

ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHE PHILOGOLOGIE

(ZfdPh)

Herausgegeben von

Norbert Otto Eke, Udo Friedrich, Eva Geulen, Ursula Peters,
Monika Schausten und Hans-Joachim Solms
in Verbindung mit

Norbert Oellers und Hartmut Steinecke

132. Band 2013 · Zweites Heft

„WER GESTORBEN IST, DER IST GERECHTFERTIGT.“

Zur Trauerspielsprache bei Gryphius

von Joachim H a r s t, Bonn

Abstract

Der Aufsatz untersucht am Beispiel des Märtyrerspiels „Catharina von Georgien“ die Charakteristik der Gryph'schen Trauerspielsprache zwischen „erhabenem Stil“ und *sermo humilis*. Unter Rückgriff auf die einschlägigen Studien Auerbachs wird besonderes Augenmerk auf das problematische Verhältnis zwischen dem christlichen Gegenstand – der Passion als Erniedrigung des Gottessohnes – und der barocken Stillehre gelegt: Solange das Trauerspiel dem „erhabenen Stil“ den Vorzug gibt, kann es das christliche Heilsgeschehen nur verfremdend wiederholen.

Drawing upon the exemplary martyr-play “Catherine of Georgia”, this article examines the rhetorical dynamic of Gryphius’ mourning-plays as a movement between “elevated style” and *sermo humilis*. Following Auerbach’s important studies on this subject, it highlights the problematic relationship between the Christian contents of the play – the passion as the humiliation of the Son of God – and baroque notions of rhetorical style: As long as the mourning-play uses “elevated style,” it can only restage Christian salvation in a distorted manner.

1. Übersetzung und Imitation

Bekanntlich hat es Opitz für „eine guete art der vbung“ gehalten, „zuweilen auß den Griechischen vnd Lateinischen Poeten etwas zue vbersetzen“, um die „eigenschafft der wörter/ die menge der figuren/ vnd das vermögen auch dergleichen zue erfinden“ zu steigern.¹ Umgekehrt lässt sich der Sprachstand etwa des Deutschen an der Übersetzungskunst seiner Poeten messen, wenn man das Augenmerk nicht auf die poetische ‚Qualität‘, sondern die sprachliche Struktur

¹ Martin Opitz: Buch von der deutschen Poeterey [1624]. Studienausgabe, hg. v. Herbert Jaumann, Stuttgart 2002, S. 71.

der Texte legt.² Die Diskrepanz zwischen Original und Übersetzung hängt jedoch auch oft mit dem schlichten Willen zusammen, das Original übersetzend zu korrigieren – sei es durch interpretierende Zusätze, sei es durch ‚erklärende‘ Umstrukturierungen oder stilistische ‚Verbesserungen‘. Sie geben deutliche Hinweise auf die Regeln, die für den poetischen Ausdruck gelten und den Übersetzungsprozess ebenso sehr prägen wie die ursprüngliche Dichtung. So lässt sich etwa zeigen, dass Opitz in seiner „Antigone“-Übersetzung komplexe, paradoxe Ausdrücke konsequent in antithetische Bildungen umformte, um den tragischen Fall als entscheidbaren Rechtsfall begrifflich zu machen und der rhetorischen Tugend der *perspicuitas* gerecht zu werden.³ Die Übersetzungspraxis ist daher nicht allein auf zwei Sprachen bezogen; so wie Opitz Griechisch „mit lateinischer Zunge“⁴ las, so klingt in seinem „Teutsch“ stets ein rhetorisiertes Humanistenlatein mit.⁵ Eine Untersuchung, die sich dem Sprachstand barocker Literatur widmet, hat diese innere Gespaltenheit der Sprache zwischen Ausdruck und Regelwerk zu berücksichtigen. Als ein prägnantes Beispiel für diesen Zusammenhang lässt sich Opitz’ Übersetzung eines Sonetts des petrarkischen „Canzoniere“ anführen, das hier einleitend besprochen sei.⁶

Francisci Petrarcae

JSt Liebe lauter nichts/ wie daß sie mich entzündet?
 Jst sie dann gleichwol was/ wem ist jhr Thun bewust?
 Jst sie auch gut vnd recht/ wie bringt sie böse Lust?
 Jst sie nicht gut/ wie daß man Frewd’ auß jhr empfindet?

² Eine solche Studie hat Alewyn vorgelegt; bei ihm steht allerdings nicht die Sprache, sondern – entsprechend der Tendenz der Barockforschung im frühen 20. Jahrhundert – der sich in ihr ausdrückende Zeitgeist im Zentrum des Interesses. Vgl. Richard Alewyn: Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Analyse der „Antigone“-Übersetzung des Martin Opitz, Darmstadt 1962.

³ Vgl. meinen Aufsatz „Mit gespaltener Zunge. Zur Sprachfindung in Opitz’ Antigone-Übersetzung“, in: Daphnis (vorrussichtl. 41, 2012), der mit dem hier vorliegenden Text eng zusammenhängt; beide zusammen nähern sich aus rhetorischer Perspektive einem Problemkreis, den ich in meiner Dissertation „Heilstheater. Figur des barocken Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist“ (München 2012) ausführlicher bearbeitet habe. Vgl. zu meiner Interpretation von „Catharina von Georgien“ zusammenfassend meinen gleichnamigen Artikel in: Andreas Gryphius. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Nicola Kaminski, Robert Schütze (vorrussichtl. 2014).

⁴ Alewyn [Anm. 2], S. 38.

⁵ Für eine allgemeine Beschreibung des „Humanistenlateins“ und seiner „Einwirkung auf die modernen Sprachen“ vgl. Eduard Norden: Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert bis in die Zeit der Renaissance, 5. Aufl., Darmstadt 1958, S. 773–809. Als besonderen Effekt der Nachahmung klassischen Lateins und bes. Ciceros sieht er das Vorherrschen der „formale[n] Antithese“ (ebd., 786) an.

⁶ Es handelt sich um Sonett 132 aus Francesco Petrarca: Canzoniere. Edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano 1996, S. 642 sowie um Sonett 21 aus Opitz’ Sammlung „Poetische Wälder“ in: Weltliche Poemata. Der ander Theil, Frankfurt 1644 (ND Tübingen 1975), S. 371.

Lieb' ich ohn allen Zwang/ wie kan ich schmerzen tragen?
Muß ich es thun/ was hilfft's daß ich solch Trawren führ'?
Heb' ich es vngern an/ wer dann befiht es mir?
Thue ich es aber gern'/ vmb was hab' ich zu klagen?
Jch wancke wie das Graß so von den kühlen Winden
Vmb Vesperzeit bald hin geneiget wird/ bald her:
Jch walle wie ein Schiff das durch das wilde Meer
Von Wellen vmbgejagt nicht kan zu Rande finden.
Jch weiß nicht was ich wil/ ich wil nicht was ich weiß:
Im Sommer ist mir kalt/ im Winter ist mir heiß.

Ganz offensichtlich geht es der von Opitz vorgelegten Übersetzung weniger um die Vermittlung von Inhalten als um die Imitation einer Formsprache, die Gedichtstruktur, Vers- und Reimschema ebenso wie topische Ausdrucksformen umgreift. In der Analyse sind daher besonders jene übersetzerischen Modifikationen von Interesse, mit denen Opitz offensichtlich die Form des Gedichts zu verbessern gedachte. So gestaltet er die Makrostruktur des Gedichtes um, die sich im Gegeneinander von Wesensbestimmung (Oktett) und Befindlichkeit (Sextett) der Liebe abzeichnet: Während Petrarca die Einheit des Oktetts um einen Vers überschreitet, unterdrückt Opitz den siebten Vers und kann die so verbleibenden acht Verse der Wesensbestimmung im Oktett unterbringen. Gleichermaßen prägt der Wille zur klar abgegrenzten Form auch die Übersetzung des Sextetts: Hier stehen bei Opitz vier Verse bildlicher Beschreibung – das Ich vergleicht sich etwa einem Schiff auf wogender See – dem wörtlichen Schlusspaar hart gegenüber, während bei Petrarca der zwölfte Vers zwischen Bildbereich und Bedeutung vermittelt.⁷

Vergleichbares lässt sich auf der Ebene des einzelnen Verses feststellen. Die antithetische Fügung der Verse, die im Schema *sic et non* das Wesen der Liebe zu begreifen suchen, ist bei Opitz noch dadurch gesteigert, dass er im einzelnen Vers – durch die zweischenkliche Struktur des Alexandriners verstärkt – These und Gegenfrage durch die Zäsur symmetrisch gegenüber stellt und damit die Sätze des Oktetts weitgehend parallel strukturiert⁸; diese durch das Metrum nahegelegte antithetische Symmetrie wird in den Schlusszeilen noch deutlicher betont, indem der Vers „ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio“ zur antithetischen Gegenüberstellung verdoppelt wird: „Jch weiß nicht was ich wil/ ich wil nicht was ich weiß“, die sich zudem formal in der Schlusszeile spiegelt: „Im Sommer ist mir kalt/ im Winter ist mir heiß.“ Der Übersetzer Opitz sah sich hier augenscheinlich der Aufgabe gegenüber, die paradoxe Befindlichkeit des Liebenden wiederzugeben, ohne die Klarheit des Ausdrucks zu verlieren; daher

⁷ Der Vers „sí lieve di saver, d'error sí carca“ lässt sich sowohl auf das Schiff als auch auf das in den Schlussversen sprechende Ich beziehen.

⁸ Vgl. etwa Petrarcas „S'amor non è, che dunque è quell qu'io sento?/ ma s'egli è amor, per Dio, che cosa et quale“ mit der sehr viel regelmäßigeren, darum aber auch weniger lebhaften Übersetzung bei Opitz (v. 1f.).

formt er den inneren Konflikt (‘ich selbst weiß nicht, was ich mir will’) zur auswendigen, antithetisch strukturierten Formel um. Auch die Unterdrückung des siebten Verses von Petrarcas Sonett hängt mit dem Willen zu Klarheit zusammen, denn in ihm wird die Liebe als *viva morte* und *dilectuoso male* beschrieben: paradoxe Ausdrücke, deren innere Widersprüchlichkeit der auf antithetische Klarheit bedachten Formsprache Opitz’ zuwiderlaufen.

In dieser Übersetzung ist also neben dem Original und der von ihm vorgegebenen Sprachlichkeit – dem petrarkischen Liebesparadox – eine weitere Regelsprache präsent, die zur Auflösung paradoxer Ausdrücke in der Antithese führt. Das ist umso bezeichnender, als die Oxymora im siebten Vers formal wie inhaltlich eine zentrale Position in Petrarcas Sonett einnehmen, klingt in *viva morte* doch die ganze Doppeldeutigkeit des petrarkischen Liebesbegriffs mit: Im „Canzoniere“ wird das *innamoramento* mit dem Kreuzestod Jesu parallelisiert und daher sowohl als Moment des Todes wie als Augenblick lebenspendenden Heils deutbar.⁹ Genau diese Dimension, so muss man schließen, geht im „Teutsch“ eines Opitz verloren.

Diese Beobachtungen sollen im Folgenden zum Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit einem komplexeren Fall übersetzerischer Sprachfindung genommen werden. Bekanntlich hat auch Gryphius zur Sprache seiner Trauerspiele durch Übersetzung gefunden¹⁰; gleichzeitig lässt sich das Trauerspiel als schöpferische Nachahmung einer Gattung begreifen, die im Barock vorrangig durch ihren vorgeblich „erhabenen Stil“ bestimmt wird. Eben dieser Stil aber ist im „Teutsch“ vor Gryphius noch wenig ausgeprägt, so dass seine Trauerspiele als übersetzende Nachahmung einer Stil­kategorie v.a. der lateinischen Rhetorik erscheinen. Sie steht in deutlichem Gegensatz zum christlichen Inhalt besonders der Märtyrerspiele, die ja die Reinszenierung der Passion Christi und damit ein Ereignis zum Gegenstand haben, das die Kategorien der klassischen Stillehre im Gedanken der *humilitas dei* inhaltlich wie formal sprengt.¹¹ Die

⁹ Das ist programmatisch im 3. Sonett des „Canzoniere“ ausgedrückt (v. 1-8). Die angesprochene Ambivalenz wird von Kablitz minutiös herausgearbeitet, nur um sie anschließend wieder zu vereindeutigen. Vgl. Andreas Kablitz: „Era il giorno ch’al sol si scoloraro per la pietà del suo factore i rai“. Zum Verhältnis von Sinnstruktur und poetischem Verfahren in Petrarca’s „Canzoniere“, in: Romanistisches Jahrbuch 39, 1988, S. 45–72. Vgl. zum Zusammenhang von Kreuz und Liebespassion allgemein Erich Auerbach: „Gloria passionis“, in: Ders.: Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter, Bern 1958, S. 54–63.

¹⁰ Vgl. die Übersetzungen „Beständige Mutter/ oder Die Heilige Felicitas. Aus dem Lateinischen Nicolai Causini von Andrea Gryphio übersetztes Trauer=Spiel“ [1657] und „Die Sieben Brüder/ Oder Die Gibeoniter. Aus Vondels Niederländischen in das Hoch=Deutsche übersetzt. Trauer=Spiel“ [posthum 1698], beide in: Andreas Gryphius: Trauerspiele III, hg. v. Hugh Powell, Tübingen 1966, S. 1–68 u. 69–192.

¹¹ Das ist einer der Grundgedanken von Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 10. Aufl., Tübingen, Basel 1994, bes. S. 43–49 u. 73–77.

hier vorgelegte Analyse der Trauerspielsprache am Beispiel der „Catharina von Georgien“¹² hat daher besonders auf die mögliche Diskrepanz zwischen Inhalt und Form, Gegenstand und Imitatio zu achten; und auch hier wird, wie bei Opitz, dem Verhältnis von Oxymoron und Antithese besondere Bedeutung zukommen.¹³

2. Das Stilproblem des Trauerspiels

Die rhetorische Auffassung jeder „Poeterey“ zeichnet sich bereits in der Anlage von Opitz' Leitfaden ab, der „von erfindung und eintheilung der dinge“ zur „zubereitung und ziehr der worte“ fortschreitet, beides aber von der Frage abhängig macht, „in was für einem genere carminis vnd art der getichte [...] wir zue schreiben willens sein.“¹⁴ Jeder Gattung nämlich – so lautet der zugrunde liegende Gedanke – kommt eine Stillage zu, die ihrerseits die Sphäre der Gegen-

¹² Eine umfassendere rhetorische Analyse, die auch „Carolus Stuardus“ und die Leichenreden des Gryphius umfasst, habe ich in meiner Dissertation „Heilstheater“ [Anm. 2] vorgelegt.

¹³ Ich verstehe Antithese und Oxymoron als zwei grundsätzlich verschiedene Stilfiguren und Strukturmodelle: Die Antithese *veräußert* einen Gegensatz, indem sie das Gegensätzliche gegenüber stellt; strukturell setzt sie also die deutliche Unterscheidbarkeit des Gegensätzlichen voraus. Das Oxymoron hingegen *verimmerlicht* den Gegensatz, indem es einem Subjekt sein Gegenteil als Prädikat hinzufügt; so führt es zu einer unentscheidbaren Doppeldeutigkeit oder einem inneren Widerspruch. Die rhetorische Figur schließt also auch eine Denkstruktur ein (vgl. dazu ausführlicher: Hans-Jürgen Scheuer: Art. Oxymoron, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. v. Gert Ueding u.a., Tübingen 2003, Bd. 6, S. 469–475). Im Folgenden soll gezeigt werden, dass die Trauerspielsprache des Gryphius gerade aufgrund ihrer Lust an antithetischen Figuren das Oxymoron nicht denken kann. Sie unterscheidet sich darin deutlich von anderen Formen barocker Dichtung. – Die Antithetik der barocken Sprache wurde bes. von der Barockforschung des frühen 20. Jahrhunderts im Rahmen eines geistesgeschichtlichen Problemhorizontes betont (vgl. Fritz Strich: Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts [1916], in: Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche, hg. v. Richard Alewyn, Köln 1965, S. 229–259, hier: S. 236–248; Arthur Hübscher: Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls, in: Euphorion 24, 1922, S. 517–562 und S. 759–805; Benno von Wiese: Die Antithetik in den Alexandrinern des Angelus Silesius [1926], in: Deutsche Barockforschung, S. 260–281); sie bleibt, trotz des grundsätzlich anderen Forschungsansatzes, auch bei Schöne wichtig, wenn er die antithetische Struktur allegorischer und figuraler Signifikation herausarbeitet oder das „zweigliedrige“ Gegenüber von *pictura* und *subscriptio* in barocker Dichtung untersucht (vgl. Albrecht Schöne: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock, 3. Aufl., München 1993). Mein Ansatz versucht, den Akzent wieder aufzunehmen, den die frühe Barockforschung auf die sprachliche Gestaltung legte, um das Märtyrerspiel und die in ihm ausgedrückte Religiosität von der Problematik der Sprachfindung aus anzusprechen; daher sehe ich die Antithese weder als Ausdruck einer schon bestehenden Geisteshaltung, noch als Darstellungsmittel einer bestehenden religiösen Gewissheit, sondern als ein sie prägendes bzw. hervorbringendes Element an.

¹⁴ Opitz [Anm. 1], S. 26.

stände und Worte bestimmt.¹⁵ Daher lässt sich umgekehrt etwa die „Tragedie“ durch ihre Gegenstände umfassend charakterisieren: Sie lässt nicht zu, „das man geringen standes personen vnd schlechte sachen einführe: *weil* sie nur von Königlichem willen/ Todtschlägen/ verzweiffelungen/ Kinder- vnd Vatermörden“ etc. handelt.¹⁶ Tragische Stoffe, so generalisiert Scaliger, sollen „grandes“ und „atroces“ sein.¹⁷ Ihnen kann allein der hohe Stil entsprechen, der bei Scaliger zum konkurrierenden Gattungsbegriff ausgedehnt wird: „Est igitur altoiloquum poeseos genus, quod personas graves, res excellentes continet. E quibus lectae sententiae oriuntur, quae lectis item verbis verborumque numerosa colloca-tione explicantur.“¹⁸ Scaliger und mit ihm Opitz verstehen erhabenen Stil also zu-nächst als einen Begriff, der durch seine „erhabenen“ bzw. „erlesenen“ Ele-mente bestimmt wird; kurz gesagt: „neque enim de deo si velim dicere, quam et alta et humili et media oratione uti.“¹⁹ So lässt sich die Verbindung zwischen Gattung, Stilebene und sozialem Stand erahnen, wie sie Harsdörffer, ebenfalls an Scaliger anknüpfend, explizit formulierte.²⁰

Der mit dem erhabenen Stil verbundenen Standesforderung entsprechen Gry-phius' Märtyrerspiele nur der Form nach: Natürlich sind ihre Protagonisten Könige und Königinnen, aber sie befinden sich in Situationen, die ihrer standes-mäßigen Erhabenheit nicht entsprechen. Gefangenschaft, Folter und qualvoller Tod stehen nur über die *atrocitas* mit dem *genus grande* in Verbindung; „das lange zappeln in den schmerzen/ Wenn man vns Darm und Zung entrückte“²¹ steht keinem erhabenen Helden gut an, schließlich ist bereits die Tatsache der Verurteilung und Hinrichtung allgemein als ein „Schand'- ein Laster Mal“ an-

¹⁵ Vgl. zur Rhetorisierung der „Poeterey“ am Beispiel Scaligers und Opitz' Thomas Martinec: Rhetorik und Moral im Trauerspiel, in: *Daphnis* 35, 2006, H. 1, S. 133–161; ferner Joachim Dyck: *Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition*, Bad Homburg, Berlin, Zürich 1966.

¹⁶ Opitz [Anm. 1], S. 30 (Herv. J.H.). Opitz zitiert hier Scaliger. Vgl. Scaligeri *Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst* [1561], hg. v. Luc Deitz, Gregor Vogt-Spira, 6 Bde., Stuttgart, Bad Cannstatt 1994–2003, hier: Bd. 3, S. 24.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., Bd. 3, S. 322 (= lib. IV, 2, 183b): „Der hohe Stil in der Dichtung ist also der [ge-nauer: der hohe Stil ist jene Gattung der Dichtung], der würdevolle Personen und Dinge von herausragender Bedeutung zum Gegenstand hat. Diese geben Anlaß zu erlesenen Ge-danken, die mit Hilfe ebenso erlesener Wörter und einer rhythmischen Zusammenstel-lung dieser Wörter dargestellt werden.“

¹⁹ Ebd., Bd. 3, S. 255 (= lib. IV, 1, 175a): „So kann ich zum Beispiel, wenn ich über Gott reden will, nicht ebenso die hohe wie die niedrige und die mittlere Redeweise verwenden.“

²⁰ Vgl. Georg Philip Harsdörffer: *Poetischer Trichter* [...], 3 Teile, Nürnberg 1650, 1648, 1653, ND Darmstadt 1969, hier: 2. Teil, S. 71.

²¹ *Andreae Gryphii Catharina von Georgien oder Bewehrte Beständigkeit* [1657], in: *Andreas Gryphius: Trauerspiele III*, hg. v. Hugh Powell, Tübingen 1966, S. 131–224, hier: Abhandlung 2, v. 398 f. Im Folgenden zitiert als CG.

gesehen, das nur der Christ zum „Märtyrer Schmuck“ umdeuten kann.²² Folglich drückt sich der Konflikt zwischen niedrigem und erhabenem Sterben im Trauerspiel vor allem dort aus, wo Christ und Heide im Religionsstreit aufeinander treffen: Es will dem Heiden einfach nicht einleuchten, dass der Märtyrer einem „König“ nachzufolgen eifert, der im Tod als niedriger Verbrecher entlarvt wurde.²³

Cath. Wir ehren Persens Haupt; doch höher vnsern Gott.

Iman. Der an dem Creutz erblich'; vnd nichts deñ Creutzer gibet.

Cath. Der durch das Creutz bewehrt die Seelen die er libet.

Iman. Sie libt was Creutzer gibet/ vnd hass't was Cronen schenckt.

Cath. Diß Creutz gibet vns die Cron die Niemand nimbt noch kränckt.

Iman. Es ist ein falscher Wahn der jhren Geist bethöret. (CG 4, v. 212-217)²⁴

Heide und Christin vertreten mithin zwei gegensätzliche Begriffe sozialen Adels: Während der erstere den erhabenen Stand durch die Antithese von „Creutz“ und „Crone“ umreißt, versteht ihn die Christin im Sinne einer fast dialektischen Dynamik, die „Creutz“ und „Crone“ miteinander vermittelt.²⁵ Dieser Gegensatz, der sich hier im Konflikt zwischen Heide und Christin veräußert, kehrt – wie ich jetzt zeigen möchte – in der Sprache der Christin als Gegensatz von *sermo sublimis* und *sermo humilis* wieder.

3. Rhetorische δύναμις

Der Begriff des Erhabenen lässt sich mit Longinus verbinden, dessen Traktat *περὶ ὑψους* spätestens durch Boileaus Übersetzung (1674) kanonische Bedeu-

²² Gryphius: *Felicitas* [Anm. 10], Abhandlung 5, v. 211 f.

²³ Die Verspottung Jesu am Kreuz – „Jst er der könig Israel/ So steige er nu vom creutz/ so wöllen wir jm gleuben“ (Mt 27,42) – folgt demselben Gedanken: Kreuz und Königtum schließen sich aus. Ich zitiere die Luthersche Bibelübersetzung nach der Ausgabe: Martin Luther: *Biblia. Das ist, Die gantze Heilige Schrift. Deusch auff's new zugericht* [Wittenberg 1545], hg. v. Hans Volz, Heinz Blanke, München 1972.

²⁴ Man erkennt, dass Gryphius hier eine Stelle aus Caussin's Märtyrerspiel „*Felicitas*“, das er übersetzte, wieder verwendet: Vgl. Nicolaus Caussin: *Felicitas tragædia*, in: *Tragædiæ Sacræ*, Köln 1621, S. 192 f. (Akt 2, Szene 1): „*Aurelius*. nempe compones Ioui/ Illum parentes filium pauperculæ?/ *Felicitas*. Qui scepra donat regibus regum potens./ *Aurelius*. Qui scepra donet? nil habet præter cruces./ *Felicitas*. Cruces amamus optimus scalas poli./ *Aurelius*: Hæc stulta verpi somnia, & nugas canunt,/ Qui mente multos credula pingunt polos.“

²⁵ Sie wurde von Schöne als „eine der Ausprägungen jener Antithetik und Dialektik, der die allgemeine Vorliebe des Barock gilt,“ besonders prägnant herausgearbeitet (vgl. Albrecht Schöne: *Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne*, Göttingen 1958, bes. S. 44–48, hier S. 48). Ich möchte im Folgenden dagegen zeigen, dass „Antithetik“ und „Dialektik“ zwei grundsätzlich verschiedene Gestaltungsweisen des in der „Crone“ bezeichneten Erhabenen ausmachen. – „Dialektik“ im Hegelschen Sinne ist bekanntlich eine philosophische Schematisierung der christlichen Bewegung von Erniedrigung und Aufhebung.

tung erhielt.²⁶ Longinus zufolge kann das recht eingesetzte Erhabene „alle Dinge gleich einem Blitz zerstäuben“ und damit die geballte Macht (δύναμις) des Redners offenbaren.²⁷ Seine wichtigsten „Quellen“ sind ein naturgegebener erhabener Charakter und begeisterte Leidenschaft²⁸, während „technische“ (und daher erlernbare) Fertigkeiten alleine immer nur scheinbar erhabene Wirkung erzielen können, in Wirklichkeit aber zu einer aufgeblasenen und schwülstigen Sprache führen. Die wichtigste Unterscheidung, die ein Kritiker durchzuführen hat, ist daher die zwischen einem erhabenen-tragischen und einem „paratragischen“ Ausdruck.²⁹ Sie wird im siebten Kapitel der Schrift durch ein Beispiel veranschaulicht, das zeigen soll, dass die Verachtung hohlen Prunks edler (εὐγενέστερον) ist als seine Bewunderung. Dem einen seien Ehre, Ruhm, Herrschaft (τιράννιδες) und „was sonst in theatralischem Glanz erstrahlt“ begehrenswerte Güter; der andere, verständigere aber wisse, dass ihre Verachtung weit höher zu schätzen ist: Derjenige, der Güter besitzen könnte, sie jedoch aus Großmut (μεγαλοψυχία) verschmäht, beeindruckt mehr als derjenige, der sie tatsächlich besitzt.³⁰ Seelische Größe zeigt sich also zunächst in der Fähigkeit, zwischen Schein und Sein zu unterscheiden, und sodann in der dieser Unterscheidung entsprechenden Wortwahl.

²⁶ Zur Rezeptionsgeschichte des Traktats vgl. Dietmar Till: Das doppelte Erhabene. Eine Argumentationsfigur von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, Tübingen 2006. Dass ich Longinus, dessen Begriff des Erhabenen die Grenzen der klassischen Rhetorik überschreitet, hier im Rahmen einer rhetorischen Tradition behandle, ist aus der Perspektive barocker Rezeption zu rechtfertigen: Till zeigt sehr deutlich, wie die barocken „Poetiker“ darum bemüht sind, den Traktat der rhetorischen Systematik wieder einzugliedern. – Ich erinnere daran, dass der griechische Begriff ὕψος zunächst nur die Höhe, nicht das (moralisch) Erhabene bezeichnet, wie das verwandte Verb ὑψοῦ „erheben“ im räumlichen Sinn meint. Daraus ergibt sich eine Doppeldeutigkeit des Verbs, die im Neuen Testament u.a. von Johannes bewusst eingesetzt wird. So kann Joh 8, 29: Ὅταν ὑψώσῃτε τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου, τότε γνώσεσθε ὅτι ἐγὼ εἰμι sowohl bedeuten: „Wenn ihr den Menschensohn (am Kreuz) *aufhängt*“ als auch „wenn ihr ihn *erhebt*, werdet ihr wissen, dass ich bin [...]“. Auch Longinus setzt den Begriff oft in einem ambivalenten Sinn ein, der zwischen wörtlicher und moralischer Bedeutung schwankt.

²⁷ ὕψος δὲ που καιρίως ἐξενεχθὲν τὰ τε πράγματα δίκην σκηπτῶν πάντα διεφόρησε καὶ τὴν τοῦ ῥήτορος εὐθὺς ἀθρόαν ἐνεδείξατο δύναμιν (Longinus: On the Sublime, hg. v. D.A. Russell, Oxford 1964, 1.4, S. 2).

²⁸ Vgl. ebd., 8.1., S. 8 u. 9.2., S. 9 f.

²⁹ Die Begriffe τραγικός und παρατραγικός werden in der Diskussion eines Aischylos-Fragments eingeführt (ebd., 3.1, S. 3).

³⁰ Ich zitiere die Übersetzung Boileaus (Traité du Sublime, in: Œuvres diverses du Sieur D***. Avec le traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, Paris 1674, 5, S. 14): „Telles sont les Richesses, les Dignitez, les Honneurs, les Empires & tous ces autres biens en apparence qui n'ont qu'un certain faste au dehors [καὶ ὅσα δι' ἄλλα ἔχει πολὺ τὸ ἐξῶθεν προστραγωδούμενον], & qui ne passeront jamais pour des veritables biens dans l'esprit d'un Sage: puis qu'au contraire ce n'est pas un petit avantage que de les pouvoir mépriser. D'où vient qu'on admire beaucoup moins ceux qui les possèdent, que ceux qui les pouvant posséder, les rejettent par une pure grandeur d'ame [τοῦς δυναμένους ἔχειν καὶ διὰ μεγαλοψυχίαν ὑπερρῶντας].“

Das Beispiel erinnert nicht umsonst an die paradigmatische Gegenüberstellung von Tyrann und Märtyrer im barocken Trauerspiel und besonders in „Catharina von Georgien“: Während der Tyrann Abas ein Weltreich beherrscht, verschmäht die gefangene Königin „großmütig“³¹ das Heiratsangebot des Tyrannen um des himmlischen Reichs willen; und während der in blinder Liebe Entbrannte zum Sklaven seiner Passion wird, erhebt sich die Königin über weltliche Begierden, um in der imitativen Passion die ewige Ehrenkrone zu erreichen. Auf ähnliche Weise legt auch das von Longinus angeführte Beispiel nahe, Erhabenheit als *Erhebung* des „großmütigen“ Stoikers über die ephemere Welt zu begreifen.³² Nur die erhabene Seele aber, so Longinus weiter, ist auch erhabener Gedanken fähig, die sich schließlich in der leidenschaftlichen, wenn auch nicht unbedingt stets mustergültigen Rede Ausdruck verschaffen und darin auch den Zuhörer erheben müssen.³³ Gerade auf diesen Zusammenhang scheint Catharina zu reflektieren, wenn sie in einer leidenschaftlichen Stellungnahme das Angebot des Tyrannen, den persischen Thron mit ihm zu teilen und dadurch dem Tod zu entgehen, ausschlägt:

Was? würd ein schwaches Kind/ ein zartes Fräulein dencken/
Sol mich die grimme Pein biß zu dem Mord=Pfahl krencken? [...]
Nein Libsten! da euch ja die Angst solt' vberfallen;
Sucht eurer Königin standhaftig nachzuwallen/
Neñt Kerker für Paläst/ für Freyheit; Ketten an [...]
Küst Schwerdter die man euch durch Brust vnd Gurgel treibt!
Wenn euch der eine Schatz deß heiligen Glaubens bleibt! (CG 4,169-180)

Die Großmut der Märtyrerin drückt sich in einer leidenschaftlichen Rede aus, die sich ihres exemplarischen Charakters durchaus bewusst ist: Die Apostrophe wendet sich direkt an die Zuschauer, die von der Dynamik der Erhebung ergriffen werden sollen. Die generiert sich hier aus der antithetischen Vertauschung von Freiheit und Gefangenschaft und steigert sich zu der Aufforderung, die Folterwerkzeuge dankbar zu küssen, da sie die Unversehrtheit des Glaubens und damit des Heilsversprechens repräsentieren. So führt die Dynamik der erhabenen Rede an einen Punkt, an dem die „Großmut“ der Sprechenden sich in

³¹ So Catharina selbst: „Schlagt was euch die Welt; was Abas an mag bitten/ Großmütig aus der acht!“ (CG 4, v. 325) Vgl. zur *magnanimitas* Hans-Jürgen Schings: Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius. Untersuchungen zu den Dissertationes funebres und Trauerspielen, Köln, Graz 1966, S. 247–254.

³² Dieses dynamische Moment des Erhabenen ist bei der zitierten Stelle (Anm. 30) etwa in dem Partizip *ὑπεροπῶντας* enthalten, das wörtlich genommen nicht „verschmähen“, sondern „über etwas (hinweg) blicken“ bedeutet.

³³ Das Erhabene hat bei Longinus also mindestens drei Dimensionen – Erhabenheit/ Erhebung von Sprecher, Rede und Publikum – die nicht systematisch auseinander gehalten werden. Dass die erhabene Rede notwendig rhetorisch fehlerhaft sein muss, weil der Redner in seiner Leidenschaft nicht alle Regeln im Blick behalten kann (vgl. Longinus [Anm. 27], 33, S. 40–42), ist ein Gedanke, mit dem Longinus jede Rhetorik hinter sich lässt; er zeigt zugleich die Grenzen der hier gewagten Skizze auf.

einer äußersten Umkehrung irdischer Werte ausdrückt, die im Wortsinne „alle Dinge gleich einem Blitz zerstäubt“ und darin „die gesamte Macht (δύναμις) des Redners offenbart“: Sie entlarvt die weltlichen Dinge als Schein und mithin nicht-seiend.

4. Messianische ἄσθένεια

Die Macht (δύναμις) des Redners in der Vernichtung der Welt zu Heilzwecken findet ihr komplementäres Gegenstück im paulinischen Begriff der Schwäche (ἄσθένεια), der Rhetorik und Erhabenheit einen völlig anderen Status zuweist.³⁴ Dabei geht auch Paulus von einem Gegensatz zwischen „Creutz“ und „Crone“ aus, wenn er davon spricht, dass die Mächtigen und Weisen der Welt „das Wort vom Creutz“ als eine „torheit“ ansähen, während es den Schwachen „eine Gotteskraft (δύναμις θεοῦ)“ ist, die sie zur „ewigen Crone“ führt.³⁵ Paulus erkennt an, dass die Schande des Kreuzestodes in den Augen der Welt die Gottessohnschaft in Frage stellen muss, aber er zieht daraus nur die Konsequenz, dass eine Verkehrung der Werte stattgefunden haben muss: „Hat nicht Gott die Weisheit dieser Welt zur Torheit gemacht?“³⁶

Diese Umkehrung aber hat – anders als die von Kerker und Palast bei Catharina – eine doppelte Bedeutung: Natürlich enthüllen sich die Weisen als Toren, wenn sie die göttliche Wahrheit nicht einsehen können, und umgekehrt ist die scheinbare Torheit die eigentliche Weisheit; dennoch kann letztere sich (und das ist der wichtige Unterschied) in der messianischen Zwischenzeit nicht anders als in Torheit ausdrücken – eine Predigt „in der Weisheit des Wortes“ dagegen würde „das Kreuz entleeren.“³⁷ Damit weist Paulus auf einen inneren Zusammenhang zwischen Ereignis und Botschaft, Kreuz und Wort hin.³⁸ Der wird an

³⁴ Vgl. zu dem Folgenden grundlegend Erich Auerbach: *Sermo humilis*, in: Ders.: *Literatursprache und Publikum* [Anm. 9], S. 25–53; zum Begriff ἄσθένεια vgl. Giorgio Agamben: *Il tempo che resta. Un commento alla lettera ai Romani*, Torino 2000, S. 93 f.

³⁵ Ὁ λόγος γὰρ ὁ τοῦ σταυροῦ τοῖς μὲν ἀπολλυμένοις μωρία ἐστίν, τοῖς δὲ σοφισμένοις ἡμῖν δύναμις θεοῦ ἐστίν (1Kor 1,18). Das Wort von der „ewigen Krone“ (ἄφθαρτον στέφανον) in 1Kor 9,25. Ich zitiere den griechischen Text des Neuen Testaments nach *Novum Testamentum Graece et Latine*, hg. v. Eberhard Nestle, Kurt Aland, 6. Aufl., Stuttgart 2002.

³⁶ οὐχὶ ἐμώραναν ὁ θεὸς τὴν σοφίαν τοῦ κόσμου; (1Kor 1,20).

³⁷ Vgl. 1Kor 1,17: εὐαγγελίζεσθαι [...] οὐκ ἐν σοφίᾳ λόγου, ἵνα μὴ κενωθῇ ὁ σταυρὸς τοῦ Χριστοῦ („predigen [...] nicht in der Weisheit des Wortes, damit das Kreuz Christi nicht entleert werde“, meine Übersetzung). Mit „messianischer Zwischenzeit“ meine ich die konkreten Bedingungen, unter denen Paulus missionierte: *Nach* der Offenbarung des Messias und damit der Ankündigung des Zeitenendes, aber *vor* dem tatsächlichen Ende der Zeit. Für eine detaillierte Analyse dieser Zwischenzeit vgl. Agamben [Anm. 34].

³⁸ Zur Bedeutung dieses Pauluswortes in der Barockrhetorik vgl. Joachim Dyck: *Ornatus und Decorum im protestantischen Predigtstil des 17. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 94, 1965, S. 225–236, hier: S. 230.

anderer Stelle deutlich, wenn Paulus eine Zusammenfassung des Heilsgeschehens gibt, in der die Erniedrigung und Erhöhung des Gottessohnes in Begriffen beschrieben werden, die zugleich für rhetorische Stillagen verwandt werden³⁹: Der Gottessohn „erniedrigt sich selbst“ (ἐταπεινώσεν ἑαυτὸν), indem er Menschengestalt annimmt und dem Tod hörig wird, und wird gerade deswegen von Gott „über alles erhoben“ (ὑπερύψωσεν, Phil 2,6–11). Der Zusammenhang zwischen Erniedrigung und Erhöhung ist aber derart eng, dass erstere nicht durch letztere aufgehoben werden kann: Beide stehen einander nicht antithetisch gegenüber, sondern sind paradox in einander verschränkt. Daher kann Paulus an anderer Stelle schreiben, die „Krafft“ vollende oder *erfülle* sich in der Schwäche: ἡ γὰρ δύναμις ἐν ἀσθενείᾳ τελεῖται (2Kor 12,9).

Vergleicht man Catharinas oben zitierte Rede mit den Versen aus den paulinischen Briefen, so könnte der Unterschied wohl kaum augenfälliger sein. Catharinas Rede gründet auf der hierarchischen Opposition von Schein und Sein; sie entwickelt in der antithetischen Umkehrung von „Palast“ und „Kercker“ eine Dynamik, die zuletzt auf die Vernichtung des Scheins – das eigene Leben inbegriffen – um des Heiles Willen zielt. Im Tod zieht der Märtyrer mit seinem eigenen Blut jene absolute Grenze nach, die das Jenseits vom Diesseits löst. Für Paulus dagegen lassen sich die Gegensätze nicht endgültig trennen, da er das *Diesseits* im Lichte des Heils sieht; wenn sich die „Kraft“ in der „Schwäche“ erfüllt, die „Weisheit“ als „Torheit“ erscheinen muss, so kann ihr angemessener sprachlicher Ausdruck nur das (nüchterne) Oxymoron⁴⁰ sein, das – vorerst – jede endgültige, im Tod zu bewährende Lösung dahinstellt: Dies ist das Paradox der messianischen Zwischenzeit.⁴¹

5. Sermo humilis

Der Gegensatz, der sich hier zwischen Longinus und Paulus in Bezug auf den Begriff *δύναμις* ergibt, lässt sich auf die rhetorischen Stillagen zurück beziehen. Während die Zuordnung Longinus' zum *sermo sublimis* außer Frage steht, verhält es sich bei Paulus allerdings komplexer: Sein Verständnis der „Erniedrigung“ umfasst ja gerade auch die „Erhebung“; in Konsequenz wäre die niedere Stillage, die Paulus in Anspruch nimmt, durchaus einem erhabenen Gegenstand angemessen bzw. eines erhabenen Effektes fähig. Der christliche *sermo humilis*

³⁹ Vgl. Auerbach: *Sermo humilis* [Anm. 34], S. 35.

⁴⁰ Das Wort „Oxymoron“ wird üblicherweise als Kompositum der griechischen Vokabeln *ὀξύς* (scharf, scharfsinnig) und *μωρός* (dumm, töricht) erklärt.

⁴¹ Agamben hat dieses Paradox – das zugleich von der Präsenz des Jenseits zeugt wie es sein Hereinbrechen aufschiebt – als die Zeit bezeichnet, die die Zeit braucht, um zu Ende zu gehen: „Possiamo allora proporre una prima definizione del tempo messianico: esso è *il tempo che il tempo ci mette per finire*“ (Agamben [Anm. 37], S. 67).

wäre nicht nur eine „Redensart“, sondern die sprachliche Realisierung von Inkarnation und Passion.⁴²

Dieser Gedanke wird durch Augustinus bestätigt, der in „De doctrina christiana“ – einem Lehrbuch, das auch einen Abschnitt zur christlichen Predigt umfasst – die Bindung zwischen Redegegenstand und Stilebene aufhebt: Nicht der Gegenstand christlicher Rede – der sei schließlich immer erhaben⁴³ – sondern ihr Zweck habe die Stillage zu bestimmen; so sei etwa dem „docere“ der Predigt, der es um das Erklären schwieriger Sachverhalte geht, der niedere Stil angemessen.⁴⁴ Der rhetorisch bestimmten Stillage bleibt aber eine moralische Dimension erhalten, die sich etwa darin zeigt, dass die „Niedrigkeit“ der Heiligen Schrift – „Scripturarum mirabil[is] altitud[o] et mirabil[is] humilit[as]“⁴⁵ – sich nur studieren und begreifen lässt, wenn man selber gleich Jesu „mit[is] et humil[is] corde“ ist.⁴⁶ Denn die Tiefe der Schrift besteht eben darin, dass sie niedrig ist; ihre Geheimnisse stehen jedem offen, sind aber nur demjenigen zugänglich, der sich nicht an ihrer Niedrigkeit stößt und sie nicht als Zeichen ihrer „Torheit“ liest.⁴⁷

Aus diesem Zusammenhang entwickelt sich die noch im Barock geltende Meinung, über Geistliches sei nur ohne rhetorisches Beiwerk zu sprechen⁴⁸; sie ist auch bei Gryphius zu spüren, wenn er betont, dass seine *Thränen über das Leiden Jesu* stilistisch „auf das schlechteste“ gehalten und „so viel möglich/ an die Worte der heiligsten Geschichte gebunden“ seien: „Denn weil ich hier nichts als die Andacht gesucht/ habe ich mich bekanter Melodien und der ge-

⁴² Das ist – ich wiederhole es – der Grundgedanke in Auerbachs „Mimesis“. Auerbach geht so weit, den Begriff „Realismus“ (der Sprach-, Welt- und Geschichtsverständnis umfasst) in der christlichen Sprengung der Stillehre zu begründen. Vgl. Auerbach: *Mimesis* [Anm. 11], S. 45–48.

⁴³ Vgl. Augustinus: *De doctrina christiana libri quattuor*, in: *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis Opera Omnia* [...], hg. v. J.P. Migne, Bd. 3, Paris 1841 (= PL 34), col. 105 f. (= lib. 4, 18). Dazu auch Auerbach: *Sermo humilis* [Anm. 34], S. 42 f.

⁴⁴ Augustinus [Anm. 43], col. 104 f. (= lib. 4, 17) und col. 106 f. (= lib. 4, 19). Vgl. dazu für die barocke Predigt Dyck [Anm. 38], S. 231 f.

⁴⁵ Augustinus [Anm. 43], col. 64 f. (= lib. 2, 42). „Altitudo“ kann zugleich „Höhe, Erhabenheit“ und „Tiefe“ (*profunditas*) bedeuten.

⁴⁶ Ebd. Augustinus zitiert hier Mt 11,29.

⁴⁷ Dass die *humilitas* der Schrift, bes. der Evangelien, tatsächlich Anstoß erregte, reflektiert sich in den zahlreichen Versuchen, ihre rhetorische Kunstfertigkeit ausgerechnet an klassischen Maßstäben zu messen – bzw. diese umgekehrt in der Bibel zu begründen. Vgl. dazu Auerbach [Anm. 34], 39 f. und aus barocker Perspektive Joachim Dyck: *Athen und Jerusalem*. Die Tradition der argumentativen Verknüpfung von Bibel und Poesie im 17. und 18. Jahrhundert, München 1977, bes. S. 24–34.

⁴⁸ Ein genaues Inventar barocker Äußerungen zum *sermo humilis* findet sich bei Hans-Henrik Krummacker: *Der junge Gryphius und die Tradition*. Studien zu den Perikopensonetten und Passionsliedern, München 1976, S. 395–400 (Lyrik), S. 400–402 (Prosa), S. 402–406 (Rhetorik).

meinsten Weise zu reden gebrauchen wollen.“⁴⁹ Tatsächlich sind Liedform und *sermo humilis* eng verbunden; gemeinsam führen sie ein gleichsam unbewusstes Ähnlichwerden von Singendem und Besungenem herbei, so wie man „in den köstlichen Würtz-Laden der Balsam und Geruchkrämer [...] auch vnwissend von dem guten Geruch gantz durchzogen“ wird.⁵⁰

Diesen Zusammenhang muss man vor Augen haben, um ein zweites stilistisches Charakteristikum von Gryphius' Märtyrerspielen angemessen wahrzunehmen. Dem erhabenen Gestus mancher dialogischen Passage entgegengesetzt, zeichnen sich die Spiele durch Einflechtungen monologischer, gebetsartiger Lieder aus, die dem (protestantischen) Kirchenlied nahe stehen.⁵¹ In „Catharina von Georgien“ folgt ein solches Lied unmittelbar auf den Dialog zwischen der Königin und Imanculi, aus dem ich oben zitiert habe, und der mit der Aussprache des Todesurteils endet; der erhabene Tonfall, den Catharina dort anschluss, weicht nun einer betont demütigen Sprache, so dass sich die Sprechende hier selbst als „nichtig nichts“ beschreibt. Dem entspricht die gegenüber dem erhabenen, antithetisch gestalteten Alexandriner auch metrisch zurückgenommene Liedstrophe, die bereits durch die kürzeren Verse – den alexandrinischen Hexametern sind vierhebige Jamben eingefügt – schlichter wirkt. In direkter Anrede an Jesus bittet Catharina um Beistand:

Beut du mir selbst die Faust vnd hilff mir vberwinden
Alleine bin ich vil zu schwach/
Mit dir will ich durch Angst vnd Ach
Den Sig/ das Licht/ den Weg/ zu dir/ Erlöser/ finden. (CG 4,293-296)

Dabei kann kein Zweifel sein, dass Catharina das Todesurteil als „höchstes Glück“ erfährt; ihre „Angst“ artikuliert vielmehr den Zwiespalt zwischen „zarte[m] Fleisch“ (273) und „frischem Geist“ (275), über den sich der „hohe Stil“ hinwegsetzt. Dass auch die Königin „der ängsten Angst“ kennt, unterscheidet sie von der tragischen Person, wie sie etwa Scaliger zeichnete, und nähert sie der christlichen Überkreuzung von *δύναμις* und *ἀσθένεια* an. Das Eingestehen der Schwäche zeigt Catharina in eben dem Maße menschlich, in dem der Gottessohn Mensch wurde und sich – Gryphius betont es immer wieder

⁴⁹ Andreæ Gryphii Thränen über das Leiden Jesu Christi. Oder seiner Oden, das vierte Buch, in: Andreas Gryphius: Oden und Epigramme, hg. v. Marian Szyrocki, Tübingen 1964, hier: S. 98. Vgl. dazu Krummacher [Anm. 48], S. 393f.; Joachim Dyck: Rhetorische Argumentation und poetische Legitimation. Zur Genese und Funktion zweier Argumente in der Literaturtheorie des 17. Jahrhunderts, in: Rhetorik, hg. v. Helmut Schanze, Frankfurt/Main 1974, S. 68–86, hier: S. 80–82.

⁵⁰ Gryphius: Thränen [Anm. 49], S. 101. Gryphius spielt hier auf 2Kor 2,14-17 an, wo die Gläubigen als ein „guter Geruch Christi“ (Χριστοῦ εὐωδία) beschrieben werden.

⁵¹ Alewyn wertet die Einführung der Liedform als wichtigste und bleibendste Neuerung, die Opitz in seiner „Antigone“-Übersetzung vornahm (Alewyn [Anm. 2], S. 30). Ein ähnliches Verhältnis zwischen Dialog und Monolog liegt in „Carolus Stuardus“ vor; vgl. dazu das entsprechende Kapitel meiner Dissertation „Heilstheater“ [Anm. 3].

(vgl. CG 5,86-88) – Angst, Schmerz und Tod aussetzte.⁵² Aus demselben Grund garantiert die Demut und Niedrigkeit des Liedes bereits jene Kraft, um die Catharina bittet. Wenn sich die „Krafft“ in der Schwäche vollendet, so lautet der Rückschluss: ὅταν γὰρ ἀσθενῶ, τότε δυνατός εἰμι – wenn ich schwach bin, so bin ich stark (2Kor 12,10). Das ist hier erneut keine bloße Umkehrung der Schwäche in Stärke, sondern die figural begründete Erfüllung der Schwäche: Weil der Schwache Abbild Christi ist, erscheint an ihm die göttliche δύναμις.⁵³

Aus diesen Gründen kann man die Bedeutung des Liedes für die Märtyrerspiele kaum überschätzen. Vom theatralen Gesichtspunkt aus dient es dazu, die erhabene Person zu vermenschlichen, ihrem majestätischen Äußeren eine protestantische Innerlichkeit zu verleihen und damit die Außensicht durch eine Innensicht zu ergänzen. Rhetorisch wird diese Komplementarität durch die Stilregister *sublimis* und *humilis* unterstrichen, deren letzteres zugleich theologische Bedeutung trägt, insofern es stilistische Vergegenwärtigung der Passion ist. Den Anspruch der Vergegenwärtigung, so werde ich nun argumentieren, stellt auch das Märtyrerspiel; ihn sucht es zu erfüllen, indem es die figuralen Analogien zwischen Märtyrer und Christus unterstreicht, durch die am Sterbenden die göttliche δύναμις erscheint. Ob das (rhetorisch) gelingen kann, hängt nicht zuletzt von Antithese und Oxymoron ab.

6. Figura Christi

Der Anspruch, die Passion Christi und das ihr verbundene Heilsversprechen wiederholend zu vergegenwärtigen, wird durch die Marterszene in der fünften Abhandlung aufgestellt. Gryphius gestaltet die Szene als Botenbericht, in dem die Marterhandlungen von Augenzeuginnen berichtet, zugleich aber auch die Gebete der Königin in direkter Rede mitgeteilt werden; so können die zunächst

⁵² Vgl. zur Angst Schings [Anm. 31], S. 254–264; ders.: Catharina von Georgien. Oder Bewehrte Beständigkeit, in: Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen, hg. v. Gerhard Kaiser, Stuttgart 1968, S. 35–72, hier: S. 62–65.

⁵³ Ἠδίστα οὖν μᾶλλον καυχῆσομαι ἐν ταῖς ἀσθενείαις μου, ἵνα ἐπισηνώσῃ ἐπ’ ἐμὲ ἡ δύναμις τοῦ χριστοῦ (2Kor 12,9, Herv. J.H.). Der Schwache wird gewissermaßen zur Szene, auf der sich die δύναμις zeigt. Das wird in Bezug auf die μάρτυρες bei Matthäus noch expliziter formuliert, wenn ihnen zugesagt wird, dass im Moment des Zeugnisses der „Geist des Vaters“ aus ihnen sprechen wird (Mt 10,18-22). Auf diesen Zusammenhang spielt Gryphius in seiner Vorrede an: „So kräftig ist der in dem schwächsten Weckzeuge/ dessen Ehre diese Königin mit ihrem Blut ausstreicht/ diß einige beklage ich; dass meine Feder zu schwach/ so hohe Geduld [...] nach Würden heraus zustreichen“ (CG, S. 133). Vgl. dazu Christopher J. Wild: „Weder Worte noch ruten.“ Hypotypose: Zur Evidenz korporealer Inskription bei Andreas Gryphius, in: Stigmata. Poetiken der Körperschrift, hg. v. Bettine Menke, Barbara Vinken, München 2004, S. 215–239. Die figurale Dimension des Märtyrerspiels entfalte ich genauer in meiner Dissertation „Heilstheater“ sowie in: Abfall. Konversion des Zeugens im Märtyrerspiel des Andreas Gryphius, in: Morgen-Glantz 20, 2010, S. 99–136. Grundlegend für mein Verständnis der „figura“ ist Erich Auerbach: Figura, in: ders.: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie, Bern 1967, S. 55–93.

isoliert aufgetretenen Stilregister zusammengeführt und die Erhabenheit der Königin in ihrer Demut aufgezeigt werden. Adressat des Berichts ist „das Frauen Zimmer“, eine chorartige Gruppe von Jungfrauen, die – mit deutlichem Seitenblick auf die Zuschauer – die Analogie zwischen Catharinas und Jesu Tod herausstreichen. So wird auf der Bühne ein totales Bild, das erhabene Äußerlichkeit und demütige Innerlichkeit umfasst, einem auf der Bühne präsenten Publikum vorgestellt.

Im Botenbericht wird zunächst die Schönheit der gefesselten Königin betont, die in krassem Kontrast zur folgenden Zerfleischung ihres Leibes steht. Mit den Vorbereitungen zur Folter beginnt auch die Parallelisierung mit der Passion Jesu:

Seren. Man riß die Kleider hin. [...]

Die Jungfr. So hat jhr Heyland selbst entblöst erblassen müssen.
(CG 5,61 und 65)

Die schrecklich genaue Beschreibung der anschließenden Marterqualen nimmt den *topos* von Jesu zerstörter Schönheit auf; gleichzeitig bedient sie die gattungsmäßig geforderte *atrocitas*, steigert sie aber über das Maß des Erhabenen hinaus. Der königliche Körper gleicht schon vor der Marter „einem Bild von Jungfern=Wachs bereitet“ (CG 5,69), und das „zittern aller Glider“ im Augenblick des Todes unterstreicht die bewusstlose Puppenhaftigkeit des Leibes.⁵⁴ Der christliche Märtyrer stirbt nicht mit dem erhabenen Gestus des stoischen Helden; sein Triumph über die Körperlichkeit zeigt sich weniger in der Beherrschung des Leibes als in dem radikalen Auseinandertreten von „zarte[m] Fleisch“ und „frische[m] Geist.“ Das wird noch betont durch das formvollendete Gebet, das Catharina an Jesus richtet, während man „von der Armen Röhre die flachen Mäusen rückte“ (CG 5,78) – dem Leib, der in der Marter seine Gestalt verliert, steht der gestaltete Ausdruck tiefer Demut gegenüber:

Erlöser gib Geduld!

Jch nehme dises Pfand der ewigtreuen Huld

In tif'ster Demut an/ Jch/ die mit offnen Sünden

Die Flammen/ die dein Zorn vnendlich heist entzünden/

Durch meine Schuld erwarb/ bin nicht der Gnade werdt

Zu leiden für dein' Ehr; (CG 5,79-84)

Die Märtyrerin rühmt sich nicht ihrer Standhaftigkeit, sondern betont vielmehr ihre Schuld und Niedrigkeit, in der ihr der Tod als „Gnade“ und „Pfand“ erscheint. Sogar die Marterqualen sind von dieser Erniedrigung betroffen, denn im Vergleich zu den Schmerzen Jesu am Kreuz müssen sie als gering erscheinen: „Mein Schmerz ist Kinderspiel!“ (CG 5,88) Worauf der Jungfrauen-Chor sofort

⁵⁴ Das Zittern des bewusstlosen Körpers stört die Vorstellung des erhabenen Sterbens, indem es die irreduzible Selbständigkeit des Körpers betont. Vgl. auch Rainer Nägele: Trauerspiel und Puppenspiel, in: Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin, hg. v. Sigrid Weigel, Köln, Weimar, Berlin 1992, S. 9–34, hier: S. 10–12.

einfällt: „So läst sich Gottes Krafft in Gottes Kindern mercken.“ (CG 5,89) Die im Gebet betonte Schwäche des Geistes schließt also bereits die göttliche Stärkung ein; sie ist figural begründet (der Märtyrer, der in der *imitatio Christi* stirbt, wird folglich seiner *δύναμις* teilhaftig) und vom Chor mit einer biblischen Anspielung belegt. Allerdings wird mit dem Kommentar auch die paulinische Verschränkung von Schwäche und Stärke gelöst: Catharina erscheint demütig und schwach, das Trauerspiel aber wird erweisen, dass sie in Wahrheit stets stark war. Der *sermo humilis* und die ihm verbundene paradoxe Struktur wird damit wieder antithetisch aufgelöst; die Demut bestärkt nur die Erhabenheit des Geistes über den Körper, der der Tod ein „Kinderspil“ ist.

7. Figura Mortis

Diese Beobachtung lenkt den Blick noch einmal auf die Begründung figuraler Erfüllung. Ein wesentlicher Punkt trat bereits an der oben besprochenen Passage hervor: Gryphius begnügt sich nicht damit, die Beseelung des Märtyrers durch den göttlichen Geist darzustellen, sondern trägt Sorge, sie zugleich kommentierend zu vereindeutigen⁵⁵; hierin besteht ein wichtiger Unterschied zu Paulus, bei dem figurale Erfüllung in einer paradoxen Struktur gründete, die nicht weiter aufgelöst wurde. Dass dieser Vergleich zwischen Gryphius und Paulus überhaupt pertinent, der Unterschied mithin aussagekräftig ist, zeigt sich auch an der Rolle, die dem Tod – und nicht nur dem imitativen Martertod – bei Gryphius zugesprochen wird. Wenn Catharina den Tod als „Pfand“⁵⁶ bezeichnet, so spricht sie damit einen für Gryphius’ Heilsdenken zentralen Begriff an, der auch in seinen Leichenreden eine wichtige Rolle spielt. Die dort beklagten Verstorbenen sind Durchschnittsmenschen, die sich nicht wie die georgische Königin ohne weiteres als Märtyrer darstellen lassen; dennoch gründet Gryphius seine rhetorische Strategie regelmäßig darauf, die Verstorbenen als Blutzengen zu zeigen, um auf diesem Weg ihre Erlösung zu erweisen: Wenn sie in der *figura Christi* gestorben sind, haben sie Anspruch auf das Heil.⁵⁷ Das funktioniert jedoch nur, wenn die figurale Analogie weitgehend formalisiert wird, um das schiere Faktum des Todes als „Creutz“⁵⁸ zu deuten – und genau das ist das Ziel, wenn Gryphius die „Über-

⁵⁵ So ist auch der Rest der Abhandlung der Ausdeutung und Bewährung von Catharinas Tod gewidmet.

⁵⁶ „O Tod! gewündtschter Tod! O angenehmes Pfand!“ (CG 4,236; vgl. auch 5,80).

⁵⁷ Dieser Gedanke wird von Catharina explizit ausgesprochen: „Auff! Gott schenckt vns die Cron wenn wir/ wie Er gestorben!“ (CG 4,370).

⁵⁸ Diese Strategie liegt besonders in „Magnetische Verbindung...“ offen: Die Krankheitsmale einer an den Blättern verstorbenen jungen Frau werden hier mit den Stigmata Jesu identifiziert und die Verstorbene einer Märtyrerin gleichgesetzt. Wenn in diesem Zusammenhang die Rede davon ist, dass das „Creutz“ über Leben und Tod entscheide, ist das Wort jeder spezifischen Bedeutung entleert (vgl. Andreas Gryphius: *Dissertationes funebres* oder *Leichabdanckungen*, hg. v. Johann Anselm Steiger, Tübingen 2007, S. 161 [die Seitenangabe folgt der Originalpaginierung]). Zu den Beweisstrategien der Leichabdanckungen vgl. auch Nicola Kaminski: *Andreas Gryphius*, Stuttgart 1998, S. 202–231.

bleibungen der Verweseten“ bzw. die ausgestellte Leiche als „Pfänder der Unsterblichkeit“ anspricht.⁵⁹ So wird der in der Leiche Gestalt gewordene Tod zum ausschließlichen Beweisgrund der figuralen „Erfüllung.“

Die Nähe und gleichzeitige fundamentale Differenz zu Paulus wird dabei an einem Zitat aus dem Römerbrief deutlich, mit dem Gryphius seine Deutung des Todes als „Pfand“ bzw. hier als „Arzt“, und das heisst ja: als Heiland, untermauert⁶⁰:

Wir sind vngesund von der Fußsohlen biß auff die Scheitel, die Sünde herrschet vnd lebet in vnserm Leibe/ derowegen findet sich der Tod zu vns/ so bald wir zu leben beginnen/ vnd ist geschäfttig die Vrsach aller Kranckheiten vnd Jammers durch eine sanffte Auflösung/ das ist/ durch Hinwegnehmung der Sünden aufzuheben: Denn wer gestorben ist/ (so redet Paulus/), der ist gerechtfertigt von der Sünde.

Tatsächlich kann man den Vers in Röm 6,7 in Luthers Übersetzung wörtlich nachlesen; der Kontext, in den ihn Gryphius stellt, verkehrt den Sinn der Briefstelle allerdings in sein Gegenteil. Denn bei Paulus geht es ja gerade darum, dass Christus durch seinen Tod dem Anspruch des Gesetzes genüge tat und damit auch die Sünde genommen hat; jeder, der ihm folgt, ist „in seinen Tod getauft“ (Röm 6,3) zu einem „newen“, aber immer noch irdischen Leben: „Die weil wir wissen/ Das vnser alter Mensch sampt jm gecreuziget ist/ Auff das der sündliche Leib auffhöre [...]. Denn wer gestorben ist, der ist gerechtfertigt von der sunden“ (Röm 6,6 f.). Daher gilt bei Paulus jeder Getaufte als bereits „getötet dem Gesetz“ (Röm 7,4); solche Gläubigen können sich „als die da aus den Toten lebendig sind“ (Röm 6,13) auffassen. Die Heilserwartung im messianischen Zwischenstadium gründet eben darin, dass der Tod durch Jesu Vermittlung bereits überwunden, das Gesetz bereits aufgehoben ist; bei Gryphius dagegen wird erst durch das Sterben des Einzelnen das Gesetz befriedigt und der figurale Heilsanspruch gewonnen. Wenn aber letztlich der natürliche Tod durch rhetorische Figuration zur „Erfüllung“ des Heilsanspruchs eingesetzt wird, wird diese durch eine „Entleerung“ des Kreuzes erkaufte.

8. Liebespassion

Der hier erarbeitete Kontrast zwischen Gryphius und Paulus kann noch einmal auf den Unterschied von Antithese und Oxymoron im Liebesbegriff zurückbezogen werden. Sowohl im „Römerbrief“ als auch im ersten „Korintherbrief“ wird die Heilstat Jesu in figurale Beziehung zum Sündenfall gesetzt; so kann

⁵⁹ Gryphius [Anm. 58], S. 203.

⁶⁰ Ebd., S. 185.

Adam als τύπος Christi, der Fall als Figur der Erlösung erscheinen.⁶¹ Doch wird die Aufhebung der Sünde nicht (wie bei Gryphius) durch die abstrakte Analogie zwischen den Gegensätzen begründet, sondern durch eine paradoxe Überkreuzung: „Christus aber hat vns erlöset vom Fluch des Gesetzes/ da er ward ein Fluch für vns“⁶²; Gott „sandte seinen Sohn in der Gestalt des sündlichen Fleisches/ vnd verdampfte die Sünde im Fleisch durch Sünde“ (Röm 8,3). Die Aufhebung der Sünde wird also darin evident, dass Jesus, die verkörperte Unschuld, Sünde wird und als solche – gottverlassen – stirbt.⁶³ Zwar ist es dank der Lehre von der Auferstehung möglich, diese äußerste Verschränkung der Gegensätze zu einem Triumph über das Andere umzudeuten, doch betonen die paulinischen Briefe immer wieder dieses paradoxe Moment der Erfüllung im Selbstverlust.⁶⁴

Ein Begriff für diese Erfüllung im Selbstverlust ist die Liebe als Passion. Bei Paulus heißt es, Liebe (ἀγάπη) habe Gott dazu bewogen, seinen Sohn zu opfern⁶⁵; das setzt – in einer topischen Metaphorik – die im Grunde unerhörte Annahme voraus, dass sich Gott vom „Pfeil“ der Liebe verletzen ließ, um mit ihr den Tod zu überwinden. Analog dazu kann der Liebespfeil auch zum Bildträger für die Beziehung zwischen Jesus und seinen Gläubigen eingesetzt werden; Gryphius übersetzt etwa eine Augustinus zugeschriebene Meditation, in der der Kirchenvater darum bittet, von „dem feurigen und starcken Pfeil deiner übermaß grossen Liebe [verletzt]“ zu werden, um sich dem „pulcherrim[o] spons[o]“ Jesus im „coelesti thalamo“ verbunden zu sehen.⁶⁶ So ist es auf der einen Seite der mittelalterlichen Mystik möglich, die Wunden des Märtyrers als Liebeswunden zu deuten, und so kann auf der anderen Seite die weltliche Liebe

⁶¹ Röm 5,14; vgl. 1Kor 15,45. Dass Adam und Christus, Sündenfall und Heilstat parallelisiert werden können, weist darauf hin, dass die Antithese als Extremform der Analogie verstanden werden kann: Was die Gegensätze rein formal analogisiert, ist ihr gegensätzlicher Charakter. Vgl. dazu aus theologischer Perspektive Rudolf Bultmann: Ursprung und Sinn der typologischen Auslegung als hermeneutischer Methode, in: Theologische Literaturzeitung 75, 1950, S. 205–212, hier: S. 207.

⁶² Gal 3,13. Vgl. Gryphius [Anm. 58], S. 12; für eine figurale Analogie zwischen Baum der Erkenntnis und Kreuz ebd., S. 276.

⁶³ Dieses Moment ist in der lutherischen Soteriologie besonders wichtig; vgl. dazu Johann Anselm Steiger: Zorn Gottes, Leiden Christi und die Affekte der Passionsbetrachtung bei Luther und im Luthertum des 17. Jahrhunderts, in: Passion, Affekt und Leidenschaft in der frühen Neuzeit, hg. v. J.A. Steiger, Wiesbaden 2006, S. 179–203.

⁶⁴ Ich denke hier noch einmal an die Behauptung von 2Kor 12,9: ἡ γὰρ δύναμις ἐν ἀσθενείᾳ τελεῖται.

⁶⁵ Vgl. Röm 5,8; Gal 2,20; ferner Joh 3,16; Hebr 4,9f. Vgl. für das Folgende Auerbach [Anm. 9].

⁶⁶ Gryphius [Anm. 58], S. 67; vgl. Pseudo-Augustinus: Liber Meditationum, in: Augustini Opera [Anm. 43], Bd. 6, Paris 1841 (= PL 40), 37, col. 935. Die letzteren beiden Zitate werden von Gryphius nicht mehr übersetzt, die ganze Leichabdanke ist aber auf den Gedanken der hochzeitlichen Verbindung der Verstorbenen mit Jesus gegründet.

mit derselben Metaphorik als Passion und Martyrium besungen werden. Petrarca etwa parallelisiert sein Liebesleiden zum programmatischen Beginn seiner Liedersammlung mit der Passion Christi und variiert immer wieder die traditionelle Pfeilmetaphorik – besonders deutlich z.B., wenn er sich einem Hirsch vergleicht, der von einem Pfeil in die Seite getroffen wurde: „tal io con quello stral dal lato manco, l che mi consuma e parte mi diletta di duol mi struggo e di fuggir mi stanco.“⁶⁷ Man kann mithin vermuten, „dass die großen Paradoxien der Passion den Nährboden geschaffen haben“, auf dem sich mittelalterliche Mystik wie frühneuzeitliche Liebeslyrik mit ihrer Neigung zum Oxymoron entwickelt haben.⁶⁸

Bemerkenswerterweise imitiert auch „Catharina von Georgien“ beide Traditionen und deren Akzentuierung des Oxymorons. So spricht der in Liebe entbrannte Tyrann im petrarkischen Stil, wenn er seine Geliebte zur Göttin erhebt, sich selbst, den Machthaber, als ihren Gefangenen bezeichnet und Catharina als „Holdseligste Feindin“ (CG 2,49) apostrophiert.⁶⁹ Catharinas Anspielungen auf eine Hochzeit mit dem himmlischen Bräutigam dagegen verweisen auf die geistliche Liebe der *sponsa Christi*, deren Paradoxa im letzten Reyen des Stücks in schlichter Liedform vor Augen geführt werden. Dort lässt Gryphius Tod und Liebe auftreten, um deren widersprüchliches Ineinander an der Einheit der allegorischen Gegenstände – Pfeil, Fackel, Bogen – aufzuzeigen:

Tod. Diser Pfeil der mit dem Blut

Gottes selbst genetzt/
Der mich umbpfing euch zu gut

Heilt wenn er verletzt!

Libe. Diser Pfeil der durch das Hertz

Gottes selber drang/
Tödtet Furcht/ vnd Qual/ vnd Schmertz

Vnd der Folter Zwang. (CG 4,451-459)

Derselbe allegorische Gegenstand kann zugleich Todespfeil und Liebespfeil sein. Damit wird hier weniger auf die Beliebigkeit allegorischer Deutung hingewiesen, als die wesentliche Verbindung, ja extreme Einheit von Liebe und Tod (auch der Liebespfeil tötet) vor Augen geführt. Dem dient auch die rhythmische Gestaltung des Liedes, das sich nach sieben Strophenpaaren zu einem je einzeiligen Wechselgesang steigert, der schließlich in vier alternierend vorgetragenen Alexandrinern kulminiert; so wird das Ineinander-Greifen von Liebe und Tod semantisch und rhythmisch vorgestellt:

⁶⁷ Petrarca: Canzoniere [Anm. 6], Sonett No. 209, v. 12–14. Dem Beginn der Sammlung, an dem die weltliche mit der himmlischen Liebe parallelisiert wird (vgl. No. 3), steht ihr Ende gegenüber, an dem die weltliche in die himmlische Liebe aufgehoben wird (ebd., No. 366).

⁶⁸ Auerbach [Anm. 9], S. 60, Anm. 11.

⁶⁹ Vgl. zum rhetorischen Petrarkismus des Tyrannen den Kommentar von Mannack in: Andreas Gryphius: Dramen, hg. v. Eberhard Mannack, Frankfurt/Main 1991, S. 934 f.

Tod. Rechtschaffne Libe wird nur in dem Tod erkennt:

Libe. Wer libt wird durch den Tod von Libe nicht getrennet (CG 4,523 f.)

Die allegorische Vorstellung greift so einige wichtige Gedanken der Passionsmystik auf und führt sie in liedhaft einfacher Sprache zu einem Extrempunkt weiter, der auch die vorausgegangenen Abhandlungen genauer erklärt: Warum etwa Catharina Jesus im Angesicht des Todes als ihren „Bräutigam“ (CG 4,281) angesprochen hat, wird erst von dem Reyen erklärt, der den Märtyrertod als Hochzeits- und Liebesakt verständlich macht; ihm gegenüber erscheint das irdische Dasein als „leben-lose[s] Leben“ (CG 4,441) und die erdgebundenen Menschen als „lebendt todt“ (CG 4,474).

Diese beiden Oxymora rufen Petrarcas eingangs zitierte Beschreibung der Liebe als „viva morte“ in Erinnerung; zugleich lassen sie aber einen wichtigen Unterschied in den Vordergrund treten: Die Weise, in der Gryphius Liebe und Tod verbindet, verbietet es, himmlische und irdische Liebe zu parallelisieren; genau besehen setzt er das Oxymoron dazu ein, eine radikale Antithese in den Begriff Liebe einzuziehen, die sich im Gegensatz zwischen Märtyrer und Tyrann veranschaulicht. Das wird von der letzten Szene des Spiels, die in der Erhebung Catharinas mündet, exemplifiziert. Während Catharina schon zuvor behauptet, dass sie im Märtyrertod „Der blinden Libe Joch deß Todes Pfeil zubrochen“ (CG 4,422) habe, erkennt Abas erst nach ihrem Martyrium, dass „der süßen Liebe Fackel [...] nie dises harte Hertz berühret“ hat und dass er folglich von „der Rach in jhrem Schein“ bzw. den „Scharen auß der Hellen“ verführt wurde (CG 5,369-371); seine schlussendliche Verdammung trifft folglich auch die irdische Liebespassion des Petrarkismus. Der so in Erinnerung gerufene, das ganze Spiel prägende Gegensatz zwischen Schein und Sein wird durch die abschließende Erhebung Catharinas hierarchisierend überwunden: Die Königin erscheint Abas in einer gespenstischen Vision zuerst als grauenhaft entstellte Leiche, um dann, „mit schönem Fleisch umgeben“ (CG 5,395), in den Himmel entrückt und mit der Unschuldskrone ausgezeichnet zu werden. So wird sie, in einem ganz wörtlichen Sinn, über den irdischen Schein des körperlichen Leids (als „Kinderspil“), aber eben auch der falsch verstandenen Liebe erhoben. Deren scheinbarer innerer Widerspruch – wie kann die erdgebundene, weltliche und die himmlische heilspendende Liebe überhaupt denselben Namen führen? – wird bei Gryphius zur Antithese (wahre Liebe vs. Verblendung) aufgelöst, während er etwa in der petrarkischen Liebeslyrik⁷⁰ oder

⁷⁰ Petrarca schließt seine Sammlung mit Gedichten, in denen er sich einer Jungfrau Maria widmet, die ihre Schönheitsattribute von der weltlichen Geliebten Laura übernimmt. Kablitz schließt daher, „die Hinwendung zu Maria“ dokumentiere sich „als die religiöse Aufhebung der vorgängigen Erfahrung“ (Kablitz [Anm. 9], S. 67); in ihr liegt aber m.E. gerade nicht eine Verdammung der weltlichen Liebe, sondern ihr dichterisches Potenzial.

auch der barocken Mystik⁷¹ zum dynamisierenden Moment einer erhebenden, aber auch unabschließbaren Bewegung eingesetzt wird.

9. Unterdrückte Erlösung

Der vorliegende Aufsatz ging von der Beobachtung aus, dass Opitz in seiner Übersetzung des 132. Sonetts von Petrarca einen zentralen Vers, in dem die Liebespassion als *viva morte* bezeichnet wird, unterdrückt, um dem Gedicht eine klarere, genau antithetisch gestaltete Form zu verleihen. So zeigte sich, dass die Übersetzung – und damit das „Teutsch“, das übersetzend geformt werden soll – nicht nur zwischen der Sprache des Originals und der Übertragung aufgespannt ist, sondern zugleich weitere diskursive Vorgaben (wie etwa die Rolle antithetischer Formen in der neulateinischen Literatur und Rhetorik) umfasst. Das „Teutsch“ der Petrarca-Übertragung bildet sich aus dem Konflikt mehrerer Sprachen. Dass es dabei durchaus zu Verlusten kommen kann, zeigt sich in der Unterdrückung des Oxymorons, durch die dem Sonett der Bezug auf die Mehrdeutigkeit der Liebespassion verloren geht.

Ein ähnliches Problem, so wurde im Hauptteil des Aufsatzes argumentiert, ergibt sich auch für die Trauerspielsprache des Gryphius, die hier unter dem Gesichtspunkt übersetzender *imitatio* untersucht wurde: Wie Opitz durch seine Sonett-Nachahmungen eine „teutsche“ Sprachform prägte, so lässt sich auch Gryphius' Trauerspiel als Produkt einer imitativen Reproduktion und Übersetzung rhetorischer Muster in eine noch auszubildende „teutsche“ Trauerspielsprache verstehen. Damit ergibt sich freilich ein Konflikt zwischen dem vorgeblich „tragischen“ Sprachregister, dem erhabenen Stil, und dem *sermo humilis*, der aus dem christlichen Gegenstand erwachsen ist. Die beiden Stilebenen entwickeln grundsätzlich verschiedene Strukturen: In der ersteren Traditionslinie kann die rhetorische *δύναμις* als Prozess der Erhebung über einen untergeordneten Gegensatz und dessen Vernichtung verstanden werden; in der letzteren hingegen erfüllt sich die *δύναμις* in der Erniedrigung als *ἄσθενεια* und hat somit nicht eine antithetische, sondern eine oxymoronische Struktur. Die Auseinandersetzung mit „Catharina von Georgien“ konnte zeigen, dass Gryphius beide Stilregister zur Gestaltung des Märtyrerspiels nachahmt – der erhabenen Großmut der Königin steht das demütige Gebet zur Seite – und in der Darstellung der Marterszene zusammenfügt; zugleich ließ sich aber auch be-

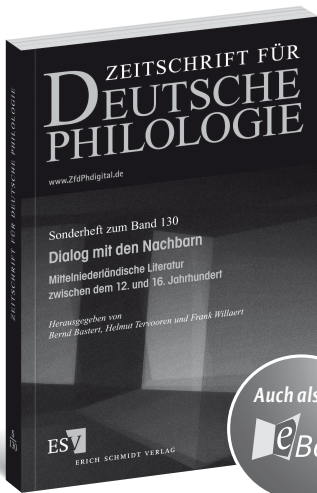
⁷¹ Vgl. dazu Wiese [Anm. 13], S. 273–281, der auf die paradoxe und wechselseitige Angewiesenheit von Diesseits und Jenseits zu ihrer jeweiligen Realisation verweist und sie als einen dynamischen Prozess begreift. Viëtor bemüht sich, die Nähe zwischen Gryphius und der schlesischen Mystik nachzuweisen, muss aber feststellen, dass bei Gryphius die mystische Auflösung der Antithetik von Diesseits und Jenseits in einer „diesseitigen, intuitiven Vereinigung mit dem Göttlichen“ ausbleibt (Karl Viëtor: Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung, in: Deutsche Barockforschung [Anm. 13], S. 39–73, hier: S. 59).

merken, dass er das unauflösbare Paradox paulinischer Demut – die Schwäche *ist* die Stärke – im Märtyrer zu vereindeutigen sucht, indem er es wieder antithetisch auflöst: Was schwach war, gehört der Welt des Scheins an und wird sterbend abgeschieden. Gleiches gilt für den dem *sermo humilis* eng verbundenen Begriff der Liebe: Während er dazu dienen kann, Himmlisches und Irdisches auf paradoxe Weise zu verbinden, trägt Gryphius Sorge, die irdische Liebe als affektive Verblendung von der himmlischen Liebespassion zu scheiden. In der Erhebung der Märtyrerin in den Himmel triumphiert der erhabene Tragödiendstil über paulinische Demut, die Antithese über das Oxymoron.

Der daraus folgende Akzent auf Tod und Vergänglichkeit als einzige Garanten der Heilserwartung lässt sich demnach tatsächlich als „Folge einer *Stilentscheidung*“⁷² verstehen; sie besteht jedoch nicht in dem Umstand, dass „Strafe und Tod“ sich „für das hohe Pathos des Barock, für die gewaltige, große Gebärde“ wirksamer zeigten als „Rechtfertigung und Trost“, sondern darin, dass die in der Trauerspielsprache übersetzend imitierte erhabene Stillage antithetische Muster produziert, die auf das zum nackten Tod „entleerte“ Kreuz als letzten Unterschied gründen. Weil die Trauerspielsprache in der Imitation eines Stilregisters entsteht, das letztlich allein rhetorischer *δύναμις* vertraut, muss ihrer antithetischen Struktur eben jene paradoxe Bewegung figuraler Erfüllung entgegen, auf der sich das Heilsvertrauen der paulinischen Briefe gründet.

Das Trauerspiel kann die im Neuen Testament verkündete Erlösung der Welt aus formalen Gründen nicht annehmen. Sein antithetisches Denken sucht ein jenseitiges Heil zu sichern, indem es die Verworfenheit des Diesseits besiegelt. In der Apotheose der Märtyrerin und der Verdammung des Tyrannen enthüllt sich die tiefe Unerlöstheit des Trauerspiels.

⁷² Schöne [Anm. 25], S. 34.



Dialog mit den Nachbarn Mittelniederländische Literatur zwischen dem 12. und 16. Jahrhundert

Herausgeben von **Bernd Bastert, Helmut Tervooren
und Frank Willaert**

2011, 390 Seiten, € (D) 79,80, ISBN 978-3-503-13701-5
Sonderheft 130 zur Zeitschrift für deutsche Philologie

Im vorliegenden Sonderheft stellen Expertinnen und Experten die mittelniederländische Literatur, die zweifellos zu den reichsten und interessantesten in den europäischen Volkssprachen gehört, in überblicksartigen, exemplarischen oder auch programmatischen Beiträgen vor und laden so zum Dialog mit den Nachbarn ein.

Kostenfrei aus dem deutschen
Festnetz bestellen: **0800 25 00 850**

www.ESV.info/978-3-503-13701-5

ESV

ERICH SCHMIDT VERLAG

Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG · Genthiner Str. 30 G · 10785
Berlin · Fax: (030) 25 00 85-275 · www.ESV.info · ESV@ESVmedien.de

Bezugsbedingungen:

Der Bezugspreis im Abonnement beträgt jährlich € (D) 180,00 (inkl. eJournal und Archiv); Einzelheft € (D) 50,00 jeweils einschließlich 7 % Mehrwertsteuer und zuzüglich Versandkosten. Die Bezugsgebühr wird jährlich im Voraus erhoben. Abbestellungen sind mit einer Frist von 2 Monaten zum 1. 1. j. möglich. Keine Ersatz- oder Rückzahlungsansprüche bei Störung oder Ausbleiben durch höhere Gewalt oder Streik. Preise für gebundene Ausgaben früherer Jahrgänge auf Anfrage.

Anzeigen:

Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG
Genthiner Str. 30 G, D-10785 Berlin
Telefon: 030 / 25 00 85-621
Fax: 030 / 25 00 85-305

Anzeigenleitung: Sabine Valipour

Es gilt Anzeigenpreisliste Nr. 27 vom 1. Januar 2013, die unter <http://mediadaten.ZfdPhdigital.de> bereitsteht oder auf Wunsch zugesandt wird.

Manuskripte:

Von Text und Tabellen erbitten wir neben einem sauberen Ausdruck auf Papier – möglichst ohne handschriftliche Zusätze – das Manuskript auf 3,5" – Diskette, CD-ROM oder per E-Mail bevorzugt in Word, sonst zusätzlich im RTF-Format.

Zur Veröffentlichung angebotene Beiträge müssen frei sein von Rechten Dritter. Sollten sie auch an anderer Stelle zur Veröffentlichung oder gewerblichen Nutzung angeboten worden sein, muss dies angegeben werden. Mit der Annahme zur Veröffentlichung überträgt der Autor dem Verlag das ausschließliche Verlagsrecht und das Recht zur Herstellung von Sonderdrucken für die Zeit bis zum Ablauf des Urheberrechts. Eingeschlossen sind auch die Befugnis zur Einspeicherung in Datenbanken, der Verbreitung auf elektronischem Wege (online und/oder offline), das Recht zur weiteren Vervielfältigung zu gewerblichen Zwecken im Wege eines fotomechanischen oder eines anderen Verfahrens sowie das Recht zur Lizenzvergabe.

Dem Autor verbleibt das Recht, nach Ablauf eines Jahres eine einfache Abdruckgenehmigung zu erteilen; sich ggf. hieraus ergebende Honorare stehen dem Autor zu.

Rechtliche Hinweise:

Die Zeitschrift sowie alle in ihr enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. – Die Veröffentlichungen in dieser Zeitschrift geben ausschließlich die Meinung der Verfasser, Referenten, Rezensenten usw. wieder. – Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in dieser Zeitschrift berechtigt auch ohne Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Markenzeichnungs- und Markenschutzgesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Satz: multixtext, Berlin

Druck: Druckerei Strauss, Mörlenbach

Hergestellt auf alterungsbeständigem Papier.