BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1973, HEFT 3

WERNER VON KOPPENFELS

# ESCA ET HAMUS

## Beitrag zu einer historischen Liebesmetaphorik

(vorgelegt von Wolfgang Clemen am 4. Mai 1973)

MÜNCHEN 1973
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

ISBN 3 7696 1450 X

© Bayerische Akademie der Wissenschaften, München, 1973
Druck: Buchdruckerei Gebr. Parcus KG, München
Printed in Germany

# Inhalt

Vorbemerkung . . . . . 5

1. Diachronie und Synchronie in der topischen Metaphorik 7

2. Bestandaufnahme des Topos *esca et hamus* auf einer Spätstufe seiner Entwicklung (elisabethanische Literatur) . 15

2.1. ‚Barocke' Inszenierung und Sonettradition . . . . . 15

2.2. Recantatio Amantis . . . . . 21

2.3. Umsetzung in epische und dramatische Handlung . . . 24

3. Historischer Aufriß (I) – Antike Zeugnisse . . . . . 29

3.1. Ursprüngliches Bildfeld: Liebesjagd . . . . . 29

3.2. Senkung der Bildebene: Fisch- und Vogelfang als Jagd nach Lust und Gewinn . . . . . 31

3.3. Köder und Haken in der antiken ‚Liebeskunst' . . . . 34

4. Historischer Aufriß (II) – Mittelalter . . . . . 39

4.1. Die fleischliche Versuchung Satans . . . . . 39

4.2. Die *amo* < *hamo*-Etymologie . . . . . 43

4.3. Angelbild und höfische Liebe . . . . . 49

5. Historischer Aufriß (III) – Italienische Renaissance . . 53

5.1. Figurenhäufung und Beispielsystematik . . . . . 53

5.2. Petrarkistischer Frauenpreis . . . . . 56

5.3. Neuplatonische Rehabilitierung . . . . . 59

Namensregister . . . . . 65

## Vorbemerkung

Die vorliegende Studie entstand aus dem Bemühen, das elisabethanische Liebesconceit aus der literargeschichtlichen Dialektik von Überlieferung und Erneuerung zu verstehen. Die Analyse der konkreten Einzelbeispiele erzwang eine zunehmende Ausweitung des Untersuchungsfeldes, da sich der proteische Begriff der Tradition nur auf diesem Wege präzisieren ließ; so mußte ein weitgefächerter komparatistischer Aufriß der synchronen anglistischen Betrachtung die historische Tiefendimension nachtragen. Dabei reizte es, so ungleiche Größen wie Metapher und epochale Großstruktur miteinander in Beziehung zu setzen und dem vorherrschenden Eindruck wenig konturierter Stoffülle in der Toposforschung durch eine markante, aber nicht überzeichnete Phasenfolge der Entwicklung eines ausgewählten Beispiels zu begegnen. Gerade der weite Zeitrahmen und die Vielfalt der Belege erforderten eine möglichst konzise Form der Darstellung; eine Fülle weiterführender und querverweisender Fußnoten ist die – dem Spezialisten vielleicht nicht unwillkommene – Folge solcher Beschränkung.

W. v. K.

But I pray you sir on with your fishing, and if you have doone with your substantiall, begin with your metaphoricall.

Sir, quoth the Angler, in truth my store of gold is so little, that I care not if I speake no more of that hooke: and nowe, touching the metaphoricall fishing, I found it onely by wit, a conceited kind of hooke, that is onely layd in the shallow sence of understanding, where kinde fooles are cosend with faire words of fine devises . . .

Yea, quoth the Scholler, how catch you a Trowt but with a silken flye, and can you better deceive a foole, then with a Taffatie face?

Nicholas Breton, *Wits Trenchmour* (1597)

## 1. Diachronie und Synchronie in der topischen Metaphorik

Im siebten Kapitel seines Buches *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* entwirft E. R. Curtius das Programm einer historischen Figurenlehre und speziell einer Metaphorik, die der zuvor eingehend begründeten geschichtlichen Topik „zur Seite" zu stellen sei.[1] Das gleichberechtigte Nebeneinander beider Forschungsbereiche erklärt sich daraus, daß der Autor sich bei seiner Untersuchung „am Lehrgebäude der griechischen Rhetorik orientiert" hat,[2] die bekanntlich die Auffindung der Topoi dem Kompositionsvorgang der Heuresis (inventio) zuteilt, die Verwendung, Elaboration und Neuprägung von Metaphern aber der Lexis (elocutio). Doch schon die verhältnismäßig untergeordnete Stellung des Metaphernkapitels im Gesamtplan des Werkes, und vor allem der recht bildhafte Charakter vieler Topoi, die in anderen Teilen des Buches verfolgt werden, wecken Zweifel an der Konsequenz und Vertretbarkeit dieser Parallelkategorisierung: ob man die Formel vom *puer senex* betrachtet, die Motivkonventionen der Überbietungsrede, oder allgemein die Annäherung des Literarischen an andere Existenzbereiche, wie Curtius sie diachronisch beschreibt, überall werden Vorgänge der Metaphorisierung zentral. Aber auch in der europäischen Poetik ist die schulmäßige Zuordnung der Metapher zur *elocutio* nicht immer strikt aufrechterhalten worden, wohl nicht zuletzt unter dem Eindruck der großen Bedeutung, die ihr Aristoteles (und später Longinus) zuwies. Je weniger die Metapher als *ornatus* im Sinne ästhetisch reizvoller Zutat empfunden wurde, desto mehr wuchs die Neigung, die bildschöpferische Kraft der Imagination einer

---

[1] *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (Bern/München, [3]1961), S. 148.

[2] loc. cit.

stärker originalitätsbetonten *inventio* anzunähern.[3] Von ihrem Doppelcharakter als Motiv und Stilistikum her hat die Metapher grundsätzlich Anteil am Prozeß der ‚Stoffindung' wie der ästhetischen ‚Einkleidung'.

So weitgespannt und unscharf begrenzt der von Curtius und seinen Nachfolgern etablierte Toposbegriff sein mag, er schließt unzweifelhaft den Begriff der historischen Metapher mit ein. Als Gemeinplätze der Tradition beziehen sich die Topoi primär auf nichtfigurative Vorstellungen und Vorstellungskomplexe, freilich mit starker Neigung zum Metaphorischen;[4] sei es, daß tradierte Bilder zur Illustration von Teilaspekten herangezogen werden, wie bei den standardisierten Vergleichen des Schönheitskataloges, oder daß ein ganzer topischer Komplex allegorisiert erscheint, z. B. der *locus amoenus* als Seelenlandschaft, oder die ‚Verkehrte Welt' als Zerrbild einer unerfreulichen Wirklichkeit. Andererseits ist das kollektivliterarisch über einen größeren Zeitraum zu verfolgende Bild immer zugleich topisch, d. h., der bestimmende Kontext, der einen Wortgebrauch als übertragen kenntlich macht, bleibt auf den verschiedenen Zeitstufen grundsätzlich konstant; bei allem Variationsspielraum im einzelnen greifen alle Benützer der Metapher bewußt oder unbewußt auf dieselbe vorgegebene Möglichkeit zurück, zwei mehr oder minder disparate Lebensbereiche ideell zu verbinden. Eine historische Metaphorik muß demnach als begrenzter Teilbereich der (trotz definitorischen Unbehagens) fest eingeführten und als wissenschaftlich fruchtbar

---

[3] Vgl. zur englischen *Metaphysical Poetry* R. Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery* (Chicago, [4]1961), bes. S. 309ff. ("The Places of Invention"), und zur italienischen Barockdichtung, mit einem wertvollen Überblick über historische Metapherntheorien und manieristische Bildtradition, H. Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik* (Frankfurt, 1964), S. 621–672.

[4] ‚Metaphorisch' steht hier und im folgenden als Sammelbegriff für alle Formen figurativen Sprechens vom Vergleich bis zur Großstruktur der Allegorie (‚Übertragung'), um den Vorgang der Metaphorisierung sowohl punktuell als auch im Rahmen eines Bildkomplexes zu erfassen. ‚Metapher' dagegen wird im traditionell begrenzten Sinn des Terminus gebraucht.

erwiesenen historischen Topik gelten.[5] Ihre enge Beziehung zur stilistisch und semantisch orientierten Metaphernkritik wird durch diese Priorität nicht bestritten.

Als Teilgebiet der Toposforschung gerät die historische Metaphorik, trotz des programmatischen Titeladjektivs, zwangsläufig mit in denselben Verdacht geschichtsfreien Denkens, dem sich die Methode von Curtius seit langem, und heute heftiger denn je, ausgesetzt sieht.[6] Zu ausschließlich scheint sein Ansatz den Blick auf die Invariablen der Tradition zu richten, während die Frage der geschichtlich-individuell bedingten Aneignung des Überlieferten im einmaligen Werk in den Hintergrund tritt. Gerade die Überfülle des oft nur andeutungsweise Dargestellten bewirkt leicht einen Wiederholungs- und Sättigungseffekt, als werde der Leser mit einer erdrückenden Masse kulturgeschichtlicher Bruchstücke konfrontiert. Einer zeitgenössischen Wissenschaftskritik, die alle fachspezifischen Paradigmen der Erkenntnis auf ihre Ideologiegebundenheit befragt, kann so die den Werkzusammenhang fragmentarisierende Topik und ihr Gegentyp, die ‚werkimmanente' Textinterpretation, als Ausdruck ein- und desselben Ausweichens in geschichtslose Freiräume gelten. Solche grundsätzlichen Vorbehalte sind neuerdings von H. R. Jauß in einer vielbeachteten Schrift beredt formuliert worden. Eine gewisse polemische Schärfe wird unüberhörbar, wo Jauß sich gegen die Vernachlässigung von „Gegenwart und Einmaligkeit" in der kunst- und literargeschichtlichen Traditionsforschung wendet:

> Die Erkenntnis des Bleibenden im fortwährenden Wechsel entpflichtet von der Mühe des historischen Verstehens. Die zur höchsten Idee erhobene Kontinuität des antiken Erbes erscheint in dem monumentalen Werk von Ernst Robert Curtius, das eine Legion von epigonischen Toposforschern ins Brot setzte, in der historisch nicht vermit-

---

[5] Dieses Unterordnungsverhältnis betont auch O. Pöggeler in „Dichtungstheorie und Toposforschung", *Jahrbuch für Ästhetik* 5, 1960, S. 148.

[6] Über diese kritischen Reaktionen (und die zum Berichtszeitpunkt eher magere Forschungslage) informiert der Überblick „Toposforschung" von V. Veit, *DVJS* 37, 1963, S. 120–163.

telten, der literarischen Tradition immanenten Spannung von Schöpfung und Nachahmung, von hoher Dichtung und bloßer Literatur ...[7]

Diese Kritik, die Teil eines Plädoyers für eine neue, rezeptionsorientierte Literaturgeschichtsschreibung ist, verwirft an der von Curtius initiierten Toposforschung eine Art Vergötzung der Kontinuität um ihrer selbst willen, die auf einen ahistorischen Gegensatz von Meisterwerk und mittelmäßiger Literatur hinauslaufe. Der Kontrast zwischen innerliterarischer Tradition und ‚Geschichte' scheint freilich an dieser Stelle durch den Kritiker selbst dogmatisch verabsolutiert worden zu sein, und wenn die Topik den Unterschied zwischen herausragender und durchschnittlicher Literaturleistung deutlicher hervorzuheben erlaubt, so hilft sie auch, ihn zu überbrücken. Erst ein Aufdecken der nachweisbaren, dem modernen Bewußtsein weithin nicht mehr geläufigen Kontinuitäten erlaubt es, im Einzelfall nach ihren historischen Gründen und ästhetischen Funktionen weiterzufragen. Wie Jauß etwa die Topoi aus dem ‚Erwartungshorizont' des Literaturpublikums, um dessen Rezeption der Texte es ihm vor allem geht, ausschließen will, bleibt sein Geheimnis. Als Warnung an die ‚epigonischen Toposforscher', die (selbst von einem akuten Geschichtsbewußtsein gesteuerte) curtianische Blickrichtung auf das Kontinuum der Literatur absolut zu setzen oder auch nur unreflektiert zu übernehmen, ist der Einspruch dort aktuell, wo er auf selbstgenügsame Zelebration des Ewig Gleichen und auf sterile Stoffhuberei zielt.

Was bei Curtius Desiderat oder bloße Andeutung bleiben mußte, hat die nachfolgende Toposforschung, die ja meist durch Konzentration auf Einzelbeispiele Raum für detailreichere Behandlung gewann, dabei aber oft den Gegenstand durch übermäßige Belegreihung zu atomisieren drohte, nicht überzeugend geleistet: die geschichtliche Progression eines Topos in möglichst klar abgesetzten Stufen darzustellen, und gerade dazu immer wieder seine organische Funktion und seinen geistesgeschicht-

---

[7] *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt, ²1970), S. 153f.

lichen Stellenwert in ausgewählten Texten zu bestimmen.[8] Dieses Ziel, dem sich der folgende Versuch mehr als bisher üblich annähern möchte, verlangt einmal eine möglichst breite übernationale und historische Basis der Belege, damit den Verallgemeinerungen wie den Beispielen wirklicher Repräsentanzcharakter zukommt, zum anderen eine Verlagerung vom Registrieren der Beispiele auf ihre Einordnung in kontextuelle Bezüge (Perioden, Gattungen, Einzelwerke). Der Herkunftsbereich des Topos wird hier ebenso von Interesse sein, wie seine wechselnde oder konstante Bindung an bestimmte Genres und Stilhöhen, außerliterarische Ein- und Rückwirkungen (z. B. Beziehungen zu Religion, Philosophie, bildender Kunst), und die Frage der Filiation. Chronologischer Endpunkt der Untersuchung muß dabei nicht unbedingt der zeitlich letzte Beleg sein, wohl aber eine prominente und charakteristische Spätstufe in der Entwicklung des Topos.

Die historische Metaphorik bietet sich in besonderer Weise zur stilistisch-linguistischen Analyse an, auch wenn der Vorrang des Motivgeschichtlichen naturgemäß gewahrt bleibt. Curtius selbst ist auf diesem Weg nicht sehr weit gegangen. Sein Metaphernkapitel begnügt sich damit, z. T. heterogene Beispiele und Beispielgruppen unter dem Aspekt des Bildspenders (des ‚Uneigentlichen') zu betrachten, nämlich als: 1. Schiffahrtsmetaphern – 2. Personalmetaphern – 3. Speisemetaphern – 4. Körperteilmetaphern – 5. Schauspielmetaphern. Diesem unbefriedigenden Einteilungsmodus gegenüber hat H. Weinrich das Konzept des Bildfeldes in die Diskussion eingeführt, auf dem die Verbindung der verschiedenen Existenzbereiche traditionell vorgegeben ist, und

[8] Als Beispiel einer über Materialsammlung nicht wesentlich hinausführenden Untersuchung zur Liebesmetaphorik sei F. Hindermann, *Bilder der Liebesdichtung*, Diss. (Basel, 1963) genannt. Wo es primär um den Stellenwert eines Topos im individuellen Text geht, wird der bildhistorische Aufriß in Proportion und Gliederung auf dieses Ziel gerichtet sein und notwendigerweise stärker summarisch ausfallen. Vgl. die neueren anglistischen Arbeiten von C. Uhlig, „Der weinende Hirsch" [*As You Like It* II, i, 21–66], *ShJ* (West) 1968, S. 141–168; ders., „*Orobouros*-Symbolik bei Spenser" [*Faerie Queene* IV, x, 40f.], *GRM* 19, 1969, S. 1–23; und W. Füger, „Ungenutzte Perspektiven der Spenser-Deutung" [*Faerie Queene* I, viii, 30–34], *DVJS* 45, 1971, S. 252–301.

das eine virtuell unendliche Zahl konkreter Metaphernbildungen der verschiedensten Originalitätsgrade nicht nur sanktioniert, sondern erst möglich macht:

> Diachronische Metaphorik [nach Art von Curtius] baut auf der Fiktion auf, als ob die einzelne Metapher isolierbar sei. Sie steht jedoch nicht nur – diachronisch – in einem Traditionsstrang, sondern auch – synchronisch (bzw. achronisch) – in sprachinternen Zusammenhängen mit anderen Metaphern, die deskriptiv-systematisch dargestellt werden können.[9]

Weinrichs ‚Bildfeld' überwindet das traditionsreiche Vorurteil, in der Metapher werde ein ‚Eigentliches' durch ein ‚Uneigentliches' umschrieben[10] zugunsten der Betonung ihres semantischen Eigenwertes. Indem er der diachronischen eine synchronische Metaphorik zur Seite stellt, korrigiert er den Eindruck, die literarische Metapher sei als Akt der Individualsprache *(parole)* dem Sozialgebilde der Sprache *(langue)* weitgehend entrückt, und liefert eine wesentliche methodische Voraussetzung für ihre historische Erforschung. Mit Hilfe seines Konzeptes läßt sich die oben zitierte Anordnung des Metaphernkapitels bei Curtius systematischer und erkenntnisfördernder formulieren: 1. Dichtung (geistige Anstrengung) als Schiffahrt (Reise) – 2. [nachdem die nicht zum Hauptbildfeld passenden Personifikationen von Abstrakta ausgeschieden sind] Dichterische (geistige) Anstrengung als Geburt – 3. Geistige Speise – 4. Organismus des Geistigen – 5. Welt als Bühne. Der notwendig folgende Erkenntnisschritt läge in einer historischen und ästhetischen Differenzierung aller auf ein und dasselbe Bildfeld bezogenen Metaphern.

Nicht nur als literarisches Motiv und rhetorische Stilfigur, sondern auch als semantische Erscheinung im System der *langue* ist demnach die traditionelle Metapher zu untersuchen. Dieser methodische Synkretismus erweist sich als notwendig, da keine

---

[9] „Münze und Wort – Untersuchungen an einem Bildfeld", in *Romanica: Festschrift für G. Rohlfs* (Halle, 1958), S. 508–521, hier S. 511.

[10] Über die Tradition dieser Auffassung referiert knapp und mit zahlreichen Belegen G. Naumann im ersten Teil seines Aufsatzes „Die ‚absolute' Metapher", *Poetica* 3, 1970, S. 188–193.

der Betrachtungsweisen die andere ausschließt oder (bisher) ersetzt.[11] Die stark in Bewegung geratene Metapherndiskussion der neuesten Linguistik scheint der Toposforschung vorerst keine allzu starken Impulse zu versprechen; nicht nur terminologische Inflation und ahistorischer Ansatz, sondern auch die Vorliebe für modernistisch kühne, also gerade die vorgegebenen Bildfelder überschreitende Metaphorik stehen dort, wo literarische Texte herangezogen werden, einer teilweisen Koordinierung der Methoden entgegen.[12] Auf die von der modernen Semantik propagierte Komponentenanalyse der Bedeutungsträger[13] kann freilich auch die historische Metaphernuntersuchung nicht verzichten, obwohl sie sich bei der Vielzahl der Beispiele mit einer weniger detaillierten und durch Vorauswahl vereinfachten Form begnügen wird.

Die folgende Studie versucht, die Vorzüge der Methoden von Curtius und Weinrich miteinander zu verbinden und durch einen Wechsel und Spannungszustand zwischen Synchronie und Diachronie den Gefahren der konturenlosen und beliebig akzentuierbaren Stoffülle zu begegnen. Auf semantischem Gebiet untersucht sie ursprüngliche und angrenzende Bildfelder, Bedeutungsverschiebungen unter dem Einfluß von Analogie und Polysemie; echte und mißverstandene Etymologisierung, Übersetzbarkeit, und das Wechselspiel von Erstarrung und Aktualisierung der Metapher. Auch die Möglichkeiten klanglicher Assoziation des Bildempfängers mit dem Bildspender (über Paronomasie und Reimbindung) werden im Einzelfall verfolgt. Gerade diese Detail-

---

[11] Dies wird exemplarisch an der Bochumer Diskussion zwischen Weinrich, Suerbaum u. a. deutlich; vgl. „Die Metapher", *Poetica* 2, 1969, S. 100–130.

[12] Vgl. die der modernen Literatur entnommenen Beispiele bei W. Ingendahl, *Der metaphorische Prozeß* (Düsseldorf, 1971). Es wäre allerdings zu fragen, wie weit die Kühnheit modernistischer Metaphorik nicht auch (wie häufig in der Barocklyrik) auf dem Verdecken eines vertrauten oder der Aktivierung eines nicht mehr vertrauten Bildfeldes beruhen kann. Ein Beispiel für den letzteren Prozeß wäre im Rahmen meines engeren Themas Dylan Thomas' Gedicht "The Long-Legged Bait".

[13] Eine Einführung in ‚komponentielle' Semantik gibt M. Bierwischs Überblick "Semantics" in J. Lyons (ed.), *New Horizons in Linguistics*, (Harmondsworth, 1970), S. 166–184.

fragen sind bei der Stoffbefangenheit der Toposforschung bisher kaum erörtert worden.

Synchronische und diachronische Betrachtungsweisen müssen sich ergänzen, sollen – was nach wie vor das Hauptanliegen der historischen Topik ist – literarische Lebenslinien der europäischen Tradition am konkreten, wenn auch oft unscheinbaren Beispiel sichtbar gemacht werden. Mit wachsender Einsicht in die Geschichtlichkeit der Topoi schärft sich der Blick für ihre wechselnde Rolle jeweils im Werkzusammenhang. Ein Topos ist ja ebensowenig unveränderlich, wie er sich aus den gegebenen Kontexten voll ablösen läßt: sein Wesen ergibt sich aus der Summe seiner historischen Verwendungen.

Daß die erstaunliche (von Curtius selbst ausgesparte) motivische Kontinuität der Liebesdichtung von der Antike über Trobadorlyrik und Petrarkismus bis zum Barock der europäischen Nationalliteraturen nicht allein auf der Wiederkehr einer kleinen Zahl von menschlichen Grundsituationen beruht, sondern mindestens ebensosehr auf literarischer Überlieferung, steht heute außer Frage. So vertraut ist diese Vorstellung etwa auf dem Gebiete der Amormythologie, daß ausführliche topische Untersuchungen entbehrlich scheinen, da sie ins Uferlose führen und dabei doch nur die Allgegenwart des tradierten Erbes erweisen müßten; und doch hat die (kunstgeschichtlich orientierte) Forschung einen altvertrauten Gemeinplatz wie den der ‚blinden Liebe' in einer ebenso präzisen wie faszinierenden Weise neu erschließen können.[14] Um so nützlicher erscheint es, weniger geläufige Topoi der Liebesdichtung, die, wie die Erfahrung zeigt, in ihrem Traditionsgehalt oft nicht voll verstanden werden, im historischen Ablauf zu verfolgen und zu beschreiben. Das hier gewählte Beispiel, die antithetische Doppelmetapher vom ‚Köder und (Angel-)Haken der Liebe', hat bisher m. W. kaum kritische Aufmerksamkeit erfahren. Seine wechselvolle, vielseitig belegbare, in deutlichen Entwicklungslinien angelegte Laufbahn macht es zu einem idealen Paradigma historischer Liebesmetaphorik.

[14] Es sei nur an E. Panofskys Studie über den ‚blinden Cupido' erinnert (*Studies in Iconology* [New York, ²1962], Kap. 4) und an ihre Fortsetzung bei E. Wind (*Pagan Mysteries in the Renaissance* [London, 1958], Kap. 4 ff.).

## 2. Bestandaufnahme des Topos *esca et hamus* auf einer Spätstufe seiner Entwicklung (Elisabethanische Literatur)

### *2.1. ‚Barocke' Inszenierung und Sonettradition*

Die elisabethanische Literatur, von deren Studium die Anregung zur vorliegenden Untersuchung ausging, zeigt den künstlerischen Impuls der Renaissance in einer relativ späten Phase. Dank ihrer originalen Aufnahme und Integration der kontinentalen Entwicklung und dank der Gleichzeitigkeit ihrer renaissancehaften und barocken Züge (z. B. in der Dichtung Spensers und Marlowes auf der einen, des jungen Donne auf der anderen Seite) bietet sie sich als Ausgangspunkt für eine kollektivliterarische Herleitung einzelner Bilder an. Das *metaphysical conceit* als Sonderform des barocken *concetto* zeigt innerhalb der englischen Literatur die europäische Entwicklungsstufe der raffiniertesten, kühnsten, aber auch selbstgefälligsten Elaboration traditioneller Bildfelder an. Die klassizistische Abwendung von den *faux brillants* und dem *false wit* einer als überzüchtet empfundenen Metaphorik trägt dann entscheidend dazu bei, daß viele der althergebrachten Metaphern, besonders aus der galanten Sphäre, als verbraucht abgeschrieben oder zum subliterarischen Stereotyp abgewertet werden.

An anderer Stelle habe ich Donnes witzige ‚Inszenierung' gängiger petrarkistischer Hyperbeln, wie Liebestod, Sonnenüberbietung und Deificatio, als Endglieder einer langen Traditionskette beschrieben[15] und seine Neigung zur Inversion des Überkommenen, zum literarischen Paradoxon, hervorgehoben. Auch Donnes von der Kritik als unproblematisch vernachlässigtes Ge-

---

[15] *Das petrarkistische Element in der Dichtung von J. Donne*, Diss. (München, 1967), und „Donnes Liebesdichtung und die Tradition von *Tottel's Miscellany*", *Anglia* 87, 1969, S. 167–200.

dicht *The Baite*, in dem das Bild des ‚Liebesköders' thematisches Zentrum ist und seine originellste Deformation erfährt, steht deutlich in diesem Zusammenhang. Es entstand als eine von mehreren zeitgenössischen Parodien auf Marlowes berühmte arkadische Liebeseinladung "Come live with me and be my love".[16] Donne überträgt mit leichter Hand die Liebeswerbung aus der Hirtenwelt in das Fischermilieu – letzteres gehört schon bei (Pseudo-)Theokrit und Sannazaro zu Arkadien[17] – und legt den Schimmer der Kostbarkeiten, mit denen Marlowes Liebender nach Pastourellenart seine Schäferin lockt, als ironischen Abglanz des Goldenen Zeitalters über seine Landschaft:

> Come live with mee, and bee my love,
> And we will some new pleasures prove
> Of golden sands, and christall brookes,
> With silken lines, and silver hookes ...

Die goldenen Ufer und kristallenen Bäche sind hier nicht mehr nur aphrodisische Kulisse wie Marlowes "shallow rivers, to whose falls/ Melodious byrds sing Madrigalls" oder das Flußtal einer anderen, Donne offenbar bekannten anonymen Marlowe-Nachahmung, "where silver sands and pebbles sing/ Eternal ditties with the spring";[18] bei Donne weist die glitzernde Pracht des Lustortes über sich selbst hinaus auf die seidenen Angelschnüre und silbernen Haken der Folgezeile. Die Grenze zwischen Wirklichkeit und Metaphorik ist hier in bezeichnend spielerischer Weise verwischt: erst die Schlußpointe wird voll enthüllen, was es mit diesem preziösen Angelgerät auf sich hat. Je mehr sich die arkadische Landschaftsidylle von der Stilisierung der Eingangsstrophe löst und ‚realistischere' Konturen annimmt, um so deutlicher wird sie als metaphorische Szenerie erkennbar, und die unschuldige Angelpartie als symbolische Verführung. Doch die Rollen sind gegenüber der Marloweschen Situation raffiniert ver-

[16] Erster vollständiger Abdruck in der Anthologie *Englands Helicon* von 1600 (ed. H. MacDonald [London, 1949], S. 192). – Donne-Zitate nach *The Poems of J. Donne*, ed. H. Grierson (Oxford, 1912).

[17] Vgl. Theokrit Nr. 21 und J. Sannazaro, *Arcadia & Piscatorial Eclogues*, ed. und übs. R. Nash (Detroit, 1966).

[18] Ebenfalls in *Englands Helicon* (a.a.O., S. 194).

tauscht: der Verführer selbst sieht sich als Opfer der Verführung, und indem er seine Einladung mit Komplimenten an die Schöne motiviert, ködert er sie mit sich selbst – ihre nackte Schönheit wird mit der von der Konvention verbürgten Strahlkraft nicht nur beim Baden Scharen verliebter Fische anziehen, sondern auch das Wasser wärmen, und Sonne und Mond verdunkeln. Fischflink gleiten die vorwiegend einsilbigen Wörter vorbei, die die mühelosen Eroberungen der Schönen evozieren:

> When thou wilt swimme in that live bath,
> Each fish, which every channell hath,
> Will amorously to thee swimme,
> Gladder to catch thee, then thou him ...

In dramatischem Kontrast dazu werden die Strapazen der weniger erfolgreichen (Liebes-)Fischer beschworen:

> Let others freeze with angling reeds,
> And cut their legges, with shells and weeds ...
>
> Let coarse bold hands, from slimy nest
> The bedded fish in banks out-wrest ...
>
> For thee, thou needst no such deceit,
> For thou thy selfe art thine owne bait;
> That fish, that is not catch'd thereby,
> Alas, is wiser farre then I.

Soviel expressiver Fischfang-Realismus mußte einen Walton entzücken;[19] die Angelmetapher ist so brillant in Szene gesetzt, daß sie ihren figurativen Charakter zu verlieren scheint. "Donne freely introduces Petrarchan conceits [gemeint sind die Sonnenhyperbeln] into a piscatory context", bemerkt ein Kritiker,[20] und übersieht dabei, daß Donne, der auch sonst keinerlei Sympathie

---

[19] Vgl. The *Compleat Angler* (London, 1653), Kap. 12.

[20] D. L. Guss, *J. Donne, Petrarchist* (Detroit, 1966), S. 82–84, vergleicht das Gedicht mit Tassos „I muti e freddi pesci", das nur die Sonnenüberbietung, nicht aber Badesituation und Anglermetapher enthält. Im übrigen verweisen die Kommentatoren auf die Verse "The fishes gliding on the sands: Offering their bellies to your hands" aus der anonymen Marlowe-Imitation als ‚Quelle' für *The Baite*.

für das arkadische Genre zeigt, eben keine Fischerekloge verfaßt, sondern eine alte Liebesmetapher – Frauenschönheit als Köder, der den fischgleichen Liebenden anlockt, einfängt, ja tötet – ironisch konkretisiert hat.

Freilich tritt die Metapher nicht isoliert auf, sondern ist an den weiten Kreis traditioneller Liebesbildfelder angeschlossen, innerhalb derer sich durch Kombinatorik *conceits* verschiedener Kühnheitsgrade herstellen lassen. So wird Donnes badendes Mädchen implizit der Aphrodite Anadyomene verglichen,[21] und die mehrfach ausgebeutete Sonnenkraft ihrer Schönheit bietet, zusätzlich zur fleischlichen Ködereigenschaft ihres Leibes, eine aparte Fischfangmöglichkeit, die Cowleys *Bathing in the River* ausmalt:[22]

> The *Fish* around her crowded, as they do
> To the false Light that treach'rous Fishers shew,
> And all with as much Ease might taken be,
> As she at first took me.
> For ne'er did *Light* so clear
> Among the *Waves* appear,
> Though ev'ry Night the *Sun* himself set there.

In dieser immer noch petrarkistischen Balance von Huldigung und Anklage bleibt die Doppelmetapher von Köder und Haken ungenannt, doch sie liegt dem *conceit* zugrunde, und ihr Erschließen war wesentlicher Teil des Lesevergnügens.

Die elisabethanische Sonettlyrik hat an solcher Bildartistik noch wenig aufzuweisen, doch sind einzelne Versuche zu einer situationshaft-concettistischen Ausweitung der Metapher bemerkenswert. Schon R. Tofte schildert die Schöne als Lockspeise ihrer selbst (*Laura* II, 37[23]). Im Tränenmeer des Liebenden schwimmt *Love* als Fisch, und die Dame wird aufgefordert, ihn

---

[21] Vgl. die Modellbeschreibung der badenden Aphrodite, in deren Gefolge sich Eros und Scharen verliebter Fische tummeln, in *Anacreontea* (ed. J. Edmonds [London, 1931]), Nr. 57.

[22] *Works of A. Cowley* (London, [10]1707), I, 176.

[23] Die elisabethanischen Sonettdichter (mit Ausnahme Shakespeares) sind nach S. Lee, *Elizabethan Sonnets* (London, 1904) zitiert.

zu fangen, indem sie ihn beim Baden durch ihre Nacktheit anlockt. Weniger lasziv, dafür aber um so blutiger und galanter ist das Bild, das Spenser von seiner Geliebten entwirft: ihre trügerischen "smiling looks" sind in Wirklichkeit "golden hooks, that from the foolish fish their baits do hide" (*Amoretti* 47[24]), aber die verliebten Fische drängen sich zum Martyrium (Verbindung mit der Liebestod-Hyperbel):

> Yet, even whilst her bloody hands them slay,
> Her eyes look lovely, and upon them smile;
> That they take pleasure in her cruel play,
> And, dying, do themselves of pain beguile ...
> O mighty charm! which makes men love their bane ...

Gegenüber diesem tönenden Pathos, das in unfreiwillige Burleske umzuschlagen droht, zeigt sich das witzige und spontane Eigenleben des gleichen Bildes bei Donne durch ironische Distanz zur petrarkistischen Tradition bestimmt; nicht feierlich, sondern kolloquial vertraulich ist die Stimme, die bei ihm den lebendigen Dialog suggeriert, einer imaginativen Zukunft Gegenwart, einer Metapher die Greifbarkeit des Hier und Jetzt verleiht, und halbernst argumentierend im paradoxen Preis des Köders den bitteren Haken hinwegeskamotiert. Daß Donnes ‚seidene' Fischleinen und ‚silberne' Haken in ihrer Kostbarkeit Elemente der Schönheitshuldigung sind, erweisen entsprechende Stellen in der Sonettdichtung explizit; noch einmal sei R. Tofte zitiert:

> The cruel NERO used on golden hook
> The harmless fish to catch with sugared bait:
> So courteous LOVE, fishing, me quickly took ...

Die Angel ersetzt hier das vertrautere mythologische Attribut Amors, den (ebenfalls hakenbewehrten) Pfeil. Die wahre Natur des goldenen Hakens enthüllt dann, numerisch und technisch nicht ganz widerspruchsfrei, die Pointenzeile: "Two golden tres-

---

[24] Die ‚goldenen Haken' sind in diesem grammatikalisch mißverständlichen Satz Objekt. Spenser kontaminiert zwei gängige Schein/Sein-Embleme: den leckeren Köder, der den Haken verdeckt, und das goldene (deutlicher: ‚vergoldete') Äußere zur Tarnung von Unwert und Trug.

ses be they of fine hair."[25] In dieser Tradition, die das Schönheitsblason in die Anglermetapher einbezieht, stehen auch Donnes "silken lines, and silver hookes": sie beziehen sich, wenn man die parodistisch angedeuteten Gleichungen ausführt, auf Haar und Hände der Geliebten.[26] Die Schöne weiß an dieser Stelle noch nicht (und nur der poetisch gewitzte Leser ahnt), daß der Sprecher sie durch die Blume einlädt, mit ihren Reizen nach seinem Herzen zu fischen.

Dem modernen Leser wird, auch wenn er die Feinheiten der petrarkistischen Tradition nicht überblickt, der Zugang zu Donnes Gedicht dadurch erleichtert, daß die Metapher vom Liebesfischen mit der Formel ‚einen Mann angeln' etc. (engl. 'to hook a lover') in die Alltagssprache Eingang gefunden hat; ihr Verwendungsradius wurde dabei allerdings erheblich reduziert. Übrig blieb eine stereotype Wendung mit bürgerlich-materialistischem Beigeschmack, wie sie eine Vignette Thackerays zum 4. Kapitel von *Vanity Fair* illustriert: Becky Sharp (frisch aus dem Pensionat entlassen und erpicht, den gesellschaftlichen Aufstieg mit Charme und List über eine gute Partie zu schaffen) sitzt auf dem Querbalken des Anfangsbuchstabens und wirft ihre Angel aus, während ein fetter Fisch (Joe Sedley, der plumpe Bruder ihrer

---

[25] *Laura* III, 6. In Chaucers *Monk's Tale* fischt Nero mit luxuriösen Goldnetzen im Tiber; auch an den Einfluß des (zweckentfremdeten) Sprichwortes „aureo hamo piscari" (Sueton, *Augustus* XXV, 4) ist zu denken.

[26] Diese Gleichungen sind gesucht, doch nicht ohne Vorbild. In Petrarcas *Canzoniere* (ed. D. Provenzal [Mailand, 1954]) erscheint Lauras Haar als seidene Vogelschlinge (Nr. 106); Spenser spricht in *Amoretti* 15 von den Silberhänden seiner Dame, und in *Canzoniere* 257 fängt Lauras Hand das Herz Petrarcas wie einen Fisch an der Angel. – In Th. Nashes *Terrors of the Night* (1594) wird eine Teufelserscheinung geschildert, die mit "silken nets and silver hookes" zum Fischen kommt (*Works*, ed. McKerrow [Oxford, ²1958], I, 378), wohl eine Allegorie sinnlicher Versuchung. Den Topos ‚Frauenhaar als Angelschnur', der sich auch in der orientalischen Dichtung findet (vgl. Goethes *Noten* zum *Divan*, „Übergang von Tropen zu Gleichnissen", mit einem Zitat aus Hammers Hafis-Übertragung), illustriert das Portrait der schönen Charité aus Sorels *Berger Extravagant* (1629), das alle Übertreibungen des Schönheitskatalogs ins Bildliche übersetzt und dabei die Haare der Dame in Angelhaken auslaufen läßt (L. Forster, *The Icy Fire* [Cambridge, 1969], Abb. 3).

Freundin) gierig heranschwimmt. Das nächste Stadium der Annäherung zeigt eine weitere Illustration, auf der Becky, damit beschäftigt, eine Geldbörse (!) zu häkeln, ihrem Joe einen Seidenfaden über die ausgestreckten Arme geworfen hat, dessen Enden sie wie die Garnschlinge eines Vogelstellers hält. Solche Motivdoppelung der Fisch- und Vogelfangmetaphorik ist in der Entwicklungsgeschichte unseres Topos überaus häufig; ihre Ursache hat sie vor allem darin, daß beide ‚Jagdweisen' auf dem Lockspeise-Prinzip beruhen.

### *2.2. Recantatio Amantis*

Das Kontrastbild Köder/Haken mußte vom Petrarkismus wenn nicht selbst geprägt, so doch übernommen werden, da es den oxymoresken Spannungszustand der Schmerzliebe emblemhaft in eine eingängige Bildformel fassen konnte. So überrascht es nicht, daß es analogen petrarkistischen Emblemen wie ‚Kerzenflamme und Schmetterling', ‚Schlange unter Gras und Blumen' oder ‚Biene und Spinne' an Beliebtheit und Verbreitung gleichkommt. Solche Bilder sind schon in der frühelisabethanischen Literatur Legion; sie werden von einer Modeströmung getragen, die man gnomischen Petrarkismus nennen könnte, mit einem Sammelbegriff für die in Emblembüchern, poetischen *Miscellanies* und euphuistischen Erzählungen so ausgeprägte Neigung, petrarkistische Bildvorstellungen in Moralschablonen umzuwandeln.[27] Natürlich wurde dabei die Klagekomponente absolut ge-

[27] Vgl. dazu K. E. Faas, *Schein und Sein in der frühelisabethanischen Lyrik und Prosa*, Diss. (München, 1965) und meinen in Anm. 15 zitierten Aufsatz. Die euphuistischen Belege zum Angelbild sind überaus zahlreich: vgl. *Euphues*, ed. J. Winny (Cambridge, 1957), S. 2, 20, 29, 39, 40, 49, 58, 59 etc. In der *Iconologia* von C. Ripa (Siena, 1613) fungiert das Bild im Rahmen einer barocken Schein/Sein-Allegorie mit wiederkehrenden Elementen – z. B. jugendlich schöne Gestalt mit Blumenstrauß in der einen, Bündel Angelhaken in der anderen Hand – bei der Charakterisierung von *Corte* (I, 146), *Fraude* (I, 255), *Inganno* (I, 372) und *Piacere* (II, 146). Panofsky, a.a.O., Abb. 103, reproduziert ein Emblem aus dem Geist der Gegenreformation, das den weltlich blinden und den sehenden, göttlichen Eros einander als Angler der Herzen gegenüberstellt.

setzt, ging es doch darum, die verderbliche Scheinhaftigkeit der sinnlichen Eindrücke und Begierden zu entlarven:

So poyson lurcks in Sugar sweete, the Hooke so hides the Bayte:
Even so in greene and pleasant grasse the Serpent lies in wayte...,

oder (mit Binnenreim):

The pleasant baite doth hide the harmeful hooke,
And false deceit can lend a friendly looke ...[28]

Besonders in den *recantations* der petrarkistischen Liebhaber, die mit ihrem Katalog negativer Liebesdefinitionen einen festen Typus bilden, erscheint das Bild regelmäßig; schon Wyatt dichtet:

Farewell, Love, and all thy lawes for ever.
Thy bayted hokes shall tangle me no more,
Senec, and Plato call me from thy lore ...

Gascoigne verkündet in seiner *Recantation* die poetische Binsenweisheit:

That womens vowes are nothing else but snares of secret smart:
Their beauties blaze are baytes which seeme of pleasant taste,
But who devoures the hidden hooke, eates poyson for repast ...

und Sir Walter Ralegh nennt in seinem *Farewell to False Love* die Sinnenliebe, unter vielen anderen Gleichungen des Unwertes,

A schole of guile, a net of deepe deceit,
A guilded hooke, that holds a poysoned bayte.[29]

Die Stereotypisierung der Ideen greift auf die Reimwortbindungen über: *hook* reimt obligatorisch mit *look*, da die begehrende Liebe durch die Augen ins Herz dringt, so daß der *coup de foudre* mit dem Angelbiß identisch wird; die Klangverkettung von *bait* mit *deceit* oder *in wait* (‚auf der Lauer') betont die Täuschung oder Selbsttäuschung des Liebenden. Ebenso schematisch sind

[28] Zitate aus: *Poems of G. Turberville*, in Chalmers' *Works of the English Poets* (London, 1810), II, 641, und *Davison's Poetical Rhapsody*, ed. A. Bullen (London, 1891), II, 59.

[29] Zitate aus: Wyatt in *Tottel's Miscellany* (1557), J iii; G. Gascoigne, *A Hundred Sundry Flowers* (1573), S. 355; *Poems of Sir W. Ralegh*, ed. A. Latham (London, 1951), S. 8.

die Verbindungen mit verwandten Bildfeldern der Liebesdichtung. Wyatts Verbum *tangle* (hier: ‚an die Leine nehmen', allg. ‚verstricken') weist auf die Vorstellung der Liebesleidenschaft als Bindung, Fessel, Fallstrick *(snare)*. Wenn Gascoigne das Moment des Essens, den angenehmen Geschmack der Liebesmahlzeit, die in Wirklichkeit ein Giftgericht ist, hervorhebt, so bezieht er sich auf die seinen Lesern vertraute Speisemetaphorik für den ‚Appetit' der Sinne und erinnert daran, daß die alte Doppelbedeutung ‚Speise'/‚Köder' für *bait* im zeitgenössischen Sprachbewußtsein noch lebendig war. Doch auch zum irrationalen Aspekt der Liebe, jener *folly* oder *madness of love*, die Shakespeare in seinen Komödien *(Midsummer Night's Dream, Twelfth Night)* dramatisiert, lassen sich Brücken schlagen, wenn man das gierige Schnappen nach dem tödlichen Köder und den rasenden Tanz des Fisches an der Angel mit der Liebesraserei vergleicht. Dies tut Shakespeare selbst in einem Sonett, das mit seiner Fülle antithetischer Figuren und Definitionsreihungen deutlich in der Tradition der Recantatio steht, dabei aber mit seinen drängenden Klang- und Wortwiederholungen und den jagenden Satzrhythmen die alte Statik der Form sprengt:

> Past reason hunted, and, no sooner had,
> Past reason hated, as a swallowed bait,
> On purpose laid to make the taker mad –
> Mad in pursuit, and in possession so:
> Had, having, and in quest to have, extreme ...
> (Sonett 129: "Th' expense of spirit"[30])

Nicht mehr die Liebesverweigerung der Dame, sondern die krasse sexuelle Desillusion ist hier der Anlaß für die Abrechnung mit der eigenen, als „lust" definierten Leidenschaft; der traditionelle ethische Aufschwung in reinere Gefilde findet nicht statt.

Wenn unsere bisherigen Beobachtungen den Schluß nahelegen, daß die weite Verbreitung des Topos in der elisabethanischen Literatur allein auf petrarkistischen Einfluß zurückgeht, so steht dem sein – wenn auch recht vereinzeltes – Erscheinen bereits in

---

[30] Shakespeare-Zitate nach *Complete Works*, ed. P. Alexander (London, 1951).

mittelenglischer Zeit entgegen. Die kunstvollste Ausformung begegnet im dritten Teil von Chaucers *Compleynt of Mars*, interessanterweise wieder im Kontext einer Recantatio, zu der sich die konventionelle höfische Liebesklage steigert. Unbeständigkeit enthüllt sich hier als Wesensmerkmal der Liebe und als Indiz für die erbitterte Feindschaft, mit der der höchste Gott die Liebenden verfolgt:

> Hit semeth he hath to lovers enmyte,
> And lyk a fissher, as men alday may se,
> Baiteth hys angle-hok with som plesaunce,
> Til many a fissh ys wod til that he be
> Sesed therwith; and then at erst hath he
> Al his desir, and therwith al myschaunce;
> And thogh the lyne breke, he hath penaunce;
> For with the hok he wounded is so sore
> That he his wages hath for evermore. (236ff.)

Die originelle Bilderweiterung – auf die Situation des Mars bezogen – ist drastisch genug, doch die Metapher selbst entstammt nicht Chaucers vielbeschworener ‚realistischer' Weltsicht, sondern der literarischen Tradition.[31]

### *2.3. Umsetzung in epische und dramatische Handlung*

Ließ der Gebrauch des Topos in der *Recantatio Amantis* eine moralistische Vorprägung noch jenseits der petrarkistischen Einflußsphäre vermuten, so macht ein Blick auf seine Verwendung in den nicht-lyrischen Gattungen der elisabethanischen Zeit diese Annahme zur Gewißheit. Unter den bedeutenden Autoren der Shakespeare-Epoche greift keiner häufiger auf die *bait & hook*-Metaphorik zurück als Spenser. Eine derartige Vorliebe konnte

[31] Chaucer-Zitate nach *Complete Works*, ed. F. N. Robinson (London, ²1957). W. Clemen spricht in seiner wertvollen Analyse des Gedichtes von einem „unüblich[en] ... realistische[n] Bild" (*Chaucers frühe Dichtung* [Göttingen, 1963], S. 247). – Im *Troilus* legt Diomed in unhöfischer Rollenverkehrung die Angel aus, um nach Criseyde zu fischen (V, 777). Dagegen steht das Bild bei S. Hawes im Dienste höfischer Liebesallegorie (*Pastime of Pleasure*, ed. W. E. Mead, *EETS* 173, V. 2164ff.).

dem Kompilator der Spenser-Konkordanz nicht entgehen, und C. G. Osgood zieht prompt einen Rückschluß à la Spurgeon auf die persönlichen Neigungen seines Dichters:[32]

> ... this figure of the bait is one of Spenser's most characteristic images. It occurs no less than twenty-six times. He was evidently a devoted angler.

Spenser unterscheidet in der *Faerie Queene* und in seinen platonisierenden Hymnen streng zwischen wesenhafter, das göttliche Prinzip spiegelnder Schönheit und scheinhafter, seelengefährdender Sinnenlockung; für letztere setzt er in diesen Dichtungen konsequent die Köder/Haken-Metapher ein (während in den Sonetten, wo statt der platonischen mehr die petrarkistische Weltsicht gilt, *bait* in der Regel, wie gezeigt, den Reizen der Dame Tribut zollt):

> And oft it falles (Ay me the more to rew)
> That goodly beautie, albe hevenly borne,
> Is foule abusd, and that celestiall hew,
> Which doth the world with her delight adorne,
> Made but the baite of sinne ...
> (*Hymne in Honour of Beautie*, 148ff.)

> The beautie, which was made to represent
> The great Creatours owne resemblance bright,
> Unto abuse of lawlesse lust was lent,
> And made the baite of bestiall delight:
> Then faire grew foule, and foule grew fair in sight ...
> (*Faerie Queene* IV, viii, 32)

*Foule grew fair in sight:* diesem Gesetz der Wesensverkehrung unterliegen alle Episoden, in denen den Rittern der Feenkönigin scheinhafte Schönheit als fleischliche Versuchung entgegentritt. Gleich zu Beginn des Epos benützt der Dichter das alte Thema der ‚Liebeserfüllung im Traum' dazu, eine solche Versuchersitua-

---

[32] *Works of Spenser, Faerie Queene* V, S. 206 der *Variorum Edition* (Baltimore, 1932–1949), nach der Spenser (ohne Sonette) zitiert wird. Zu Spensers Versuchungsemblematik vgl. J. Aptekar, *Icons of Justice* (New York, 1969), Kap. 8.

tion zu schaffen. Archimago schickt dem Redcross Knight im Traum einen Geist, der die Gestalt seiner Dame Una angenommen hat, deren keusche Sprödigkeit aber durch verdächtige Liebesbereitschaft ersetzt:

> Lo there before his face his Lady is,
> Under a blake stole hyding her bayted hooke,
> And as halfe blushing offred him to kis,
> With gentle blandishment and lovely looke ...
> (*FQ* I, i, 49)

Hinter den Geistergeschöpfen und schwarzen Magiern der großen Allegorie erkennt der Leser unschwer die Hand des Bösen selbst, der seine Köder auslegt, um die menschliche Seele auf ihrer Lebenswanderung in seine Gewalt zu bringen.[33] Bei der Schilderung von *Lechery* im Aufzug der Todsünden kehrt das Verkleidungsmotiv im Verein mit den Schmeichelkünsten der "thousand wayes to bait his fleshly hookes" wieder (I, iv, 25); er ist der moralische Typus der falschen Duessa, die den Redcross Knight in ihren Bann zieht. Eine mehr spielerische Variante des Motivs enthält die Szene, in der die Amazone Radigund durch ihre Dienerin Clarinda Sir Artegall umwirbt: während Clarinda ihrem Opfer, das schon angebissen hat, noch etwas Leine gibt, rutscht sie selbst aus und fällt in den Bach, d. h., sie erliegt ihrer eigenen Täuschungsabsicht und verliebt sich ihrerseits in den Ritter (V, v, 42f.). Auch außerhalb der erotischen Sphäre setzt Spenser das Bild ein: Sir Mammon hält Guyon den goldenen Köder der materiellen Versuchung vor, während ein Teufel im Hintergrund bereitsteht, den Verführten in tausend Stücke zu reißen (II, vii, 10 u. 64); und Malengin, Verkörperung von Betrug und Tücke, ist mit einem hakenbewehrten Stab und einem Fischer- (oder Vogler-)Netz ausgestattet, um auf dem Trockenen nach einfältigen Opfern zu fischen, doch wird dieser Angler des

[33] Vgl. den Hinweis auf Nashe in Anm. 26, und – besonders typisch – Lydgate, *Pilgrimage of the Life of Man*, ed. F. J. Furnivall, *EETS/ES* 83, V. 19239ff.: Satan wirft die Angel der Versuchung im wogenden und trügerischen Meer der Welt aus (Reimfolge: *disseyte – awayte – bayte*). Die Belege des neuen *MED* zu *bait* und *hook* in übertragener Bedeutung weisen fast alle auf einen geistlichen Kontext.

Bösen von Artegall und den Seinen mit Hilfe einer schönen Jungfrau selbst geködert und überwunden (V, ix, 10ff.), – Motivtyp des *piscator captus*, als dessen raffinierte Variante nunmehr Donnes *Baite* erkennbar ist. Allgemein erweist sich der Topos als allegorische Chiffre für das Versuchungsgeschehen in der *Faerie Queene* und damit als Träger einer christlich-moralistischen Tradition, die zu verfolgen sein wird.

Aus Shakespeares gelegentlicher Verwendung des Bildes lassen sich Einsichten darüber gewinnen, wie er konventionelle Bildgehalte im Hinblick auf den jeweiligen dramatischen Konflikt aktualisiert. Wie wenig selbstverständlich eine solche Perspektive für die Shakespeare-Kritik ist, ergibt sich daraus, daß die topische Bedeutung unserer Metapher von den kommentierten Ausgaben durchwegs übergangen wird.

In *Much Ado About Nothing* inszenieren Don Pedro, Claudio und ihr Anhang das Sich-Verlieben des äußerlich antagonistischen Paares Beatrice/Benedick. Während der Planungs- und Belauschungsszenen äußern die Intriganten ihre Absicht und die Freude über ihr Gelingen in der Terminologie des Vogel- und Fischfangs:

*Claudio:* Bait the hook well; this fish will bite. (II, iii, 100)

*Ursula:* The pleasant'st angling is to see the fish
Cut with her golden oars the silver stream,
And greedily devour the treachorous bait.
So angle we for Beatrice ... (III, i, 26ff.)

*Ursula:* She's lim'd, I warrant you; we have caught her, Madam.
*Hero:* If it prove so, then loving goes by haps:
Some Cupid kills with arrows, some with traps. (104ff.)

Die letzte Zeile verrät den Bezugspunkt der Episode: die Verschwörer haben sich das Amt Amors angemaßt, freilich auf komödiantischer Ebene, wo List den offenen Angriff, Angelhaken und Leimrute den Pfeil Cupidos ersetzen; – "If we can do this, Cupid is no longer an archer; his glory shall be ours, for we are the only love-gods" (II, i, 345). Als Köder fungiert bei diesem Spiel nicht die physische Anziehung durch den Partner, sondern

seine vorgespiegelte (und insgeheim vorhandene) Liebesbereitschaft.

Ein ganz anderer, aber nach der Diskussion Spensers ebenfalls vertrauter Ideengehalt des Bildes tritt an dramatisch entscheidender Stelle von *Measure for Measure* hervor. Im Moment seiner Versuchung sieht Angelo die Schönheit und Reinheit Isabellas, die seine Lust weckt, mit visionärer Schärfe als Köder Satans:

> O cunning enemy, that, to catch a saint,
> With saints dost bait thy hook! Most dangerous
> Is that temptation which does goad us on
> To sin in loving virtue ... (II, ii, 180ff.)

Die Tugend einer Heiligen als diabolischer Sündenköder: die alte Schein/Sein-Antithetik der Metapher wird, zum Paradoxen gesteigert, imagistischer Brennpunkt eines ganzen Dramas.

In *Antony and Cleopatra* regt Plutarchs Bericht über das alexandrinische Wettangeln der Liebenden Shakespeare dazu an, das Bild auf Cleopatras ‚Liebe' zu Antony zu beziehen, während dieser sich eben von ihr loszureißen und erneut an Rom zu binden sucht:

> Give me mine angle – we'll to th' river. There,
> My music playing far off, I will betray
> Tawny-finn'd fishes; my bended hook shall pierce
> Their slimy jaws; and as I draw them up
> I'll think them every one an Antony,
> And say 'A ha! Y'are caught!' ... (II, v, 10ff.)

Seinen dramatischen Sinn erhält dieser expressiv als gewaltsam beschworene Zeitvertreib (die ‚realistischen' Strophen von Donnes *Baite* zeigen ähnliche Verbalenergie) allein aus der symbolischen Handlung, die den Listenreichtum und das grausam Spielerische an Cleopatras Liebeskunst beleuchtet, aber auch die Wiedergewinnung des Geliebten bildhaft vorwegnimmt. "He will to his Egyptian dish again" prophezeit um die gleiche Zeit in Italien Enobarbus (II, vi, 120). Antonys ‚Appetit', die Lebens- und Liebesgier des alternden Welteroberers, der unromantische, würdelose Aspekt seiner Leidenschaft, wird ihn erneut dem unwiderstehlichen Köder (Cleopatra sieht sich als Fischerin *und* Köder) zutreiben.

## 3. Historischer Aufriß (I) – Antike Zeugnisse

### *3.1. Ursprüngliches Bildfeld: Liebesjagd*

Der Überblick über die vielseitige Verwendung des Angelbildes als Liebesmetapher in der elisabethanischen Dichtung schloß jeden Zweifel daran aus, daß der Metapherkomplex eine gründliche literarhistorische Ausformung erfahren haben mußte. Die Bindung des Bildes nicht nur an eine wie immer geartete Liebesthematik, sondern darüber hinaus an bestimmte Situationen, wie Preis des Verfallenseins an Frauenschönheit, Liebesabsage oder diabolische Versuchung, beweist, daß es sich um überlieferte und nicht um spontane, ad hoc erfundene Vergleichsbeziehungen handelt. Andererseits ist das Bild, trotz seines häufigen stereotypen Gebrauchs, noch längst nicht zur toten Metapher erstarrt. Es soll nun der Versuch gewagt werden, den sich abzeichnenden Entwicklungslinien über ihre wichtigsten Filiationen chronologisch nachzugehen.

Verfolgt man unsere Metapher bis zur Sichtgrenze zurück, so findet man sich auf das übergeordnete Bildfeld der Liebesjagd verwiesen. Griechische Dichtung und Philosophie hat die Vorstellung von Eros (und dem Liebenden) als Jäger entwickelt und ihren gewaltigen Einfluß auf die europäischen Literaturen begründet. ‚Eros blickt wieder unter dunklen Lidern schmelzenden Auges mich an und treibt mich mit mancherlei Zauber in die unendlichen Netze der Kypris' (ἐς ἄπειρα δίκτυα Κύπριδι βάλλει; Ibykos, Fr. 7 bei Diehl), lautet die berühmteste frühe Fassung des Motivs. Getroffen vom bannenden Götterblick der Schönheit verwandelt sich der Freie in ein gejagtes Wild, und die paradoxe Spannung zwischen schmelzenden Augen und grausamen Fallstricken läßt die Nähe der sapphischen Oxymora ahnen. Wichtig ist die Umkehrbarkeit der Metapher, die in ihr angelegte Einheit von Actio und Passio: der Gejagte des Eros wird zum Verfolger

des Geliebten und umgekehrt.[34] Wie C. Classen in seinen *Untersuchungen zu Platons Jagdbildern*[35] ausführt, lebt diese Metaphorik in der griechischen Lyrik, besonders stark aber in der Tragödie weiter, wo die Fangstricke zum Attribut der Ate (des Verhängnisses) werden. Bedeutsamer in unserem Zusammenhang ist jedoch die platonische Sublimation und Differenzierung des erotischen Bildkomplexes. Im *Symposion* preist bekanntlich Diotima den Eros als gewaltigen Jäger und Zauberer, der mit dem Schönen zugleich dem Guten und Wahren nachstellt und der sich über das körperlich Schöne (τὸ ἡδύ) zur Schönheit der Seele und des Idealen erhebt (203ff.). So wird das Jagdbild von der Liebe auf die erotische Weisheitssuche übertragbar. Im *Gorgias* (500D) dagegen ist – der antisophistischen Richtung des Dialogs entsprechend – die Jagd nach Lust (ἡδονή) mit der Jagd nach dem Guten kontrastiert. Die Jagd wird in jedem Fall zu einem Kernbegriff für die dialektische Methode der Wahrheitsfindung, die nichts anderes bedeutet als ‚auf dem Weg über den Logos' der Wahrheit als dem Schönen selbst nachzustellen.

Sokrates als Verkörperung des philosophischen Eros ist der Seelenjäger par excellence. Die Analogie zwischen dem Fang der Seelen und der Leiber steht im Hintergrund von Sokrates' Gespräch mit der Hetäre Theodote, das Xenophon in seinen *Memorabilia* (III, xi) mitteilt. In einer Folge niederer Jagdbilder enthüllt Sokrates seiner Gesprächspartnerin die Prinzipien ihrer eigenen Liebeskunst. Er erwähnt das feine Netz der Spinne, und Theodote fragt überrascht, ob denn auch sie selbst ein Fangnetz besitze. Um das ‚edelste Wild der Welt, nämlich Freunde' einzufangen, seien noch listigere Anstalten nötig, entgegnet der Philo-

---

[34] Das Inversionsmoment der Liebesjagd gestaltet der Aktäonmythos, der in Mittelalter und Renaissance vielfach allegorisch gedeutet wurde: „in hoc voluptuosa venatio repraehenditur", heißt es bei Alexander Neckham (*De Naturis Rerum*, ed. Th. Wright [London, 1863], S. 218); der Petrarkismus findet in der Metamorphose eines seiner Zentralsymbole (*Canzoniere* 23), und Giordano Bruno bezieht sie auf die Weisheitsjagd (*Eroici Furori*, I, iv). Vgl. auch Anm. 50.

[35] Berlin, 1960. Meine Ausführungen zu diesem Thema sind der gehaltvollen Studie Classens verpflichtet.

soph. Erst nachdem er sachkundig die Künste und Netze der Hasenjäger beschrieben hat, eröffnet er ihr, das feinste und am besten ‚umgreifende' Netz sei ihr eigener Körper, denn nur mit wohltuender Süße (εὐεργεσίᾳ καὶ ἡδονῇ), nicht mit Gewalt, halte man das Wild. Schließlich vergleicht er ihren Leib mit einer Speise, die sie sorgsam dosieren müsse, um Übersättigung ihrer Liebhaber zu vermeiden. Von den beiden Weisen des Eros ist hier nur die Sinnenerotik dargestellt, während die Weisheitserotik als Analogie (Jagdbilder), aber mehr noch als Antithese nach Art des *Gorgias*, allein in der Person und Gesprächsführung des Sokrates dem Leserbewußtsein gegenwärtig bleibt.[36] Die hier umrissene Verbindung der Hetärenthematik mit der Bildwelt niederer Jagd bzw. der Liebe als (Lock-)Speise, sowie der Andeutung einer höheren ethischen Alternative dürften den literarischen Ursprungsbereich des erotischen Köder- und Hakenbildes recht genau bezeichnen.

### *3.2. Senkung der Bildebene: Fisch- und Vogelfang als Jagd nach Lust und Gewinn*

Classen bemerkt das weitgehende Fehlen der Jagdbilder in der attischen Komödie und ihren Ersatz durch Vergleiche mit dem Fisch- und Vogelfang, „offenbar weil diese Sphären der Vorstellungswelt des Publikums näher liegen und sich eher für komische Bilder eignen".[37] Aristophanes etwa, der eine ausgesprochene Vorliebe für die Bildwelt des Fischfangs zeigt, richtet seine originellsten Variationen gegen das schlaue und skrupellose Gewinn-

---

[36] Signalcharakter haben dabei die Anspielungen des Sokrates auf seine ‚Freundinnen' (= Schüler); sie erschließen die Episode als Pendant zur vorangegangenen Unterweisung des Kritobulos in der philosophischen ‚Freundesjagd'. Zum letzteren Thema vgl. W. Schmidt, „Die Netze des Seelenfängers", *Parola del Passato* 10, 1955, 440–447; zu Sokrates als Erotiker B. Ehlers, *Eine vorplatonische Deutung des sokratischen Eros: Der Dialog Aspasia* (München, 1966).

[37] a.a.O., S. 20. Vgl. J. Taillardat, *Les Images d'Aristophane* (Paris, 1962), S. 223.

streben des Demagogen Kleon: vom Felsen (= von der Rednerbühne) herab hält jener wie ein Thunfischspäher Ausschau nach Beute (*Ritter*, 311f.), und gleich den Aalfischern muß er zuvor den Schlamm ‚aufrühren', wenn er einen guten Fang tun will (864f.). Auf materiellen Gewinn gerichtet sind auch die Künste der Hetäre in der Komödie, und ihr Gewerbe scheint regelmäßig durch niedere Jagdmetaphorik, besonders aus dem Bereich der Vogelstellerei, charakterisiert worden zu sein. So bezeichnet Amphis eine Hetäre als ‚Vogelschlinge' (παγίς, Fr. 23, 4), ein Wort, das bei Aristophanes für die Verführung durch Schmuck und Kleider steht (Fr. 666) und das sich noch bei Lukian als Spitzname einer Hetäre findet (*Hetärengespr.* XI, ii). Das wahrscheinliche Ausmaß dieses Bildgebrauchs in der griechischen Neuen Komödie läßt sich am ehesten aus seinem kräftigen Fortleben bei Plautus (s. u.) erschließen.[38]

Die gleichnisfreudige Philosophie Platons bedient sich dieser, gegenüber der hohen erotischen und wahrheitssuchenden Jagd so deutlich abschätzigen Bildersprache der Überlistung und Verführung, um jene Kräfte zu denunzieren, die das Streben nach Weisheit zum Geschäft erniedrigen oder den erkennenden Geist von seinem Höhenfluge ablenken. Im *Sophistes* (218ff.) wird als Definitionsübung im Hinblick auf die schwierige Frage, was ein Sophist sei, mit listiger Pedanterie die lange Beschreibung eines Angelfischers eingeführt, um sich endlich ironisch als Metapher für den Sophisten zu enthüllen (221 D); denn diesem sei die Tugend nur ein Köder bei seinem eigentlichen Geschäft, der ‚Jagd auf reiche und angesehene Jünglinge'. Gegen die Lehre der Sophisten, daß die Lust (ἡδονή allgemein als ‚Sinnengenuß' und speziell in der Bedeutungsverengung auf ‚Wollust') naturgemäß und folglich gut sei, setzt Platon wiederholt das warnende Bild der Lockspeise, am nachdrücklichsten in einer Formulierung aus

---

[38] Classen, S. 21, Anm. 6, verweist auf altägyptische Entsprechungen zu diesen Dirnenvergleichen. Ungleich bedeutsamer durch ihren direkten Einfluß auf die westliche Tradition sind die analogen Bilder in der Spruchweisheit des Alten Testaments. *Prov.* 7 etwa zeigt die Dirne „preparata ad capiendas animas" und den Mann, der ihren Garnen zustrebt, „velut si avis festinet ad laqueum".

*Timaios* (69 D), der ein erstaunliches Nachleben beschieden war. Er spricht dort von den erdgebundenen (im Gegensatz zu den unsterblichen) Seelenkräften des Menschen, die mächtigen und unabweisbaren Leidenschaften ausgesetzt seien; als deren erste nennt er die Lust, ‚den größten Köder zum Bösen' (ἡδονήν, μέγιστον κακοῦ δέλεαρ). Das Bild läßt sich gleichermaßen auf den Fisch- und Vogelfang beziehen und meint deutlich die untere der im *Gorgias* einander gegenübergestellten Jagdweisen.[39] Plutarch zitiert diese platonische Formel in seinem *Leben des Cato* (II, iv) und Cicero übersetzt sie gleich zweimal, im *Hortensius* (das Fragment ist durch Augustin überliefert; vgl. *PL* 44, 774) und in *Cato Maior sive de Senectute* (XIII, 44), wo er sie zum Angelgleichnis ausweitet:

> divine enim Plato ‚escam malorum' appellat voluptatem, quod ea videlicet homines capiantur ut hamo pisces ...

Ciceros Version *voluptas esca malorum* wurde für den lateinischen Sprachbereich sprichwörtlich.

Analog konnte aus dem metaphorischen Material, das Platon in seinen Dialogen bereitstellte, von seinen antiken und christlichen Nachfolgern das Vogelstellergleichnis abgeleitet werden. Wenn im *Phaidon* (82 E) die Seele durch Lust und andere Affekte an den Körper ‚gebunden' und ‚geleimt' erscheint, im *Phaidros* als gefiedertes Wesen (246ff.), so war es ganz im Sinne platonischer Bildkunst, daß die spätere Moralistik und Homiletik daraus das Bild eines Seelenvogels entwickelte, den der Köder und Leim irdischer Lust festhält und seines himmlischen Aufschwungs beraubt.[40]

---

[39] Die Sentenz erscheint mit ihrer lateinischen Version u. a. in den *Adagia* des Erasmus, II, v, 73. – Vgl. Xenophon, *Mem.* II, i, iv, wo die Fangart der Wachteln und Rebhühner als Exempel für die selbstzerstörerische Wirkung der Wollust aufgeführt wird. Für die Bewertung der platonischen Ködermetapher ist zudem die Tatsache relevant, daß der Schöpfungsmythos des *Timaios* die Fische als allerniedrigste Kreatur einstuft (92 B).

[40] Vgl. P. Courcelle, „La Colle et le Clou de l'Ame dans la Tradition Néo-Platonicienne et Chrétienne", *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 36, 1958, 72–95.

### *3.3. Köder und Haken in der antiken ‚Liebeskunst'*

Überblickt man die Funktion des Liebesköder-Bildes in der hellenistischen Dichtung (seit dem 3. Jh. v. Chr. belegt) und in der römischen Literatur, so fällt sein frivol-galantes und drastisch-komödiantisches Potential weit stärker ins Gewicht als sein Unterton ethischer Mißbilligung. Die Liebesjagd erscheint als wenig erhabenes, doch höchst unterhaltsames Schauspiel. Zappelt der Fisch erst an der Angel oder der Vogel auf dem Leim, dann tritt der Fallensteller aus dem Hinterhalt hervor und nimmt seinem Opfer auch die letzten Zweifel über die eigene Lage, wie es mit unübertrefflichem Zynismus die Kupplerin in Plautus' *Asinaria* tut. In zwei deutlich parallel gesetzten Reden erklärt sie dem insolventen Liebhaber die *ars amatoria* ihres Standes:

> Non tu scis? quae amanti parcet, eadem sibi parcet parum.
> Quasi piscis itidemst amator lenae: nequam est nisi recens.
> Is habet sucum, is suavitatem; eum quovis pacto condias,
> Vel patinarium, vel assum; verses quo pacto lubet ...
> (177ff.)

> Non tu scis? hic noster quaestus aucupi simillimust.
> Auceps quando concinnavit aream, offundit cibum.
> Aves adsuescunt: necesse est facere sumptum qui quaerit lucrum.
> Saepe edunt; semel si sunt captae, rem solvunt aucupi.
> Itidem hic apud nos: aedes nobis area est, auceps sum ego,
> Esca est meretrix, lectus inlex est, amatores aves,
> Bene salutando consuescunt, compellando blanditer,
> Osculando, oratione vinnula, venustula.
> Si papillam pertractavit, haud [id] est ab re aucupis.
> Savium si sumpsit, sumere eum licet sine retibus ...
> (215ff.)

Neben der Motivdoppelung ‚Angler/Vogelsteller der Liebe', die hier erstmals formalisiert erscheint, ist vor allem das bunte Eigenleben der Liebes-Speisemetaphorik in diesen Texten bemerkens-

wert.[41] Die oben für engl. *bait* festgestellte semantische Mehrwertigkeit (‚Speise'/‚Köder') findet sich schon in den lateinischen Entsprechungen *cibus* und *esca*. Die Bilder des Verspeisens sind, entsprechend der Umkehrbarkeit der Liebesjagdmotive, doppelt ausgerichtet: die Lüstlinge verschlingen den Köder (sexueller Appetit), um selbst ihren Fallenstellern als Nahrung zu dienen (finanzielle Auszehrung); jene opfern ein wenig ‚Fleisch', um reichere Beute zu gewinnen. Die küchenhumoristische Schilderung des Liebhabers, der in einer Schüssel hin- und hergewälzt, gesotten und gebraten wird, vernichtet in der burlesken Perspektive jeden idealisierenden Anspruch der Liebe.[42] Von den bekannten fünf *lineae amoris* sind in der ausführlicheren Voglerpassage *allocutio*, *tactus*[43] und *basium* als Phasen der Lockspeisung vertreten. Erst mit dem Kuß hängt der Liebhaber unwiderruflich auf dem Leim oder am Haken fest, eine Vorstellung, die sich bereits in der griechischen Epigrammatik findet:[44]

---

[41] Vgl. auch *Casina*, 802: „Tibi amor pro cibost", und *Mercator*, 744: „qui amat, quod amat si habet, id habet pro cibo." – Die Anglermetapher ist ein Lieblingsbild des Plautus. Unserem Zitat am nächsten steht der ausführliche Vergleich der Hetären mit Netz- und Hakenfischern zu Beginn des *Truculentus* (35ff.). Im *Rudens* gerät der Fischer Gripus als *piscator captus* ins Netz und an die Angel seiner eigenen Avaritia (1235ff.).

[42] Chaucer vergleicht in einem ähnlich deflatorischen Bild den höfischen Liebenden einem Hecht, der in Würztunke gewälzt und gewendet wird ("Nas never pyk walwed in galauntyne,/ As I in love am walwed and ywounde ...", *To Rosemounde*, 17f.).

[43] Das plautinische Motiv „Si papillam pertractavit ..." findet ein charakteristisches Echo bei Ronsard: „Je voudrois bien n'avoir jamais tasté/ Si follement le tetin de m'amie/ ... Comme un poisson, pour s'estre trop hasté/ Par un appast suit la fin de sa vie,/ Ainsi je vais ou la mort me convie,/ D'un beau tetin doucement appasté." (*Oeuvres*, ed. G. Cohen [Paris, 1950], I, 286).

[44] *Anthologia Graeca* V, 96 und 247 (zit. nach der Ausg. und Übs. von H. Beckby [München, ²1965]). Den Bezug zwischen Angelbiß und Liebestollheit stellt im 2. Beispiel die Formulierung κεντρομανὲς ἄγκιστρον (‚ein Angelhaken, dessen Spitze rasend macht') pointiert her – witzig-galante Vorstufe zu Shakespeares "swallowed bait,/ On purpose laid to make the taker mad ..." (s. o.). Der Kuß als Angelbiß, unabhängig von der erotischen Epigrammatik aus der Grundmetapher entwickelt, begegnet im *Bestiaire d'Amour Rimé* des 13. Jahrhunderts (ed. A. Thordstein [Lund, 1941], V. 1737ff.): „A baisier sa bouche vermeille/ ... me prist amours,

Deine Küsse sind Leim, Timarion, Glut deine Augen:
Fest hängt, wen du berührst, und wen du anblickst,
der brennt.

Ist nicht dein Mund eine Angel, die närrisch macht?
siehe ich schnappte
Nach dieser Angel, und schon häng ich am Rosenmund fest.

Diese Zitate leiten von der derben Bildlichkeit der Komödie zur geistreichen Formkunst einer Dichtung über, die ganz im Zeichen des alexandrinischen Amor steht. Stilgetreu illustriert wird sie auf Wandmalereien und Mosaiken aus hellenistisch-römischer Zeit, die Cupidofiguren pfeileschießend, angelnd und vogelstellend zueinander gruppieren; andere Bilder zeigen Venus oder ein Mädchen, das mit Leine und Haken auf Fang auszieht.[45]

Wie nicht anders zu erwarten, wird das Bild auch in der römischen Liebeselegie heimisch. Properz grenzt im Widmungsgedicht zum vierten Buch seiner Elegien deren Thematik gegen die ernsten Themen ‚höherer' Dichtung ab – ein elegischer Topos – und definiert sie als „militiam Veneris blandis ... sub armis" (137). Der Dichter unterstreicht den burlesken Charakter dieser Gegenüberstellung, indem er sich selbst nicht als vom Liebesgeschoß getroffen, sondern von der Angel eines Mädchens aufgespießt beschreibt; mag er auch versuchen, den Haken abzuschütteln, an der Angel wird ihn die Schöne halten.[46] Ebenso greift Ovid, wenn er zu Beginn seiner *Liebeskunst* den Rekruten in Amors Miliz anleitet, die ersten Schritte zu tun, auf Bilder von Jagd, Vogel- und Fischfang zurück (I, 45ff.), und später rät er den Frauen, bei jeder Gelegenheit die Angel auszulegen:

---

com cil qui pesche/ Sent prendre les poissons a l'esche/ ... Quant li poissons l'esche menjue,/ Tantost est accroché a l'ain;/ Aussi a la bele que j'ain/ Baisier suis retenus et pris."

[45] Vgl. W. Helbig, *Wandgemälde ... Campaniens* (Leipzig, 1868), Nr. 246 bis 255, und Panofsky, a.a.O., Abb. 97 und 99, sowie das zusätzliche Material bei R. Eisler, „Der Fisch als Sexualsymbol", *Imago* 3, 1914, S. 190f.

[46] Dazu A. Dietrich, „Die Widmungselegie des letzten Buches des Propertius", *Rhein. Museum* NF 55, 1900, S. 191ff. – Tibull II, vi, 23f. sieht die Angel der Hoffnung als besonders tückische Waffe Amors; vgl. auch *harundo* (‚Rohr') in der Doppelbedeutung ‚Pfeil'/‚Angel'.

Casus ubique valet. Semper tibi pendeat hamus:
Quo minime credis gurgite, piscis erit. (III, 425f.)[47]

Im übrigen steht in der Literatur der Kaiserzeit das Anglerbild ebenso häufig für die Jagd nach Geld wie für die erotische Jagd. Bei Persius wird von den Haken der Avaritia und Luxuria der Unentschiedene hin- und hergerissen (V, 174: „En quid agis? duplici in diversum scinderis hamo"), und bei Petronius, Martial und Lukian werfen die Erbschleicher, ganz wie die plautinische *Lena*, ihre Angeln aus.[48]

In der hellenistischen erotischen Literatur erfreut sich das zur concettistischen Pointe so geeignete Bild, wie schon angedeutet, jahrhundertelang größter Beliebtheit. Unter den Fassungen der *Griechischen Anthologie* ist die häufig nachgeahmte Version des Kapiton die eleganteste (V, 67):

Schönheit, der Grazie gebricht, gefällt wohl, doch kann sie nicht fesseln,
Wie auch der Köder nicht fängt, wenn ohne Angel er treibt.

Von der Anmut zum ätzenden Spott ist es in dieser Kunstform nur ein kleiner Schritt: so verhöhnt Dioskorides einen Knabenfreund, ohne volle Hand werfe er seine Angel hakenlos in die See (XII, 42).[49] Immer aufs neue wird mit lässigem Unernst das Spannungsverhältnis zwischen erotischer Süße und Schmerzlichkeit bestimmt, in einem metaphorischen Geschicklichkeitsspiel, das trotz der unähnlichen Werbungssituation bereits petrarkistische Bildtechniken vorwegnimmt.

Eine Elaboration des Bildes, wie sie im Epigramm nicht möglich ist, erlaubt das spätgriechische Genre des Erotischen Briefes. Bei Alkiphron etwa begründet ein verliebter Fischer mit Bezug auf den Anadyomene-Mythos witzig das besonders enge Verhältnis seines Standes zu Aphrodite (I, 19). Sein Nachfolger Aristai-

---

[47] In die *Adagia* des Erasmus aufgenommen (I, ix, 46).

[48] *Satyricon*, CXL; Martial, IV, 56; *Totengespräche*, VIII; vgl. auch Lukians *Fischer*, an dessen goldenem Köder sich die falschen Philosophen festbeißen.

[49] Vgl. das oben zit. Epigramm V, 247, sowie XII, 241; zur Vogelstellermetaphorik, wie sie besonders Meleager liebt, XII, 92f., 132 und 142.

netos gestaltet die Situation des *piscator captus* zu einer reizvollen Anekdote aus: ein Fischer wird von einem Mädchen gebeten, ihr beim Baden das Kleid zu hüten. Während sie sich venusgleich in den Wellen tummelt, wird sie für seine Augen zum Köder. Doch ans Ufer zurückgekehrt, weist sie seine Annäherung grausam zurück und zerbricht ihm – ein symbolischer Akt – beim Weggehen gar noch die Angelrute (I, 7).[50]

---

[50] Als Pendant zu dieser Anekdote erweist sich die Situation des *auceps captus* aus der *Disciplina Clericalis* (ed. Hilka/Söderhjelm [Heidelberg, 1911], S. 14): „Dictum namque est de quodam philosopho quod transiens iuxta locum quo auceps rete tetenderat avibus decipiendis vidit mulierculam cum eo lascivientem. Cui dixit: Qui aves decipere conaris, vide ne avicula factus huius visco tenearis." Wie in Donnes *Baite*, der zum gleichen Inversionstyp des Topos gehört, enthüllt sich auch in diesen Beispielen die eigentliche Handlung mehr oder minder subtil in ihrer allegorischen Dimension. Außerhalb des Bildfeldes der Liebesjagd, aber dem ganzen Komplex aufs engste verbunden, läßt sich das gleiche Verfahren in Marvells Pastorale „Damon the Mower" verfolgen: der verliebte Schnitter erfährt die vertraute Gartenwelt und den Vorgang der Heumahd im bestürzenden Reflex seiner neuen Gefühle (wie bei Donne, nur ungleich bedrohlicher, dringt petrarkistische Hyperbolik in die bisher so gesicherte Ideallandschaft ein); was Damon dem Garten antut, fügt zugleich ein Mächtigerer ihm selbst zu, und auf dem emblematischen Höhepunkt des Gedichts sinkt er von der eigenen Sense getroffen ins Gras, „the mower mown" (*Poems*, ed. H. Margoliouth [Oxford, 1927], I, 44). Daß in Verbindung mit textinterner Allegorese gerade der Inversionstyp des Motivs besonders wandlungs- und erneuerungsfähig ist, beweist Richardsons *Pamela* (New York, 1958, S. 134) ebenso wie A. Sillitoes vielbeachteter Roman *Saturday Night and Sunday Morning* (London, 1958), dessen Schlußkapitel – halb Lösung, halb Verfestigung des Handlungsdilemmas – den Antihelden in der Situation des ‚Fischers an der Angel' beleuchtet.

## 4. Historischer Aufriß (II) – Mittelalter

### *4.1. Die fleischliche Versuchung Satans*

Welten entfernt vom frivolen Witz des Hellenismus ist ein anderer spätantiker Gebrauch des Bildes, der auf den schroffen Kontrast von Askese und einschmeichelnder, aber verderblicher Weltlust zielt. Wenn Claudian Stilicho darum preist, daß er sich mit übermenschlicher Charakterstärke von den Ködern und Haken der Wollust *(luxuries, praedulce malum)* ferngehalten habe, so malt er dabei den Gegensatz von Schein und Sein in den üppigsten Farben: eine heitere Stirn zeigt die Lust, aber schlimmer als Circesche Kräuter umnachtet sie die Sinne und schwächt die Glieder; mag ihr Haupt auch locken, es hat doch nur seine Scheußlichkeit mit Schminke verdeckt und verbirgt unter goldenem Haar finstere Schlangen (*De Consulatu Stilichonis*, II, 131ff.).

Auch die gleichzeitig aufblühende patristisch homiletische Literatur setzt in ihrer Obsession mit den Versuchungen der Welt die Antithese Lust/Enthaltung in kompromißloser Schärfe, aber ihr Rückgriff auf die *esca et hamus*-Metaphorik ist im allgemeinen schematischer und aufs engste an den platonischen Bildgebrauch gebunden.[51] An der allgegenwärtigen Sentenz *voluptas esca malorum* ersetzen die griechischen und lateinischen Kirchenväter sinngemäß den kollektiven Plural (‚das Böse') durch seine Personifikation, und entsprechend den objektiven durch einen subjektiven Genitiv. Der ‚Anziehung' sinnlicher Versuchung nachgeben heißt nun, am Haken und an der Leine Satans hinabgezogen werden (ἕλκεσθαι, *trahi*) zum Tod und zur Hölle. Der jüdische Philosoph Philon von Alexandrien nennt in seinem *Leben Moses* die Reize der Töchter Moab, die das Volk Israel zu Ausschweifung

[51] Neben dem in Anm. 40 genannten Artikel verfolgt ein weiterer, reich dokumentierter Aufsatz von P. Courcelle, „Escae Malorum", in *Hommages à L. Herrmann* (Brüssel, 1960), 244–252, die Geschichte der platonischen Lustköderformeln in Spätantike und Patristik, freilich unter Ausschluß aller sonstigen Prägungseinflüsse des Topos.

und Gottlosigkeit verführten (*Num.* 25), mit der platonischen Formel ‚Köder zum Bösen' (I, 295). Gregor von Nyssa übernimmt das Bild in seine eigene *Vita Moysis* (*PG* 44,421), doch nicht ohne es zu verdeutlichen: bei ihm hat der Böse selbst (ὁ τῆς κακίας εὑρετής) den Köder der Wollust ausgelegt.

Δέλεαρ und *esca* können sich, wie gesagt, auf den Fisch- oder Vogelfang beziehen; die genaue Anwendung bleibt in der Patristik nicht selten offen. Im allgemeinen wählen die lateinischen Kirchenväter, unter denen Ambrosius und Augustin eine auffällige Vorliebe für das Ködergleichnis zeigen, die Konkretisierung zum Vogelstellerbild, wobei meist die Vorstellung des platonischen Seelenvogels mit der Sentenz aus *Timaios* 69 D verbunden wird:

> Est enim lenocinantis quidam laqueus voluptatis, qui nostrorum vestigiis animorum quaedam vincula subnectat ... Itaque docemur quia volandi nobis gratiam natura dedit, voluptas abstulit, quae malorum escis gravat animam atque in naturam corporeae molis inclinat. (Ambrosius, *PL* 15, 1727f.)

Die beiden Todsünden Avaritia und Luxuria stellt Ambrosius – wie vor ihm im säkularen Bereich der Satire Persius – nebeneinander in den Kontext der Metapher:

> Quid tibi, homo, cum deliciis et voluptatibus? ... Esca laquei avaritia est: esca diaboli luxuries est, quibus nos vult inescare, non pascere. (*PL* 15, 1105f.)

In den augustinischen Predigten wird diese Bildersprache der Verführung ausgiebig und konsequent angewendet. Für die allgemeine Weltlust („Quod amas in terra ... viscum est spiritualium pennarum ... Capi non vis, et viscum amas?", *PL* 38, 1415) steht die Sinnenliebe als Inbegriff aller weltlichen Lockungen: „Amor iste tartareus est: viscum habet quo dejiciat in profundum; non pennas, quibus levet in coelum" (*PL* 37, 1816). Augustin wird nicht müde, diese hinabziehende Liebe mit der seelenerhebenden Caritas zu kontrastieren. Die Frau jedenfalls dient dem satanischen Fischer und Vogler als wirksamste Lockspeise, und die immer wieder eingehämmerte Lehre besagt, daß der

„temporalis vitae brevisque dulcedo" die „amaritudo perpetua" auf dem Fuß folgen müsse (*PL* 37, 1306).[52] Daß dieser homiletische Bildgebrauch auch zu dichterischer Ausgestaltung anregen konnte, beweist die eindringliche Allegorie der auf den Leim der Lüste gelockten Seelen in Prudentius' *Hamartigenia* (V. 802ff.).

Mit dem tropologischen und anagogischen Sinn, den die neue Heilslehre dem antiken Metaphernkomplex beilegt (Mahnung zur Enthaltsamkeit/Warnung vor den Fallstricken Satans) ist die Christianisierung des Topos aber erst zur Hälfte beschrieben. Nicht nur der Teufel, auch Gott kann als Seelenfischer auftreten,[53] auch das Böse kann in die Falle göttlicher List geraten und sich am Haken festbeißen. In einer Psalmenauslegung sieht Augustin den Schöpfer in dieser Rolle: die Gottlosen haben seinen Köder geschluckt und den Haken im Rachen; ihr irdisches Wohlleben ist bloßer Schein: „nondum traxit hamum piscator" (*PL* 37, 1176). Damit ist nur gesagt, daß Gott auch Herr der Versuchung ist; das Anziehen der Angel bedeutet den Moment des Todes, in dem für die zur Unzeit Überraschten weltliche Süße in ewige Bitternis umschlägt.[54] Doch in anderem Sinne noch wirkt

---

[52] Zur Seelenjagd des Teufels vgl. D. W. Robertson, "Why the Devil Wears Green", *MLN* 69, 1954, 470ff., und B. G. Koonce, "Satan the Fowler", *Mediaeval Studies* 21, 1959, 176–184. Auf die Häufigkeit des Anglermotivs in christlichen Versuchungsdarstellungen der bildenden Kunst (besonders in den grotesken Visionen eines Bosch oder Brueghel) kann hier nur summarisch verwiesen werden; die Beziehung zum satanischen Fischzug im ‚Meer der Welt' liegt auf der Hand (vgl. E. Castelli, *Il Demoniaco nell'Arte* [Mailand, ²1952], S. 76, und Abb. 10, 49, 123, 126, 138).

[53] Die Allegorisierung des Fischfangs durch Christus (*Matth.* 4: 18 etc.) ist für diesen Zusammenhang ebenso bedeutsam wie die Rolle des Fisches als Christussymbol. Vgl. die monumentale Studie von F. Dölger, IXΘYC (5 Bde., 1910–1943), und die ältere, aber übersichtliche Darstellung bei J. B. Pitra, „De Pisce Allegorico et Symbolico", in *Spicilegium Solesmense* (Paris, 1855; im folgenden als ‚Pitra' zitiert), III, 499–543.

[54] „Nescit homo finem suum; sed sicut pisces capiuntur hamo, Et sicut aves laqueo comprehenduntur, Sic capiuntur homines in tempore malo ..." (*Ecclesiastes* 9: 12, einziges biblisches Beispiel für die Doppelung des Motivs). Vgl. auch das Bild vom ‚Stachel' des Todes (*1 Cor.* 15: 55), und in den Psalmen das Lob Gottes für Befreiung aus den (Vogel-),Schlingen' des Bösen (z. B. 90: 3; 118: 110; 123: 7).

Gott als Fischer des Bösen: die Fleischwerdung Christi läßt sich als List der göttlichen Liebe zur Überwindung des Bösen verstehen. Sie ist der Köder, nach dem Satan, der Leviathan in den Tiefen des ‚Meeres der Welt' schnappt, um sich am ‚Angelhaken des Kreuzes' *(hamo crucis)* zu fangen. Damit hat sich das Wort aus dem Buch Hiob „An extrahere poteris Leviathan hamo?" (40: 20) typologisch erfüllt. Von der Eucharistie her war die Bedeutung ‚Speise' *(esca, cibus)* für den Leib Christi vertraut, was auf seine Allegorisierung zur Lockspeise des Teufels nicht ohne Einfluß geblieben sein dürfte.[55] Tod und Satan werden zu Typen des *piscator captus*, und die Heilsallegorie erscheint als Inversion der ‚Fleischlichen Versuchung des Teufels'.

Mit der Erwähnung des Leviathan klang die – auf alte mediterrane Anschauungen zurückgehende – christliche Vorstellung vom Meer als dem Reich finsterer, gottferner Mächte an. In der homiletischen Bildersprache symbolisiert es das Reich dieser Welt und wiederum speziell die Herrschaft der Wollust *(pelagus luxuriae;* vgl. Isidors Etymologie *mare* < *amarum*, und dazu die verbreitete Paronomasie *amor – amarus)*. Auch aus diesem Zusammenhang hat sich eine Symbolbedeutung der Fische als Sünder der Fleischeslust erhalten, ebenso wie die – an die Odyssee und den Anadyomene-Mythos anschließende – Vorstellung von Meerjungfrauen, die die Versuchungen des Fleisches verkörpern. Der an den ‚Mast des Kreuzes' *(antenna crucis)* gefesselte Christus wird von Odysseus präfiguriert.[56]

Die dualistische Allegorese ein und desselben Bildbegriffes, wie sie uns in der christlichen Deutung der Köder- und Hakenmetapher entgegentritt, ist in der homiletischen Tradition fest ver-

---

[55] K. Langes anregender Aufsatz über „Geistliche Speise", *ZfdA* 95, 1966, S. 81–122, geht auf die *esca*-Metaphorik nicht ein.

[56] Vgl. das Kapitel „Meer der Welt" bei H. Rahner, *Symbole der Kirche* (Salzburg, 1964). Zur christlichen Deutung der Sirenen Hieronymus, *Ad Jesaiam* (*PL* 24, 216) und Isidor, *Et.* XI, iii, 30ff. Die Sirenen wurden als in Fischschwanz oder Vogelklauen endende Mädchenkörper abgebildet, zwei Varianten, die sich nicht selten nebeneinander finden (Motivdoppelung); vgl. D. W. Robertson, *A Preface to Chaucer* (Princeton, 1962), S. 142ff. und Abb. 43f.; gelegentlich ziehen die Sirenen selbst Fische aus dem Wasser (Pitra, III, 581f. und Abb. III, 6).

ankert: „Christus Antichristo opponitur, ut ex umbra lux clarior effulgeat."[57] Die allegorischen Wörterbücher zur Bibelauslegung unterscheiden die Allegorese *in bonam* und *in malam partem*. So bieten die *Distinctiones Monasticae* aus dem frühen 13. Jahrhundert vier Erklärungen zu HAMUS mit den dazugehörigen Bibelworten, davon zwei im Sinne der Caritas und zwei im Sinn der Cupiditas:

1. Hamus significat Christum, qui diabolum invadentem in se escam transfixit aculeo divinitatis ... [dazu *Iob* 40: 20].
2. Hamus significat verbum praedicationis ... [dazu „Hamum profundo merserat", anstelle des zu erwartenden „Mitte hamum" aus *Matth.* 17: 27; vgl. die entsprechende Allegorese bei (Pseudo-)Rabanus, *PL* 112, 947].
3. Hamus est subitus et improvisus reproborum interitus ... [dazu *Ecclesiastes* 9: 12].
4. Per hamum, quia fallit per escam, proprie vitium gulae designatur. Ponitur tamen quandoque generalius pro concupiscentia carnis ... [dazu *Habacuc* 1: 15: „Totum in hamo sublevavit"].

Ein entsprechender Dualismus ist auch bei der Symboldeutung verwandter Begriffe, wie *esca, avis, piscis, auceps, piscator*, anzutreffen.

### *4.2. Die AMO < HAMO-Etymologie*

In seinem großen Sammelwerk, das den Ursprung und das Wesen der Dinge aus ihren Namen begreiflich machen will, gibt Isidor von Sevilla für AMICUS im Doppelsinn von ‚Freund' und ‚Liebhaber' zwei Etymologien, die einer Einteilung *in bonam* und *in malam partem* zu folgen scheinen:[58]

---

[57] Pitra, III, 521f.; ebenda S. 470f. der *hamus*-Artikel der *Distinctiones*. Zum Verständnis der mittelalterlichen Allegorese Grundsätzliches sagt F. Ohly, „Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter", *ZfdA* 89, 1959, 1–23.

[58] *Etymologiae*, ed. W. Lindsay (Oxford, 1911), X, 4f. (meine Hervorhebung). Prof. B. Bischoff, dem ich für freundliche Auskunft zum mittellat. Teil der Arbeit dankbar bin, sieht „amator turpitudinis" und „ami-

> *Amicus*, per derivationem, quasi *animi custos*. Dictus autem proprie: amator turpitudinis, quia amore torquetur libidinis: *amicus ab hamo*, id est, a catena caritatis; unde et hami quod teneant.

Diese Doppeletymologie wird fast wörtlich in die wichtigsten der späteren lexikographischen Sammelwerke übernommen, in die *Magnae Derivationes* (um 1200) des Hugucio von Pisa („ab amo hic amicus, -ci, quasi animi custos; vel dicitur amicus ab hamo, id est catena caritatis") und in das *Catholicon* des Johannes Balbus (1286).[59] Die erste Ableitung fand in den Diskussionen über geistliche Freundschaft und himmlische Liebe häufige Verwendung, so in St. Ailreds einflußreichem Traktat *De Spirituali Amicitia* (*PL* 195, 663) und im Hoheliedkommentar des Thomas Cisterciensis (*PL* 206, 605f.). Isidors zweite Definition ist sicherlich im Rahmen der patristischen *esca et hamus*-Metaphorik zu sehen, zu der sie gleichsam die philologische Basis beisteuert. Die Derivation kann sich, besonders bei schwacher oder fehlender Artikulation des anlautenden *h* im Mittellatein der Romania, auf eine weitgehende Homonymie zwischen *amare* und *hamare* bzw. den Formen von *hamus* stützen. Sie hat eine Fülle homonymer Reimbindungen sowie paronomastischer Klang- und Sinnspiele im Lateinischen wie in den Volkssprachen mit analoger Lautentwicklung (Altfranzösisch, Italienisch) autorisiert. *Hamus* bedeutet bei Isidor zugleich Angelinstrument und Kettenglied der

---

cus ab hamo" als völlig unverbundene Aussagen und verweist auf die problematische Textgestalt der *Etymologiae*. Dagegen faßt Robertson in seiner Übersetzung der Stelle beide Sätze als zusammengehörig auf (*Preface to Chaucer*, S. 399). In der klassischen Literatur findet sich eine paronomastische Annäherung von *hamus/amare* allenfalls bei Martial: „... misit (sc. munera) in hamo;/ et piscatorem piscis amare potest?" (VI, lxiii, 5f.; Erbschleicherthematik).

[59] Zur „Etymologie als Denkform" des Mittelalters vgl. Curtius, a.a.O., Exkurs XIV, und R. Klinck, *Die lateinische Etymologie des Mittelalters* (München, 1970); der Autorin dieser umfassenden und informativen Studie verdanke ich den Hinweis auf Hugucio (zit. nach der Hs. clm 14056 der Bayer. Staatsbibliothek, fol. 5r) und Johannes Balbus (Straßburg, 1469).

‚Liebe' (so neutral ist *caritas* in der befremdlichen Nähe von *turpitudo* und *libido* wohl wiederzugeben).[60]

Wenn auch die große Mehrzahl der Belege das etymologische Spiel mit *amo/hamo* in den Bereich weltlicher Liebesverstrickung verweist, so bleibt seine Erhöhung zum Ausdruck der Spiritualliebe doch immer möglich. Die Erwählung des Petrus zum Grundstein der Kirche etwa heiligt das Angelsymbol; war er durch seine dreimalige Verleugnung an die Angel des Bösen geraten, so schließt ihn die dreimalige Beteuerung seiner Christusliebe am See Tiberias (*Joh.* 21: 15ff.) wieder fest an die *catena caritatis* an, und sein neubestätigtes Insigne HAMUS (das listig-heftige Anziehen der Neophyten mit der Angel des Gotteswortes) verwandelt sich in CALAMUS und CLAVIS (das Hirten- und Schlüsselamt, mit der Aufgabe, die Kirche in der Welt zu leiten). Die Art, wie Fulco von Beauvais (fl. 1070) diese Zusammenhänge durch typologische Symmetrien – im Rahmen einer Korrespondenz der zwei wunderbaren Fischzüge und eucharistischen Mahlzeiten – durchsichtig macht, ist bezeichnend für den funktionalen Charakter des sakralen Wortspiels:[61]

> Petrus per ter ‚amo' ter ‚nescio' purgat ab hamo.
> Utque sinus crescat, per Verbum Patris inescat,
> Officiumque duplex hami piscatio supplex
> Signat, qui rapiat quod eo salvatio fiat
> Gentibus ignavis prius hamus, postea clavis,
> Sicque regat calamo quod ab undis extrahit hamo
> Piscatorque trahat, pastor per pascua ducat ...

Beim Wechsel vom Cupiditas- zum Caritas-Bezug des Bildes wird die Reihenfolge seiner gegensätzlichen Komponenten (Süße: Schmerz) ebenso umgekehrt wie ihre Betonung und die Bewegungsrichtung des Vorgangs (Hinabziehen zur Weltliebe/Emporziehen aus den Fluten des *mare saeculi*). Primär ist der Gottes-

---

[60] *Hamus* ist in der Bedeutung ‚Kettenglied des Ringelpanzers' (*lorica*) belegt. Isidors *catena caritatis* erscheint als Variante der *vincula caritatis* aus *Hosea* 11: 4.

[61] *Fulcoii Belvacensis Utriusque de Nuptiis Christi et Ecclesiae*, ed. Sister M. I. J. Rousseau (Washington, 1960), VII, V. 1129ff.

liebe ein gewaltsames Moment – sie verwundet, ja vergewaltigt zum Heile („rapit quod eo salvatio fiat ... prius hamus, postea clavis"). Diesen Sachverhalt drückt Bernhard von Cluny (fl. 1140) noch emphatischer aus, wenn er über das – chiastisch gedoppelte – *amor/hamus*-Klangspiel zwei ersehnte gewaltsame Wirkungsweisen der göttlichen Liebe miteinander vermischt; sie soll alle irdischen Affekte aus Herz und Nieren brennen (Ps. 26: 2), um dann den geläuterten Geist wie an der Angel zu sich emporzureißen:[62]

> Ure cor et renes ac renum fluxa refrenes
> Ut simus grati tibi, per te castificati.
> Nos tuus ille flagrans amor hamet et hamus amoris
> Qui trahat, accendat, suspendat at ethera mentes.

Der Verfasser der *Distinctiones Monasticae*, der auch sonst gerne profanes Dichtgut in den Schoß der Kirche aufnimmt, bezieht unbedenklich die bekannteste poetische Formulierung der Isidor-Etymologie, einen erotischen Vers des virtuosen Sprachkünstlers Serlo von Wilton (fl. 1150), auf die Marienliebe:[63]

> ... felix, immo felici felicior, quia felicissimus est, qui de gloriosa Dei genitrice et Virgine Maria dicere potest: „Unam semper amo, cuius non solvor ab hamo."

Wo immer sich der Leoniner, mit seiner Tendenz der Zeile zum eigenständigen Verspaar, unseres etymologischen Reims bemächtigt, werden Sentenzen dieser Art, oft als noch anspruchslosere Merkreime, geprägt, z. B.:

Hamantur pisces, sed amantur sepe puelle. (*W* 10630)

---

[62] *Bernardi Cluniacensis Carmen de Trinitate*, ed. K. Halvarson (Stockholm, 1963), V. 224ff.

[63] Pitra, III, 470, und Serlon de Wilton, *Poèmes Latins*, ed. J. Öberg (Stockholm, 1965), *Versus de differenciis* 9. Vgl. die Auswahl der Belegstellen zu diesem Vers bei H. Walther, *Proverbia Sententiaeque Latinitatis Medii Aevi* (Göttingen, 1963–1967; im folg. abgekürzt: *W*), Nr. 32133; Joh. Balbus führt ihn, zusammen mit *W* 10630, unter *amo* zur schulmäßigen Wortunterscheidung an.

Meist sind die Pointen ausgesprochen frauenfeindlich:

Fallere semper amat mulier quoque fraudibus hamat. (*W* 8767)
Nullum Thais amat, omnes spe muneris hamat. (*W* 19047)
Res est tristis amor, laqueis mulie[b]ribus hamor. (*W* 26668)
Femina iurat: amo! dum mortis decipit hamo. (*W* 9085)[64]

Das 12. Jahrhundert ist die große Zeit dieser Kleriker-Wortspieldichtung, die natürlich auch in die erotischen ‚Komödien' eindringt.[65] So umreißt Matthäus von Vendôme das komödiantische Thema seines *Milo* im Auftakt folgendermaßen:

Hamus amoris edax et rete capacius orbe
Omnia cum capiant insacianter hiant.
Hec mihi materia est ...

Der erste Halbvers erscheint in dem anonymen *Miles Gloriosus* erneut: „Hamus amoris edax oculos et pectus inescat" (V. 52). In der zu ihrer Zeit vielgelesenen Komödie *Pamphilus* wird das Anglergleichnis in Verbindung mit der ‚Liebeskunst' der alten Kupplerin, einer echten Nachfahrin der plautinischen *Lena* und der ovidianischen *Dipsas*, bedeutsam (vgl. V. 83ff. und 761ff.). Der Kontext und das Fehlen des Etymologiespieles machen jedoch den direkten Einfluß der *Ars Amatoria* wahrscheinlich. Juan Ruiz hat die zweite dieser Passagen amplifizierend in sein *Libro de Buen Amor* übertragen und damit den Topos in die spanische Literatur eingeführt.[66]

Das Äußerste an verbaler Spitzfindigkeit im Umgang mit der *amo/hamo*-Etymologie leistet ein anonymer Clericus, den die *Distinctiones Monasticae* als „quidam stultus amator et doctus versificator" bezeichnen und dessen Elaborat von Gervais von

---

[64] Nach Walther ein Vers der verbreiteten Frauensatire „Arbore sub quadam", jedoch nur in einer Münchner Hs. des Gedichts enthalten. Die Satire besteht aus einer Reihe durch *femina* anaphorisch verknüpfter, beliebig vermehrbarer Sentenzen.

[65] Alle genannten ‚Komödien' gedr. und übs. in *La „Comédie" Latine en France au XII^e Siècle*, ed. G. Cohen (Paris, 1931).

[66] Ed. J. Cejador (Madrid, 1913), Str. 883ff. – Str. 925 nennt unter den Spitznamen der Kupplerin auch „ansuelo pescador" (Angelhaken).

Melkley (fl. 1200) unter die Beispiele seiner Notizen zur Dichtkunst aufgenommen wurde:[67]

> Non amor infelix, sed amo; non hamo, sed hamor;
> Hamor et hoc hamo pectus inescat amor.
> Non hamo, sed amo; quia non amor, hamor amoris
> Hamo; non hamans non amor: hamor amans.

Isidors Etymologie begegnet schließlich mit einigen wichtigen Abwandlungen in dem berühmten Liebestraktat des Andreas Capellanus, der Elemente der *Ars Amatoria*, der moralistischen Tradition des Mittelalters und der neuen höfischen Liebesdichtung in schwer deutbarem Synkretismus vereint. Bei seiner De-, finition des Kernbegriffes *amor* ersetzt Andreas die *catena caritatis* des Isidor durch die eindeutigeren *cupidinis vincula*:[68]

> *Unde dicatur Amor:* Dicitur autem amor ab amo verbo, quod significat capere vel capi. Nam qui amat, captus est cupidinis vinculis aliumque desiderat suo capere hamo. Sicut enim piscator astutus suis conatur cibiculis attrahere pisces et ipsos sui hami capere unco, ita vero captus amore suis nititur alium attrahere blandimentis, totisque nisibus instat duo diversa quondam incorporali vinculo corda unire vel unita semper coniuncta servare.

Lieben heißt Fangen und Gefangenwerden. Das Angelbild fungiert als gegenständliche Entsprechung für den leib-seelischen Vorgang der ‚Anziehung'; doch es ist von der verfolgten Tradition her nicht so einseitig negativ vorgeprägt, daß man mit seiner Hilfe Andreas zum Liebessatiriker machen könnte und zum Kronzeugen dafür, daß der höfische Liebesbegriff nur eine romantische Fiktion sei.[69] Die Angelschnur und Fessel des Begehrens verinnerlicht er zu einem körperlosen Band, das zwei ursprünglich getrennte Herzen vereinen und vereint erhalten soll.

---

[67] Zit. nach E. Faral, „Le Manuscrit 511 du ‚Hunterian Museum' de Glasgow", *Studi Medievali NS* 9, 1936, S. 106. Die *Distinctiones* führen nur die erste Doppelzeile mit der Variante „inhamat" an (Pitra, III, 471, Anm. 2). Vgl. auch Gervais von Melkley, *Ars Poetica*, ed. H. J. Gräbener (Münster, 1965), S. 19f.

[68] Ed. Trojel, Neudr. (München, 1964), S. 9.

[69] So interpretiert Robertson, *Preface to Chaucer*, S. 399.

### *4.3. Angelbild und höfische Liebe*

Die altfranzösische Lautentwicklung von *hamus* zu *ain* ermöglicht die volle Übertragung des mittelalterlichen Homonymenreims in die Volkssprache:[70]

Ja m'a Amor pris a son ain;
il m'aescha de la donzelle ...
et el resaüst con ge l'ain ...

Sa biauté m'a si prise à l'aim
Com plus me het et ge plus l'aim ...

ameis moi, ke je vos ain,
et vos pri
ke ne faites atre ami,
con cil ki est pris a l'ain ...

Der Gebrauch der Metapher in all diesen Beispielen ist schematisch und völlig derivativ; nach ihrem Kontext stehen sie höchstens an der Peripherie der höfischen Liebesliteratur. Chrétiens Romane meiden den Topos, und im Guillaume de Lorris' *Rosenroman* ist nur das Voglergleichnis, freilich an prominenter Stelle, vertreten.[71]

Anders steht es in der provenzalischen Lyrik, wenn auch hier die Belegstellen recht wenig zahlreich sind. Bernart von Ventadorn führt in der zweiten Strophe seines bekannten Liedes „Ben m'an perdut lai enves Ventadorn" das Angelbild im Sinne einer hohen Liebesbindung aus:[72]

---

[70] Zitate nach: *Énéas*, ed. Salverda de Greve, *CFMA* 62, V. 9947ff.; *Dolopathos*, ed. Montaiglon/Brunet (Paris, 1856), V. 4150f.; *Romances et Pastourelles Françaises*, ed. K. Bartsch, Neudr. (Darmstadt, 1967), II. 25. Vgl. auch Anm. 44.

[71] Rings um die *Fontaine d'Amors* sind Körner der Liebessaat als Lockspeise des Voglers Amor ausgestreut (ed. Lecoy, *CFMA* 92, V. 1586ff.).

[72] *Bernart von Ventadorn*, ed. C. Appel (Halle, 1915), Nr. 12. – In der großen Diskussion um die Ursprünge der Trobadordichtung wurde diese

Aissi co·l peis qui s'eslais'el cadorn
e no·n sap mot, tro que s'es pres en l'ama,
m'eslaissei eu vas trop amar un jorn,
c'anc no·m gardei, tro fui en mei la flama,
que m'art plus fort, no·m feira focs de forn;
e ges per so no·m posc partir un dorn,
aissi·m te pres s'amors e m'aliama.

(‚So wie der Fisch auf den Köder zujagt und nicht das geringste ahnt, bis er sich am Haken gefangen hat, jagte ich eines Tages zu hoher Liebe nach, und versah mich nicht, bis ich mitten in der Flamme war, die mich stärker brennt, als es Herdfeuer vermöchte; und doch kann ich keine Handbreit davon abgehen, so hält mich ihre Liebe gefangen und fesselt mich.')

Wie Bernhard von Cluny mischt der höfische Liebesdichter Wasser und Feuer, läßt – wohl um die alte Metapher von ihren derberen komödiantischen und eher liebessatirischen Assoziationen zu reinigen – den Angelbiß unmittelbar in den Feuerbrand der Liebe übergehen (beide Dichter verzichten darauf, über die Nebenbedeutung ‚Zunder', die mlat., aprov. und it. *esca*, afr. *esche* entwickelt, eine Wortspiel-Brücke zwischen den zwei Bildfeldern der Schmerzliebe herzustellen, doch ihre semantische Annäherung liegt der Bildbewegung zugrunde[73]). Das Ausharren inmitten der Flammen bedeutet, gegenüber dem Aufgespießtwerden des Fisches am Angelhaken, ein stärker aktives Annehmen des Liebesschicksals. – Ähnlich wie Bernart (und wohl in seiner

---

Passage von den ‚Ovidianern' in bequemem Kurz-Schluß direkt auf die *Ars Amatoria* zurückgeführt (vgl. W. Schrötter, *Ovid und die Troubadours* [Halle, 1908], S. 54f., und D. Scheludko, „Ovid und die Trobadors", *ZRPh* 54, 1934, S. 145).

[73] Die semantische Verschiebung von *esca* scheint erstmals Petrarca (s. u.) zur Verbindung beider Bildfelder benützt zu haben. – Im Mhd. ermöglicht die Polysemie von *angel* (vgl. *Grimms Wörterbuch*) als ‚Angelhaken' (der Minne) und ‚Stachel' (der Biene) eine analoge Bildverknüpfung zwischen der Fischermetaphorik und dem Topos ‚Honig und Gift der Liebe'.

Nachfolge) wendet der Trobador Elias Cairel das Köderbild auf die hohe, nicht der Erfüllung bedürfende Liebe an:[74]

Si co·l pescaire que plomba
en la mar e pren ab l'esca
lo peisson que saut'e tresca,
autresi·m ten pres en boia
fin'amors e no·m deslassa ...

Soven cai e lev' e tomba
cel cui fin'amors envesca
qu'ins el cor mi saut' e·m tresca ...

(‚Wie der Fischer, der [seine Angel] ins Meer taucht und am Köder den Fisch fängt, der hüpft und tanzt, genauso hält mich hohe Liebe gefangen und läßt mich nicht los ... Oft stürzt und erhebt sich und fällt wieder der, den hohe Liebe auf den Leim lockt, [Liebe,] die mir im Herzen hüpft und tanzt.')

Die Klangverbindung zwischen dem Fischer- und Voglergleichnis wird möglich, sobald durch die Lautentwicklung im Provenzalischen (und Italienischen) die zusammengehörigen Begriffe ‚Köder' und ‚Vogelleim' in Reimbeziehung treten können. Als erster hatte Marcabru in seiner Winterklage „Contra l' invern" von diesem zukunftsträchtigen Spiel Gebrauch gemacht und in höchst kompliziert angeordneten und dem Thema entsprechend rauhen Reimen *azesc* auf *vesc* gereimt.[75] Auch Elias' Gedicht ist eine Liebesklage im Winter, doch bei ihm löst das letztlich überwältigende Gefühl der Liebesbeseligung *(joy)* die thematische Spannung in einer Tanzbewegung. Der durch *joy* beglückte Liebende vergleicht sich in der occitanischen Lyrik gelegentlich mit dem fröhlichen Fisch in seinem Element (z. B. Raimbaut de

[74] *Der Trobador Elias Cairel*, ed. H. Jaeschke (Berlin, 1921), Nr. 2. – Das Epithet in *fin' amors* nimmt im Zusammenhang mit der Leimrute etwas von der ‚Schläue' des Vogelstellers an. Vgl. die – immer noch makellos höfische – Canzone „Amor fa come 'l fino uccellatore", *Rime della Scuola Siciliana*, ed. Panvini (Florenz, 1962), I, 572ff.

[75] *Poésies Complètes du Troubadour Marcabru*, ed. J. Déjeanne (1909, Nachdr. New York, 1971), Nr. 14.

Vaqueiras, „No m'agrad iverns"; Arnaut de Marueil, „Si cum li peis"), im Liebesschmerz dagegen mit dem Fisch auf dem Trokkenen (Raimbaut d'Orange, „Un vers"). Elias überträgt geschickt das aus solchen Bildkontexten vertraute Hüpfen und Springen des Fisches auf seinen Tanz an der Angel und entschärft damit das Oxymoron, das Bernart zum Preis heroischer Standhaftigkeit gesteigert hatte. Allgemein fällt auf, daß das Anglergleichnis bei den Provenzalen wie bei Andreas Capellanus in die Vorstellung der Liebesfesselung mündet, die sich als übergeordnet erweist. Dem Freiheitsverlust haftet jedoch nichts komisch Demütigendes oder moralisch Verwerfliches mehr an – obgleich die Erinnerung an die homiletische Tradition der Ködermetapher ihren sparsamen Gebrauch bei den Trobadors erklären mag –: die weltlichen Liebesbande können die Würde einer *re-ligio* annehmen.

## 5. Historischer Aufriß (III) – Italienische Renaissance

### *5.1. Figurenhäufung und Beispielsystematik*

Nur im Italienischen hat sich die volle Homonymie von *amo* (im Doppelsinn ‚Haken'/‚Ich liebe') ausgebildet und auf die Dauer erhalten. Die Dichter im weiteren Umkreis der sog. sizilianischen Schule mit ihrer Neigung zu manieristischer Figurenhäufung und katalogartiger Reihung provenzalischer Liebes-Tier-Gleichnisse zeigen sich von dem Bildkomplex und seinen Wortspielmöglichkeiten recht angetan. Sein Fortleben in den neueren europäischen Literaturen ist wesentlich auf die Ausdauer zurückzuführen, mit der ihn diese frühitalienischen Dichter wiederholen und variieren. Der bekannte Liebesdialog *(Contrasto)* des Ciullo d'Alcamo, selbst eine frische und originelle Liebeseinladung, deren ‚Volkstümlichkeit' immer wieder von der artifiziellen Hofdichtung der Sizilianer abgehoben wurde, geht hier mit Bildhäufung und Klangspielerei voran:[76]

> Ancora tu no m'ami, molto t'amo:
> Si m'hai preso come lo pesce a l'hamo ... (V. 134f.)

Die ‚witzige' Ausbeutung der Wortspielmöglichkeiten im Bereich beider Homonyme treibt Chiaro Davanzati in einer Tenzone mit Filippo Angiulieri auf die Spitze, indem er sie durch Klangechos mit anderen Bildfeldern verbindet. *Amo* (Haken/ich liebe), *Adamo* (Adam; hier quasi etymologisiert: ‚am Haken'), *amare* (lieben/bitter/zur See) und *omo* (Mensch) werden folgendermaßen miteinander verkettet:[77]

> Vorei no amar – né poter dire: „i'amo",
> ch'Adamo – fu 'ngannato per amare;

[76] Zit. nach *Poeti del Duecento*, ed. G. Contini (Mailand, 1960), I, 184.
[77] *Rime*, ed. A. Menichetti (Bologna, 1965), Nr. 118 und 118a (Antwort).

me sono amare – tutte gioie, se amo;
com' pesce ad amo – od omo rotto a mare
d'amar è – la fortuna. Di cui amo
s'i n'ho amo, – valente, che te 'n pare?

Auf die ebenso zungenbrecherische und noch schwerer zu entschlüsselnde Antwort des Ser Filippo kann hier verzichtet werden. Systematischer und weniger gedrängt finden sich die gleichen Elemente, samt zugehörigen Wortspielen und vielen anderen auf das Meer beziehbaren Liebesmetaphern, im sog. *Mare Amoroso*, einer maritimen Entsprechung der spätmittelalterlichen *Bestiaires d'Amour*. Das *esca/amo*-Gleichnis erscheint schon im Auftakt, in Motivdoppelung mit dem Vogelstellerbild, und führt weitere Varianten des metaphorischen Liebestodes ein. Zu den Metamorphosen des Liebenden gehört die Rolle des Fisches im Tränenmeer (183f.) ebenso wie die des Seemannes auf sturmbedrohter, zerbrechlicher Liebesbarke:

Chi vuole amare, li convien tremare,
Bramare, chiamare, si come lo marinaio in mare amaro ...
(329f.),

bis der Liebes-Schiffbruch seinen Leiden ein Ende setzt: „Per amore son morto in amarore" (528).[78]

Die Affinität solcher Klangspiele zu gewissen Stilmanierismen lateinischer Clerici – etwa in dem oben zitierten Vierzeiler aus der ‚Dichtkunst' des Gervais von Melkley – ist offensichtlich. Da die italienischen Kritiker die moralistische Überlieferung des Topos im Mittellateinischen ignorieren, führen sie sein Erscheinen in einem Gedicht wie dem Rügelied *(serventes* oder *rintronico)* des Lunardo del Guallacca „Sicome 'l pescio al lasso", das Salomo, David, Merlin, Samson und Adam als Zeugen gegen die falsche Liebe anruft, auf die höfische Stanze des Bernart von Ventadorn zurück.[79] Dabei gibt es durchaus eindeutig belegbare

[78] Contini, I, 487ff.

[79] Contini, I, 289ff. – Vgl. die Listen von (meist frühitalienischen) Analoga bei E. Vuolo, Kommentar zum *Mare Amoroso*, *Cultura Neolatina* 17, 1957, S. 74ff.; Menichetti, S. LVII; Bettarini (s. u. Anm. 80), S. 41 und 63f.

Beispiele für die direkte Nachahmung Bernarts, etwa in Dante da Maianos Sonett „Uno amoroso e fin considerare“:[80]

Che novo canto vol lo gran valore
de l'amorosa gioia che mi inama
de l'amo dolze che move d'Amore.
Ben aggia Amor – e sua dolze liama,
e grazia n'aggia l'onorato core
che m'ave adotto in si dolzetta flama.

Die Reimfolge *ama – liama – flama*, besonders aber der nur bei dem Autor belegte Provenzalismus *liama*, und die (epigonale) höfische Liebeshaltung sprechen eine deutliche Sprache: historische Topik braucht die individuelle ‚Quellenjagd' nicht auszuschließen.

In der franziskanischen Laudendichtung des Jacopone da Todi begegnet der Topos wieder im geistlichen Gewand und in zahlreichen Variationen. Die Stilmanier ist dabei ganz dem Profangebrauch entlehnt.[81]

O amore, che m'ami,
prindemi a li toi ami, ch'eo ami co so amato.

Die Klangfiguren haben eine echte Funktion des Ausdrucksformen eines mystischen Drängens, das dem Himmelreich verbale Gewalt antut, um im schmerzlichen Angelzug der Gottesliebe seiner Antwort und der eigenen Hingabe gewiß zu werden. Die sprachliche Intensität, mit der Jacopone die Kernbegriffe dieser mystischen Liebe aus der Wortfamilie *amore* unablässig wiederholt, durch Anapher, Reim und Paronomasie verkettet und an ihre semantischen Wurzeln verfolgt, gehört zu den charakteristischen Stilzügen der *Laudi*.

Der *dolce stil novo* dagegen, mit seiner zu erdfernerer Mystik sublimierten Liebesvision, meidet die allzu konkrete Metapher des Liebesköders. Nur in seinen Randzonen, bei Cino da Pistoia, in dessen Werk sich die Liebesdichtung irdischeren Regionen

---

[80] *Rime*, ed. R. Bettarini (Florenz, 1969), Nr. 21.

[81] *Laudi*, ed. F. Ageno (Florenz, 1953), Nr. 85; die Anm. S. 122 weist eine Fülle weiterer Belege des Wortspiels bei Jacopone nach.

nähert, findet sich wenigstens das Vogelstellergleichnis. In der Liebesschlinge goldener Flechten („all'amoroso nodo") hat sich der Dichter verfangen wie ein Vogel in Netz und Leim. Je verzweifelter der Vogel mit den Flügeln schlägt, um so enger zieht er die Schlinge, doch die Agonie des Liebenden läßt die Bande seines Herzens nur um so strahlender aufleuchten. So sieht er sich durch den bloßen Anblick der *be' capei* dem Liebestod überantwortet, wenn die *pietà* der Dame nicht rettend eingreift.[82] An dieser Verlebendigung des Inventarpunktes ‚Goldhaar' aus dem Schönheitskatalog zu einer dramatischen Kleinszene wird deutlich, daß der galante Witz in die Liebesdichtung zurückzukehren beginnt. Sie kündigt den Petrarkismus an.

### *5.2. Petrarkistischer Frauenpreis*

Vor allem Petrarca selbst ist es zu danken, daß die Metapher des Liebesköders nach ihrer übermäßigen Ausbeutung durch die sizilianische Schule und ihre nördlichen Gefolgsleute im graziösen allegorischen Spiel noch einmal zu literarischem Leben fand. Seine madrigalhafte Behandlung tilgt alles Gewaltsame aus diesem Bildbereich, und die sonst so übermächtige elegische Stimmung tritt vor der Huldigung an den Liebreiz Lauras zurück:

> Amor fra l'herbe una leggiadra rete
> d'oro e di perle tese sott' un ramo
> dell'arbor sempre verde ch'i' tant'amo ... (Nr. 181)

Das goldene Netz meint – wie Cinos Vogelschlinge – das Haar der Geliebten,[83] doch vermeidet der Dichter jede direkte Erklärung; auch der Name Lauras wird ja doppelt verhüllt, durch Periphrase („l'arbor sempre verde" = *il lauro*) und Paronomasie (*lauro*/Laura) der allegorischen Landschaft eingefügt. Lockspeise

---

[82] *I Rimatori del Dolce Stil Novo*, ed. G. R. Ceriello (Mailand, 1950), S. 203f.

[83] Petrarcas Renissancekommentatoren machen dies deutlich; Gesualdo (Venedig, 1553, S. 229) erklärt: „per tale rete dinotò le care bellezze di Madonna Laura ... intendendo spetialmento l'oro in vece de biondi capelli, e le perle in vece de denti."

ist die ‚Saat' der Liebe, süß gesät und bitter in der Ernte, dazu der Ruf einer sanften Stimme, ein Leuchten, das die Sonne verblassen läßt, und die Impression einer Hand, weißer als Schnee und Elfenbein: der Köder Amors ist ein Fest für alle Sinne. Die abschließenden, besonders weichen und melodischen Verse bieten für die Bildbestandteile eine Reihe von Begriffen, die jedoch bewußt unpräzise gesetzt sind und keine starren Gleichungen im Sinne des rhetorischen Summationsschemas erlauben:

> Così caddi a la rete, e qui m'han còlto
> gli atti vaghi, e l'angeliche parole,
> e 'l piacer, e 'l desire, e la speranza.

Die Funktion der ‚Liebessaat' als Lockspeise erinnert an die zentrale Episode der *Fontaine d'Amors* aus dem *Rosenroman*.[84] Dort ist die Methode der indirekten, verrätselnden Darstellung noch weiter getrieben: der *coup de foudre* als Vogelfang durch Amor fällt mit dem Blick in den Narzißbrunnen zusammen, in dessen Tiefe zwei Kristallkugeln die Rosenhecke des Gartens spiegeln und im Beschauer den übermächtigen Wunsch wecken, die schönste der Rosen zu brechen. Petrarcas Allegorie ist wärmer und persönlicher: in seiner Impression vom Zauber Lauras wird das Liebliche ihrer Erscheinung Teil einer leise bewegten Szene.[85]

Auch andere Einzelheiten der Schönheitsbeschreibung lassen sich mit Hilfe der Metapher witzig und galant verschlüsseln und szenisch ausführen. So deutet der Dichter einmal die verhaltene Bewegung, mit der Laura das Gesicht in die Hand legt, als Amors List, sein Herz einzufangen „come pesce a l'amo ... o como novo augello al visco in ramo". Der Blick des Liebenden haftet ver-

---

[84] S. o. Anm. 71.

[85] Tasso hat den allegorischen Schönheitspreis dieses Gedichtes mit unverkennbaren wörtlichen und motivischen Anklängen in eine Fischerszene übertragen: die weiße Hand der Geliebten umschlingt bei dieser aufschlußreichen Metaphernverschiebung statt des Vogelgarns die Angelschnur (*Rime per Lucrezia Bendidio*, ed. De Vendittis [Turin, 1965], Nr. 86: „Veggio la donna, anzi la vita mia,/ e'l fune avvolto a la sua bianca mano/ che trar l'alme co' pesci ancor potria,/ e'l dolce riso lampeggiar lontano ...").

zückt an der Hand und dringt zugleich ‚wie im Traum' durch sie hindurch auf das schöne Antlitz, so daß seine Seele zwischen dem wirklichen Anblick (der Hand) und dem imaginativen (des Gesichtes) in ungewohnter Seligkeit verharrt (Nr. 257). Im Sonett 165 wird der weiße Fuß Lauras, wie er über das frische Gras schreitet und aphroditengleich die Blume aufsprießen läßt, zusammen mit dem Blick ihrer Augen zum Köder für den Betrachter. Über die mit den ‚Augen der Dame' assoziierte Dynamik von Licht und Wärme kommt es zu einer semantischen Verschiebung des Begriffs *esca* von ‚Köder' zu ‚Zunder'. Ähnlich entflammen in dem schönen Sonett 90 der Glanz des im Winde spielenden Goldhaares und das Leuchten der Augen die „esca amorosa" im Herzen des Dichters. Dieses für Petrarcas Kunst bezeichnende Bemühen, den Beziehungsreichtum seiner ausgesuchten und zahlenmäßig eng begrenzten Bilder durch metaphorische Querverbindungen zu erweitern, zeigt für unser Beispiel am deutlichsten Sonett 271. Nach Lauras Tod blickt es auf den Moment des ersten Innamoramento zurück und stellt dem damals gespannten Netz Amors ein anderes, die Lockung neuer Liebe, gegenüber:

> Non volendomi Amor perdere ancora,
> ebbe un altro lacciuol fra l'erba teso,
> e di nova esca un altro foco acceso ...

Schon in den ersten Worten des Sonetts, „l'ardente nodo", sind die beiden Bildfelder, deren Verbindung auf dem Wege der Polysemie das Zitat nachweist, katachrestisch zusammengefügt.

Aus all diesen Beispielen ergibt sich der homogene Charakter und der feste innere Zusammenhalt der Bildwelt des *Canzoniere*. Eine christlich moralistische Färbung nimmt die Metapher erst bei ihrem letzten Erscheinen an, als noch einmal die Frühlingswelt zur ewigen Erneuerung der Lauraliebe mahnt. Das Zwiegespräch mit der himmlischen Laura weist solchen Liebeskult über das Grab hinaus als sündhafte Weltverstrickung zurück (Nr. 280):

> L'acque parlan d'amore, e l'ôra, e i rami,
> e gli augelletti, e i pesci, e i fiori, e l'erba,
> tutti inseme pregando ch'i' sempre ami.

Ma tu, ben nata, che dal ciel mi chiami,
per la memoria di tua morte acerba
preghi ch'i' sprezzi 'l mondo e i suoi dolci ami.

Damit wird das Bild in den Dienst einer augustinischen Deutung der Petrarcaliebe gestellt, wie sie die letzten Stücke des *Canzoniere* und der Prosadialog *Secretum* entwickeln. Der Weg in die (anti-)petrarkistische Recantatio ist ihm gewiesen.

Die Verbreitung und Elaboration der *esca/amo*-Metaphorik in der Renaissancelyrik, die ganz im Zeichen Petrarcas steht, wurde oben am Beispiel der elisabethanischen Dichtung im einzelnen verfolgt. Auch bei den italienischen Dichtern von der Serafino-Schule bis zu Tasso ist der Topos, im galanten wie recantatorischen Sinn, äußerst beliebt. Nicht anders steht es mit der französischen Liebeslyrik im Umkreis der Pléiade; afr. *esche* ist mittlerweile durch *appât* ersetzt, doch *haim* kann sich noch gegen *hameçon* behaupten.[86]

Allerdings wird man die Schlüsselposition des Petrarkismus für die Vermittlung des Topos an die Renaissanceliteraturen nicht absolut setzen dürfen. In der reichhaltigen Liebeshandlung der italienischen Ritterepen etwa ist das starke Weiterwirken petrarkistischer Konventionen unübersehbar. Doch die verführerische Schönheit einer Alcina, die von Boiardo (II, xiii, 56ff.) und Ariost (VI, 35ff.) eingeführt wird, wie sie gerade ohne Netz und Angel Fische anlockt und fängt, und einer Armida (Tasso, 4. Gesang) dient den Autoren deutlich dazu, die alte Köderfunktion der *dulcedo temporalis* zu aktualisieren, um die Paladine der Christenheit an den moralischen Scheideweg zu führen. Spenser hat von diesen Frauengestalten, die in zeitgenössischen Kommentaren als Allegorien der Wollust figurieren, entscheidende Anregungen für sein Epos erhalten.

### *5.3. Neuplatonische Rehabilitierung*

Auch die platonisch-frühchristliche Bildvorstellung des Seelenvogels, der durch irdische Lockung vom Himmelsflug abgehalten

[86] Von Ronsard vgl. zu Anm. 43 noch *Son. pour Hélène* I, Nr. 12; *Amours* I, Nr. 186 und II, Nr. 74.

wird, kehrt in der Liebeslyrik des 16. Jahrhunderts wieder – in petrarkistischem Kontext. Tasso widmet ihr ein (von Spenser nachgeahmtes) Sonett:[87]

L'alma vaga di luce e di bellezza
ardite spiega al ciel l'ale amorose,
ma sí le fa l'umanità gravose
che le dechina a quel ch'in terra apprezza;
e de' piaceri a la dolce esca avvezza
ove in candido volto Amor la pose
tra bianche perle e mattutine rose
par che non trovi altra maggior dolcezza;
e fa quasi augellin ch'in alto s'erga
e poi discenda al fin ov'altri il cibi,
e quasi volontario s'imprigioni;
e fra tanti del ciel graditi doni
sí gran diletto par che in voi delibi
ch'in voi solo si pasce e solo alberga.

Wie bei Petrarca verfällt auch hier der Liebende dem Köder leuchtender Schönheit, den Amor in einem aus Elementen des Schönheitskatalogs allegorisierten Lustort auslegt – ‚unter Perlen und taufrischen Rosen'. Die Pointe ist ein viel direkter ausgesprochenes Kompliment an die Dame, aber der Auftakt läßt, im größtmöglichen Gegensatz dazu, moralistischen Eifer gegen die Schwachheit des Fleisches erwarten! Das platonische Bild wird m. a. W. Folie für eine pointierte unplatonische Verherrlichung der (philosophisch minderwertigen) irdischen Lockspeise. Tasso hat eine Sakralhyperbel des Petrarkismus, die Geliebte als ‚Himmel auf Erden', in Szene gesetzt.

Solchen Huldigungsconcetti gegenüber sollte jedoch die ernsthafte Aufwertung des Topos im Neuplatonismus der Renaissance, wie sie von Ficinos Kommentar zu Platons *Gastmahl* ausgeht,

---

[87] *Rime per Lucrezia Bendidio*, Nr. 67; Spensers Fassung: *Amoretti* Nr. 72. Ganz anders behandelt Spenser das Motiv außerhalb des petrarkistischen Kontexts: In *Muiopotmos* vergißt der prächtige (Seelen-) Schmetterling über den Lockungen des Lustgartens den Ruf des Himmels und verfängt sich im Netz der ‚teuflischen' Spinne.

nicht übersehen werden. Ficino identifiziert, gleichsam in einer Synthese aus *Symposion* und *Timaios*, den Köder der Lust mit der Jagdlist göttlicher Liebe. Schon in seiner frühen Schrift *De Voluptate* hatte er die Lust über den bloßen Sinnenbezug erhoben und als das Eingehen des Geistes in Gott definiert. Im Symposionkommentar, bei Beantwortung der entscheidenden Frage, wie göttliche Schönheit Liebe zeugt, kehrt dieser Gedanke als Endstufe einer Trias von *emanatio*, *conversio* und *remeatio* wieder, auf deren Bedeutung E. Wind beredt hingewiesen hat.[88] Die Kreisbewegung des Guten, die von Gott aus in die Schöpfung hineinwirkt und wieder zu ihrem Ursprung zurückkehrt, wird in ihren drei Phasen dreifach benannt:

> Prout in deo incipit et *allicit*, pulchritudo; prout in mundum transiens ipsum *rapit*, amor; prout in auctorem remeans ipsi suum opus *coniungit*, voluptas. (II, ii)

Die hier hervorgehobenen Stufen des Anlockens, des gewaltsamen An-Sich-Reißens und der dauernden Bindung oder Vereinigung suggerieren nachdrücklich den Bildbereich unseres Topos. Der Leser ist daher nicht unvorbereitet, wenn Ficino in nachfolgenden Passagen die physische Anziehung als Köder und Haken zum Guten beschreibt:

> Quodcirca bonitatis florem quemdam esse pulchritudinem volumus, cuius floris illecebris quasi esca quadam latens interius bonitas allicit intuentes ... (V, ii)

> Figura hominis sepenumero propter bonitatem interiorem feliciter a deo concessam aspectu pulcherrima splendoris sui radium per oculos intuentium transfundit in animum. Hac utique scintilla tamquam hamo quodam tractus animus properat ad trahentem. (VI, ii)

In einem späteren Brief an Giovanni Cavalcanti, dem der Gastmahlkommentar gewidmet ist, variiert Ficino das zweite Zitat mit seiner (traditionellen) Mischung aus Licht- und Fischfang-

[88] *Pagan Mysteries*, S. 49 u. ö.; Ficinos Kommentar ist zitiert nach *Commentaire sur le Banquet de Platon*, ed. und übs. von R. Marcel (Paris, 1956).

metaphorik; dabei tritt der metaphysische Instrumentalcharakter irdischer Schönheit noch schärfer hervor. Gottes Emanation, die Wahrheit, visuell bestimmt als ‚Lichtstrahl des Einen', durchläuft wieder die Stadien der Lockung, Überwältigung *(raptio)* und Heimkehr ins Göttliche. Sie leuchtet im schönen Menschen wie in einem Spiegel auf und brennt dem Ergriffenen das Verlangen nach der Quelle des Lichts so tief ein, daß sie ihn wie an einer Angel emporreißt, um ihn zum Gott zu machen:[89]

> constat animum divino uri fulgore, qui in formoso homine micat quasi speculo, atque ab eo clam raptu, quasi hamo trahi sursum, ut Deus evadat.

In dieser sublimierten Form von ‚Liebe auf den ersten Blick' wird der Angelhaken der Liebe den platonischen Seelenflügeln wesensgleich. Die Gegenbewegung hinab in den Kot und vom Menschen zum Tier bleibt freilich als Möglichkeit für jene bestehen, die sich dem himmlischen Ruf der Schönheit verweigern, dem Gesichtssinn das Betasten und der geistigen die schattenhafte körperliche Form („corporalem et umbratilem formam") vorziehen.

Ficinos philosophischer Synkretismus wird somit an seiner konkreten Neuwertung einer traditionellen Metapher faßbar, deren wechselvolle Geschichte unser langer und doch, an der Materialfülle gemessen, gedrängt paradigmatischer Überblick nachzuzeichnen versuchte. Wie undenkbar diese schöpferische Erneuerung des Topos ohne Rückbezug auf seine Ausprägung in antiker Philosophie und erotischer Literatur, in der christlichen Homiletik und der höfischen Dichtung ist, bedarf, wenn die vorliegende Studie ihr Ziel erreicht hat, keines weiteren Beweises. Die Suche nach einem letzten Textbeispiel, einer poetischen Verwendung des nunmehr zum *esca et hamus bonitatis* gewandelten Topos, endet folgerichtig bei dem Renaissancedichter, der den petrarkistischen Formelschatz am unbedingtesten der platonischen Aussage dienstbar gemacht hat. Unser Bild fügt sich wie selbstverständlich unter die bis zur Schroffheit eigenwilligen Tropen

---

[89] *Opera Omnia* (Basel, 1576), I, 629.

Michelangelos ein,[90] doch ohne seine Beziehung zur Gedanken- und Bilderwelt eines Ficino zu verleugnen:

Di te mi veggo, e di lontan mi chiamo
Per appressarm' al ciel dond' io derivo,
E per le spezie all'esca a te arrivo
Come pesce per fil tirato all'amo ...

---

[90] H. Friedrich reiht in seiner eindrucksvollen Deutung der Lyrik Michelangelos die zitierte Bildpassage unter die vom Dichter „selbst erzeugten Tropen" ein, die „durch den großen Abstand zwischen Sache und Bild" charakterisiert seien (*Epochen der italienischen Lyrik*, S. 374). Textzitat: *Rime*, ed. E. N. Girardi (Bari, 1960), Nr. 109, 20.

# Namensregister


Alexander Neckham 30 A. 34
Alkiphron 37
Ambrosius 40
Amphis 32
Anakreon 18 A. 21
Andreas Capellanus 48, 52
Angiulieri, F. 53
Aptekar, J. 25 A. 32
Ariosto, L. 59
Aristainetos 37–38
Aristophanes 31–32
Aristoteles 7
Arnaut de Marueil 52
Augustin 33, 40–41, 59
Beckby, H. 35 A. 44
Bernhard von Cluny 46, 50
Bernart von Ventadorn 49–52, 55
Bierwisch, M. 13 A. 13
Bischoff, B. 43 A. 58
Breton, N. 6
Bruno, G. 30 A. 34
Castelli, E. 41 A. 52
Cavalcanti, G. 61
Chaucer, G. 20 A. 25, 24, 35 A. 42
Cicero 33
Cino da Pistoia 55–56
Ciullo d'Alcamo 53
Classen, C. 30, 32 A. 38
Claudian 39
Clemen, W. 24 A. 31
Contini, G. 53 A. 76, 54 A. 78
Courcelle, P. 33 A. 40, 39 A. 51
Cowley, A. 18
Curtius, E. R. 7–14, 44 A. 59
Dante da Maiano 55
Davanzati, Ch. 53–54
Davison, F. 22 A. 28
Dioskorides 37
Dölger, F. 41 A. 53
Donne, J. 15–20, 28, 38 A. 50
Eisler, R. 36 A. 45
Elias Cairel 51–52
Erasmus, D. 33 A. 39, 37 A. 47
Faas, K. E. 21 A. 27
Faral, E. 48 A. 67
Ficino, M. 60–63
Forster, L. 20 A. 26
Friedrich, H. 8 A. 3, 63 A. 90
Füger, W. 11 A. 8
Fulco von Beauvais 45
Gascoigne, G. 22–23
Gervais von Melkley 47–48, 54
Gesualdo 56 A. 83
Goethe, J. W. v. 20 A. 26
Gregor von Nyssa 40
Guillaume de Lorris 49, 57
Guss, D. L. 14 A. 20
Hafis 20 A. 26
Hawes, S. 24 A. 31
Helbig, W. 36 A. 45
Hieronymus 42 A. 56
Hindermann, F. 11 A. 8
Homer 42
Hugucio von Pisa 44
Ibykos 29
Ingendahl, W. 13 A. 12
Isidor von Sevilla 43–48,
Jacopone da Todi 55
Jauß, H. R. 9–10
Johannes Balbus von Genua 44, 46 A. 63
Kapiton 37
Klinck, R. 44 A. 59
Koonce, B. G. 41 A. 52
Koppenfels, W. v. 15 A. 15, 21 A. 27

Lange, K. 42 A. 55
Lee, Sir S. 18 A. 23
Longinus 7
Lukian 32, 37
Lunardo del Guallacca 54
Lydgate, J. 26 A. 33
Lyly, J. 21 A. 27
Lyons, J. 13 A. 13
Marcabru 51
Marlowe, Ch. 16–17
Martial 37, 44 A. 58
Marvell, A. 38 A. 50
Matthäus von Vendôme 47
Meleager 37 A. 49
Michelangelo Buonarroti 62–63
Nashe, Th. 20 A. 26, 26 A. 33
Naumann, G. 12 A. 10
Osgood, C. G. 25
Ovid 36–37, 47, 49 A. 72
Panofsky, E. 14 A. 14, 21 A. 27, 36 A. 45
Persius 37, 40
Petrarca, F. 20 A. 26, 30 A. 34, 50 A. 73, 56–60
Petronius 37
Petrus Alfonsus 38 A. 50
Philon von Alexandrien 39–40
Pitra, J. B. 41 A. 53, 42 A. 56, 43
Platon 30–33, 39–40, 59–62
Plautus 32, 34–35, 37, 47
Plutarch 33
Pöggeler, O. 9 A. 5
Properz 36
Prudentius 41
Rabanus Maurus (Pseudo-) 43
Rahner, H. 42 A. 56
Raimbaut de Vaqueiras 51–52
Raimbaut d'Orange 52
Ralegh, Sir W. 22
Richardson, S. 38 A. 50
Ripa, C. 21 A. 27
Robertson Jr., D. W. 41 A. 52, 42 A. 56, 43 A. 58, 48 A. 69
Ronsard, P. de 35 A. 43, 59 A. 86
Ruiz, J., Arcipreste de Hita 47
Sannazaro, I. 16
Sappho 29
Serafino d'Aquila 59
Serlo von Wilton 46
Shakespeare, W. 18 A. 23, 23, 27–28, 35 A. 44
Sillitoe, A. 38 A. 50
Sorel, Ch. 20 A. 26
Spenser, E. 11 A. 8, 15, 19, 20 A. 26, 24–27, 60
Spurgeon, C. 25
St. Ailred 44
Suerbaum, U. 13 A. 11
Sueton 20 A. 25
Taillardat, J. 31 A. 37
Tasso, T. 17 A. 20, 57 A. 85, 60
Thackeray, W. M. 20–21
Theokrit (Pseudo-) 16
Thomas Cisterciensis 44
Thomas, D. 13 A. 12
Tofte, R. 18–19
Turberville, G. 22 A. 28
Tuve, R. 8 A. 3
Uhlig, C. 11 A. 8
Veit, V. 9 A. 6
Vuolo, E. 54 A. 79
Walther, H. 46 A. 63, 47 A. 64
Walton, I. 17
Weinrich, H. 11–13
Wind, E. 14 A. 14, 61
Wyatt, Sir Th. 22 A. 29
Xenophon 30–31, 33 A. 39