

# TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für  
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

Stefanie Ertz · Heike Schlie ·  
Daniel Weidner

# Sakramentale Repräsentation

Substanz, Zeichen und  
Präsenz in der Frühen Neuzeit

Mit einem Beitrag von  
Stefan Manns

Wilhelm Fink

Das dieser Publikation zugrundeliegende Vorhaben wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01 UG 07 112 gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Umschlagabbildungen:

Lukas Cranach (Schule?), Luther und Hus teilen das Abendmahl aus,  
Holzschnitt, um 1550-1560  
Jan Davidz. de Heem, Blumen- und Früchtestillleben mit Kelch und Hostie,  
1648, Wien, Kunsthistorisches Museum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5248-1

DANIEL WEIDNER

## Aufführung des Wortes: Theater und Sakrament

Nachdem Hamlet der Geist seines Vaters erschienen ist, will er Horatio und Marcellus, die Zeugen, zum Schweigen verpflichten. Sie sollen schwören, und zwar nicht nur bei Ehre und Glauben:

- HAMLET: Indeed, upon my sword, indeed.  
*The Ghost cries under the stage*
- GHOST: Swear.
- HAMLET: Ah ha, boy, sayst thou so? Art thou there, truepenny? –  
Come on. You hear this fellow in the cellarage.  
Consent to swear.
- HORATIO: Propose the oath, my lord.
- HAMLET: Never to speak of this that you have seen,  
Swear by my sword.
- GHOST (*under the stage*): Swear.  
*They swear*
- HAMLET: *Hic et ubique?* Then we'll shift our ground. – <sup>1</sup>

Offensichtlich ist es schwierig, den Schwur zu vollziehen, denn der Geist verfolgt den Schwörenden und untergräbt so Hamlets Racheplan. Er ‚untergräbt‘ ihn im wörtlichen Sinn, denn der Geist, der schon enthüllt hat, dass die familiäre und politische Ordnung in Dänemark ‚out of joint‘ ist, unterhöhlt auch die Szene des Handelns, weil er sich nicht verorten lässt und, nachdem er einmal die Gegenwart mit seinem Wissen heimgesucht hat, nicht mehr zu vertreiben sein wird.

Stephen Greenblatt hat die religiöse Bedeutung dieses Geistes betont und ihn als Wiedergänger der von den Protestanten abgelehnten Lehre vom Fegefeuer gelesen, aus dem zu erlösen Hamlets Vater seinen Sohn hier bittet: „a young man from Wittenberg, with a distinctly Protestant temperament, is haunted by a distinctly Catholic ghost.“<sup>2</sup> Entscheidend ist dabei nicht nur der konfessionelle Charakter, sondern der Wiedergänger als solcher, in dem die verdrängten Vorstellungen ‚verschoben‘ wiederkehren. Denn aufgrund dieser Verschiebung ist auch das Theater Shakespeares mehr als eine Erinnerung an ‚abergläubische‘ religiöse Praktiken, die jetzt nur noch Theater sind: „the palpable effect is something like the reverse: *Hamlet* immeasurably intensifies a sense of the weirdness of the theatre, its proximity to certain experiences that had been organized and exploited by religious institutions and rituals.“<sup>3</sup> Es ist die Erfahrung des Fortlebens der Toten, die sich hier zeigt, und

---

1 Shakespeare: *Hamlet*, I, 5; S. 690.

2 Greenblatt: *Hamlet in Purgatory*, S. 240.

3 Ebd., S. 253.

weil sie in der beginnenden Moderne schwer zu artikulieren ist, zeigt sie sich in ambivalenter, gespenstischer Weise.

Das Gespenst von Hamlets Vater, so Jacques Derrida, folgt dabei einer allgemeinen Logik des Spektralen: „Ein Gespenst ist immer ein Wiedergänger. Man kann sein Kommen und Gehen nicht kontrollieren, weil es mit der Wiederkehr beginnt.“<sup>4</sup> Es ist gerade diese Unheimlichkeit und Unfixierbarkeit, die *weirdness*, welche die Geistererscheinung mit dem Theater selbst teilt, das ebenfalls einer Logik der Heimsuchung folgt. Wie der Geist ist auch das Theater nicht nur die Repräsentation einer idealen Wirklichkeit, sondern findet statt, und zwar an einem bestimmten Platz – sei es im Raum der Bühne oder um Mitternacht auf der Terrasse des Schlosses. Gerade das unterscheidet die Logik des Spektralen von der des rein Geistigen: „Spectrality distinguishes itself from spirituality by being inextricably linked to visibility, physicality, and localizability.“<sup>5</sup> Aber dieser Ort ist zugleich nicht festzustellen, er verschiebt sich permanent in seinen Wiederholungen: Im selben Maße, wie das Gespenst erscheint, ist es auch abwesend, und diese eigenartige Präsenz/Absenz lässt alle Versuche scheitern, ihr handelnd zu begegnen. Indem es die Aufforderung zum Schwur immer noch einmal verdoppelt, verhindert es gerade, dass dieser vollzogen wird.<sup>6</sup>

In der zitierten Szene ist der Geist *hic et ubique* (‚hier und überall‘). Die lateinische Wendung bildet die Formel der Ubiquitätslehre, mit der Luther die Gegenwart Christi im Sakrament beschreiben wollte: Zwar erfülle Christus die ganze Welt und wohne in allen Kreaturen, zugleich aber sei er auf besondere Weise in den sakramentalen Gaben. Diese Formel ist der zentrale Streitpunkt zwischen lutherischer und reformierter Auffassung des Abendmahls, weil die Reformierten die fleischliche Präsenz Christi im Sakrament ebenso ablehnen wie die Vorstellung der Ubiquität. Der Wittenberger Student, der auf einer englischen Bühne steht, bewegt sich auch in dieser Hinsicht zwischen den Konfessionen.<sup>7</sup> Dabei ist seine Äußerung nicht leicht zu deuten: Ist sie ironisch und entspricht einem reformierten Spott über die Vorstellung einer leiblichen Gegenwart Christi in allen Kreaturen? Aber haben wir nicht gerade – gegen die Zweifel der *scholars* – die Gegenwart eines Gespenstes erlebt, das weder rein leiblich, noch rein geistig war? Eines Gespenstes, das also zugleich die Idealität einer Erinnerung und die Realität einer Person hätte, das erscheint, dessen Erscheinung sich aber auch immer wiederholt? Offensichtlich lässt sich die Logik des Gespenstischen auch als Logik des Sakra-

4 Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 28. Nach Derrida ist die Figur des Spuks das Paradigma der Ambivalenz und möglicherweise „die Figur, die hinter allen Figuren steckt“ (ebd., S. 191).

5 Weber: *Theatricality as a Medium*, S. 181. Trotz des Titels *Ibi* [!] and *Ubique* seines Hamlet-Kapitels geht Weber auf die sakramentale Konnotation nicht ein.

6 Vgl. dazu wieder Weber: *Theatricality as a Medium*, S. 184: „The utterance [das ‚swear‘ des Geistes] is both eminently theatrical, bringing into play – in the play – all of its theatrical elements, and eminently antiperformative: it renders impossible the performance of an act and the continuation of the plot.“

7 Hoff zeigt, das *Hamlet* insgesamt und bis in die Sprachlichkeit hinein als Auseinandersetzung zwischen protestantischer und reformierter Theologie gesehen werden kann. Vgl. Hoff: *Hamlet's Choice*, zum *hic et ubique* insb. S. 84 ff.

ments übersetzen: Auch dieses postuliert unmittelbare Präsenz und verlangt permanente Wiederholung, es findet an einem Ort statt, aber in diesem Ort öffnet sich ein anderer Ort. Und es ist in der Frühen Neuzeit ebenso zentral und ebenso umstritten wie das Theater. Es liegt daher nahe, die Sakramentale Repräsentation in ihrer Ambiguität auf das Theater zu beziehen, das ebenfalls ambig ist und sich durch eine ‚Spektralität‘, durch seine spezifische Nähe zu Gespenstern und zum Gespenstischen, charakterisieren lässt.

Das Theater ist für die Frage nach der Sakramentalen Repräsentation der Frühen Neuzeit schon aufgrund der schlichten Tatsache interessant, dass es als Verbund von Zeichen, Bildern und Gesten in größter denkbarer Nähe zur Liturgie steht. Die Nähe ist gefährlich und immer heikel, und so gehört es zu den Gemeinplätzen der protestantischen Kritik an der Messe, diese sei bloßes Theater. Umgekehrt benutzen aber auch die Reformatoren selbst immer wieder die Metaphorik des Theaters, etwa wenn Calvin die Welt als großes Theater der Herrlichkeit Gottes bezeichnet oder Luther sich selbst als Zuschauer der Heilsgeschichte imaginiert.<sup>8</sup> An dieser schwierigen Grenze bildet sich eine kirchliche und insbesondere protestantische Theaterfeindschaft heraus, die den Anspruch des Theaters, Wirklichkeit darzustellen, aufs Schärfste bekämpft, aber gerade dadurch auch ein neues Verständnis von Theater gewinnt.<sup>9</sup>

Das Theater der Frühen Neuzeit inszeniert Repräsentation, sowohl im politischen als auch im religiösen Bereich. Es stellt den imaginären Körper des Königs aus und es bringt das unanschauliche Heil vor Augen. Das ist weder einfach eine Fortschreibung von Politik oder Religion noch deren ästhetische Einklammerung, sondern zunächst deren Wiederholung, die als Wiederholung immer latent problematisch ist. In der Theaterfeindschaft wird diese Problematik manifest: Erst weil das Theater in Frage gestellt wird und diese Infragestellung selbst wieder auf die Bühne bringt, erst indem es Repräsentation selbst repräsentiert, kann das Theater, gemäß einer berühmten Formulierung Richard Alewyns, nicht nur zum Abbild, sondern auch zum Sinnbild der Welt werden.<sup>10</sup> Aber es ist zugleich mehr als ein Sinnbild, weil es stattfindet, weil es selbst einen Ort und eine Zeit hat, die nicht auf eine allgemeine Ordnung reduzierbar sind, weil es also ein Modell ist, das einen konkreten Raum mit der Imagination verbindet.

Gerade das frühneuzeitliche Theater impliziert zugleich Präsenz und Absenz: Es stellt Körper auf die Bühne, aber diese Körper bedeuten zugleich ‚etwas anderes‘, sie haben einen allegorischen Sinn. Oder umgekehrt, wie im Fall von Hamlets Vater: Wir hören eine Stimme, aber zu ihr gehört kein Körper. Gerade weil das Theater Absenz und Präsenz nicht nur verbindet, sondern diese Verbindung immer wieder durchspielt, kann es zum Welttheater werden, und gerade in dieser Verbindung liegt auch seine Nähe zum sakramentalen Geschehen. Das soll im Folgenden nach einer vorausgeschickten Auseinandersetzung mit Walter Benjamins immer

<sup>8</sup> Vgl. oben Kapitel 1: THEATER DES GLAUBENS.

<sup>9</sup> Vgl. dazu Christopher Wild: *Theater der Keuschheit*.

<sup>10</sup> Vgl. Alewyn/Sälzle: *Das große Welttheater*, S. 48. Zur epistemologischen Bedeutung der Theatralität in der Wissenschaft und Philosophie vgl. auch Schramm: *Karneval des Denkens*.

noch paradigmatischem Trauerspielbuch (1) an verschiedenen Texten in seinen je spezifischen Momenten untersucht werden: an der Inszenierung des (Tauf-)Sakraments in Bidermanns *Philemon Martyr* (2), an der theatersemiotischen Bedeutung sakramentaler Zeichen in Gryphius' *Leo Armenius* (3) und an der Bedeutung der Spiegelungsverfahren in Hallmanns *Sophia* (4).

### Säkularisierung des Mysterienspiels: Benjamins Trauerspielbuch

Beim Nachdenken über die spezifische Theatralität der Frühen Neuzeit führt kein Weg an Benjamins Buch über den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* vorbei. Trotz seiner Esoterik und obwohl es keine einfachen Rezepte zur Hand gibt, stellt es nach wie vor den ambitioniertesten und vielschichtigsten Versuch dar, die theatrale Repräsentationskultur der Frühen Neuzeit zu deuten, und wirft eine Fülle von Fragen auf, die sich – trotz der nach wie vor weitverbreiteten Abwehr gegenüber Benjamins Thesen – bis heute als zentral erwiesen haben.<sup>11</sup>

Benjamin unterscheidet das Trauerspiel nicht nur typologisch von der Tragödie, sondern stellt es auch in eine andere Tradition, wenn er es als „Säkularisierung des Mysterienspiels“ charakterisiert.<sup>12</sup> In verstreuten Erörterungen, die Benjamin freilich nur als „Prolegomenon zu weitem Auseinandersetzungen von mittelalterlicher und barocker Geisteswelt“ (256) verstanden wissen will, betont er, dass das Trauerspiel mit der mittelalterlichen Tradition die Neigung zur „Ostentation“ (298) und die Verbindung von Komik und Drama gemein habe, welche der alten und neuen Tragödie vollkommen fremd sei und sich immer wieder in Gestalt des Intriganten manifestiere: „Es ist der Säkularisierung der Passionen im Drama des Barock nur angemessen, wenn darin die beamtete Person den Platz des Teufels einnimmt.“ (305)

Diese ‚Säkularisierung‘ ist eines der wenigen Argumente Benjamins, das von der Forschung immer wieder aufgenommen worden ist, weil sie einer Entwicklung vom ‚Kult zur Kunst‘ zu entsprechen schien, als die der Übergang vom geistlichen Spiel zum modernen Drama oft gelesen wurde.<sup>13</sup> Allerdings scheint diese Deutung zu einem nicht unwesentlichen Teil ein Resultat disziplinärer Differenzen zu sein. Denn in der Mediävistik wird das Theater und insbesondere das geistliche Spiel schon seit langem auch performanztheoretisch untersucht; dabei ist die Vorstellung eines schlicht kultischen Theaters vielfältig problematisiert worden, so dass die Grenze von Präsenz und Repräsentation von dieser Seite aus gar nicht mehr aufrecht erhalten werden kann. Demgegenüber ist die Forschung zum frühneuzeitlichen Drama fast ausschließlich philologisch oder betrachtet – wenn sie theater-

11 Vgl. dazu Weidner: „Kreatürlichkeit“, sowie jetzt umfassend, wenn auch weitgehend immanent und ohne Referenz auf neuere Forschung zur Barockliteratur Menke: *Das Trauerspiel-Buch*.

12 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 257 f. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden Abschnitt unter Angabe der jeweiligen Seitenzahl im Text zitiert.

13 Vgl. dazu Quast: *Vom Kult zur Kunst*, der freilich ein einfaches evolutionäres Konzept gerade problematisiert (ebd., S. 189 ff.).

semiotisch argumentiert – das barocke Theater einseitig als Theater der Repräsentation.<sup>14</sup>

Tatsächlich entspricht die klare Perspektivierung des barocken Trauerspiels als weltliches Theater und als Theater der Repräsentation nicht Benjamins Lektüre des Barock und auch nicht seinem Verständnis von Säkularisierung. Zwar spricht Benjamin vom „Ausfall der Eschatologie“ im Barock (259), aber dieser Ausfall – und damit auch ‚Säkularisierung‘ in Benjamins Verständnis – meint weder einfach ein langsames Verschwinden oder eine Abschwächung des Religiösen noch dessen Ersetzung durch etwas anderes, sondern ein disproportionaler Verhältnis, das Benjamin auch als Verhältnis von Frage und Antwort denkt: „Denn wenn die Verweltlichung der Gegenreformation in beiden Konfessionen sich durchsetzte, so verloren darum nirgends die religiösen Anliegen ihr Gewicht: nur die religiöse Lösung war es, die das Jahrhundert ihnen versagte, um an deren Stelle eine weltliche ihnen abzufordern oder aufzuzwingen.“ (258)

Was das bedeutet, lässt sich gerade am Verhältnis von Religion und Politik aufzeigen. Bekanntlich zitiert Benjamin im Trauerspielbuch Carl Schmitt, unterscheidet aber auch bereits den modernen und den barocken Ausnahmezustand.<sup>15</sup> Das Modell von Frage und Antwort verdeutlicht die Differenz beider Konzeptionen: Während Schmitt davon ausgeht, dass die Frage der Ordnung zunächst theologisch, dann aber politisch beantwortet wird, dass Politik also Religion *ersetzt*, unterscheiden sich bei Benjamin transzendente Frage und immanente Antwort. Gerade diese Differenz, die Unschärfe zwischen religiösen und politischen Bedeutungen, wird kulturell produktiv: etwa an der Figur des Souveräns, der nicht nur in Schmitts Staatslehre, sondern auch in den barocken Trauerspielen eine zentrale Rolle spielt. Aber auf je verschiedene Weise: Während der Souverän bei Schmitt vor allem der Repräsentant von Ordnung und Einheit ist, so dass Schmitt den Gottesglauben einmal auch als den „extremsten fundamentalen Ausdruck des Glaubens an eine Herrschaft und an eine Einheit“ bezeichnen kann,<sup>16</sup> repräsentiert er für Benjamin *zugleich* die schwache, leidende, erniedrigte Kreatur: „So hoch er über Untertan und Staat auch thront, sein Rang ist in der Schöpfungswelt beschlossen, er ist der Herr der Kreaturen, aber er bleibt Kreatur.“ (264) Genau diese ‚Kreatürlichkeit‘ wird in den barocken Dramen, welche die Physis des Souveräns zum Thema machen – sei es seine Leidenschaftlichkeit, sei es seinen physischen Tod –, immer wieder inszeniert. Durch den Souverän wird zwar im Theater Herrschaft dargestellt, aber als eine ambivalente und in ambivalenter Weise, denn jederzeit kann auch „im Herrscher, der hoherhabenen Kreatur, das Tier mit ungeahn-

14 Vgl. aus der umfangreichen Diskussion über das geistliche Spiel exemplarisch Müller: „Realpräsenz und Repräsentation“. Zum barocken Theater der Repräsentation vgl. Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, Bd. 2, S. 10-90. Auffälligerweise wird hier selbstverständlich davon ausgegangen, dass das Barock der Episteme der Repräsentation zuzuordnen sei, während es mit nicht weniger Recht als Restitution der Episteme der Ähnlichkeit betrachtet wird, vgl. etwa Küpper: *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón*, insb. S. 7-35.

15 Vgl. Weber: „Taking Exception to Decision“.

16 Schmitt: *Politische Theologie*, S. 53 f.

ten Kräften auferstehen“ (265). Tatsächlich birgt die Theatralisierung der Souveränität immer dieses Risiko, denn die Repräsentation der Repräsentation, der als Inszenierung ein imaginäres Moment wesentlich ist, evoziert stets auch den fiktionalen Charakter der Souveränität.<sup>17</sup>

Entscheidend für Benjamins Lektüre ist, dass er die immer mitlaufende Problematisierung der Souveränität gerade in den religiösen Referenzen barocker Texte sieht, nicht einfach in ihrem Inszenierungscharakter als solchem. Die ‚Kreatürlichkeit‘ des Herrschers bezeichnet nämlich in diesem Fall nicht nur seine von jeder symbolischen Bedeutung entblößte physische Natur, die in seinem Tod zutage tritt, sondern auch seinen Status als Geschöpf in der göttlichen Heilsordnung. Wie viele andere Begriffe Benjamins beruht auch der Begriff der ‚Kreatürlichkeit‘ auf einer Doppelreferenz, die es erlaubt, den Transfer zwischen religiösen und politischen Bedeutungen zu analysieren.<sup>18</sup> Dieser Transfer hat in der Frühen Neuzeit eine eminente Bedeutung, denn auch wenn der politische Körper, der im Theater repräsentiert werden soll, jetzt konfessionell gespalten ist, werden Einheit wie Spaltung theatral ausgehandelt. In gewisser Weise symbolisieren die gemarterten Körper auf der Bühne nicht länger die Einheit der Gesellschaft und des Wissens im eucharistischen Opfer, sondern deren Zerrissenheit und innere Widersprüchlichkeit. Aber diese Symbolisierung bedarf immer noch, und vielleicht sogar in ganz besonderem Maße, der religiösen Form in der Gattung des Märtyrerdramas oder in den Ritualen der Souveränität. Und diese Form ist alles andere als eine bloße Verkleidung ‚eigentlich‘ politischer Anliegen; vielmehr verkleidet die politische Lösung eigentlich religiöse Anliegen. Entscheidend ist aber, dass Form und Inhalt nicht mehr selbstverständlich zueinander gehören und gerade deshalb ihr Verhältnis immer wieder inszeniert wird.

Die Übertragungsbewegung, die das Theater thematisiert, lässt sich auch als Modus der Allegorie verstehen. Auch hier ist Benjamins Trauerspielbuch oft einseitig gelesen worden, indem man Benjamins Theorie der Allegorie als Theorie referenzloser Zeichen verstanden hat. Als solche wurde sie dann ihrerseits von der Barockforschung als anachronistisch verworfen und durch das Konzept der Emblematis ersetzt.<sup>19</sup> Aber die Gegenüberstellung von arbiträrer Allegorie und substantiellem Symbol widerspricht nicht nur dem Textbestand barocker Literatur, sie

17 Vgl. dazu umfassend Korschorke u.a.: *Der fiktive Staat*.

18 Vgl. die Betonung von „Zweideutigkeit“ und „Doppelreferenz“ in Benjamins Umgang mit der Säkularisierung bei Weigel: *Walter Benjamin*, S. 27 ff. Dass diese Ambivalenz für die Säkularisierungsdiskurse der Zwischenkriegszeit typisch ist, ist in der literaturwissenschaftlichen Rezeption wie in der jüngeren Säkularisierungsdebatte meist übersehen worden.

19 Geradezu paradigmatisch für diese Fehllektüre ist die Deutung Schönes, der Benjamin einerseits als radikalen Materialisten liest, der seine „These von der puren Willkür der Bedeutungszuschreibung“ dem Gegenstand aufzwingt (Schöne: *Emblematik und Drama*, S. 261), andererseits die Schlusspartien über die theologische ‚Rettung‘ der Allegorie als Ausdruck einer „messianisch inspirierten Erlösungshoffnung“ (ebd., S. 264) interpretiert, die nicht mehr zur historischen Darstellung gehöre, sondern der idiosynkratischen Geschichtsphilosophie des Autors zuzurechnen sei – und damit ebenfalls außerhalb der Diskussion stehe. Unter Zerstörung der dialektischen Fügung des benjaminschen Allegoriebegriffs entwickelt Schöne dann seine handhabbare, sogar inventarisierbare Konzeption des Emblems.

wird auch der argumentativen Strategie nicht gerecht, mit der Benjamin sein Konzept einführt. Auch hier wird nämlich deren genuin theologischer Bezugspunkt übersehen, der Beginn und Ende von Benjamins Ausführungen miteinander verklammert. Bei der Einführung des Allegoriebegriffs polemisiert Benjamin nicht gegen den Symbolbegriff als solchen, sondern gegen den „erschlichenen Gebrauch“ der Rede vom Symbolischen in der Kunst, den er vom „echten“ Symbolbegriff unterscheidet, der in der Theologie heimisch sei und erst in der Romantik „entstellt“ wurde: „Die Einheit von sinnlichem und übersinnlichem Gegenstand, die Paradoxie des theologischen Symbols, wird zu einer Beziehung von Erscheinung und Wesen verzerrt.“ (356) Tatsächlich hat das Wort ‚Symbol‘ noch im 18. Jahrhundert vor allem eine theologische Bedeutung: Der Begriff bezeichnet insbesondere die Sakramente; auf die Kunst kann er erst übertragen werden, als er seine theologische Valenz weitgehend verloren hat.<sup>20</sup> Benjamins Allegoriebegriff ist das Widerspiel zu dieser Säkularisierung, und er ist ebenfalls durch ein paradoxes Verhältnis von Sinnlichem und Übersinnlichem gekennzeichnet.

Diese Paradoxie wird am Ende der Erörterungen über die Allegorie erneut mit Rekurs auf die Theologie entfaltet: „Denn kritisch kann die allegorische Grenzform des Trauerspiels einzig vom höheren Bereiche aus, dem theologischen, sich lösen, während innerhalb einer rein ästhetischen Betrachtung Paradoxie das letzte Wort behalten muss.“ (390) Was Benjamin im Folgenden entwickelt, muss weder ausschließlich als ‚messianische‘ Privattheologie noch als dekonstruktive Verwindung der Theorie der Allegorie gelesen werden; es betont zunächst die schlichte Tatsache, dass die barocke Allegorie eine spezifisch christliche Form ist. Denn sie zeichnet sich nach Benjamin nicht nur durch die Konventionalität ihrer Zeichen aus, sondern auch durch ein bestimmtes Verhältnis zu ihrem Ausdruckssubstrat, das sie nicht einfach als kontingent setzt, sondern als ‚gefallen‘ oder ‚profan‘ – das heißt im Sinne der Etymologie von *pro-fanum* ‚vor dem Heiligtum‘ – in negativer Beziehung auf die Heilsordnung.<sup>21</sup> Erst dadurch changieren die allegorischen Gegenstände zwischen natürlichen und konventionellen Zeichen: „Demnach wird die profane Welt in allegorischer Betrachtung sowohl im Rang erhoben wie entwertet. Von dieser religiösen Dialektik des Gehalts ist die von Konvention und Ausdruck das formale Korrelat.“ (351) Die ‚Allegorie der Auferstehung‘, mit der Benjamins Bestimmung der Allegorie schließt, betont nur noch einmal, dass die Allegorie innerhalb eines christlichen Symbolsystems funktioniert und daher gerade in ihrem Scheitern, gerade indem sie die Gefallenheit der Welt betont, immer auch auf eine andere Welt verweist: „Vergänglichkeit ist in ihr nicht sowohl bedeutet, allegorisch dargestellt, denn, selbst bedeutend, dargeboten als Allegorie. Als die Allegorie der Auferstehung.“ (405 f.)

Benjamin beschreibt das barocke Theater also insgesamt als Resultat eines Verlustes, zuweilen auch als Theater, das einer „leeren Welt“ entspricht (317). Aber

20 Vgl. unten Kapitel 6: ÄSTHETIK UND ENDE DER REPRÄSENTATION.

21 Entgegen dem Anschein sind nach Benjamin die „drei wichtigsten Momente im Ursprung abendländischer Allegorese unantik, widerantik: Die Götter ragen in die fremde Welt hinein, sie werden böse und sie werden Kreatur“ (Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 399).

damit ist nicht die entzauberte Welt der Moderne und auch nicht deren Vorschein gemeint, sondern die Welt lutherischer Melancholie, in der Glaube und Leben auseinander klaffen: „Welchen Sinn hatte das Menschenleben, wenn nicht einmal, wie im Calvinismus, der Glaube bewährt werden mußte? Wenn er einerseits nackt, absolut, wirksam war, andererseits die Menschenhandlungen sich nicht unterscheiden?“ (317 f.) Gerade diese Spannung zwischen Glaube und Welt, Antwort und Frage, Intention und Ausdruck gibt der Welt ihre Kontur. Sie ist durch einen Verlust geprägt, aber nicht durch ein vollständiges Vergessen, sondern durch die Erinnerung – gerade das macht ihre Trauer aus, in der nicht zuletzt auch die verlorene Einheit des Christentums betrauert wird. Für die Allegorie als Form ist daher nicht die Kontingenz kennzeichnend, sondern die Gleichzeitigkeit von materieller Präsenz und spiritueller Bedeutung, die unentscheidbar bleibt und durch plötzliche Umschläge charakterisiert wird.

Das ist gerade für das Theater wichtig. Denn wenn schon die Erscheinung des Geistes im *Hamlet* zwischen Anwesenheit und Abwesenheit schwankte, so gilt das auch für das Theater überhaupt, das gerade im Barock immer und gerne den plötzlichen Umschlag der Dinge auf die Bühne bringt. Der Wechsel der Kulissen, die „Verwandlung“, versinnbildlicht nach dem Theaterarchitekten Joseph Furtenbach das „rasende Verkehren der ungewissen Zeit“, wenn „in einem nun, und Augenblick, ja so geschwind, daß die Zuseher in solcher eilfertigen Veränderung bestürzt werden und kaum wissen mögen wie ihnen geschieht, dannhero sie gleichsam verzuckten Sinnes dasitzen, welche Transmutation dann des Menschen Geist in sonderliche Verzuckunge bringet“.<sup>22</sup> Indem die Bühne die profane Welt darstellt, verweist sie, wie sich zeigen wird, immer auch auf die geistliche Welt, deren Säkularisierung im Sinne Benjamins weder ihr Verschwinden noch ihre Ersetzung ist, sondern ihre Inszenierung auf einer Bühne, die Sakrales und Profanes nebeneinander stellt: „Denn fürs Vergegenwärtigen der Zeit im Raume – und was ist deren Säkularisierung anderes, als in die strikte Gegenwart sie wandeln? – ist Simultaneisierung des Geschehens das gründlichste Verfahren.“ (370)

### Taufe und Theater: Bidermanns *Philemon Martyr*

Zu den immer wieder zitierten Sätzen aus Benjamins Trauerspielbuch gehört die Formulierung, Tyrann und Märtyrer seien im Barock die „Janushäupter des Gekrönten“ (249). Diese Janushäuptigkeit ist allerdings meist einseitig in Hinsicht auf den gekrönten Herrscher und den Tyrannen gelesen worden. Der bei weitem überwiegende Teil der Forschung ist dem Herrscherdrama gewidmet, während sich die von Benjamin konstatierte „Unterschätzung des Märtyrerdramas“ (253) fast ungebrochen fortsetzt.<sup>23</sup> Gerade für die deutschen Herrscherdramen des Barock

22 Zit. nach Rusterholz: *Theatrum vitae humanae*, S. 58 f. Vgl. zu Furtenbach und der barocken Bühnentechnik auch Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, Bd. 3, S. 431 ff.

23 Schon Schings erneuerte das lessingsche Vorurteil, die Märtyrer seien ‚flache Charaktere‘ und die Poetik der Märtyrerdramen erschöpfe sich in der Nachahmung von Exempeln. Vgl. Schings:

hat sich eine dezidiert politische Lektürepradition ausgebildet, die diese Dramen von der Gattung des Märtyrerdramas weitgehend isoliert; Momente des Martyriums im Herrscherdrama werden in der Regel politisch als Symbolisierung von Macht interpretiert; der Märtyrer erscheint als Tyrann gegenüber seinen eigenen Affekten. Die herrscherliche Politik hingegen wird umgekehrt selten mit dem Martyrium in Verbindung gebracht bzw. dieses wird auf das psychologisch-rhetorische Problem der Affektbeherrschung reduziert.<sup>24</sup>

In Hinsicht auf die Politik bedeutet die Janusköpfigkeit aber, dass sich die Inszenierung der Herrschaft immer auch der religiösen Formen der Symbolisierung bedient, wie auch umgekehrt der Märtyrer als Herrscher inszeniert werden kann. Vor allem ist der Märtyrer jedoch nicht nur ein Figurentyp und ein Exemplum der Lebensführung, er hat vielmehr primär eine Zeichenfunktion: Er steht für die Darstellbarkeit des Heiligen in der Welt; als ‚Bluttaufe‘ wird das Martyrium denn auch immer wieder mit dem Sakrament verglichen. Christopher Wild hat daher vorgeschlagen, die Märtyrerdramen performanztheoretisch zu lesen:

Die theatralische und performative Repräsentation des Märtyrers, der selbst wiederum die Passion Christi performativ repräsentiert, ist immer schon metatheatralisch [...]. Mit anderen Worten theatralisieren diese Dramen in einem gewissen Sinne stets auch ihre eigene Theatralität und verhandeln im gleichen Zug die Möglichkeitsbedingung der theatralischen Darstellung bzw. der Figurabilität des Unsichtbaren am Schnittpunkt zwischen Körper und Sprache.<sup>25</sup>

Dieser Zusammenhang von Körper und Sprache ist, sofern er denn je unproblematisch war, in der Frühen Neuzeit fraglich geworden, und gerade davon handelt das Theater, wenn es körperlose Stimmen und stimmlose Körper ausstellt. Das geschieht keinesfalls nur im Protestantismus und es ist nicht nur auf die protestantische Kritik am Kult der Heiligen und Märtyrer zurückzuführen. Diese Kritik ist nur zu verstehen, wenn man berücksichtigt, dass der Protestantismus seinerseits eine umfängliche Märtyrerkultur ausbildete. Wenn sich das Darstellungsproblem des Märtyrerdramas in der Frühen Neuzeit verschärft, so vor allem deshalb, weil das Martyrium jetzt grundsätzlich zwischen den Konfessionen umstritten ist: Die Märtyrer der einen Seite sind jeweils die Götzendiener der anderen.<sup>26</sup> Durch das symbolische Patt zwischen den Konfessionen im 17. Jahrhundert sind nicht nur beide Seiten gezwungen, sich mit ‚eigenen‘ Märtyrern zu legitimieren und Zeugen zu sammeln, sie müssen sie auch auf angemessene – zugleich wirksame und kontrollierte – Weise darstellen: Die Zeugen müssen selbst bezeugt werden. Das geschieht in Martyriologien und Hymnen, in Gedenkbüchern und eben auch im Theater. Die bekannte Gleichung von Theater und Schafott – beide entsprechen

---

„Consolatio Tragoediae“, S. 36 ff. Auch wenn Benjamin selbst betont, dass „Dramendefinitionen der Handbücher im Grunde die Beschreibung des Märtyrerdramas“ seien (Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 252), konzentriert er sich im Hinblick auf den Stoff ebenfalls auf die Herrscherdramen.

24 Charakteristisch sind etwa die Lektüren in Koschorke u.a.: *Der fiktive Staat*.

25 Wild: „Fleischgewordener Sinn“, S. 136.

26 Vgl. Burschel: *Sterben und Unsterblichkeit* sowie Weidner: „Sagen, Glauben, Zeigen“.

dem englischen *scaffold*, dem französischen *escafauld* und dem deutschen ‚Schauplatz‘ – bringt prägnant zum Ausdruck, wie zentral das Modell des Martyriums für das Theater der Frühen Neuzeit ist, weil bereits das Martyrium Körper mit Bedeutsamkeit umgibt und das Zeigen von Körpern die Zuschauer an etwas teilhaben lässt.

Erst wenn man das Märtyrerdrama als gleichberechtigt neben dem politischen Trauerspiel ansieht, kann man die Bedeutung des religiösen Theaters insbesondere für die deutschsprachige Bühne verstehen, aus der sich wiederum die Spezifik frühneuzeitlicher Theatralität erklärt. Einflussreich ist in diesem Zusammenhang vor allem das Jesuitentheater, das nicht nur einen die Texte der schlesischen Dramatiker weit überwiegenden Teil des Korpus der dramatischen Literatur der Zeit umfasst, sondern oft auch deren Vorbild darstellt, von der Forschung aber vernachlässigt worden ist, weil die Stücke auf Latein aufgeführt wurden. Gerade diese Aufführungspraxis macht jedoch ein wichtiges Element des barocken Theaters deutlich, welches noch keineswegs ausreichend berücksichtigt worden ist: Es handelt sich hier wie auch bei den Produktionen der schlesischen Dramatiker um Schultheater, das nicht von professionellen Schauspielern, sondern von den Schülern gespielt wird, die die jeweiligen Institutionen – die Jesuitenschulen oder die protestantischen Gymnasien – besuchen. Die Dramen richten sich also nicht nur an ein bloß zuschauendes Publikum, sondern nicht weniger an die schauspielenden Schüler, die in der Verkörperung der Rollen auf der Bühne jene selbst ebenso erleben wie die Bühnenhaftigkeit des Daseins selbst: Der ‚Schauplatz‘ der Bühne ist für sie nicht nur eine visuelle Metapher, sondern eine wirkliche Erfahrung.<sup>27</sup> Auch wenn die Körperlichkeit des Schauspielers auf der Bühne streng geregelt ist und gegenüber älteren Spielformen, etwa der *Commedia dell'arte*, einem „beispiellosen Domestikationsprozeß“ unterzogen wird,<sup>28</sup> vollzieht sich doch auch diese Kontrolle der eigenen Affektivität performativ, durch eigenes Mitspielen. Daher stellt die oft bemerkte Tatsache, dass sich die protestantische Theaterfeindschaft des 17. und 18. Jahrhunderts meist auf dessen sittliche Folgen für die Schauspieler bezieht, keineswegs eine Verfehlung des eigentlich ästhetischen Gehalts des Theaters dar, sondern trifft die Intentionen seiner Praxis sehr genau: Auch seine hochregulierten Verhaltenssysteme und seine codierte Körperlichkeit sollen sich eben nicht in der Repräsentation von Inhalten erschöpfen, sondern zielen auf deren Einkörperung in den Darstellenden.<sup>29</sup>

27 Vgl. dazu am Beispiel von Bidermanns *Cenodoxus* Hess: „Spectator – Lector – Actor“.

28 Schleier: „Die Vollendung des Schauspielers zum Emblem“, S. 533. Schleier untersucht vor allem, wie der perspektivische Bühnenraum die Beweglichkeit des Schauspielers einschränkt, der im Gegezug gezwungen werde, „den Raum, den er selbst nicht betreten durfte, dem Zuschauer in der gesprochenen Handlung erlebbar“ zu machen (ebd., S. 543).

29 Vgl. zu dieser Kritik Wild: *Theater der Keuschheit*, S. 167–216, insb. S. 171: „Im Schultheater sind Medium, Inhalt und Rezeption noch untrennbar miteinander verbunden. Rezipienten der theatralischen Pädagogik sind nämlich nicht primär die Zuschauer, sondern die agierenden Schüler. Die obrigkeitliche Kritik richtet sich nicht gegen das Medium an sich [...], sondern dagegen, dass das Theater wegen zu großen Zeit- und Geldaufwandes zum Selbstzweck wird und dadurch seiner pädagogischen Instrumentalisierung entgleitet.“ Hinzuweisen ist auch darauf, dass die meisten

Für das Schultheater der Jesuiten ist die Darstellung der Märtyrer besonders wichtig – sie inszeniert das Heilige und bereitet für die geistliche Erfahrung vor. Die Märtyrer sind nicht einfach Exempla: Indem sie die Wahrheit auf der Bühne verkörpern, restrukturieren sie auch die Bühne selbst. Wie das Gespenst von Hamlets Vater kann daher auch der Märtyrer die Theatralität der Frühen Neuzeit selbst verkörpern, und nicht zufällig gibt es eine Reihe von Dramen über den Heiligen Genesius, den Heiligen der Schauspieler. Das bekannteste Drama dieser Art ist Lope de Vegas *Lo fingido veradero*, das die Tradition des Welttheaters fortsetzt und seine Poetik an der Figur des Genesius entfaltet, der beim Spielen eines Christen zum Christen wird.<sup>30</sup> Ähnlich stellt auch eines der bekanntesten Stücke des deutschen Barocktheaters, das erstmals 1618 aufgeführte Jesuitendrama *Philemon Martyr* von Jakob Bidermann, die Geschichte eines Schauspielers dar, der zum Märtyrer wird.<sup>31</sup>

Typisch für das Jesuitentheater umfasst die Handlung von Bidermanns Drama allegorische Personen, Engel und antike Götter, verzichtet aber auf Auftritte von Christus und auf Schauplätze wie Himmel oder Hölle, wie wir sie in anderen Stücken Bidermanns finden.<sup>32</sup> Der Prolog zeigt die antiken Götter, welche darüber klagen, von den Christen vertrieben worden zu sein, und nun beschließen, diese ihrerseits zu vertreiben. Allerdings warnt die *Idolatria* davor, die Christen zu töten: „Als Tote schaden sie noch mehr. Mit ihrem Blute säen sie sich selber neu.“<sup>33</sup> Die Vertreibung der Christen muss daher listig zu Werke gehen, indem nämlich ihre Standhaftigkeit in Frage gestellt wird. Demgemäß setzt im Stück bald eine Verfolgung der Gläubigen ein, die auf kaiserlichen Befehl den heidnischen Göttern opfern sollen. In durchaus verwickelter Intrige, unterbrochen von zahlreichen Episoden und burlesken Einlagen, beauftragt Apollonius, ein heimlicher Christ, den vergnügungssüchtigen Schauspieler Philemon, an seiner Stelle das heidnische Opferritual zu vollziehen, um das kaiserliche Gebot umgehen zu können. Philemon willigt ein, aber auf dem Weg zum Tempel begegnet ihm ein Engel, der ihn ermahnt, er möge statt den heidnischen Göttern lieber Christus opfern: „Ach mein Philemon, gib es auf, den Christen nur zu mimen und beginn zu werden was du mimst.“ (IV, 1; 203) Um dem erschreckten Philemon einen „Vorgeschmack von unserm Glück“ zu geben, ruft der Engel den Chor der „Himmlischen“ an, der von der Süße des Lebens in Christo singt; und tatsächlich beginnt Philemon, sichtlich verwirrt, sich zu bekehren: „Ach Jesu, Jesu, Jesu, Ach wie wird mir denn? / Jesu! Wie wird mir denn? Mein Jesu, wer bist du? / O wer bist; Jesu Du?“ (IV, 2; 207) Offensichtlich wird hier die Wirklichkeit des Heils dargestellt, die Kraft des Chris-

---

Theaterautoren des Barock selbst durch das Schultheater sozialisiert wurden. Vgl. dazu Barner: *Barockrhetorik*, S. 315 f.

30 Vgl. dazu Weidner: „Gespielte Zeugen“.

31 Vgl. zur Kontextualisierung im Jesuitentheater Hagens: „Spielen und Zuschauen“.

32 Vgl. dazu Rädle: „Gottes ernstgemeintes Spiel“, der die Verbindung zur Tradition des Welttheaters betont.

33 Bidermann: *Philemon Martyr*, I, 2; S. 29. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden Abschnitt unter Angabe von Akt-, Szenen- und Seitenzahl im Text zitiert.



Die Taufe hat ihm einen neuen Namen gegeben, und er ist jetzt nicht zu identifizieren. Alles scheint sich freilich aufzulösen, als Arrianus bemerkt, dass er es hier mit Philemon zu tun hat, also mit einem Schauspieler, der das Christsein wohl nur gespielt hat:

- ARRIANUS: Wirklich, nie hat er willkommener mich  
zum Narren gehalten als gerade jetzt.  
FABULLUS: Wie er  
genau des Christen Tun und Reden nachgemacht!  
TERTULLUS: Wie standhaft hat er nicht das Lachen sich verklemmt.  
(IV, 7; 235)

Philemons Beteuerung, er sei wirklich ein Christ, wird nicht ernst genommen, was zu einer ganzen Reihe von komischen Dialogen und fiktiven Disputationen darüber führt, wie Philemon redete, wenn er ein Christ wäre, in denen nacheinander Philemons alte Freunde auftreten und sein Schauspiel bewundern: „Glaubt man doch, es sei / Ihm ernst, wenn man nicht weiß, daß dies Philemon ist“ (IV, 7; 241). Nur mühsam kann er seine Zuschauer davon überzeugen, dass er selbst Philemon ist, und bereitet sich auf das Martyrium vor. Auch als der inzwischen reuige Apollonius alles aufdecken will, um das Spiel zu beenden – „Stellvertreter brauch ich nicht, Ich spiele selbst“ –, widersetzt sich Philemon: „Nein, das Spiel ist noch nicht aus; die Rolle laß mich nach Geheiß zu Ende spielen.“ (IV, 8; 255) Der Akt endet damit, dass sie sich um ihre Fesseln streiten. Das Spiel im Spiel ist hier zwar keine abgegrenzte Aufführung auf dem Theater und kann daher auch nicht zu Ende gebracht werden, aber indem permanent das Spiel und das Spielen diskutiert und vorgeführt werden,<sup>36</sup> thematisiert das Stück *Philemon Martyr* seine eigene Theatralität und die Besonderheit des christlichen Glaubens, der nicht durch ein äußeres Zeichen, sondern durch das – immer imitierbare, nie kontrollierbare – Zeugnis des Glaubens konstituiert wird.

Im fünften Akt vollziehen sich das Martyrium und zugleich die eigentliche Taufe, die noch einmal den sakramentalen Charakter des Gezeigten betont. Denn auf den höhnischen Einwand des Arrianus, dass Christus ihm nicht helfen werde, weil er ja noch gar nicht getauft sei, erscheint erneut ein Engel: „Philemon, zweifle nicht daran in deinem Geist: Du wirst nicht ausgeschlossen, du gehörst zu Christ. Wer nicht mit Wasser getauft sein kann, der kanns mit Blut.“ (V, 4; 273) Aber die Hinrichtung erscheint nicht so einfach. In einer der folgenden Szenen tritt eine Reihe von Dienern auf, die von Schwierigkeiten berichten: Die auf Philemon abgeschossenen Pfeile sollen in der Luft stehen geblieben oder umgekehrt sein. Als sie sich fragen, ob sie nicht etwa „träumen“, ob das nur „Blendwerk“ oder „Schwindel“ sei (V, 6; 289), und zum Ort der Hinrichtung aufbrechen, um mit eigenen Augen zu sehen, was dort geschehen ist, kommt ihnen Arrianus entgegen, dem einer der Pfeile ein Auge ausgestochen hat. Nachdem ihm Philemon sterbend prophezeit hat, wie er geheilt werden könne, erfahren wir – erneut durch einen Boten-

36 Zur außerordentlich präsenten Semantik des Spiels im *Philemon* vgl. Hagens: „Spielen und Zuschauen“, S. 109 ff.

bericht –, dass Arrianus an Philemons Grab gestürzt und dort geheilt und bekehrt worden sei. In der Schlusszene ist Arrianus nun selbst bereit zum Martyrium:

Christ Du bist Gott, ich weiß es endlich, du bist Gott. [...]  
 Das Blut der Deinen goß ich aus mit böser Hand,  
 Unschuldig Blut, ich seh es ein in Schmerz und Scham.  
 Ich will dir meines zahlen, gebe meins zum Tausch.  
 O hätt ich tausend Leiber, jeden Tropfen werd  
 Ich dann mit einem Eimer Blut vergelten dir!  
 (V, 11; 311-313)

So vollzieht sich, was die heidnischen Götter anfangs befürchtet hatten: Die Christen vermehren sich durch ihr Blut. Das Martyrium produziert, gerade wenn es theatral dargestellt wird, noch mehr Zeugen. So wie der Schauspieler Philemon zuerst sich selbst und dann den Arrianus zum Christen macht, so soll das Schauspiel nun auch sein Publikum zur Konversion überreden.

Wieder wird hier die Objektivität des Wunders dargestellt, seine ansteckende Kraft, die den Körper des Märtyrers ergreift und sich über die Sünder erstreckt. Allerdings wird uns dieses Wunder gerade nicht direkt gezeigt: Anders als den Engel, der Philemon bekehrt, bekommen wir die Heilung des Arrianus nicht gezeigt, sondern nur bruchstückhaft berichtet, denn dem berichtenden Zeugen ist entgangen, wie sich der erblindete Präfekt auf die Leiche Philemons stürzte: „Zum Leib, dem Blutigen, Philemons, stürzt er vorwärts hin, ich konnt es nicht mitansehn, und ich ging hinaus.“ (V, 11; 311) Erst als der Präfekt wieder sehend auftritt und sein abschließendes Bekenntnis abgelegt hat, wissen die Zuschauer, dass ein Wunder geschehen ist: anderswo – nicht auf der Bühne, ja an einem Ort, an dem nicht einmal ein Zeuge war, und der irgendwo draußen, in den Kulissen, aus denen Arrianus hervortritt, sein müsste. So steht die Bühne, die wir sehen, immer in Beziehung zu einem anderen Ort, auf dem die unsichtbare Heilstat geschieht, und der – wie der Raum unter der Bühne, aus dem in *Hamlet* die Stimme des Geistes erklingt – selbst unsichtbarer, aber konstitutiver und unheimlicher Teil des Theaters ist.

Diese Ambiguität des Dargestellten wird dadurch gesteigert, dass der Protagonist ein Schauspieler ist. Wenn im Stück die Mitspieler Philemons annehmen, sein Bekenntnis sei nicht echt, so ist das ja nur berechtigt. In dem Maße, in dem die Zuschauer diesen Irrtum erkennen, erkennen sie, dass der Glaube in dieser Welt eigentlich unsichtbar ist, dass es keine Kriterien gibt, sondern nur ein Bekenntnis, das immer ambivalent bleibt, weil die Gläubigen es anders als die Ungläubigen verstehen. Die Zuschauer durchschauen zugleich auch ihren eigenen Irrtum, dass nämlich das, was sie auf der Bühne sehen, wirklich ist. Denn nicht nur ‚Philemon‘ ist ein Schauspieler, sondern auch der Schauspieler, der Philemon spielt, ist ein Schauspieler. Hinter der Maske taucht eine neue Maske auf, und in dem Maß, in dem sich das Heil auf der Bühne zeigt, verbirgt es sich zugleich.

Im *Philemon Martyr* wird der Schauspieler Märtyrer und das Martyrium zum Schauspiel. Nichts zeigt deutlicher, wie sehr die Theatralität dem Martyrium als solchem inhärent ist, wie aber auch die Figur des Märtyrers bestimmte Formen von Theatralität generiert: Vermittelt über den Schauspieler-Märtyrer wird das Theater

ein Welttheater, das die sichtbare und unsichtbare Welt darstellen kann und zugleich immer auf deren Darstellbarkeit und (Un-)Sichtbarkeit reflektiert.<sup>37</sup> Dem Märtyrer als Zeugen ist immer schon eine bestimmte Art des Zeigens eigen, er muss nicht nur leiden, sondern dieses Leiden auch zur Schau stellen. Im Fall des Schauspieler-Märtyrers gehen dabei Sein und Schein ineinander über, was man sowohl als Kritik an der Scheinhaftigkeit und Eitelkeit der Welt lesen kann – wird doch selbst der Mensch hinter der Maske, der Schauspieler Philemon, als neue Maske entlarvt –, als auch als Einbruch von Präsenz in diese Welt, die als Konversion dramatisiert wird, in ihrer Dramatisierung aber auch schnell ihre Eindeutigkeit verliert.

### Echte Zeichen: Gryphius' *Leo Armenius*

Andres Gryphius' Dramen haben schon aufgrund ihrer sprachlichen Qualität seit langem einen festen Platz in der Forschung. Anders als beim Jesuitendrama haben sich hier verschiedene Schulen der Interpretation herausgebildet, die sich diametral gegenüberstehen: Neben der bereits erwähnten politischen Deutung steht eine heilsgeschichtliche Interpretation, die Gryphius essentiell als Verkünder christlicher Wahrheiten versteht.<sup>38</sup> Insbesondere sein erstes Drama *Leo Armenius*, das 1650 erschien, ist dabei höchst umstritten: Las Peter Szondi das Stück als „erste Tragödie der deutschen Literatur“, weil hier anders als in den späteren Stücken auch das christliche Heil in den tragischen Prozess miteinbezogen werde,<sup>39</sup> halten es anderen Interpreten für noch unmittelbarer dem traditionellen Märtyrerdrama verhaftet als die späteren, politischeren Stücke. Grundsätzlich aber bleibt bemerkenswert, dass der bis dahin vor allem als Verfasser religiöser Lyrik bekannte Autor sich überhaupt dem Theater zuwandte. Im Folgenden soll daher anstelle der etablierten und elaborierten politisch-theologischen oder heilsgeschichtlichen Lektüren gryphiusscher Texte eine Interpretation entwickelt werden, die sich stärker auf die theatrale Semiose und die Verschränkung verschiedener Spielebenen konzentriert.

Dass Gryphius' Drama *Leo Armenius* unterschiedlich gedeutet wird, überrascht umso weniger, als es offensichtlich ein Stück über die Mehrdeutigkeit von Zeichen ist. Bereits in der Vorrede betont Gryphius die große Bedeutung von Vorzeichen

37 So betont etwa Hagens, dass „das Bild des *theatrum mundi* dem Bild der *scena vitae* an Komplexität und Wirkungsmöglichkeiten überlegen ist, denn nur im *theatrum mundi* erhalten alle Teile des Theaters – Schauspieler, Regisseur, Publikum auf und vor der Bühne – die ihnen gebührende Strukturstelle zugewiesen, während das Bild der *scena vitae* den Bereich und die entscheidende Bedeutung des Publikums außer acht lässt oder nicht differenziert genug erfasst“ (Hagens: „Spielen und Zuschauen“, S. 141).

38 So etwa durch Betonung der Postfiguration (Schöne: *Säkularisation als sprachbildende Kraft*, S. 37 ff.), ähnlich Kaiser: „Leo Armenius“. Auch die rhetorische Wende der Forschung in den siebziger Jahren hat dieses Patt nicht wesentlich überwunden, sie tendiert darüber hinaus dazu, die barocke theatrale Reflexion einseitig auf das strategische Rollenhandeln zu reduzieren. Vgl. dazu das Kapitel zur Verstellungskunst als „säkulare Konsequenz“ des Welttheatertopos in Barner: *Barockrhetorik*, S. 130 ff. Vgl. auch die Kritik der Forschung bei Kaminski: *Andreas Gryphius*, S. 73 ff.

39 Szondi: *Versuch über das Tragische*, S. 229.

wie „träume, gesichter, fremde bilder und derogleichen“; und im Stück selbst wird dann immer wieder diskutiert, ob „ein Gespänst, ein traum, ein zeichen offt entdecke / Was zu erwarten sey?“<sup>40</sup> Solche Vorzeichen spielen bereits in Gryphius' Quelle eine entscheidende Rolle, beim byzantinischen Historiker Cedrenus, der von nicht weniger als fünf Vorzeichen für Leos Untergang berichtet, von denen Gryphius zwei auswählt. Dass mit dieser Zeichenhaftigkeit immer auch das Problem *heiliger* Zeichen verhandelt wird, macht vor allem der Vergleich mit dem Drama *Leo Armenus sive impietas punita* des Jesuiten Joseph Simons deutlich, das Gryphius möglicherweise auf der Bühne des englischen Jesuitenkollegs in Rom gesehen hat und das ihm mit hoher Sicherheit als Vorbild gedient hat.<sup>41</sup> Wie Gryphius erzählt Simons, wie der Kaiser Leo Armenius seinen Heerführer Michael Balbus wegen dessen vermeintlichen Ambitionen auf den Thron verhaften und zum Tode verurteilen lässt, die Hinrichtung dann aber aufgrund der Einrede der Kaiserin Theodosia verschiebt, um nicht das Weihnachtsfest zu entweihen. Während dieser Verzögerung kann sich Leo aus dem Kerker befreien, dringt mit einer Schar als Priester verkleideter Anhänger in die Weihnachtsmesse ein und ermordet dort den König. Simons hebt dabei einen Zug der Quelle hervor, der bei Gryphius keine Rolle mehr spielen wird: Leo ist Anhänger der Partei der Ikonoklasten, der Königsmörder Balbus wird demgegenüber zum Verteidiger der Bilderverehrung und damit zum Werkzeug göttlicher Gerechtigkeit. Der grundsätzliche Charakter dieser Entgegensetzung wird immer wieder betont. So beginnt das Stück damit, dass sich Leo an der Folterung der Bilderdieners ergötzt, später sehen wir, wie Leos Sohn den Sohn von Balbus beim Beten vor dem Bild der Gottesmutter überrascht, und schließlich wird jener es mit einem Dolch durchstechen. Damit ist nicht nur die gesamte Handlung in einen religiösen Kontext gestellt, es sind auch die Figuren deutlich als gute und böse profiliert. Dass daher auch der Mord Leos eine gerechte Strafe ist, wird in der Schlusszene in der Kirche durch eine Vision bestätigt, in der die anfangs hingerichteten Bilderverehrer erscheinen, Leos Ende weissagen und den Anstoß für den Mord mit den Worten geben: „Geschlachtet wird er vor dem Altar niederfallen, vom Kreuz unterjocht, der dieses doch durch sein grausames Versprechen hasste, hat er doch die Altäre ihres Schmucks beraubt.“<sup>42</sup> Die Tatsache, dass die Ermordung unter dem Kreuz stattfindet, wird hier zur Besiegelung ihrer Legitimität, weil dieses Bild eben für die vernichteten Bilder steht. Als Ketzer fährt Leo dann auch ausdrücklich zur Hölle.

In Gryphius' Drama fällt der gesamte Diskurs über die Bilderfrage aus, bei ihm handelt es sich um einen schlichten dynastischen Streit. Diese Verschiebung wird in der Forschung als Profanierung interpretiert oder durch die protestantischen

40 Gryphius: *Leo Armenius*, Vorrede; III, V. 393 f. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden Abschnitt unter Angabe von Akt- und Verszahl im Text zitiert.

41 Vgl. zur literaturgeschichtlichen Beziehung Harring: *Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten*. Dort ist Simons' *Leo Armenus* abgedruckt (S. 74-126).

42 Zit. nach Harring: *Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten*, S. 122.

Vorbehalte gegen den Fürstenmord erklärt.<sup>43</sup> Der Ausschluss der Bilderfrage hat zunächst wesentliche Konsequenzen für die Figurenkonstellation; die klare Gegenüberstellung von Gut und Böse wird vielfältig relativiert und ambiguiert.<sup>44</sup> Leo wird hier weniger durch seine Grausamkeit als durch sein Zaudern charakterisiert; umgekehrt fehlt Balbus die Legitimation seiner Tat, die jetzt eher durch seinen Ehrgeiz und seine lose Zunge motiviert wird. Aber auch die Zeichenhaftigkeit des Dramas verändert sich radikal. Das wird besonders deutlich, wenn man die prophetische Vision am Schluss des simonsschen Dramas mit der entsprechenden Stelle bei Gryphius vergleicht, wo im vierten Akt der Zauberer Jamblichus mit einigem und durchaus komischem Aufwand einen Geist aus der Unterwelt heraufbeschwört, der Balbus die Zukunft prophezeit:

Deß Keyzers thron zubricht, doch mehr durch list, als stärke  
 Wo man kein blut vergeußt, geht man mit Mord zu wercke;  
 Der Kercker wird erhöht, wo euch nicht zweytracht schlegt:  
 Du: suche keinen Lohn, dir wird, was Leo trägt.  
 (IV, 135-138)

Der Spruch weissagt nicht nur den Untergang des alten Kaisers in einer Kirche, sondern deutet auch in die Zukunft der dramatischen Handlung, insofern – wie Gryphius hier in einer Anmerkung ergänzt – auch Balbus schließlich von seinem Sohn getötet werden wird. Nicht nur das Medium dieser Weissagung ist fragwürdig, sondern auch ihr Inhalt, wie der Zauberer betont:

Was uns der Geist erklärt:  
 Sieht doppelsinnig aus. dir wird zu lohn beschehret  
 Was Leo trägt, Ja wol. was trägt er? Cron und Tod!  
 (IV, 155-157)

Anders als bei Simons gibt es hier also keine direkten Botschaften der Transzendenz durch Engelsgestalten oder Visionen, sondern nur ihre Repräsentation durch mehrdeutige Zeichen.

Vieldeutig ist auch das Bild des Löwen, das eine wichtige Rolle als zentrales Emblem des Stücks spielt. Im ersten Akt erfährt Balbus von einer geheimen Schrift, einem „werck voll Malerey“ (I, 98), in dem die Geschichte des Kaisertums „durch zeichen aufgeschrieben“ ist (I, 100); in diesem Buch ist ein „Ebenbild“ des rasenden Löwen zu sehen, aus dessen Maul das Blut rinnt. Balbus deutet es als Vorzeichen:

43 Ersteres psychologisierend bei Mahlmann-Bauer: „Leo Armenius oder der Rückzug der Heilsgeschichte“, letzteres bei Kaiser: „Leo Armenius“, der das Stück insgesamt als „Gegenentwurf zu dem Jesuitendrama“ liest (ebd., S. 5).

44 South zeigt auch im Vergleich mit Cedrenus detailliert, „daß Gryphius im *Leo Armenius* die Technik der Figurenkonstellation mit schwarz-weißen Wertungskontrasten durch eine Struktur der sukzessiven Parallelität in Charakter wie Situation ersetzt“ (South: „Leo Armenius oder die Häresie des Andreas Gryphius“, S. 156).

Was mag wol klärer sein? den starcken rücken decket,  
 Ein purpur rothes Creutz, wodurch ein Jäger stecket  
 Mit mehr denn schneller Hand ein scharff geschliffen schwerdt,  
 Das durch haut fleisch und bein biß in das hertze fährt.  
 Ihr kennt das raue thier: das Creutz ist Christus zeichen:  
 Ehr sein geburtstag hin, wird dieser Löw erleichen.  
 (I, 115-120)

Das Bild eines markierten Löwen erwähnt bereits Cedrenus als Teil eines sibyllinischen Buches, wobei bezeichnenderweise nur von einem X, nicht von einem Kreuz die Rede ist.<sup>45</sup> Allerdings ist der Löwe, wie schon Augustinus betont, höchst mehrdeutig: So bezeichne der Löwe einmal Christus – „Der Löwe aus dem Stamm Juda hat gesiegt“ (Offenbarung 5,5) – und ein anderes Mal den Teufel – „Euer Feind, der Teufel, schleicht umher wie ein brüllender Löwe“ (1 Petrus 5,8).<sup>46</sup> Es ist diese Vieldeutigkeit, die im Fortgang von Gryphius' Stück entfaltet wird und die seine symbolische Kohärenz konstituiert. In der mit der rhetorischen Frage „was mag wohl klärer sein“ eingeleiteten Deutung des Balbus wird zunächst nur die eine, teuflische Seite des Löwen berücksichtigt und sogleich angewandt, wenn der Deutende daraus schließt: „Ich will der Jäger sein“ (I, 121). Die Markierung des Kreuzes weist aber bereits voraus auf den Schluss mit der Ermordung Leos.

Im fünften Akt berichtet ein Bote der Kaiserin, dass Leo „das Holtz ergriff, an welchem der gehalten / Der sterbend uns erlöst“ (V, 144 f.); Leo ist von Balbus und einer Gruppe von Verschwörern während der Weihnachtsmesse ermordet worden:

Ich hab es selbst gesehn, wie Er das Creutze küßte:  
 Auff das sein Körper sanck, und mit dem kuß verschied,  
 Wie man die Leich umriß, wie man durch jedes glied  
 Die stumpfen Dolchen zwang, wie JESUS letzte gaben,  
 Sein theures fleisch und blutt, die matte Seelen laben,  
 Die ein verschmachtet Hertz in letzter angst erfrischt:  
 Mit Keyserlichem Blutt, (o greuell) sind vermischet.  
 (V, 164-170)

Leos Tod enthüllt die radikale Mehrdeutigkeit des Kreuzeszeichens, das nicht nur – wie Balbus dachte – den Tod, sondern auch Christus bedeutet bzw. nicht nur den Todeszeitpunkt, sondern auch die Todesart. Damit wechselt das Zeichen aber auch seinen Status: Leo stirbt nicht nur metaphorisch ‚unter dem Kreuz‘, sondern wirklich und wörtlich ebendort, das heißt hier primär: konkret räumlich. Durch die Todesart wird die Chiffre aus dem Buch zu einem Teil des Stückes und das Emblem zu einer Requisite.

Es ist freilich ein besonderes Requisite. Zu den theatersemiotisch auffälligsten Zügen von *Leo Armenius* gehört die Echtheit des Kreuzes, die Gryphius in der Vorrede betont:

45 Vgl. zu dem Emblem Strasser: „Andreas Gryphius' *Leo Armenius*“.

46 Augustinus: *De doctrina christiana*, II, 25. Vgl. dazu Drügh: „Zur Ambivalenz des Allegorischen“.

Daß der sterbende Keyser, bey vor Augen schwebender todes gefahr ein Creutz ergriffen, ist unlaugar: daß es aber eben dasselbe gewesen, an welchem unser Erlöser sich geopffert, saget der Geschichtschreiber nicht, ja vielmehr wenn man seine Wort ansieht, das widerspiel; gleichwol aber, weil damals die übrigen stücker des großen Söhn-Altars, oder (wie die Griechen reden) die heiligen Höltzer, zu Constantinopel verwahret worden: haben wir der Dichtkunst, an selbige sich zu machen, nach gegeben, die sonsten auf diesem Schauplatz ihr wenig freyheit nehmen dürffen.<sup>47</sup>

Diese Echtheitsbehauptung ist ganz unterschiedlich gedeutet worden. Für Peter Szondi drückt sie aus, dass auch die christliche Transzendenz in den Untergang miteinbezogen sei und der Märtyrer keinen eschatologischen Ausweg aus der Welt finde,<sup>48</sup> während sie nach Gerhard Kaiser „die Realpräsenz Christi in diesem Geschehen“ unterstreicht.<sup>49</sup> Gegenüber solchen Deutungen ist die theatersemiotische Paradoxie von Gryphius' Behauptung zu betonen. Denn ist es bereits an sich paradox zu behaupten, man habe sich ausgedacht, dass etwas echt sei bzw. man werde auf dem Theater etwas Echtes zeigen, so steigert sich diese Paradoxie dadurch, dass der fragliche Gegenstand gar nicht präsentiert wird: Das Kreuz, das echt sein soll, wird nur *erwähnt*, und zwar nur in der Vorrede, die sich wiederum auf eine Szene des Botenberichts bezieht: Vom Kreuz ist nur die Rede, es taucht nie auf der Bühne auf, sondern ist nur teichoskopisch, als Repräsentation einer Repräsentation präsent.<sup>50</sup>

Nichtsdestotrotz ist das Kreuz kein reines Zeichen. Denn weil das Theater immer konkret stattfindet, hat es eine besondere Räumlichkeit, und auch ein Requisit, von dem lediglich gesprochen wird, ist virtuell irgendwo verortet, sei es neben oder hinter der Bühne. Die Schulbühne, die Gryphius benutzt, besteht aus einer Vorder- und einer Hinterbühne, die durch eine bewegliche Mittelgardine getrennt sind, so dass die Hinterbühne verwandelt werden kann, während vor dem Vorhang weitergespielt wird.<sup>51</sup>

Diese bemalte Gardine strukturiert den Raum auf ganz bestimmte, vom Kulissentheater differente Weise in Vorder- und Hintergrund und ist auch wichtig für die Verkettung der Szenen: In *Leo Armenius* findet das entscheidende Geschehen, die Ermordung Leos unter dem Kreuz, zwischen dem Ende des vierten Aktes – die Verschwörer beschließen, sich als Priester zu verkleiden, um Leo zu ermorden –

47 Gryphius: *Leo Armenius*, Vorrede.

48 Vgl. Peter Szondi: *Versuch über das Tragische*.

49 Kaiser: „Leo Armenius“, S. 24; ähnlich ist es für Solbach „die Rede des Dramas selbst, die an der Dignität des Wortes teilhat und nur deshalb daran teilhat, weil sie ihre eigene Auslegung in sich trägt wie die Schrift und das Wort Gottes“ (Solbach: „Politische Theologie und Rhetorik“, S. 424).

50 Die indirekte Präsenz betont etwa Nicola Kaminski: „Die Möglichkeit eines ‚stummen Zeichens‘, das ‚des innern herzens sinn‘ unmittelbar und untrüglich ‚entdeckt‘, wie es der erste Reyen als utopisches Gegenbild zum Menschenwort entwirft, ist auf dem Theater, wo alles bloß Zeichen, Repräsentation, nicht vorhandene Präsenz ist, von vornherein verstellt.“ (Kaminski: *Andreas Gryphius*, S. 95) Bemerkenswerterweise ist während des Stücks von der *Echtheit* des Kreuzes nicht einmal die Rede: Keine der Figuren bezieht sich auf sie, und sie hat auch rein pragmatisch gar keinen Effekt auf die Handlung, sondern ist ein metatheatrales Zeichen.

51 Vgl. Flemming: *Andreas Gryphius und die Bühne*, insb. S. 214–226. Zur Bühnenform bei Gryphius vgl. auch Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, Bd. 3, S. 412 ff.

und dem fünften Akt statt, der mit dem zitierten Botenbericht vom Mord beginnt. Der vierte Akt wird dabei auf der Hinterbühne enden, daraufhin schließt sich der Zwischenvorhang und der Reyen der Priester singt den Weihnachtshymnus auf der Vorderbühne, worauf sich der Vorhang wieder öffnet und nach der Bühnenanweisung die schlummernde Theodosia enthüllt, der wenig später die Mordnachricht übermittelt wird. Die entscheidende Szene des Mordes in der Kirche hat sich daher gewissermaßen zwischen den Akten ereignet. Und auch wenn sie nicht auf der Bühne stattgefunden hat, so hat sie doch in der Räumlichkeit des Theaters einen Ort: auf der Hinterbühne, welche die Verhüllung des nur angesprochenen Kreuzes zugleich lokalisiert und theatral bezeichnet, indem sie das Kreuz zugleich zeigt und verbirgt.

Die räumliche Struktur der Bühne korreliert dabei dem Verhältnis der Handlung zum Reyen, dem für das schlesische Trauerspiel charakteristischen Zwischenpiel. Hier vergegenwärtigt der Weihnachtshymnus das Auftauchen des Glanzes mitten in der Nacht:

Der immerhelle glantz,  
 Den Finsterniß verhüll't, den dunkel hat verborgen  
 Reißt nun die deck entzwey, die Sonne die ehr morgen  
 Eh' der besternte Krantz  
 Der Himmel weiten Baw geschmücket,  
 Eh' Ewigkeit selbst vorgeblicket,  
 Hervor gestralt, in schimmerndlichter pracht;  
 Geht plötzlich auff, in schwarzer Mitternacht.  
 (IV, 369-376)

Nacht und Licht stoßen unmittelbar aneinander, weil sich das Heil nur in äußerster Verborgenheit zeigt: „Der HERR hat sich in einen Knecht verkehrt.“ (398)<sup>52</sup> Das ist nicht nur Kernbestand lutherischer Kreuzestheologie, sondern kommentiert auch die Handlung des Dramas: So wie in tiefster Nacht das Licht aufgeht, wird auch der Kaiser erst im Moment seiner tiefsten Erniedrigung wieder Christus ähnlich. Aber der Reyen ist der Handlung nicht nur symbolisch als deutendes Gegenüber zugeordnet, er ist mit ihr auch verflochten, indem er indexikalisch auf ein anderes Geschehen verweist: auf die Ermordung, die in einer Weihnachtsmesse stattfindet. Faktisch lässt sich der Reyen gar nicht von der Handlung unterscheiden: Er gehört zu ihr, weil er eine Weihnachtsmesse darstellt, und transzendiert sie, weil der Mord nicht sichtbar auf der Bühne stattfindet. Durch diese Zweideutigkeit ist aber auch seine deutende Aussage zutiefst ambivalent, denn die Einbettung des Reyens in die Handlung belässt es schließlich im Unklaren, wer hier eigentlich

52 Vgl. zu diesem Reyen insb. Kaiser: „Leo Armenius“, S. 19-21, der die These vertritt, es handle sich nicht um die „Summe“, sondern um die „Durchkreuzung der Geschichte durch das Evangelium von der Geburt Christi“ (ebd., S. 19). Ganz ähnliche Formulierungen finden sich in Gryphius' Lyrik, etwa in der Häufung von Antithesen im Sonett über die Geburt Jesu: „Nacht mehr den lichte nacht! nacht lichter als der Tag // Nacht heller als die Sonn' / in der das Licht gebohren.“ (Gryphius: *Gesamtausgabe*, Bd. 1, Nr. 3, S. 30; vgl. dazu oben Kapitel 2: ABENDMAHL UND INSPIRATION)

singt: ‚echte‘ Priester, die das Geschehen von einem höheren Standpunkt aus kommentieren, oder die Verschwörer, die bei dem vorherigen Abgang aus dem vierten Akt beschlossen hatten, sich als Priester zu verkleiden. Ist der Weihnachtshymnus, mit anderen Worten, ein Einbruch der Transzendenz in das Spiel oder eine Blasphemie höchsten Grades?<sup>53</sup> Durch diese Zweideutigkeit wird nicht nur das Signifikat des Reyens, die Rede von Weihnachten und dem Kreuz, grundsätzlich mehrdeutig, sondern auch der Signifikant, der Gesang auf der Bühne, der unentscheidbar zwischen Mord und Liturgie, Theater und Metatheater schwankt. Wie der Zwischenvorhang verhüllt diese Mehrdeutigkeit das Gezeigte, macht es gerade in dieser Verhüllung wirksam. Indem das Kreuz als zugleich Reales und Abwesendes gezeit wird, kann es die Repräsentation insgesamt strukturieren; indem die Priester zugleich verkleidete Mörder sein können, hebt die Weihnachtsbotschaft diese Struktur nicht in Heilsgewissheit auf, sondern spiegelt sie noch einmal zurück.

In *Leo Armenius* wird diese Spannung von Präsenz und Repräsentation nicht nur durch die Behauptung der Echtheit des Kreuzes thematisch, sondern auch durch die explizite Erwähnung der sakramentalen Gaben. Die Zeugen von Leos Ermordung berichten,

wie JESUS letzte gaben,  
Sein theures fleisch und blutt, die matte Seelen laben,  
Die ein verschmachtet Hertz in letzter angst erfrischt:  
Mit Keyserlichem Blutt, (o greuell) sind vermisch.  
(V, 167-170)

Weder bei Cedrenus noch bei Simons wird die Entweihung des Sakraments erwähnt, die bei Gryphius auch die Kaiserin noch einmal betont:

wer itzund zweiffeln kan,  
Ob ihr noch Christen seydt; Schau in dem Tempel an  
Den gantz zustückten Leib der auf dem Creutze lieget.  
An welchen JESUS hat der Höllen obgesieget:  
Des HERREN wares Fleisch: das ihr mit blutt besprengt  
Sein blutt, das ihr mit blutt des Keyser hab vermengt.  
(V, 277-282)

Durch das ganze Stück hindurch ist das Blut eine der häufigsten Metaphern. Mit der Berufung auf das Blut – „Das Blut, das ihr umbsonst für Thron und Cron gewagt“ (I, 1) – eröffnet Balbus die Handlung, die mit der Beschwörung einer „neuen Flut“ schließt: „Sein blutt rufft embsich rache! / Ob seine Lippe stum“ (V, 431 f.).

<sup>53</sup> Diese Möglichkeit und die in ihm angedeutete „Grenze zur religiösen Blasphemie“ bemerkt schon Kaiser: „Leo Armenius“, S. 18. Betont wird sie von Kaminski: *Andreas Gryphius*, S. 97: Noch die Offenbarung des Heils erscheine „selbst im Zeichen undurchschaubarer Verkleidung. Wenn es sich nämlich (und das bleibt offen) bei den singenden Priestern nicht oder nicht nur um echte Priester handelt, sondern um die verkappten Mörder, verkehrt sich die vom göttlichen Evangelium zeugende Weihnachtsmesse in ‚sub contrario obiectu, sensu, experientia‘ verkleidetes blasphemisches Theater, in dem Weihnachtskerzen und Weihnachtshymnus zur Maskerade für Schwerter und Mordlösung werden.“

Die zentrale Todesszene ist dabei auch in sakramentaler Hinsicht höchst ambivalent: Ist der Kaiser durch seinen Tod zum Märtyrer geadelt, dessen Blut sakramentale Funktionen hat? Oder werden damit die sakramentalen Gaben entweiht, wie Leo selbst seine Mörder warnt: „Befleckt deß Herren Blut, das diesen stamm gefärbt / Mit Sünder blut doch nicht“ (V, 149 f.)? Diese Unentscheidbarkeit wird selbst figuriert in der ‚Vermischung‘ des Blutes, die es eben unmöglich macht, das Blut des Kaisers und das Blut Christi zu unterscheiden; einer Vermischung, die noch dazu einer paradoxen Logik zu gehorchen scheint: Wirklich radikal ‚vermischen‘ kann sich das Blut des Kaisers nur mit den *gewandelten* Altargaben, wenn es also Christi wirkliches Blut ist; handelt es sich dagegen noch um profanen Wein, so bleiben es zwei verschiedene, vielleicht vermengte, aber doch deutlich unterscheidbare Stoffe. Handelt es sich in diesem Fall um einen sakramental gesehen eher harmlosen Unfall, so impliziert die Vermischung von Blut und Blut zugleich ein Wunder – eben die Wandlung – und die radikalste Blasphemie. Welcher der beiden Fälle aber eingetreten ist, ob es sich um (radikale) Vermischung oder (äußerliche) Vermengung handelt, anders gesagt, ob vom ‚Blut‘ des Erlösers wirklich oder nur figürlich die Rede ist, bleibt offen. Auch die sakramentale Figuration ist also weit entfernt davon, die Bedeutung stillzustellen und dem Tod des Kaisers eine religiöse Bedeutung zu verleihen, sondern verstärkt die Ambiguität eher noch.

Das zeigt noch einmal eindringlich, wie das Modell der Sakramentalen Repräsentation gerade in seiner Problematik und Ambivalenz die theatrale Semiose bestimmen kann. Wie das echte Kreuz bleibt auch das Sakrament auf der Bühne unsichtbar, aber diese theatrale Unsichtbarkeit wiederholt nur die wesentliche Unsichtbarkeit des christlichen Heils, die ihrerseits die theatrale Darstellung strukturiert. Denn diese zeigt nie, was sie sagt, und bringt ihre eigene Zeichenhaftigkeit gerade durch die Beziehung auf ein echtes Zeichen zum Oszillieren. Daher ist auch das im Vergleich zum mittelalterlichen Spiel und noch zum Jesuitendrama zu beobachtende Abtreten der Götter und Engel von der Bühne nicht notwendig als Profanierung des Theaters zu verstehen. Denn gerade als abwesende, unsichtbare, nicht mehr direkt zu repräsentierende können religiöse Repräsentationsformen die Zeichenpraktiken und Darstellungskonventionen des Theaters bestimmen und ein Theater des Unsichtbaren hervorbringen, in dem nicht nur der Wechsel der ‚menschlichen Sachen‘ dargestellt wird, sondern auch jene andere, verhüllte Wirklichkeit aufscheint.

### Spiegelungen: Hallmanns *Sophia*

Die Spannung von Körper und Wort, die für das frühneuzeitliche und vielleicht für jedes Theater entscheidend ist, bestimmt nicht nur die Verkörperung des Wortes, nicht nur das Verhältnis des Schauspielers zu seinem Text und dessen Ambivalenzen, sondern auch den theatralen Raum insgesamt, also die Bühne mitsamt ihrer Dekorationen und Kulissen. Denn die von Benjamin konstatierte „Simultaneisierung des Geschehens“<sup>54</sup> im barocken Theater betrifft nicht nur die permanente

54 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 370.

Unterbrechung der dramatischen Handlung, sondern auch deren Darstellung auf der Bühne durch Bilder, Zeichen und später auch Requisiten. Die allegorische Spannung zwischen Bild und Bedeutung wird dabei innerhalb der einzelnen Szenen wiederholt und die Reflexionsstruktur, die schon für das Spiel im Spiel charakteristisch ist, auch medial ausgestaltet. Das schlägt sich vor allem in der wachsenden Bedeutung von Zwischenspielen und der Verselbstständigung des Reysen nieder, der ja bereits bei Gryphius nicht nur ein Kommentar zur Handlung war, sondern diese auch spiegelte. Vollends deutlich wird diese Tendenz bei Johann Christian Hallmann, dem dritten wichtigen Dramatiker des schlesischen Barock, der gegenüber Gryphius und Lohenstein in der Regel als Entartung betrachtet wurde. Schon aufgrund seines unklaren konfessionellen Standpunktes – Hallmann scheint zum Katholizismus konvertiert zu sein, aber selbst das ist nicht sicher – wurde er von der Forschung meist mit Misstrauen behandelt; aber auch theatralische Effekthascherei, das „Überwuchern des Tektonischen durch das Ornamentale“ und eine Tendenz zur „Veroperung“ des Dramas sind ihm vorgeworfen worden.<sup>55</sup> Auch Benjamin sah die Oper als „Verfallsprodukt“ des Trauerspiels und Hallmann als ihren Protagonisten an: „Die phonetische Spannung in der Sprache des XVII. Jahrhunderts führt geradezu auf die Musik als Widerpart der sinnbeschwerten Rede. Wie alle Wurzeln des Trauerspiels sich mit denen des Pastorale verschlingen, so auch diese.“<sup>56</sup>

Hallmanns *Sophia*, 1671 aufgeführt und gedruckt, scheint zunächst ein klassisches Märtyrerdrama zu sein, das der Ambiguitäten der gryphiusschen Stücke entbehrt. Kein emblematischer Untertitel lenkt von der Konzentration auf die Titelfigur ab, ein Motto von Augustinus – „Das Verdienst der Märtyrer liegt in der guten Sache, nicht in der harten Strafe“ – betont die Rolle des wahren Glaubens, für den man zum Märtyrer wird. Die Konfrontation von wahren Glauben mit der Gewalt gegen den Körper wird dann auch in der folgenden Handlung exemplifiziert. Sophia, eine christliche Mutter, wird mit ihren drei Töchtern Fides, Spes und Caritas dem heidnischen Kaiser Hadrian übergeben, der in Liebe zu Sophia entbrennt und ihre Zuneigung durch Verführungen und Bedrohungen zu gewinnen versucht; sie widersteht jedoch. Alle ihre drei Töchter werden vor ihren Augen gefoltert, aber sie dankt immer noch Gott, durchlebt ihr Martyrium mit großer Standfestigkeit und wird am Schluss in den Himmel aufgenommen.

Paul Stachel hat die *Sophia* ein „lateinisches Jesuitendrama in deutscher Sprache“ genannt: Die „protestantische Märtyrertragödie des Gryphius hat der Katholik gleichsam in das katholische Original zurückübersetzt“.<sup>57</sup> Tatsächlich sind die

55 Hankamer: *Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock*, S. 318 ff. Das impliziert auch, dass diese Dramen „nicht mehr Lesewerke“ sind: „Sie sind ganz vom Theater aus gefaßt und von einer Illusionsbühne her geformt.“ (ebd., S. 320) Spellerberg betont auch die zunehmende Entwicklung der Intrige sowie des Intriganten und deutet diese als Profanierung: „Die geschichtlichen Konstellationen schrumpfen zu einer die Intriganten zur Erprobung ihrer Fähigkeiten herausfordernden Spielsituation.“ (Spellerberg: „Ratio Status und Tragoedia“, S. 509)

56 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 386, S. 384 f.

57 Stachel: *Seneca und das deutsche Renaissancedrama*, S. 329.

Ähnlichkeiten mit dem Jesuitentheater auffällig, gerade im Kontrast zu Gryphius. Am auffälligsten ist, dass die transzendente Sphäre hier wie im Jesuitendrama sichtbar gemacht wird und mehrfach entscheidend in die Handlung eingreift: Es geschehen Wunder auf der Bühne und in der Schlussapothese wird laut Szenenanweisung der Himmel sichtbar: „Der Schauplatz eröffnet sich oben, und stellet vor einen helleuchtenden Himmel, aus welchem sich vier und zwanzig Engel nebst einem prächtigen Triumphs-Wagen, vielen Fackeln, Kronen und Palmzweigen auf die Erde lassen.“<sup>58</sup> Mit der Präsenz des Wunderbaren geht einher, dass Handlung und allegorischer Reyen nicht mehr streng voneinander getrennt sind. Mehr als einmal debattiert Sophia mit der Welt, dem Fleisch, dem Teufel und anderen allegorischen Personen. Noch wichtiger ist, dass nicht nur ihre Töchter, sondern auch sie selbst sowohl Handelnde als auch allegorische Personen sind. Obwohl Hallmann in seinen Anmerkungen immer wieder auf das historische Exemplum verweist, werden in den Töchtern ganz offensichtlich auch die christlichen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung bezeichnet, und Sophia steht auch für die christliche Seele, aus der diese Tugenden entspringen.

Die Tendenz zur Reflexion, die dem allegorischen Theater grundsätzlich eignet, wird hier verstärkt, indem alle Teile des Dramas – Menschliches und Göttliches, Handlung und Reyen – in Spiegelbeziehungen zueinander treten. Das ist bereits in der Handlung selbst angelegt, die zahlreiche Züge des Schäferspiels und damit auch dessen Tendenz zur reflexiven Verdoppelung übernimmt. So nähert sich der verliebte Kaiser Sophia in einer Gartenszene verkleidet als Schäfer, er nennt sie „Chloris“ und erklärt sich zu ihrem „Diener“ und sogar „Sklaven“. Beide beginnen lange Dialoge über Liebe und Standhaftigkeit. Während Hadrian die paradiesische Liebe im *locus amoenus* preist, verweist Sophia auf die höhere Liebe:

HADRIANUS: Der schönste Himmel ist in diesem Paradiese!  
 SOPHIA: Diß Paradies vergeht, doch nicht deß Himmels Wiese.  
 HADRIANUS: Was dorten Sternen sind, das sind die Blumen hier.  
 SOPHIA: Die Himmels-Blumen sind der Menschen höchste Zier.  
 (IV, 3; 195-198)

Die bukolische Welt ist die Welt, in der alles immer schon auf ein anderes verweist und sich jede Sache nur als Verkleidung einer anderen erweist. Die Renaissancebukolik ist daher nach Wolfgang Iser paradigmatisch für die Herausbildung literarischer Fiktionalität, die sich nicht auf ein einfaches Repräsentationsverhältnis reduzieren lasse. Denn die bukolische Welt spiegele die Welt nicht einfach wie ein Abbild wider, sondern verstehe sich zugleich auch als ein Gegenbild und thematisiere vor allem beständig die Grenze dieser Welten selbst, so dass sie weniger einen Raum der Repräsentation als einen „Spielraum“ konstituiere.<sup>59</sup> In ihr ist es daher

58 Hallmann: *Sophia*, V, 5, S. 140. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden Abschnitt unter Angabe der Akt-, Szenen- und Verszahl bzw. bei Szenenanweisung Seitenzahl (S.) im Text zitiert.

59 Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 119 ff. Vgl. auch ebd., S. 124: „Historisch löst der Spielraum die ternäre Zeichenbeziehung ab, ohne dadurch schon eine binäre zu etablieren. Denn manifestere und latenter Sinn sind nicht als Opposition angeordnet; vielmehr schreibt sich das Verdeckte dem

nicht nur möglich, die erotische Konnotation des Martyriums immer wieder durchzuspielen, sondern auch das Spiel der Masken explizit auf die Bühne zu bringen.

Als sein Verführungsversuch erfolglos bleibt, legt Hadrian das Kostüm ab: „Hier ist kein Satyrus! Sie schau den Kaiser an!“ (IV, 4; 217) In der typischen metatheatralen Geste der Devestitur, des Ablegens der Maske, wird diese Maske selbst thematisch. Als Sophia, wenig überraschend, immer noch standhaft bleibt, versucht der Kaiser sie zu zwingen, wird aber durch ein Gewitter erschreckt und flieht, nicht ohne Sophia als Hexe zu verfluchen:

Wiltu durch Blitz und Knall den Lorbeer-Krantz zerschmettern?  
Soll dich durch Zauberey dein Christus nun vergöttern?  
Ha! Teufliche Sophie! Du lästerst nicht allein  
Die Götter in dem Pol: Der Kaiser soll auch seyn  
Dein kläglich Trauer-Spiel! Mit was vor Donner-waffen  
Wird man dein Hexenwerck nach Würden wol bestraffen?  
(IV, 4; 287-292)

Die bukolischen Szenen fungieren nicht nur als Unterbrechung des hohen Genres der Tragödie, sondern auch als Spiele im Spiel, welche das Thema von Täuschung und Fiktion thematisieren, zu dem nicht nur die Verkleidung, sondern auch der theatrale Effekt selbst gehört. Denn der Kaiser, der Sophie bezichtigt, jenen Donner selbst inszeniert zu haben, kündigt im Gegenzug an, selbst ein „Trauer-Spiel“ zu inszenieren, nämlich das Martyrium Sophies.

Nicht nur die Handlung, auch die theatrale Darstellung neigt zur reflexiven Verdoppelung, indem die Reyen zunehmend ihre Funktion verlieren, das Stück kommentierend zu deuten, und stattdessen eine thematische, dramatische und dann auch mediale Eigenständigkeit gewinnen. So wird etwa im Reyen des dritten Aktes der Streit von himmlischer und irdischer Liebe bildlich dargestellt: „Der Schauplatz verwandelt sich in eine lustige Gegend mit vielen Gezelten. In diesem Reyen ereignen sich in dem inneren Schauplatze Sechs stille Vorstellungen, welche aus dem Innhalte des Textes leichtlich können ersehen werden.“ (II, 5; S. 287) In der bei Hallmann außerordentlich beliebten ‚stillen Vorstellung‘ wird also der Vorhang zur Seite gezogen und auf der enthüllten Hinterbühne eine Reihe gemalter Bilder gezeigt, die auf Holzrahmen schnell auf die Bühne gezogen werden, während der Sprechtext sie lediglich kommentiert: Adonis küsst die nackte Venus, die sich aber im nächsten Bild als krank entpuppt; Sophia kann mit ihrem Glauben zum Himmel fliegen, und wird hingerichtet werden, etc. Darauf treten 24 Cupidos auf, die ihre Bogen auf die himmlische Liebe richten, als plötzlich 24 Engel erscheinen und die weltliche Liebe in ein Skelett verwandeln: „Entkleidet

---

Gezeigt ein, um dieses in der Ablösung vom Bezeichneten zur Suche nach der signalisierten Veränderung zu machen.“

sie: Schaut welch ein Todten-Schatten, / Sich mit dem Glantz der Venus wil begatten!“ (II, 5; 441 f.)<sup>60</sup>

Wieder handelt es sich um eine metatheatrale Reflexion. Verwandlungen und Entkleidungen – besonders die Verwandlungen zwischen der profanen Welt und der Welt des Glaubens – sind hier ein zentraler Bestandteil der Darstellung, weil sie *als Verwandlungen* in Szene gesetzt werden. Das geschieht nicht rein verbal, sondern wird visuell gezeigt: Der Kampf der Cupidos mit den Engeln findet wohl nicht auf der Bühne statt, sondern wird durch ein Bild gezeigt.<sup>61</sup> In jedem Fall drückt der schnelle Wechsel im Zwischenspiel die Vergänglichkeit aller Dinge nicht nur inhaltlich aus, sondern auch durch seine Darstellungsweise; erneut wird damit, nach Benjamin, die Allegorie in ihr Recht gesetzt: „Mit aller Macht holt in der ‚stillen Vorstellung‘ der Wille zur Allegorie das verklingende Wort in den Raum zurück, um es der phantasielosen Anschauung zugänglich zu machen.“<sup>62</sup>

Dabei verselbstständigt sich der Reyen zusehends. Er wird zu einem Zwischenspiel, das mit der Handlung oft nicht verbunden ist, wie auch sonst oft mehrere Handlungen nebeneinander stattfinden.<sup>63</sup> Das ist besonders offensichtlich am Ende des vierten Aktes, wo der Reyen zu einem eigenen Drama *en miniature* wird. In einem Wald am Meer – einer Szenerie, die keinen Bezug zur Handlung des Stücks hat, – erscheinen vier Piraten, welche die verfolgten Christen bedrohen:

DIE CHRISTEN:

Ach! Ach! Ach! Ach! Ach! sollen wir nun sterben!  
Im grimmen Meer so jämmerlich verderben!  
Ach lasst uns loß! Wir woll'n vor eur Altar  
Uns ohn Verzug mit Opfern stellen dar.

*Der innere Schauplatz eröffnet sich, und stellet die auf dem ungestümen Meer schiffende  
Christliche Kirche vor, welche die Christen also singende anredet.  
Ritorn. von Posaunen und Flöten.*

Freunde, lasst euch nicht erschrecken,  
Durch gedreute Qual und Pein!  
Wolt ihr euren Geist beflecken  
Und dem Teufel dienstbar seyn?  
Wolt ihr vor das kurtze Leiden  
Engel, Gott, und Himmel meiden?  
Liebste, dencket was zurücke!  
Schaut doch eure Mutter an:  
Raset schon das Ungelücke

60 Eine ähnliche Szene gibt es im Reyen zum ersten Akt von Hallmanns *Mariamme*, wo sich die königliche Gnade in ein Totengerippe verwandelt.

61 Vgl. dazu wie überhaupt zu den stummen Vorstellungen Schöne: *Emblematik und Drama*, S. 185 ff.

62 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 398.

63 Flemming charakterisiert die Handlungsfolge bei Hallmann als Abfolge von „isolierten Situationen, die durch Kontrastierung noch stärker voneinander abgetrennt sind und später schon in die bloße Nummernhaftigkeit der Oper übergehen“ (Flemming: *Das Schlesische Kunstdrama*, S. 52).

Auf den schwachen Kirchen-Kahn,  
 Glaubet fest, er wird beschützt,  
 Ob gleich Welt und Hölle blitzet.  
 Kan Euch nicht Sophie bezeugen,  
 Wie man durch Beständigkeit  
 In den Sternen-Saal kan steigen.  
 (IV, 6; 583-601)

Hier findet also im Reyen selbst eine Verwandlung statt, indem sich innerhalb der Bühne die Hinterbühne öffnet, auf der erneut ein Bild zu sehen ist: die Personifikation der christlichen Kirche. Die Differenz von Reyen und Handlung hat sich verdoppelt: Der Kommentar zur Handlung wird noch einmal kommentiert. Allerdings ist der Reyen der Piraten nicht eigentlich ein Kommentar, weil er auf den ersten Blick nicht auf den vorigen Akt Bezug nimmt, sondern eine Parallelhandlung darstellt; seine Beziehung zur Geschichte Sophias wird erst durch den Metakommentar, das Auftreten der Kirche, deutlich, deren Rede wiederum auf die Mutter Kirche und die Mutter Sophia verweist und die zugleich an die Christen des Zwischenspiels, die Handelnden der Sophia-Geschichte und an die Zuschauer appelliert.

Die Verdoppelung der Handlung und sämtlicher Bezüge steigert sich im letzten Akt, wo das aktuelle Martyrium Sophias vollzogen wird, das sich in aller Wörtlichkeit und Fleischlichkeit ereignet und doch eigentlich immer etwas anderes bedeutet. Hadrian setzt dabei die Sprache der Verführung fort: „Mein Engel muß, / Eh' ich auf meinem Mund empfang' Gruß und Kuß, / Zuvor mit Speis' und Tranck die zarten Glieder laben!“ (V, 2; 117-119) Es handelt sich aber jetzt nicht mehr um verkleidete, sondern um ironisch simulierte Liebe, denn die Mahlzeit, von der hier die Rede ist, soll die Totenmahlzeit sein, wie die Bühnenanweisung deutlich macht: „Der innere Schauplatz eröffnet sich, in welchem die Todtenmahlzeit gezeigt wird, nemlich die drey Köpfe der Kinder mit drey Gläsern Blut.“ (V, 2; 129) Hadrian selbst nutzt hier die Bühne und ihre Möglichkeiten der Verwandlung, um Sophia zu erschrecken und letztlich zu gewinnen. Das schaurige Mahl gibt Anlass zu einer beeindruckenden Szene, deren sakramentale Konnotationen immer wieder betont werden. Hadrian spricht von „Himmelsbrodt“ und vom „Wildprät“ (V, 2; 123 f.), das sie probieren solle: „Geh! Schneide dir was ab!“ (126) Nicht weniger als acht Mal legen ihr verschiedene Diener und Zuschauer nahe, die heilige Speise zu essen:

HELIODORUS: Versuche doch, Sophie! Diß ist der Schönheit Lohn!  
 Du bist Cleopatra, der Fürst ist dein Anton!  
 EPICTETUS: Versuche doch, Sophie, die wolgewürtzten Speisen  
 Die Artaxerxes selbst wird höchlich müssen preisen!  
 PALLADIA: Versuche doch Sophie den süßen Nectar saft  
 Den Ganymedes selbst auf diesen Tisch geschafft!  
 (V, 2; 129-134)

Hier löst sich der dramatische Dialog in eine Art Oktett auf, also eine Ensemble-Szene, wie sie für die entstehende Oper charakteristisch sein wird – das Wort ist

nicht mehr Handlung oder Dialog, sondern wird musikalisch.<sup>64</sup> Als Sophia wenig überraschend die Versuchung durch dieses „Mummenwerk“ (V, 2, 149) zurückweist, setzt Hadrian seine Inszenierung fort: „Es erscheinen zwey Todte mit Pfeilen, welche ein höchsttrauriges Ballet nebst untergemischten grausamen geberden gegen die Sophie tanzen.“ (V, 2; S. 131) Dieses Mal findet also eine Pantomime statt, in der die Allegorien des Todes selbst in die Handlung eintreten. Aber Sophie erkennt nicht nur erneut, dass es sich um eine Veranstaltung des Kaisers handelt, sie kann sie auch leicht anders interpretieren:

Der blasse Todten Reyen  
 Kan mich im minsten nicht erschrecken, nur erfreuen!  
 Hierdurch wird vorgebildt die Eitelkeit der Welt,  
 Wie der entlarvte Tod so Lust als Leid zerschellt:  
 Ja eure Seiten sind ein Vorspiel meiner Freuden!  
 (V, 2; 191-195)

Sophia erkennt die schreckliche Szenerie also als Theater des Tyrannen, aber sie kann diesem Theater doch auch einen Sinn abgewinnen und es anders deuten. Und so kann das Martyrium bruchlos in die Apotheose übergehen, die das Stück abschließt.

In Hallmanns *Sophia* gibt es wirkliches Blut und schreckliche Szenen, aber zugleich sind diese Szenen nicht nur offensichtlich allegorisch, sondern erscheinen auch mehrfach metatheatral gebrochen: als bukolisches Maskenspiel, als Zwischenstück, als Theater auf der Bühne und Spiel im Spiel. Es sind typisch barocke Formen der Theatralität, die sich hier – verstärkt durch die bukolische Tendenz zur Reflexion – ausbreiten und jene ‚Veroperung‘ einleiten, in welcher Wirklichkeit und Spiegelbild nicht mehr auseinander zu halten sind und beständig ineinander kippen können.

Gerade die Zweideutigkeit sowohl der theatralen Darstellung als auch des Dargestellten macht noch einmal deutlich, welche Bedeutung das Märtyrerdrama und damit auch die diesem zugrundeliegende Sakramentale Repräsentation für die Genealogie des europäischen Theaters haben. Denn die Theatralisierung des Martyriums stellt nicht nur eine Brücke zu älteren Theatertraditionen des geistlichen Spiels dar, sondern trägt entscheidend zur Transformation des Theatralen in der Frühen Neuzeit bei, die nicht einfach als Abtreten des Heiligen von der Bühne verstanden werden kann. Die Märtyrer sind, seit sie zum Schauplatz der konfessionellen Auseinandersetzungen werden, in hohem Grade aufgeladen mit Reflexionen über ihre Repräsentierbarkeit, die zugleich gefordert und verneint wird. Gerade darum ist der Märtyrer für das Theater paradigmatisch. Erstens artikuliert er nicht nur das für jedes Theater zentrale Verhältnis von Körper und Sprache und erlaubt es immer wieder, sein eigenes Handeln selbst thematisch zu machen. Er

64 Vgl. die Analyse einer ähnlichen Stelle bei Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 385. Tatsächlich arbeitet Hallmann auch an Opernprojekten mit und gebraucht oft den für die rezitative Begleitung besonders geeigneten Madrigalvers. Vgl. dazu Aikin: „What Happens when Opera Meets Drama, and vice versa?“

handelt nicht einfach, sondern weiß, dass sein Handeln seinerseits Zeichen von etwas ist, das nicht sichtbar ist, so dass sein Handeln insgesamt eine semiotische Funktion bekommt, wie ja auch das theatrale Handeln insgesamt semiotisiertes Handeln ist. Zweitens weiß er, dass diese Zeichenbeziehung nicht stabil ist, sondern nur handelnd durchgespielt werden kann, dass sie sich also selbst auf dem Theater darstellen muss. Gemäß der dem Theater eigenen Logik der Spektralität lässt sich die Bedeutung des Märtyrers niemals feststellen – und er kehrt auch dort an unvorhergesehenen Stellen wieder, wo er kontrolliert werden soll. Schließlich weiß er drittens, dass dieses Spiel nicht nur Sache der Figur und ihrer Rede ist, sondern dass es auch medial der Spiegelung bedarf: der Ergänzung der Figur durch die Verkleidung, des Wortes durch das Bild, der Handlung durch die Kulisse etc. Vermittelt über den Märtyrer wird das Theater allegorisch, indem es die gesamte belebte und unbelebte Welt als seine Requisite theatralisiert und von jetzt an immer zwischen diesem Zuviel an Weltlichkeit und dem Zuviel an Sinn oszilliert.

In dieser Verbindung von Zeigen und Verbergen, von Ausführen und Aufführen, von Körper und Wort wiederholen und verdichten der Märtyrer und das Märtyrerdrama die Thematik der Sakramentalen Repräsentation, deren Problembe-stand nun in eine neue kulturelle Praxis eingeschrieben wird: in das Theater, und zwar insbesondere in die Form des Trauerspiels, die sich als spezifisch theatrales kulturelles Deutungsmuster noch weit über das Barock hinaus parallel zur Form der Tragödie verfolgen lässt.<sup>65</sup> Gerade durch diese Umschreibung – und das heißt: gerade in dieser gebrochenen und selbst mehrfach gespiegelten Weise – wird das religiöse und rituelle Moment auch dort wirksam, wo es sich nicht mehr eigentlich primär um religiöse Interessen oder um religiöse Verhältnisse handelt. Denn das Wissen des Märtyrers um seine eigene Darstellung ist konstitutiv für ein Theater, das immer schon seine eigene Theatralität mitreflektiert und nicht nur das Verhältnis der Figuren zur Bühne, sondern auch die Bühne selbst, ihre Architektur ebenso wie ihre technischen Möglichkeiten, beständig thematisiert. Gerade die Differenz von irdischer, immanenter Welt und geistlicher Wirklichkeit, die für die Thematik des Märtyrerstücks von vornherein entscheidend war, ermöglicht oder erzwingt gar diese Form der Reflexion, weil sie nicht nur deutlich macht, dass das Drama auf der Bühne noch nicht das wirkliche Drama ist, sondern weil man mit ihrer Hilfe auch diese Unwirklichkeit als Teil eines anderen, höheren Dramas interpretieren kann. Theater ist von daher immer in der einen oder anderen Weise Welttheater, umgekehrt schreibt sich ein theologischer Subtext in das Theater der Neuzeit und Moderne ein, auch wenn das explizit religiöse Thema fortfällt oder der religiöse Ausgangspunkt nicht mehr erkennbar ist. Er wird später, nachdem die klassizistische Konzeption eines dramatischen Theaters in die Krise gekommen ist, wieder virulent werden.

65 Die Wechselbeziehung von Tragödie und Trauerspiel ist Gegenstand eines aktuellen Forschungsprojektes von Claude Haas und Daniel Weidner am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung.