Huldigungsgedichten, die Melchior Adam Pastorius (1624–1702)<sup>19</sup> Christian Ernst Markgraf von Brandenburg-Bayreuth (1644–1712) und seinem Geschlecht widmete: Die Handschrift enthält

16 Adler/Ernst (wie Anm. 6) 185.

17 Zu Leben und Werk: Bibliothèque des écrivains de la compagnie de Jésus, ... par A. & A. De Backer, nouvelle édition par Carlos Sommervogel, I, Bruxelles/Paris 1890, 1508–1510; Johann N. Stoeger, *Scriptores provinciae Austriae societatis Jesu*, Viennae/Ratisbonae 1856, 29f.

18 Engelbert Bischoff, *Regium majestatis et amoris epithalamium*, augusta inter omnia omnia hymenaeo Austriaco auspiciatissima propositum, et augustis neosponsis Josepho I, Romanorum, Hungariaeque regi coronato, archiduci Austriae ac Wilhelminae Amaliae, duci Hannoveranae, dum augustis dexteris jungerentur, profundissima adgeniculatione dicatum, Viennae Austriae: apud Susannam Christinam, Matthaei Cosmerovij ... viduam [1699 chronogr.]; benutztes Exemplar: Universitätsbibliothek Wien III 160.738. – Das Gedicht ist abgebildet bei Ulrich Ernst, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln/Weimar/Wien 1991, Abb. 303. Eine kurze Besprechung erfolgte im Rahmen der Projektvorstellung Elisabeth Klecker/Franz Römer, „Poetische Habsburg-Panegyrik in lateinischer Sprache“. Bestände der Österreichischen Nationalbibliothek als Grundlage eines Forschungsprojekts, *Biblos* 43 (1994) 183–198, hier 191f. und Tafel 11.

19 Erlangen, Universitätsbibliothek Ms. 749, fol. 16r; publiziert bei Ernst, *Optische Dichtung* (wie Anm. 6) Abb. 20. Zum Verfasser: Werner W. Schnabel, Melchior Adam Pastorius (1624–1702), in: Alfred Wendehorst (Hg.), *Fränkische Lebensbilder* 15, Neustadt/Aisch 1993 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte VII/15), 107–134.



**C**armen hoc infinitum vocare placuit, non ex eo, quod infinitis constet pedibus, vel vicibus infinitis variari queat; quis enim id asserat? sed ex eo, quod illius dictiones tam multis vicibus aliter semper, & aliter cum integra semper quantitate combinari possint, ut versus omnes homini mortali perlegere omnino videatur impossibile. Cum enim voces hic positæ (si variè transponantur, unaque cum retrogradis carminibus incipiendo ab hemistichijs ultimis, circa peripheriam hujus Systematis dispositis, & versus centrum progrediendo examinentur) plusquam octies milenos, & octingentos miliones carminum, ut patet ex aucta regula, cum integra semper quantitate conficere possint. Ac proinde Lector hæc omnia percurfus tribus millibus, & amplius annis vivere debet, licet quovis minuto decem carmina, singulisque diebus per integras duodecim horas constanter legeret.

Abb. 7 Engelbert Bischoff SJ, Regium maiestatis et amoris epithalamium, Wien 1699, fol. E2

ein breites Spektrum virtuoser Formen, u.a. *carmina cubica*, akrostichische Gedichte, eine Pyramide und einen Rebus. Das permutative Kreisgedicht ist in Zwölferschriften angelegt wie das *Coelum Liliveldense*, seine Überschrift entspricht der Bischoffs und ist explizit auf das ewige Lob bezogen, das es dem Adressaten spende (*Carmen infinitum sive aeternum aeternis honoribus et laudibus ... compositum*). Das letzte derzeit bekannte lateinische Kreisgedicht stammt aus dem Jahr 1732 aus dem Jesuitenkolleg Posen<sup>20</sup>: Wie der Aufbau in Achterschriften zeigt, ist es mit Engelbert Bischoffs Hochzeitsgedicht verwandt, wie bei diesem ist das Prädikat des letzten Hemiepes in einem eigenen Ring achtfach variiert. Möglicherweise gab es also eine spezifisch jesuitische Variante.

Das im 17. Jahrhundert zu beobachtende Interesse an permutativen Formen hat als „Ausloten der Grenzen des Vorstellbaren“<sup>21</sup> in der Forschung bereits vielfach Beachtung gefunden, und wiederholt ist auf die *ars combinatoria* des Raimundus Lullus (1235–1315) hingewiesen worden, die im 17. Jahrhundert eine Renaissance erlebte. Als berühmtester Exponent des barocken Lullismus darf der Universalgelehrte Athanasius Kircher (1602–1680) gelten, der auf kombinatorischer Basis u.a. Vorrichtungen zur ‚maschinellen‘ Erstellung von Briefen oder musikalischen „Kunstwerken“ entwickelte: In seiner *Musurgia universalis* (Rom 1650) stellt er eine *arca musurgica* vor, die auch völligen Laien die kunstgerechte Komposition vierstimmiger Vokalsätze erlauben sollte und durchaus für praktischen Einsatz, etwa in den Missionen, gedacht war<sup>22</sup>. Vom selben Optimismus, der Schaffung von Kunstwerken ohne Künstler, sind die – vielleicht von Caramuel erfundenen – permutativen Kreisgedichte getragen; in seiner *Metametrica* erfahren sie eine Steigerung in einem Pendant zu Kirchers Komponiermaschine: Unter dem Titel *Apollo thaumaturgus* werden im Abschnitt *Musa II. formalis seu practica* Tabellen bereitgestellt, mit deren Hilfe umfangreichere, gegen-

20 Piotr Rypson, *Piramidy – słońca – labirynty*, Warszawa 2002, 131f.; Abb. 17.2. Rypson macht keine näheren Angaben zu Inhalt, doch ist das zentrale *maerorum genetrix* wohl auf Maria als Mutter der Schmerzen zu beziehen.

21 Anita Traninger, *Elementare Unendlichkeit. Kombinatorik und Meditation vor dem Hintergrund der lullistischen Tradition*, in: Gerhard Kurz (Hg.), *Meditation und Erinnerung in der Frühen Neuzeit*, Göttingen 2000 (Formen der Erinnerung 2), 121–139, hier 136f.

22 Melanie Wald, *Welterkenntnis aus Musik. Athanasius Kirchers „Musurgia universalis“ und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert*, Kassel u.a. 2006 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 4), 134–142; Sebastian Klotz, *Kombinatorik und die Verbindungskünste der Zeichen in der Musik zwischen 1630 und 1780*, Berlin 2006. Auch die späteren musikalischen Würfelspiele werden mit dem Hinweis auf die nicht notwendige Kenntnis des Kontrapunkts beworben: ders., *Ars combinatoria oder „Musik ohne Kopfzerbrechen“*. Kalküle des Musikalischen von Kircher bis Kirnberger, *Musiktheorie* 14 (1999) 230–245; Otto E. Deutsch, *Mit Würfeln komponieren*, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12 (1929/30), 595.

(Die Abbildung ist aus urheberrechtlichen Gründen nicht online.)

(Die Abbildung ist aus urheberrechtlichen Gründen nicht online.)

über den Kreisgedichten auch inhaltlich komplexere poetische Texte ohne Metrik-, ja ohne Sprachkenntnis zusammengesetzt werden können. Doch auch auf einer weniger extremen Ebene erweisen sich Permutation und Kombination, Umstellung und Neuordnung sprachlicher Einheiten, als zentral für Caramuels Poetik; die Konzentration der *Metametrica* auf permutative Formen ist unübersehbar: Proteusvers<sup>23</sup>, Anagramm und Cento sind ebenso vertreten wie Parodie als Permutation eines Basistextes; auch mehrsprachiges Dichten (bis hin zur Verwendung von Kunstsprachen) ist einbezogen. Die *Metametrica* darf deswegen jedoch keinesfalls als Sammelsurium virtuoser Kuriositäten eingestuft werden, vielmehr wird Permutation als sprachlich-literarisches Grundprinzip aufgedeckt<sup>24</sup>. Daß hierfür ein Bewußtsein bestand, zeigt Georg Philipp Harsdörffers (1607–1658) *Fünffacher Denckring der Teutschen Sprache* (1651)<sup>25</sup>, der Spracheinheiten (Vorsilben, Anfangsbuchstaben, Mittelbuchstaben, Endbuchstaben, Nachsilben bzw. Ableitungssilben) auf fünf konzentrischen Ringen anordnet: Deren Drehen erzeuge ein „vollständiges Teutsches Wörterbuch“. Auch Experimente, die die Versetzungsmöglichkeiten der Buchstaben des Alphabets unter bestimmten einschränkenden Bedingungen berechnen sowie die damit zu füllenden Bibliotheken, setzen voraus, daß Schriftlichkeit als Buchstabenkombinatorik analysiert wird<sup>26</sup>. In letzter Konsequenz konnte literarisches Schaffen als kombinatorische Tätigkeit verstanden werden, sodaß die vorgestellten permutativen Kreisgedichte geradezu als vorwegnehmende Illustration poststrukturalistischer Literaturtheorie, die den Autor auf eine „kompilatorische Funktion“<sup>27</sup> reduziert, betrachtet werden dürfen. Da das jeweilige Konstrukt zwar einen Herausgeber hat, dieser jedoch – wie die beigegebenen Berechnungen zeigen – die darin enthaltenen Möglichkeiten nicht durchgespielt haben kann, ist ein traditioneller Autorbegriff nicht anwendbar. In dieser Hinsicht ist es

23 Wieder führt Caramuel ein Beispiel an, an dem er selbst beteiligt gewesen sein will, einen Vers, der von Angehörigen des Prager Emausklosters zur Krönung Ferdinands IV. zum römischen König (1653) publiziert wurde: *Ferdinando IV. Hungariae et Bohemiae et jam etiam ... Augusto Romanorum regi ipsomet coronationis die Emauntina iuventus ... hanc appendebat tabulam, Pragae: Urbanus Balthasar Goliasch 1653* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek 658.139-C Adl. 6).

24 Caramuels Bemühen um eine Systematik sprachlicher Permutationen zeigt etwa die Parallelisierung von Anagramm und Proteusvers in der Einleitung zum Abschnitt *Apollo analexicus: sicut litterae eaedem mutato ordine dant diversas dictiones, sic voces eaedem mutato ordine dant diversa carmina* (Caramuel, *Primus calamus* [wie Anm. 8], unpaginiert)

25 Adler/Ernst (wie Anm. 6) 157 Abb. 54.

26 Traninger (wie Anm. 21) 136.

27 Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven, in: dies. (Hgg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71), 3–35, hier 14.



bezeichnend, daß hinter dem frühesten Beispiel, dem *Coelum Liliveldense*, ein Autorenkollektiv steht und bei Caramuel die Invention des Schemas von dessen textlicher Umsetzung abgespalten wird. Überhaupt scheinen permutative Formen gerade von monastischen Gemeinschaften gepflegt worden zu sein<sup>28</sup>. Der Leser wird also zum (Ko)Produzenten, ohne über entsprechende schöpferische Begabung oder sprachliche und metrische Kompetenz verfügen zu müssen, ja das Gedicht entsteht erst beim Lesen, und sein Text ist nichts anderes als ein „enchaînement“<sup>29</sup> bereits vorgegebener Texte – durchaus im Sinn Kristevas, da ja in einzelnen Segmenten des Kreiskonstrukts formelhafte Elemente der lateinischen Dichtersprache zum Einsatz kommen. In der Moderne ist es eben dieser Aspekt des Maschinellen, der die Faszination permutativer Formen ausmacht und etwa auch bei Raymond Queneau (1903–1976) betont wird: Den Sonettvariationen *Cent mille milliards de poèmes* (1961)<sup>30</sup> ist das ironische Motto *seule une machine peut apprécier le poème d'une machine* vorangestellt und das mit *Mode d'emploi* betitelte Vorwort evoziert die Gebrauchsanweisung für ein Gerät. Die praktische Umsetzung per Zufallsgenerator mithilfe des Computers bietet sich an, und in der Tat existiert bereits eine Internetseite, auf der nicht nur Abbildungen barocker Kreisgedichte verfügbar sind, sondern sich auch ein Teil von Queneaus Sonettvariationen realisieren läßt und musikalische Würfelspiele ‚gewürfelt‘ und angehört werden können<sup>31</sup>.

Die Rückbindung an die barocke Tradition wird von Queneau explizit gesucht, indem er eine Berechnung der zum Durchspielen aller Möglichkeiten benötigten Zeit beigibt; seine neue Konstruktion – die zehn hintereinander gedruckten Sonette sind in je vierzehn Streifen zerschnitten, die einzeln umgeblättert werden müssen, um eine neue Version sichtbar werden zu lassen – läßt ihn dabei für das Umblättern zusätzlich Zeit veranschlagen (*en comptant 45 s pour lire un sonnet et 15 s pour changer les volets à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d'un million de siècles de lecture*). Eben dieser Zusatz hebt indirekt einen ganz wesentlichen Unterschied zu den barocken Kreisgedichten hervor: Während das Drehen im Falle des *Coelum Liliveldense* und seiner Nachfolger virtuell bleiben kann und höchstens ein Anpassen der Leserichtung verlangt, ist ein unmittelbares visuelles Erfassen bei Queneaus

28 Mit Caramuel steht hinter mehreren permutativen Gratulationsschriften monastischer Gemeinschaften zwar letztlich das Interesse einer Einzelpersonlichkeit, doch hat er zweifellos die Implikationen der Form bei den von ihm angeregten Publikationen mitbedacht.

29 Julia Kristeva, Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman, in: dies., Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse, Paris 1978, 82–112, hier 107.

30 Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*. Postface de François le Lionnais, Paris 1961.

31 Florian Cramer, *Permutations piano umtreten*. Kombinatorische Dichtung von 330 n. Chr. bis heute, <http://userpage.fu-berlin.de/~cantsin/permutations/index.cgi> (Zugriff vom 25.1.2008).

Konstruktion nicht möglich. Ähnliches gilt auch von einem gerne mit den barocken Kreisgedichten zusammengestellten Gedichtobjekt *La rose et le chien, poème perpétuel* (1958), das von Tristan Tzara in Zusammenarbeit mit Pablo Picasso realisiert wurde<sup>32</sup>. Es arbeitet mit Lochscheiben, die gedreht werden müssen, um darunterliegende Textbausteine für neue Versionen zum Vorschein zu bringen; das Anfassen, die ‚Bedienung der Maschine‘ ist somit auch hier zwingend notwendig.

Gerade das für Queneau beobachtete Nebeneinander von Analogie (im Erzeugen einer Unzahl von Permutationen) und Differenz (in der mechanischen Realisierung) führt zu einem Aspekt, der bei der bisherigen Betrachtung barocker Kreisgedichte vernachlässigt wurde. Vom Prinzip der Permutation, einer zufälligen Auswahl aus einem Reservoir von Bausteinen, die für bestimmte Stellen eines sprachlichen Systems (d.h. eines Verses, einer Gedichtform) eintreten können, ist die optische Präsentation des Reservoirs zu scheiden und bedarf gesonderter Betrachtung. Es stellt sich also die Frage nach der Funktion der Kreisform, ob sie allein praxisbezogen zu sehen ist wie im Falle von Harsdörffers *Denckring der Teutschen Sprache*, für den die beigegebene Anweisung an den Drucker die Realisierung mittels drehbar montierter Scheiben vorsieht<sup>33</sup>. Analog ließe sich ja auch aus einem Kreisgedicht eine Art Gedichtmaschine zusammensetzen. Und doch: Konzentrische Kreise mit einzelnen Textparzellen mögen die praktischste und eleganteste Lösung sein, die einzige sind sie keineswegs. Niccolò Barsotti hat schon in der ersten Auflage der *Cynosura* alternativ eine andere Visualisierung in Tabellenform (zumindest für einen Teil der Variationen) unter dem Titel *Systema quadratum* geboten (**Abb. 8**) und in der zweiten Auflage auf einer Faltafel für das Gedichtpaar erweitert (**Abb. 9**). Caramuel stellt in der *Metametrica* als ersten Abschnitt des *Apollonio circularis* unter dem Titel *Musa cylindrica* eine Maschine mit Walzen vor (Tafel 1), von deren Mantel Texte ‚abgerollt‘ werden können (**Abb. 10**). Kreisgedichte ließen sich ähnlich, nur mit Zylindern unterschiedlichen Durchmessers oder unterschiedlich dichter Beschriftung umsetzen, zweidimensional

32 Adler/Ernst (wie Anm. 6) 267f.; Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, tome 4: 1947–1963, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris 1980, 249–255 und Kommentar 636–638.

33 „Dieses Blätlein muß heraus geschnitten / in fünff Ringe zertheilet / und auf fünff gleich=grosse Scheiben von Papyr / also aufeinander gehefftet werden / daß man jeden Ring absonderlich umbdrehen kan / wann solchs geschehen / muß man dises fünfffache Blat wider hinein pappen.“ Vgl. Adler/Ernst (wie Anm. 6) 157 Abb. 54. In Hinblick auf die im folgenden vorgeschlagene Deutung als Sphärenmodell sei darauf hingewiesen, daß sich derartige Vorrichtungen drehbar montierter Scheiben gerade in astronomischen Werken zum Simulieren von Gestirnbewegungen finden, z.B. bei Petrus Apianus, *Astronomicum Caesareum*, Ingolstadt 1540. Für den Hinweis und die Vorlage eines kolorierten Exemplars (ÖNB 72.O.1) bin ich Peter Neubauer und Martin Raberger (Österreichische Nationalbibliothek) zu Dank verpflichtet.

(Die Abbildung ist aus urheberrechtlichen Gründen nicht online.)

Abb. 10 Juan Caramuel de  
Lobkowitz, *Metametrica*,  
Rom 1663–1668,  
Taf. 1: *Musa cylindrica*

(Die Abbildung ist aus urheberrechtlichen Gründen nicht online.)

wären die Textbausteine auf abgerollten Bändern, d.h. in Listen- bzw. Tabellenform, darzustellen. Es würde sich zwar um dasselbe mechanische Prinzip wie bei drehbaren Scheiben handeln, der optische Eindruck für den ‚Leser‘ der jeweiligen Buchpublikation wäre jedoch ein ganz anderer. Schließlich ließe sich auch Queneaus Prinzip anwenden, wobei die ansteigende Segmentzahl der Kreise zu einer ansteigenden Streifenzahl (oder zu Streifen mit Dubletten – wie im Falle von Engelbert Bischoffs äußerstem Ring) führen müßte.

Den Ausgangspunkt für weitere Überlegungen zu einer Semantik der Form kann das – nach derzeitigem Kenntnisstand – früheste gedruckte Beispiel bilden, das *Coelum Liliveldense*. Auf der beigegebenen Falttafel (**Abb. 2**) erscheint das Kreisgedicht eingebettet in ein Sternenmeer und umgeben von unterschiedlichen Modellen der Planetsphären<sup>34</sup>: Diese werden in der Publikation nicht erklärt, drei von ihnen sind jedoch bekannte Kosmosmodelle nach Ptolemäus, Kopernikus und Tycho Brahe. Caramuel bietet die Identifikation in seiner Besprechung im Rahmen der *Metametrica*. Das

34 Einen guten Überblick über Kosmosmodelle in Traktaten der Renaissance und des Frühbarock bietet Simeon K. Heninger, Jr., *The cosmographical glass*, San Marino, Calif. 2004.

vierte Modell bezeichnet er als *astronomia rectilinea*: es handelt sich um sein eigenes, rein hypothetisches Modell, das er in seinem Werk *Mathesis biceps* ausführt<sup>35</sup>. In Verbindung mit dem Titel der Gratulationsschrift legt die Präsentation nahe, daß das Kreisgedicht ebenfalls als Darstellung der Himmelsphären wahrgenommen werden soll, und dies wird in der Widmungsadresse auch explizit dargelegt. Sie richtet sich an den Abt als Sonne seines Klosters und die *neo-doctores* als diese Sonne umkreisende Planeten (*Soli et sex aliis heliocycliis syderibus*) und geht von einem Ovidzitat (met. 15,63f.) aus:

*Samius Pythagoras, Italicae sapientiae princeps, ut Transformationum divinarum libro XV habet Ovidius*

*,mente deos adiit et quae natura negavit  
visibus humanis, ea pectoris oculis hausit.‘*

*imo etiam si sincere loquamur*

*,mente polos scandit et quae natura negavit  
sensibus humanis, ea pectoris auribus hausit.‘*

*systema enim ille coelorum omni mortali invisum et incognitum iussit esse heliocentricum et orbis singulos enarmonico concentu et motu fata hominum vaticinari. ad Pythagorae igitur mentem auremque hoc nos coelum artificiale effinximus, et indiximus, praesul reverendissime, ut tibi SOLI, imo et tibi soli nostrae hypotheses coelestes et immortales gratias agerent. subiunximus, EX-IMII DOMINI MAGISTRI NOSTRI, ut innumerabilibus numeris gratularetur vobis, decumanis hujus solis clarissimi, Cornelii coeli planetis omnis errore nesciis aut planetarum potius coelestibus intelligentiis in hac foelicissima et antiquissima universitate theologicam lauream adeptis.*

„Pythagoras von Samos, der erste Weise Italiens, ‚suchte im Geist,‘ wie Ovid im 15. Buch seiner göttlichen Verwandlungen schreibt, ‚die Götter auf und was die Natur den menschlichen Blicken versagt hat, das sog er mit den Augen des Herzens ein.‘ Ja vielmehr, wenn wir uns richtig ausdrücken wollen, erklomm er im Geist den Himmel und was die Natur den menschlichen Sinnen versagt hat, das sog er mit den Ohren des Herzens ein.

35 Caramuel, Primus calamus (wie Anm. 8) 60 (*Apollo circularis, Musa II. coelestis*). Eine genaue Darstellung seiner *Astronomia rectilinea planetas crucifixos exhibens* gibt Caramuel in: Ioannis Caramuelis *Mathesis biceps vetus et nova*, 2, Campaniae: apud Sebastianum Aleccia 1670, 1504, Tafel XLIII. Die Einbeziehung dieses sonst nicht belegten Kosmosmodells darf zwar als wichtigstes Indiz dafür gelten, dass Caramuel an der Entstehung des *Coelum Liliveldense* beteiligt war, es bleibt allerdings unklar, wie ein Leser des Jahres 1649 dieses Modell vor dem Erscheinen der *Mathesis biceps* ohne helfenden Hinweis verstehen konnte.

Denn er ließ den Aufbau des Himmels, der sich dem Blick und der Erkenntnis jedes Sterblichen entzieht, heliozentrisch sein und die einzelnen Sphären in harmonisch zusammenklingender Bewegung das Schicksal der Menschen verkünden. Nach der Vorstellung und dem Ohr des Pythagoras haben wir also diesen künstlichen Himmel geschaffen und verfügt, daß unsere Hypothesen dir, hochwürdigster Abt, als Sonne, ja dir als einziger Sonne<sup>36</sup>, unsterblichen, himmlischen Dank sagen. Und wir haben hinzugesetzt, daß euch, liebe ausgezeichnete Herren Magistri, in unzähligen Versen gratuliert werde als Gefolgsleuten<sup>37</sup> dieser strahlenden Sonne, nicht irrenden Planeten von Cornelius' Himmel – oder eigentlich: himmlischen Intelligenzen der Planeten, die an dieser blühenden altehrwürdigen Universität das Doktorat der Theologie erlangt haben.“

Vom Kosmosmodell des Pythagoras ausgehend wird eine Vergleichsreihe aufgebaut: Die Lilienfelder Klostersgemeinschaft um Abt Cornelius entspreche einem heliozentrischen Kosmos und werde daher durch dessen künstliches graphisch-literarisches Abbild gefeiert. Die Verwendung des heliozentrischen Systems als bloße Hypothese unabhängig von dessen Gültigkeit wird dabei nicht allein mit poetischer Freiheit, sondern in erster Linie in Hinblick auf die aktuelle Anwendbarkeit legitimiert<sup>38</sup>. Die Siebenzahl der Sphären bezieht sich auf den Abt und die sechs neo-doctores, sie repräsentieren die Intelligenzen, die in einer von Aristoteles (Metaph. 1073a–b) ausgehenden scholastischen Vorstellung für die Bewegung der einzelnen Sphären verantwortlich sind<sup>39</sup>.

Mit der Modifikation der Ovidstelle, der Ergänzung der geistigen Kosmoschau um eine auditive Komponente, wird deutlich, worauf die Nennung des Pythagoras eigentlich zielt: auf die Verbindung der Planeten(bahnen) mit Tönen, d.h. auf die

36 Die Zueignung spielt mit der Etymologie *sol quia solus*, z.B. Cic. nat. deor. 2,68. Vgl. Robert Maltby, A lexicon of ancient etymologies, Leeds 1991 (ARCA 25), 572 s.v. sol.

37 Die Marginalie verweist auf Cic. Verr. 3,21: *qui primum certos instituerit nomine decumanos, re vera ministros ac satellites*.

38 Zur grundsätzlichen Möglichkeit eines freien Operierens mit Weltmodellen, solange man sich über ihren hypothetischen Charakter verständigte: Richard Schröder, Du hast die Welt nach Maß, Zahl und Zeit geordnet. Über einen Konsens im astronomischen Weltbildstreit des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Ingolf U. Dalferth (Hg.), Denkwürdiges Geheimnis: Beiträge zur Gotteslehre, Festschrift für Eberhard Jüngel zum 70. Geburtstag, Tübingen 2004, 479–506.

39 Zur Vorstellung der die Sphären bewegenden (mit Engeln geglichenen) Intelligenzen in der Scholastik: Clemens Baeumker, Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des XIII. Jahrhunderts, Münster 1908 (Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Texte und Untersuchungen 3,2), 523–544.

Sphärenharmonie<sup>40</sup>. Aristoteles' Ablehnung der Sphärenharmonie zum Trotz wird zu seinen Intelligenzen Platons mythische Darstellung kombiniert, nach der auf jeder Sphäre eine Sirene singt (R. 616c–617d): Wie in der mittelalterlichen Tradition den Intelligenzen Engel entsprechen, so führen sich die Unterzeichner der Gratulationschrift als dienstbare *genii* der Heiligenkreuzer *intelligentiae* ein, die deren Bewegung mit Tönen begleiten (*oportet enim, ut si septenae intelligentiae coelos movent, septenis septeni genii serviant ad nutum et imperium parati*). Wenn das Kloster also ein Abbild des Himmels (eines Himmelsmodells) darstellt, so ist auch das Kreisgedicht ein Abbild, das zugleich die durch die Drehbewegung der einzelnen Sphären erzeugten Töne als Textparzellen auf den einzelnen Ringen wiedergibt und die durch den Zusammenklang der Sphären entstehende Sphärenharmonie nachvollzieht, indem sich beim Drehen der Ringe die Textbausteine harmonisch, d.h. regelkonform, zu Versen zusammenschließen.

Die Heiligenkreuzer Autoren funktionalisieren damit indirekt eine Tradition, die ausgehend von antiker Musiktheorie, die Musenkunst allgemein, d.h. neben Musik auch Dichtung, als Abbild der Sphärenharmonie versteht. Die berühmteste Stelle der lateinischen Literatur zum Thema, Ciceros *Somnium Scipionis*, interpretiert Musik als Imitation der Sphärenharmonie, die eine Möglichkeit eröffne, an den jenseitigen Ort ihrer Wahrnehmung zurückzukehren, was aber auch durch die Pflege von *divina studia* gelinge (somm. 5,2 *quod docti homines nervis imitati atque cantibus aperuerunt sibi reditum in hunc locum, sicut alii qui praestantibus ingenii in vita humana divina studia coluerunt*). In Macrobius' Kommentar wird diese Imitation explizit auf die Erinnerung der Seele an die vor der Einkörperung gehörte Sphärenharmonie zurückgeführt (comm. 2,3,7 *quia in corpus defert memoriam musicae cuius in caelo fuit conscia*). Die Analogie zur Schau des Schönen im platonischen *Phaidros* scheint Marsilio Ficino (1433–1499) ausformuliert zu haben. In seiner *Epistola de divino furore*<sup>41</sup> setzt er eine zwifache himmlische Musik – *in aeterna Dei mente* und *in coelorum ordine ac motibus* – an, an der die Seele Anteil hatte, nach der sie sich im Körper zurücksehnt und die sie daher nachzuahmen strebt. Für diese Nachahmung werden zwei Möglichkeiten unterschiedlicher Qualität differenziert: einerseits Vokal-

40 Jean Pépin (übers.: A. Kehl), Art. Harmonie der Sphären, RAC 13 (1986) 593–618; Lukas Richter, Art. Sphärenharmonie, DNP 11 (2001) 815.

41 Marsilio Ficino, *Lettere. I: Epistolarum familiarium liber I*, a cura di Sebastiano Gentile, Firenze 1990, 19–28 (ep. 1,6); vgl. Clemens Zintzen, Die Inspiration des Dichters. Ein Brief Ficinos aus dem Jahre 1457, in: Woldemar Görler/Severin Koster (Hgg.), Pratum Saraviense. Festgabe für Peter Steinmetz, Stuttgart 1990 (Palingenesia 30), 189–203. Zu Ficinos Quellen: Sebastiano Gentile, In margine all'epistola „De divino furore“ di Marsilio Ficino, Rinascimento 23 (1983) 33–77. Vgl. auch Sabine Ehrmann, Marsilio Ficino und sein Einfluß auf die Musiktheorie. Zu den Voraussetzungen der musiktheoretischen Diskussion in Italien um 1600, Archiv für Musikwissenschaft 48 (1991) 234–249.

und Instrumentalmusik, andererseits – wohl aus Ciceros Parallelisierung von Musik und *studia divina* abgeleitet<sup>42</sup> – Dichtung, die philosophisch-theologische Inhalte in metrisch gebundene Rede fasse:

*est autem hec apud homines imitatio duplex: alii namque vocum numeris variorumque sonis instrumentorum celestem musicam imitantur; quos certe leves ac pene vulgares musicos appellamus; nonnulli vero graviori quodam firmiorique iudicio divinam ac celestem harmoniam imitantes intime rationis sensum notionesque in versuum pedes ac numeros digerunt. hi vero sunt qui divino afflati spiritu gravissima quaedam ac praeclarissima carmina ore, ut aiunt, rotundo prorsus effundunt. hanc Plato graviorem musicam poesimque nominat efficacissimam harmonie celestis imitatricem. nam levior illa, de qua paulo ante mentionem fecimus, vocum duntaxat suavitate permulcet, poesis autem, quod divinae quoque harmonie proprium est, vocum ac motuum numeris gravissimos quosdam et, ut poeta diceret, Delphicos sensus ardentius exprimit. quo fit ut non solum auribus blandiatur, verum etiam suavissimum et ambrosie celestis simillimum menti pabulum afferat, ideoque ad divinitatem propius accedere videatur<sup>43</sup>.*

„Zweierlei Nachahmung aber gibt es bei den Menschen. Die einen nämlich bilden die himmlische Musik durch harmonische Gesänge und durch den Klang unterschiedlicher Instrumente nach; diese nennen wir zwar Musiker, freilich unbedeutende und geradezu gemeine. Einige hingegen ahmen mit ernsterem und sicherem Urteil die göttliche und himmlische Harmonie nach und fassen Sinn und Inbegriff der ihr innewohnenden Vernunft in Versmaß und Rhythmus. Diese sind es, die von göttlichem Geist beseelt würdevolle, herrliche Gesänge volltönend, wie man sagt (Hor. ars 323), ihrem Mund entströmen lassen. Diese Musik bezeichnet Platon als erhabeneren Musik und Dichtung – die eindrucksvollste Nachahmerin der himmlischen Harmonie. Denn jene andere kurz zuvor erwähnte oberflächliche Musik schmeichelt nur durch den Wohlklang der Töne, die Dichtung hingegen bringt – wie dies auch der göttlichen Harmonie eigen ist – durch wohlgesetzte Laute und Rhythmen erhabene Inhalte und, wie der Dichter sagen würde, delphischen Tiefsinn inbrünstig zum Ausdruck. So kommt es, daß sie nicht nur den Ohren schmeichelt, sondern auch dem Geist

42 Ficino hat Ciceros allgemein gehaltenen Ausdruck also offenkundig im Sinne theoretischer Studien interpretiert: vgl. M. Tullius Cicero, *De re publica*. Kommentar von Karl Büchner, Heidelberg 1984, 482.

43 Text nach: Marsilio Ficino, *Lettere* (wie Anm. 41) 25.



die süßeste, der himmlischen Ambrosia ähnlichste Speise reicht und göttlichem Wesen näher zu kommen scheint.“

Im Folgenden wird diese höhere Form der Nachahmung auf die Musen zurückgeführt, die Musen aber entsprechen nach Macrobius' Kommentar zum *Somnium Scipionis* (2,3,1–4), der von Ficino zitiert wird, den Sirenen Platons. Letztlich ist es dieselbe geistig göttliche Potenz der Weltseele, die die Sphären bewegt, ihre Harmonie bewirkt und Dichtung inspiriert.

Es scheint, daß permutative Kreisgedichte genau dieses Abbildverhältnis von Dichtung und Sphärenharmonie im Blick haben, bzw. in extremer Konsequenz visualisieren: Einem sphärischen Aufbau des Kosmos entsprechen in der graphischen Darstellung konzentrische Kreise. Ein Abbildverhältnis zur Sphärenharmonie besteht nach Ficino aber auch für Dichtung – unabhängig von ihrer schriftlichen Fixierung oder (typo)graphischen Gestaltung. Die Präsentation von Dichtung in sphärischer Gestalt legt dieses Abbildverhältnis gleichsam offen. Dem ‚Leser‘ vermittelt sie eine ganzheitliche Erinnerung an die visuellen und auditiven Eindrücke der Seele vor ihrer Einkörperung: die Schau der Schönheit im Bild der idealen Kreisform und das Hören der Sphärenharmonie. Der ein Gedicht zusammensetzende und die Kreise dabei in Gedanken drehende Leser entspricht den die Sphären bewegenden (mit Sirenen bzw. Musen geglichenen) Intelligenzen, bzw. den diesen dienstbaren *genii*; Dichtung mithilfe des Konstrukts ist gleichsam ein ganz konkreter Nachvollzug von deren Wirken. Gegenüber diesem anspruchsvollen Grundkonzept ist es wohl zweitrangig, daß die inhaltlichen Erwartungen, die Ficino an inspirierte, die Sphärenharmonie imitierende Dichtung stellt, notwendigerweise vernachlässigt werden müssen<sup>44</sup>.

Den Autoren des *Coelum Liliveldense* geht es freilich ohnedies nicht primär um poetologische Reflexionen, sondern um deren enkomiasische Brauchbarkeit: Für den Einsatz des Kreisgedichts in einer Gratulationsschrift war entscheidend, daß die Sphärenharmonie nicht nur als Urbild von Dichtung allgemein, sondern ganz spezi-

44 Den modernen Rezipienten mag es beruhigen, daß Autoren barocker Technopaegnia keineswegs blind waren für die Tatsache, daß interessante Gesamtkonzepte oft hart an die Grenzen des sprachlich Verständlichen bzw. Sinnhaltigen rühren. So zitiert Caramuel die briefliche Mitteilung Niccolò Barsottis (Primus calamus [wie Anm. 8] 14 [*Apollo quadrangularis, Musa I. hexametra*]) in bezug auf *versus reticulati* (d.h. in üblicher moderner Terminologie *rapportati*): *sunt huiusmodi ideae, quas exemplificandas transmisisti, quo nobiliores, eo difficiliores structura – procul dubio ob meam imperitiam ingeniique ariditatem, sed ausim etiam addere, ob penuriam vocabulorum, ut ita dicam, strictioris observantiae; adeo ut non conceptui voces, sed vocibus conceptum opus sit accommodare, unde nec mirum si subinde carmen non ita fluat aut sensus sterilior appareat verbisque minus respondens, quamvis benignius interpretari volentibus non omnino sensu careat.*

ell als Urbild panegyrischer Dichtung gesehen werden kann: Auf der Versoseite des Titelblatts ist gleichsam als Motto der Psalmvers 18,2 *coeli enarrant gloriam Dei et opera manuum ejus adnunciat firmamentum* abgedruckt, nach dem die Sphärenmusik als kosmischer Lobpreis Gottes zu deuten ist<sup>45</sup>. Ihr Abbild ist daher für Lobgedichte auf Gottes Stellvertreter – sei es einen Abt, sei es einen Fürsten – bestens geeignet.

In einem rein religiösen Kontext, wie bei Niccolò de Lucca, ist die Funktionalität der Form noch unmittelbarer gegeben: Permutationen dienen als Andachtsübungen, sie schaffen die Möglichkeit, in den ewigen Lobgesang des Kosmos und der Engel einzustimmen bzw. ihn entsprechend dem monastischen Ideal eines möglichst engelgleichen Lebens auf Erden nachzuahmen. Das Kreisgedicht der *Cynosura* ist auf der Falttafel der ersten Auflage von musizierenden Engeln mit Instrumenten umgeben (**Abb. 3**), in der zweiten tritt Vokalmusik in der Art von „Bildmotetten“ hinzu (**Abb. 4**)<sup>46</sup>. Am Ende der Schrift wird gerade aus der Tatsache, daß die Zahl der Permutationen die individuelle Lebenszeit übersteigt, die Hoffnung abgeleitet, deren Realisierung könne über das irdische Leben hinaus fortgesetzt werden und so in den Lobpreis Christi und Mariens im Kreis der Engel einmünden<sup>47</sup>.

Wie wichtig, ja konstitutiv die Analogie zu den Sphären empfunden wurde, zeigt sich dort, wo zwar ein Titel aus dem astronomischen Bereich genommen ist, dieser jedoch nicht automatisch ein Sphärenmodell impliziert: Im Falle der *Cynosura* kann auf Maria als zentralen Meerstern kein bestehendes Kosmosmodell übertragen werden, doch nimmt auch Niccolò de Lucca ausdrücklich auf die Sphärenmusik als kosmischen Lobpreis Bezug, der Maria (ausgehend von Apc 12,1 *mulier amicta sole et luna sub pedibus eius et in capite eius corona stellarum duodecim*, d.h. der traditionellen Gleichsetzung mit der apokalyptischen Frau) in gleicher Weise zukomme wie Christus. Der Gedanke wird in einem *Supputatio* betitelten, vom *Coelum Liliveldense* angeregten Gedicht ausgeführt: Der wörtlich übernommenen poetischen Frage nach der Zahl der Permutationen sind neue Verse vorangestellt, die das Marienlob der

45 Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, München 1962, bes. 116–119. Vgl. Caramuels Einleitung zur Behandlung der Kreisgedichte (Primus calamus [wie Anm. 8] 58): *nam sicut coeli naturales enarrant gloriam Dei, sic etiam artificiales a nobis conditi geometricis carminibus gloriam domini celebrant, ut inferius videbimus*.

46 Thea Vignau-Wilberg, *O Musica Du edle Kunst. Musik und Tanz im 16. Jahrhundert / Music for a While. Music and Dance in 16th-Century Prints*, Katalog zur Ausstellung in der Neuen Pinakothek München 7.7.–12.9.1999, München 1999.

47 *Cynosura* (1657, wie Anm. 7) 29: *vices nostras supplete, impura depurate, imperfecta perficite, dissona nostra consona reddite et in cordis júbilo decantate, donec et nos ex ista terra miseriae et valle lacrimarum educti transferamur ad consortium vestrum, ad terram viventium, sine fine victuri, sine fine vobiscum laudaturi et decantaturi dulcissimum et gloriosissimum Jesu nomen et Mariae*.

*Cynosura* als Sphärenmusik, bzw. das auf dem Stich um das Kreisgedicht dargestellte Engelskonzert als Zusammenklang der von Engeln/Intelligenzen bewegten Sphären deuten:

*dum sphaeram aligeri volvunt iterumque revolvunt  
atque modis variis undique in axe rotant,  
virgineum celebrant nomenque decusque Mariae.  
dic mihi quot volvant carmina, quanta putas?*

„Während die Engel die Sphäre hin und her drehen  
und um die Achse kreisen lassen,  
feiern sie Namen und Ruhm der Jungfrau Maria.  
Sag mir, wie viele Gedichte, glaubst du, erzeugen sie, wie umfangreiche?“

Für das in der zweiten Auflage enthaltene Gegenstück auf Christus kann selbstverständlich wieder unproblematisch das heliozentrische Modell angewandt werden – es bezieht auch hier seine Berechtigung nicht aus einer tatsächlich angenommenen Gültigkeit, sondern nur als adäquate Illustration von Christi zentraler Stellung als *sol iustitiae*. Auch Caramuel kann daher völlig unproblematisch Schemata für weitere Varianten von Kreisgedichten (mit zusätzlichen Sphären für *firmamentum*, *coelum cristallinum* und *primum mobile*) entwerfen, ungeachtet seiner Beurteilung der entsprechenden Kosmosmodelle<sup>48</sup>.

Bei den späteren Beispielen, die auf erklärende Beigaben weitgehend verzichten, ist der Bezug zu den Himmels sphären weniger explizit bzw. in erster Linie über die Kenntnis der Tradition zu erschließen: Im Falle von Engelbert Bischoff läßt sich der Titel *Systema infinitum* (im Gegensatz zu *Carmen infinitum sive aeternum* bei Melchior Adam Pastorius) terminologisch im Sinn von Weltmodell verstehen. Möglicherweise

48 Caramuel, Primus calamus (wie Anm. 8) 74 (*Apollo circularis, Musa II. coelestis*): *nos in physicis terram quiescere dicimus at in metametricis – nam et pictorum pennae et poetarum calamo multa fingere licet – aut solem circa terram, imitando naturam aut terram circa solem naturae inferendo violentiam sphaeras circumvolvere perinde fuit. hae nobis olim erant septem quales Coelum Liliveldense, Cynosura et aliae tabulae repraesentarunt quales ob oculos ponet idea prima quam statim pingemus. iuniores post regem Alphonsum, ut motus varios syderum salvarent et exponerent, decem duxerunt globos et his empyraeam arcem superponentes coelos dixerunt esse undecim. etiam his satisfaciet idea secunda metametricum mundum coelis undecim fabricans quo plures sint in artificiali mundo sphaerae plures erunt planetae et maiori versuum multitudine gloriam omnipotentis Dei laudesque hominum illustrium celebrabunt. ars ergo superet naturam coelumque ditius et numerosius construat et circa mundi centrum tredecim sphaeras mobiles circumducatur. formam idea tertia exhibebit.*

ist die Erweiterung von sieben auf acht Kreise (**Abb. 7**), die ja von der Konstruktion durchaus Probleme macht (da man für das retrograde Distichon im vorletzten Ring beginnen muß), durch den Wechsel zum geozentrischen Weltbild bedingt; das gleichbleibende Hemiepes in der Mitte wäre als die ruhende Erde im Zentrum von sieben Planetensphären zu interpretieren. Die panegyrische Funktionalisierung ist davon nicht unmittelbar betroffen: Ein permutatives *carmen infinitum* welcher Gestalt auch immer ist eine besonders sinnvolle Hochzeitsgratulation, da es wie der Anlaß selbst in die Zukunft weist – wie die aktuell geschlossene Ehe den Fortbestand der Dynastie durch Nachkommenschaft sichern soll, so sorgt das Kreisgedicht durch seine literarische Fruchtbarkeit für den Fortbestand des Ruhmes. Ein Abbildverhältnis zur kosmischen Ordnung schafft freilich auch hier eine zusätzliche panegyrische Dimension und paßt bestens in den Rahmen von Hochzeitsfeierlichkeiten, die nicht selten die natürliche Ordnung (der Elemente, des Kosmos) zum Thema haben. So bot im Jahr 1589 in Florenz die Eheschließung von Großherzog Ferdinand I. und Christina von Lothringen Gelegenheit zur mythologischen Visualisierung der Sphärenharmonie: Das erste der berühmten in die Komödie *La Pellegrina* eingeschalteten Intermedien stellte *L'armonia delle sfere* dar und brachte den Schlußmythos der platonischen Politeia in panegyrischer Adaption auf die Bühne: Die Sirenen haben ihren Platz auf den Sphären verlassen, um das Lob der Braut zu singen<sup>49</sup>. Sollte Bischoff dieses Huldigungsspiel gekannt haben – die Aufführung von 1589 ist durch Stiche dokumentiert –, so würde sein kreisförmiges *Systema infinitum* gleichsam die rationale Version der mythologischen Bühnenszene bieten. Auch sein Gedicht auf der Basis einer graphischen Darstellung der Himmelssphären läßt diese zum Preis des Brautpaares zusammenklingen, ja noch mehr, zu Wünschen für die Zukunft: Es legt die Gestirne, die durch ihren Lauf das Schicksal der Menschen bestimmen und verkünden, gleichsam auf das Eheglück des Herrscherpaares fest.

Ausgehend von Titelgebung, graphischer Präsentation und beigelegten Erklärungen läßt sich also zeigen, daß permutative Kreisgedichte nicht allein durch die ‚astronomische‘ Zahl der Permutationen kosmische Perspektiven eröffnen. Vor dem Hintergrund antiker Musiktheorie und deren platonisierender Anwendung auf die Dichtkunst bei Ficino wollen sie durch Form und Funktionsweise das Wesen der Dichtkunst als Abbild der Sphärenharmonie zur Darstellung bringen. Während ein moderner Betrachter dazu tendiert, den technischen Aspekt zu betonen und das ‚maschinell‘ erzeugte Gedicht in scharfen Gegensatz zu ‚wahrer‘ Dichtung zu stellen, vermitteln sie paradigmatisch ein Kunstverständnis, das künstlerisches Schaffen als Nachvollzug der ewigen Ordnung des Kosmos sieht. Die aus der Kombination sphärisch angeordneter Textparzellen

49 Vignau-Wilberg (wie Anm. 46) 18f.

resultierenden Verse, die uns als Inbegriff des ‚Uninspirierten‘ erscheinen, wollen ganz im Gegenteil als von den Musen inspirierte Dichtung betrachtet werden, da musische Inspiration auf die den Kosmos durchwaltende, die Sphärenharmonie bewirkende göttliche Potenz zurückgeführt wird. Für die neo-doctores des Jahres 1649 sollte es zweifellos die vornehmste Form des Lobes bedeuten, daß ihre ‚Intelligenz‘, die sie mit Disputation und Promotion unter Beweis gestellt hatten, eine Gratulation anregte, die die von kosmischen Intelligenzen verursachte Gestirnbewegung und von dienstbaren *genii* hervorgebrachte Sphärenharmonie imitierte.

#### Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2, 7 – Aufnahmen der Autorin. Mit Genehmigung der Universitätsbibliothek Wien.

Abb. 3, 4, 8, 9 – Aufnahmen Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Abb. 5, 6, 10 – Fondos digitalizados de la Universidad de Sevilla (wie Anm. 8).