

---

**Agrégation externe d'allemand - 2012**  
**Andreas GRYPHIUS, *Gedichte***

---

Marie-Thérèse Mourey

<b>SECONDE PARTIE</b>
-----------------------

**I. Das poetische Werk von Gryphius**

**II. Formen und Gattungen: Sonett, Ode, Epigramm**

**III. Die poetische Sprache: Metrik, Rhetorik und Bildlichkeit**

**IV. Themen und Motive**

**V. Der Status der lyrischen Aussage**

**Schluss**

# I. Das poetische Werk von Gryphius

(NB: Die Gedichte werden nach der Reclam-Ausgabe zitiert).

Nicola Kaminski weist zu Recht auf die grundsätzliche Heterogenität von Gryphius' Lyrik hin: "Die Lyrik des Gryphius im Sinne eines homogenen Textcorpus gibt es nicht"<sup>1</sup>. Der anscheinend disparate Charakter der lyrischen Produktion führt leider oft dazu, dass immer wieder dieselben berühmten Texte von der Forschung analysiert und interpretiert, während andere kaum berücksichtigt werden. Dies ist umso bedauerlicher, als die Gedichte nicht isoliert entstanden, sondern von Gryphius ganz sorgfältig nach künstlerischen Gesichtspunkten in Zyklen komponiert wurden. Um der Gefahr von "Verkürzungen und Fehleinschätzungen"<sup>2</sup> vorzubeugen, sollte man daher -soweit möglich...- jedes Gedicht doppelt kontextualisieren: innerhalb der Komposition eines Zyklus, aber auch im Verhältnis zu früheren Fassungen<sup>3</sup>.

## I. 1. Entstehung, Druck, Anlage

Im Jahre 1637 veröffentlichte Gryphius im polnischen Lissa seine erste Sonettssammlung, und somit auch, nach den lateinischen Epen, seinen ersten Gedichtband in deutscher Sprache. Es folgten sehr bald neue Gedichtbände. Wie Eberhard Mannack betont, hat Gryphius den größten Teil seines lyrischen Werkes in seiner Jugendzeit verfasst, entweder in der ersten Zeit in Schlesien bzw. Danzig, oder noch während der Leidener Jahre. Somit bewies er kaum zwanzig Jahre nach dem Erscheinen von Opitz' Poetik, wie die deutsche Sprache für eine anspruchsvolle Poesie, eine "hohe Kunstdichtung" durchaus geeignet war<sup>4</sup> und wie die Hoffnungen und die Bemühungen seiner Vorgänger (die Sprachgesellschaften, Martin Opitz) gerechtfertigt waren. In der Tat zeichnen sich seine Sonette, Oden und Epigramme durch eine hohe Kunstfertigkeit aus.

Die Entstehungs- und Druckgeschichte von Gryphius' Gedichten ist recht verwickelt und bleibt in einigen Fällen noch nicht völlig geklärt.

Das sog. "Lissaer Sonettbuch" von 1637 enthielt 31 Sonette, die heute noch zu den bedeutendsten Schöpfungen des Autors zählen. Repräsentativ ist das Buch zunächst in Bezug auf die gewählte Form des Sonetts, eine von berühmten romanischen Dichtern bereits gepflegte Strophenform, an der der junge, ehrgeizige Autor sich messen wollte. Aber im ersten Sonettbuch ist

---

<sup>1</sup> Nicola Kaminski, *Andreas Gryphius*, S. 50.

<sup>2</sup> Ebda, S. 53.

<sup>3</sup> Leider sind diese frühen Fassungen in der vorliegenden Anthologie nicht abgedruckt, dafür aber in der von Ulrich Maché & Volker Meid herausgegebenen Sammlung *Gedichte des Barock*, Stuttgart 1980 (RUB 9975), S. 114 für die beiden Fassungen des Gedichts *Es ist alles eitel*, S. 116 für die frühe Fassung des Gedichts *Thränen des Vaterlandes/ Trawrklage des verwüsteten Deutschlandes*.

<sup>4</sup> E. Mannack, *Andreas Gryphius*, in: *Deutsche Dichter*. Bd.2, S. 225-250, hier S. 235.

ebenfalls ein durchaus eigenständiger lyrischer Ton zu erkennen. Gryphius bedient sich dort der bekanntesten rhetorischen Verfahren und Figuren, sowie der "Zentnerworte", für die er später berühmt werden sollte. Im Jahre 1643 erschien in Leiden eine andere Sonettsammlung, *Sonnete. Das erste Buch*, die mit ihren 50 Sonetten eigentlich eine Umarbeitung und Erweiterung der Lissaer-Sonette war. Zugleich ließ dort Gryphius sein erstes Buch der *Oden* erscheinen, sowie ein Buch deutscher Epigramme und ein Buch lateinischer Epigramme (*Epigrammatum Liber I*). Aber bereits 1639 hatte er, ebenfalls in Leiden, eine andere, von der ersten unabhängige Sonettsammlung veröffentlicht, seine *Son- und Feyrtags-Sonette* (die 1657 als das 3. und 4. Buch der Sonette wieder abgedruckt wurden). 1646 bereitete er in Straßburg ein zweites Sonettbuch für den Druck vor, das jedoch verzögert wurde und schließlich nicht erschien. Stattdessen wurde 1650 in Frankfurt, ohne Wissen des Dichters, eine unrechtmäßige Ausgabe von Gryphius' Werken herausgebracht, welche außer seinem ersten Trauerspiel *Leo Armenius* auch zwei Bücher Oden und drei Sonettbücher enthielt. Gryphius beklagte sich bitter über dieses dreiste Verfahren, das allerdings damals gang und gäbe war -auch schon Opitz war 1624 dieses unangenehme Schicksal widerfahren. Wohl um einem ähnlichen Vorfall vorzubeugen, entschied sich Gryphius im Jahre 1657 dazu, eine autorisierte Sammlung seiner Gedichte zum Druck zu bringen, *Andreae Gryphii Deutscher Gedichte Erster Theil*. Diese Sammlung enthielt auch das dritte Buch der Oden, sowie zum ersten Mal die aus fünfzig Strophen bestehenden *Kirchhoffs-Gedancken*, die wahrscheinlich seit Gryphius' Rückkehr in Schlesien entstanden waren. Das vierte Buch der Oden, das als Einzeldruck unter dem Titel *Thränen über das Leiden Jesu Christi* bereits im Jahre 1652 erschienen war, wurde auch in diese Ausgabe aufgenommen. Die Ausgabe letzter Hand im Jahre 1663 versammelte noch einmal, außer den Trauerspielen, die Oden und Sonette. Nach Gryphius' Tod veröffentlichte sein Sohn Christian Gryphius, allerdings erst viel später (1698) noch 71 Sonette aus dem väterlichen Nachlaß, "um ein merckliches vermehrt" (!), d.i. zusammen mit anderen deutschen Gedichten (Vermischte Gedichte, Begräbnis-Gedichte, Hochzeits-Gedichte, Geistliche Lieder)<sup>5</sup>. Angesichts der äußerst schwierigen Zeitverhältnisse und der hohen Arbeitsbelastung in seinem öffentlichen Amt besticht Gryphius' unerhörte dichterische Produktivität.

Andreas Gryphius hat im Laufe der Jahre und der verschiedenen Ausgaben seine Gedichte mehrmals, ja fast systematisch überarbeitet, bis kurz vor seinem Tod (die Ausgabe letzter Hand datiert aus dem Jahr 1663). In seinem Nachwort unterstreicht Adalbert Elschenbroich, wie sehr es Gryphius darum ging, "die Gesetze der Gattung" (gemeint ist das Sonett) zu erfüllen, da er sich "den poetologischen Forderungen der Zeit verpflichtet" wußte (Reclam, S. 149). Gryphius hat jedoch nicht nur seine Sonette, sondern grundsätzlich fast alle Gedichte umgearbeitet, bis zu viermal manchmal. Diese Arbeit an den

<sup>5</sup> Für einen Überblick über die verschiedenen Ausgaben, siehe E. Mannack, *Andreas Gryphius*, Metzler, S. 30-37, sowie Nicola Kaminski, *Andreas Gryphius*, S.51 ff.

Texten gilt nicht nur für die Orthographie oder für den Wortschatz, oder noch aus Rücksicht auf die metrisch-prosodischen Aspekte. Dabei ging es dem Dichter nicht nur um Anpassung an die neuesten poetischen Regeln und Vorschriften von Opitz, um eine Sorge um "metrische Glättung", um den Versuch, flüssiger und dennoch pathetischer und wirkungsvoller zu schreiben. Vielmehr war das Streben nach Intensivierung der Aussage maßgeblich. Einige Änderungen haben auch Implikationen für die Perspektive, den Gestus und somit den Sinn der Aussage: so z.B. das Gedicht *Es ist alles eitel* (S. 5): in der ersten Fassung, *VANITAS VANITATUM, ET OMNIA VANITAS* betitelt, lautete der erste Vers: "ich seh', wohin ich seh'/ nur Eitelkeit...". Daraus wurde in der späteren Fassung: "Du sihst/wohin du sihst/ nur Eitelkeit...", was den deiktischen Gestus verstärkt. Manchmal änderte Gryphius auch den Titel: das berühmte Gedicht *Thränen des Vaterlandes* hieß in der ursprünglichen Fassung *Trawerklage des verwüsteten Deutschlandes*, und es enthielt auch eine Anspielung auf das traurige Schicksal der Stadt Straßburg, die für die spätere Fassung getilgt wurde. Auch das Gedicht *An den gecreutzigten JEsu* (S. 4) hieß früher *An den am Creutz auffgehenckten Heyland*, und der Hinweis auf Gryphius' Vorlage, die Ode des polnischen Jesuiten Matthias Sarbiewski, fehlte auch.

Es muss hier offen bleiben, ob die Gedichte durch diese systematischen Umarbeitungen "keineswegs immer besser geworden"<sup>6</sup> seien, wie E. Mannack unterstellt, oder vielmehr gründlich verbessert, so dass von einem "Fortschritt" die Rede sein kann, wie W. Flemming es tut<sup>7</sup>. Durch Zusammenraffung des Ausdrucks und Verstärkung der rhetorischen Figuren, sowie durch "Steigerung und Verdichtung des Bildgehalts"<sup>8</sup> bekommen sie jedoch eine größere Einprägsamkeit und werden typisch für die "Wucht" der poetischen Rede, die Gryphius' Stil kennzeichnet.

Die zyklische Anlage von Gryphius' Gedichtbänden ist ferner ein auffälliges Merkmal, über welches jedoch in der Forschung noch weitgehend Uneinigkeit herrscht. Zu den Kompositionsprinzipien, die ganze Sonettbücher organisieren, gehört die Zahlensymbolik. Marian Szyrocki hat dieses ausgeklügelte System für den ersten Gedichtband, die "Lissaer Sonette", an den Tag gelegt (durch Addition der Buchstaben und Silben, wobei die Zahlen 3, 7 und 10 dominieren) und als biblisch legitimierte Rahmenarchitektur ("aber du hast alles geordnet nach Maß, Zahl und Gewicht", Buch der Weisheit, 11, 21) überzeugend dargestellt<sup>9</sup>. Szyrockis These wurde neuerdings von Nicola Kaminski wieder aufgenommen<sup>10</sup>. In dieser ersten Ausgabe nahm das sechste Gedicht *VANITAS VANITATUM, ET OMNIA VANITAS* eine Schlüsselstelle ein. Allerdings wurde auch festgestellt, dass diese sorgfältige Zahlenkomposition durch Einfügen von Gedichten sowie durch Umstellung der Reihenfolge bzw. durch

<sup>6</sup> E. Mannack, *Andreas Gryphius*, Metzler, S. 30.

<sup>7</sup> Willi Flemming, *Andreas Gryphius*, S. 173.

<sup>8</sup> E. Mannack, *Andreas Gryphius*, Metzler, S. 30.

<sup>9</sup> Marian Szyrocki, *Der junge Gryphius*, S. 84.

<sup>10</sup> Nicola Kaminski, *Andreas Gryphius*, S. 60-65.

Änderung der Überschriften in den folgenden Bänden völlig zerstört wurde, und zwar bewusst, so Szyrocki<sup>11</sup>. Der Begriff einer unverständlichen "Zerstörung" der sorgfältigen Anordnung wurde jedoch von Wolfram Mauser in Frage gestellt; denn die folgenden Bände, so Mauser<sup>12</sup>, beruhen auf einem zwar anderen, jedoch äußerst strengen Anordnungsprinzip, was einer besonderen Intention des Dichters entspricht. Davon zeugt die symbolische Abfolge der ersten drei Sonette, die Anrufung *An Gott den Heiligen Geist, Über die Geburt Jesu* und *An den gekreuzigten Jesum* (S. 3 f.), sowie die sachlich-thematische Anordnung der folgenden Sonette, welche die entscheidenden Stationen von Christi irdischem Wege nachzeichnen und die Leidensgeschichte und den Kreuzestod in den Mittelpunkt rücken. Die anderen Betrachtungen stehen alle in diesem heilgeschichtlichen Rahmen.

Auf die komplizierten Hintergründe der ursprünglichen zahlensymbolischen Anordnung kann hier leider nicht eingegangen werden, jedoch muss auf die in vielen poetischen Texten vorkommende Zahlensymbolik (3, 7, 10, 6) bei den Deutungsversuchen hingewiesen werden.

## I. 2. Merkmale

Andreas Gryphius' Dichtung ist in überwältigendem Maße religiöse, bzw. geistliche Lyrik. Selbstverständlich ist der Begriff hier eingengt als "christliche" Lyrik zu verstehen. Gemeinsam ist allen Manifestationen dieser Lyrik, dass sie an vorgegebene Glaubensinhalte und -wahrheiten des Christentums gebunden ist (die Bibel als Wort Gottes, Christus als Menschwerdung Gottes, die Welt als Schöpfung und Offenbarung Gottes, usw.). In schweren Zeiten (wie etwa Krieg) bedeutet der Rückgriff auf die Religion den Versuch, einen Trost zu finden, sowie eine Bestätigung für das Weiterbestehen zeitloser, ewiger Wahrheiten. Gryphius hat zwar auch weltliche Lyrik verfasst, z.B. Gedichte an Freunde, oder noch Kasualyrik, über den Tod eines Verwandten, über eine Hochzeit, auch über einen sonstigen besonderen Anlaß; aber auch diese weltlichen Gedichte sind von einem betont geistlichen Charakter geprägt. Alle poetischen Betrachtungen müssen bei ihm "sub specie aeternitatis" gesehen und verstanden werden : d.i. hinter der vergänglichen physischen Realität ("sub specie terrae") soll sich eine meta-physische, ewige Realität verstecken, die aufzudecken sich der Dichter zur Aufgabe macht. So konnte K. O. Conrady behaupten, der christliche Glaube liege "der ganzen Dichtung des Gryphius als verbindliches Koordinatensystem zugrunde"<sup>13</sup>.

Gryphius' erste Inspirationsquelle ist die Bibel; daneben treten auch theologische Abhandlungen und Erbauungsbücher (Gryphius übersetzte z.B. ein englisches Erbauungsbuch von Richard Baker, kannte auch die wichtigste deutschsprachige Erbauungsliteratur von Johannes Arndt, Johannes Heermann, Valerius Herberger oder Johannes Meyfarth, wie Wolfram Mauser in seiner

<sup>11</sup> Marian Szyrocki, *Der junge Gryphius*, S. 62.

<sup>12</sup> Wolfram Mauser, *Dichtung, Religion und Gesellschaft*, S. 27 f.

<sup>13</sup> Karl Otto Conrady, *Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts*, S. 228.

grundlegenden Studie<sup>14</sup> rekonstruiert hat), selbstverständlich Luthers Werke, sowie die Patristik<sup>15</sup>. Oft ergänzt Gryphius sein Wissen aus antiken Geschichtsbüchern, wie z.B. Flavius Josephus.

Die Bibel war bereits Inspirationsquelle für Gryphius' frühe lateinische Epen, *Herodis Furiae*, *Herodes Interitus* und *Olivetum*. In diesen Werken ging es dem jungen Dichter um eine Darstellung der bedeutsamen Stationen von Christi Leben auf Erden. Innerhalb von Gryphius' lyrischem Werk begegnen verschiedene Typen religiöser Dichtung. Zunächst sind die Nachdichtungen und Paraphrasen von "kanonischen" Texten zu erwähnen, an die man sich möglichst eng halten und anlehnen soll, ist doch der biblische Text als das Wort Gottes selbst ein heiliger Text, der nicht entstellt werden darf. Die berühmtesten, am meisten behandelten Texte aus der Bibel (vor allem aus dem Alten Testament) sind das Hohe Lied Salomos (le Cantique des Cantiques), die Psalmen (les Psaumes), das Buch Hiob (le livre de Job), sowie der Prediger Salomo (l'Ecclésiaste, Kohelet), ohne die Klagelieder des Propheten Jeremias (les Lamentations de Jérémie) zu vergessen. Eines der bekanntesten Gedichte von Gryphius ist wohl das Sonett *VANITAS, VANITATUM ET OMNIA VANITAS* (leider in der Reclam-Ausgabe nicht abgedruckt; in der überarbeiteten Fassung blieb nur die deutsche Überschrift: *Es ist alles eytel*, S. 5), eine direkte Übertragung aus dem 1. Kapitel des Predigers Salomo.

Aber auch die Offenbarung des Johannes (l'Apocalypse) stellt für Gryphius eine wesentliche, poetische Erkenntnisquelle dar. Die meisten Sonette aus dem Band der "Lissaer Sonette" beruhen auf apokalyptisch-eschatologischen Vorstellungen. Dies beweist zunächst das Sonett *Trawrklage des verwüsteten Deutschlandes* (leider in der Reclam-Ausgabe nicht abgedruckt; die spätere Fassung trägt den Titel *Thränen des Vaterlandes*, S.7) mit der Darstellung einer von den Reitern der Apokalypse (Feuer, Fest und Tod) verwüsteten Landschaft, und nicht zuletzt die verschlüsselte Anspielung, im Vers "drey mal sind schon sechs jahr...." auf die "Zahl des Tieres", 666, welche die Ankunft des Antichristen und somit das bevorstehende Weltende ankündigt : Gryphius beruft sich hier direkt auf die Offenbarung des Johannes, 13, 18. Die Sonette aus dem zweiten Sonett-Buch fallen durch die thematisch und kompositorisch eng zusammengehörende Viergruppe von Gedichten auf, eine lyrische Darstellung der "Vier letzten Dinge" (les Quatre fins dernières), *Der Todt* (leider in der Reclam-Ausgabe nicht abgedruckt), *Das Letzte Gerichte* (das auf das "Weltgericht" des Matthäus-Evangeliums 25, 31ff sowie auf die Offenbarung des Johannes, 20, 11-15 verweist), *Die Hölle* und *Ewige Freude der Außerwählten* (S. 19 ff)<sup>16</sup>, ohne das den Gedichtband abschließende, so wichtige Sonett *ELIAS* (S. 21) mit seinem prophetisch-predigenden Gestus zu vergessen.

<sup>14</sup> Wolfram Mauser, *Dichtung, Religion und Gesellschaft*. 1976.

<sup>15</sup> Zu der patristischen Tradition und deren Einfluss auf Gryphius' Werke, siehe Hans-Jürgens Schings, *Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius. Untersuchungen zu den Dissertationes funebres und den Trauerspielen*, Köln, Böhlau 1966.

<sup>16</sup> Ott, Günter, *Die 'Vier letzten Dinge' in der Lyrik des Andreas Gryphius. Untersuchungen zur Todesauffassung des Dichters und zur Tradition des eschatologischen Zyklus'*. Frankfurt a. M. 1985.

Die eschatologische Dimension (etym. aus dem griechischen "eschata", die letzten Dinge), sowohl in individueller wie auch in universaler Hinsicht, ist unverkennbar.

Anders verhält es sich mit den *Son- und Feiertagssonetten*. Gryphius' Sammlung von hundert Gedichten (65 Sonn- und 35 Feiertagssonette), die als ein Ganzes in der Reclam-Ausgabe wieder abgedruckt wird (S. 23-88), folgt der Tradition der sogenannten Perikopenauslegung. Die Perikopen sind Abschnitte aus den Evangelien bzw. den Apostelschriften, die entweder während des sonntäglichen Gottesdienstes oder bei der Predigt vorgelesen wurden. Diese Perikopen waren von den lutherischen Territorialkirchen mehr oder weniger fest kodifiziert, aber in den Kirchenordnungen festgelegt. Zusammen mit dem Kirchenlied ist die Perikopendichtung also eine liturgisch gebundene Dichtung, die bei festen Anlässen aus dem christlichen Kirchenjahr (Weihnachten, die Passion Christi, Ostern, aber auch das Epiphaniiefest, der Tag der Darstellung Christi im Tempel oder seine Beschneidung, die Verkündigung Mariae, usw.) verwendet wurde, um der gläubigen Gemeinde die Heilswahrheiten in einprägsamer und angenehmer Form vorzutragen, bzw. auch um die Hausandacht zu fördern<sup>17</sup>. Dabei liefert der biblische Text nur den Stoff; die Gedichte selber, oft als Zyklus konzipiert und zusammengestellt, bieten eine lockere, poetische Variation auf einige Zeilen der Evangelien. Im Mittelpunkt steht immer Christus, meistens sein Leiden und die Geschichte seiner Passion, oft aber auch kleinere Episoden aus seinem Leben, welche seine Jünger mitinszenieren. Dabei wird dem Christen anhand dieser biblischen Episode immer ein Hauptthema in den Vordergrund gestellt, das zur Reflexion anregen soll.

Gryphius paraphrasiert nicht den Inhalt des Evangeliums, er verwertet die historischen Begebenheiten nicht, sondern sucht nur die Lehre aus dem Heiligen Text herauszustreichen. Daher übernimmt er nur diejenigen Elemente, die er für seine didaktisch-erbaulichen Zwecke verwerten kann: manchmal einen Vers, manchmal ein Bild, eine Situation, ein Detail, ein Motiv. Von der lyrischen Perspektive her sind diese Sonette voller Erregung, die Seele des lyrischen Ich sinniert über die Leiden des Heilands, wobei das lyrische Subjekt sich selbst auf eine exaltierte Weise inszeniert (so z.B. N° 21, S. 37: "ich hochbetrübtes Hertz ! Ich Schau-Platz grauser Plagen/ Schrey für und für umbsonst!")

Der letzte Typus religiöser Kunstdichtung, die "geistliche Lyrik", ist eher Ausdruck einer persönlichen Frömmigkeit bzw. einer individuellen Glaubenserfahrung der Autoren; sie ist übrigens sowohl bei Lutheranern (wie Gryphius) als auch bei Katholiken zu finden. Das Erleben des Krieges, das lange währende Leiden und die Angst um das Seelenheil prägten eine gefühlsmäßig bestimmte Frömmigkeit, was dem dichterischen Ausdruck eine

<sup>17</sup> Hans-Henrik Krummacher, *Der junge Gryphius und die Tradition. Studien zu den Perikopensonetten und Passionsliedern*, München 1976, S. 40.

gewisse Echtheit zu verleihen scheint. Oft wird diese Dichtung durch Anknüpfung an die mystische Tradition bereichert. Die Sonette *Über die Geburt Jesu* (S. 3) und *An die Sternen* (S.7), die erst in der Ausgabe von 1643 veröffentlicht wurden, so wie das Sonett *Einsamkeit* (S.13) stellen einen Gipfelpunkt von Gryphius geistlich-meditativer Poesie dar, wie auch die Zyklen über die Tageszeiten (*Morgen Sonnet, Mittag, Abend, Mitternacht*, S. 10ff).

Die *Kirchhofgedanken* (S. 109-123), ein relativ spätes Werk (zwischen 1650 und 1657 entstanden) sind ebenfalls ein Beispiel für eine persönliche, allerdings stark didaktisch-erbaulich ausgerichtete Meditation des Dichters: durch die emblematische, nicht mystische Vision von sich öffnenden Särgen und das schauerlich-makabre "Schauspiel" von "gantz entfleischten Gerippen" und verwesenden Körpern erscheint der Kirchhof als eine "Schule" der Erkenntnis und der Weisheit (die Strophen 4, 5, 6 und 7 beginnen alle mit diesem Kennwort), als der Ort, wo die Eitelkeit der Welt dem Menschen konkret und eindringlich vor Augen geführt wird und wo er, im Sinne eines "memento mori", auf sein eigenes Ende und auf das zu erwartende Letzte Gericht vorbereitet wird.

### I. 3. Einflüsse

Das letztgenannte Werk, zumal die Abschnitte über die Totenbeschreibung, ist dem Jesuiten Jacob Balde und seinen *Enthusiasmi in coemeterio* (1640 & 1642) verpflichtet. Denn so eigenartig Gryphius' Stil auch sein mag, so lassen sich vielfältige Einflüsse doch entdecken.

Der Einfluss der lateinischen, insbesondere der neulateinischen Dichtung auf Gryphius ist unverkennbar. Er verwertete in seinem Werke vielfältige Anregungen, die er aus zeitgenössischen Dichtern bekam. So enthält die erste Gedichtsammlung, das "Lissaer Sonettbuch", Übertragungen neulateinischer Gedichte von katholischen (jesuitischen) Dichtern, Mathias Sarbiewski (S. 4), Jacob Bidermann und Bauhusius. Die komplizierte Frage einer vermeintlichen "Überwindung der lateinischen Tradition"<sup>18</sup> bei Gryphius und einer "Entwicklung zum deutschen Stil"<sup>19</sup> muss jedoch offen bleiben. Sicher ist, dass der Dichter in allem versuchte, seine Vorbilder zu überholen, die charakteristischen Merkmale an rhetorischer Intensität zu steigern, so dass seine lyrischen Gedichte durchaus als selbständige Schöpfungen betrachtet werden können.

Neben der neulateinischen Poesie gehören auch die *Geistliche(n) Liederbücher* von Johann Herrmann (ab 1630) zu den Voraussetzungen von Gryphius' Dichtung, insbesondere was das vierte Odenbuch (*Thränen über das*

---

<sup>18</sup> Karl Otto Conrady, *Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts*, Bonn 1962, S. 222-242.

<sup>19</sup> Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert, *Dichtung und Sprache des jungen Gryphius. Die Überwindung der lateinischen Tradition und die Entwicklung zum deutschen Stil*, Berlin, 1936.

*Leiden Jesu*) und die *Son- und Feyrtags-Sonette* betrifft. Heermann war ein sehr wichtiges Vorbild für Gryphius, der ihn "als seinen geistigen Vater geliebt hat"<sup>20</sup>. Johann Heermann, der *Buß-, Trost- und Tränenlieder* verfasste, war selber von Mystikern wie Tauler und Johannes Arndt beeinflusst, sowie von den Kirchenvätern. Ansonsten ist auch ein direkter Einfluss der Gebets- und Erbauungsliteratur von Johannes Arndt auf Gryphius belegt (er benutzte Arndts Gebetsbuch *Paradiß-Gärtlein* von 1612, wie die Übernahme einiger Bilder und Motive, die Einbeziehung einzelner charakteristischer Wendungen bzw. einer Reihenfolge von Bibelzitatzen verraten<sup>21</sup>) sowie von Valerius Herberger. Letzterer hatte auch eine Auslegung der Perikopen veröffentlicht. Schließlich bearbeitete Gryphius in seinen letzten Lebensjahren ein Erbauungsbuch von Josua Stegmann, *Ernewerte Herten Seufftzer* (1629). Allerdings wurden Gryphius' Lieder, *Himmelsteigende Herten-Seufftzer*, erst posthum veröffentlicht. Ein Beispiel liegt mit der Ode *Excessus humanae mentis ad Deum* (S. 102 f) in der Reclam-Ausgabe vor. Somit wird klar, dass Gryphius mit seinem poetischen Werk in einer engen und vielfältigen Beziehung zu einer biblisch-religiösen exegetischen Tradition steht.

Aber selbstverständlich hatte Gryphius bereits deutsche Vorbilder, wenn auch nicht viele. Außer seinem Landsmann Daniel von Czepko dürfte der andere große Schlesier und sein poetischer Vorgänger Martin Opitz das wichtigste Vorbild gewesen sein.

Gryphius' Stellung Opitz gegenüber ist bereits im 1. Teil der Arbeit angesprochen worden. Ohne allzu sehr über die vermeintlich entgegengesetzten Dichterpersönlichkeiten zu spekulieren (dies hat die ältere Forschung ohnehin getan...), gilt es vielmehr, die poetologischen und ideologischen Postulate der jeweiligen Dichter zu untersuchen, und selbstverständlich die dichterischen "Produkte". Was die poetologischen Postulate angeht, zu denen Gryphius nur selten explizit Stellung genommen hat, erhellt aus den Texten deutlich, dass er sie mit seinem Vorgänger weitgehend geteilt hat. So unterstreicht W. Mauser, dass Gryphius in seinem Eröffnungssonett *Anrufung an den Heiligen Geist* den traditionellen Topos der Invokation (an die Musen für die antiken Dichter, an Gott den Heiligen Geist für die christlichen Dichter) mit der Bitte um Beistand wieder aufnimmt. Nicht nur hatte Opitz das gleiche in seinen epischen Gedichten *Vesuvius* bzw. *Trostgedichte in Widerwärtigkeit des Krieges* getan, sondern in seiner Poetik hatte er sein Unterfangen durch den Topos des von der göttlichen Flamme inspirierten, "be-geisterten" Dichters legitimiert<sup>22</sup>:

"Nachmals haben die heiden ihre Götter angeruffen/ das sie jhnen zur vollbringung des werckes beystehen wollen: denen wir Christen nicht allein folgen/ sondern auch an frömigkeit billich vberlegen sein"<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Victor Manheimer, *Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien und Materialien*. Berlin 1904, S. 111.

<sup>21</sup> Hans-Henrik Krummacher, *Andreas Gryphius und Johannes Arndt*, S. 116 f.

<sup>22</sup> Wolfram Mauser, *Dichtung, Religion und Gesellschaft*, S. 30-36.

<sup>23</sup> Martin Opitz, *Das Buch von der deutschen Poeterey*, V. Capitel, S. 27.

Allerdings fließen viele andere poetische bzw. philosophische Traditionsstränge, die Gryphius bekannt gewesen sein dürften, in die Anrufung an den Heiligen Geist ein. Dass Gryphius wörtliche Ausdrücke, Formulierungen und poetische Bilder aus Opitz' Werken entlehnte, ist ebenfalls belegt, so z.B. die Evokation der materiell-symbolischen Zerstörungen im Gedicht *Thränen des Vaterlandes* ("die Kirche ist umgekehret", "der Ströme Flut/von Leichen fast verstopft", die "grawsamen Posaunen" und "fewrigen Carthaunen", usw.), die bereits in Opitz' *Trostgedichte in Widerwärtigkeit des Krieges* (1633 gedruckt, früher entstanden) begegnete (übrigens sind diese Entlehnungen der Beweis für den stilisierten Charakter des Sonetts, das keineswegs als "realistische Beschreibung" der Gräuel des Dreißigjährigen Krieges aus dem Erlebnis heraus interpretiert werden darf). Selbst die antithetischen Alexandriner waren bei Opitz vorgebildet, aber Gryphius verdichtet sie zu einem symbolischen "Bild" mit apokalyptischem Charakter. Auch poetische Vorbilder verdankte er Opitz, denn letzterer hatte geistliche Gedichte und Prosa verfasst, die auf den selben poetischen Prinzipien beruhen. Durch die Wiederaufnahme vieler von Opitz empfohlener poetischer Formen könnte Gryphius als Opitz' "dichterischer Vollender" angesehen werden. Jedoch weist Conrad Wiedemann zu Recht darauf hin, dass Gryphius' Dichtung "neben Bestätigung der Opitzschen Doktrin auch grundsätzliche Widersprüche"<sup>24</sup> enthalte.

Zu diesen Widersprüchen zählen wohl die kaum verschlüsselten, dennoch deutlichen Angriffe gegen den Dichter Opitz (so gegen die zusammengestohlenen Einleitungen und den Mangel an Originalität in der Vorrede zum Drama *Leo Armenius*). Opitz' humanistisch geprägte, weltliche Poesie war dem streng gläubigen Gryphius wohl auch zu frei. Mit seiner sakralen Sonettensammlung wollte er andere Akzente setzen: er nahm sich vor, die petrakistische Leitform geistlich zu wenden und somit zu erneuern, ein Moment, das durchaus als Reaktion (gegen die sich abzeichnenden Säkularisierungstendenzen) bezeichnet werden kann. Der Hauptunterschied scheint dennoch in der jeweiligen konfessionellen Einstellung der beiden Männer zu liegen. Dem orthodoxen Lutheraner Gryphius waren wohl die calvinistischen Sympathien von Opitz, die seinem Vaterland Schlesien zuviel Unheil gebracht hatten, zuwider, sowie vielleicht die extreme Labilität seines Lebens, die ihn dazu geführt hatte, zwischen den konfessionellen Lagern geschickt zu lavieren und trotz seines "Gewissens" für verschiedene Mäzene, darunter Katholiken, zu arbeiten, aber um den Preis seiner Gesinnung.

#### I. 4. Poetik und Stil der geistlichen Dichtung

Zum Vierten Buch seiner Oden, *Thränen über das Leiden Christi*, schrieb Gryphius ausnahmsweise eine Vorrede, eine der seltenen poetologischen Aussagen, in der er sich für den Gebrauch eines reicheren, ausgeschmückten

---

<sup>24</sup> Conrad Wiedemann, *Andreas Gryphius*, S. 446.

Stils in geistlichen Gedichten zu entschuldigen glaubte. In der Tat schien der Redeschmuck (der "ornatus", die Zierlichkeit der Worte), d.i. der Rückgriff auf poetische Bilder und Metapher für die einer religiösen Dichtung angemessene, einfache Sprachebene ("sermo humilis") und mit Rücksicht auf deren heiligen Gegenstand wenig angebracht, im Gegensatz zu einer Dichtung mit weltlichem Charakter, die einen höheren, freieren und blumigeren Stil zuließ. Der Grund für diese Haltung dürfte leicht zu erraten sein: Gryphius, wie schon seine Vorgänger und Zeitgenossen, sieht einen direkten Zusammenhang zwischen dem einfachen Stil des "sermo humilis", dem frommen Gehalt, und dem erstrebten Ziel, der Erweckung der Andacht<sup>25</sup>. Der Redeschmuck soll sich also unter die Wahrheit der Botschaft unterordnen. Diese Haltung bekräftigt eine rückblickende Selbststilisierung als "frommer" Mensch (und nicht als gelehrter Dichter), die den Topos der falschen Bescheidenheit bemüht, wie am Schlussvers des letzten Sonetts der *Son- und Feyrtagssonette* zu ersehen (XXXVI. *Andreas Gryphius Vber seine Sontag- und FeyrtagsSonnette*, S. 87f): "Ich sag' es was mir fehlt/ / Daß meine Kindheit nicht gelehrt doch fromm gewesen".

Denn bei Gryphius steht die religiös-erbauliche Wirkabsicht stets im Vordergrund; sie besteht aus zwei Botschaften: erstens einer Belehrung des Christen über die Eitelkeit der Welt und alles Irdischen und einer Ermahnung zur "Constantia", zur unerschütterlichen Standhaftigkeit, sogar in der größten Not, denn wer um der Tugend willen leidet und alles duldet, gewinnt das ewige Leben. Die zweite Botschaft liegt in der Aufforderung, die göttlichen, ewigen Wahrheiten zu "betrachten", wobei dem richtigen, inneren "Sehen" eine Schlüsselrolle zukommt. Das paradigmatische Beispiel für diese doppelte Botschaft bietet wohl das berühmte Sonett *Es ist alles eitel* (S. 5), mit dem pathetischen Ausruf in der Pointe: "Noch wil was Ewig ist kein einig Mensch betrachten!"

Dennoch fällt auf, dass diese traditionelle Gleichsetzung von geistlicher Dichtung und schlichter Sprache durch die ersten Versuche, eine deutsche Sprachkunst zustandezubringen, durch das Wirken der Sprachgesellschaften und durch das Auftreten von Martin Opitz auf die literarische Bühne zum Problem wurde und sogar zu Konflikten führte. Denn die neuesten literarischen Strömungen setzten sich eben zum Zweck, auch die Sprache der geistlichen Dichtung zu erneuern und zu bereichern, um einer größeren Wirksamkeit willen. Dies gilt ebenfalls für Gryphius; daher wehrt er sich gegen diejenigen, "die alle Blumen der Wolredenheit und Schmuck der Dichtkunst aus Gottes Kirchen bannen" möchten. Seine geistliche Dichtung ist der Beweis dafür, dass der Gebrauch geschmückter Rede die Vermittlung von Glaubensinhalten nicht beeinträchtigt.

---

<sup>25</sup> H.H. Krummacher, *Der junge Gryphius*, III. Teil: Zur Poetik der geistlichen Dichtung im 17. Jahrhundert, S. 393-457.

## II. Formen und Gattungen

Im Gegensatz zu seiner dramatischen Produktion betrat Andreas Gryphius mit seiner Lyrik kein Neuland; er war auch kein Bahnbrecher auf deutschem Boden. Seine Gedichte stehen vielmehr im Strom einer reichlichen Produktion, sowohl in Europa als auch bereits in Deutschland, und sind u.a. ohne das Erbe der lateinischen Dichtungstradition nicht denkbar.

Gryphius' Lyrik weist einen großen Formenreichtum auf. Conrad Wiedemann zufolge hat Gryphius "aus der von Opitz vorgeschlagenen reichen Skala kaum etwas ausgelassen. Er pflegte Sonett und Epigramm, das Alexandriner-Langgedicht, die unterschiedlichen Lied- und Odenformen [...]"<sup>26</sup>. Uns sollen hier die drei damals wichtigsten Kleinformen beschäftigen: das Sonett, die Ode und das Epigramm.

### II. 1. Das Sonett

Das Sonett ist die erste Form, die Gryphius aufgriff, um sein dichterisches Können auf die Probe zu stellen, aus kunstästhetischen und kulturpatriotischen wie auch ideologischen Gründen. Denn es handelt sich um eine in formaler Hinsicht äußerst strenge und anspruchsvolle Form, die außerdem in der europäischen Literatur durch viele große Autorennamen bereits berühmt geworden war, wie etwa Petrarca mit seinem *Canzoniere* (ca. 1336-1374) und Ronsard mit seinen Sonetten, die bereits Opitz ins Deutsche übersetzt hatte. Aber auch Daniel Heinsius in Holland hatte sich an dieser Form ("Klinggedicht") versucht. Allerdings wurde das Sonett vor allem im Bereich weltlicher Thematiken gepflegt - vor allem der petrarkisierenden Liebesthematik. Aus dieser besonderen Situation ergab sich also für Gryphius eine doppelte Herausforderung, denn er nahm sich vor, Sonette mit geistlichem Inhalt abzufassen: "Das Sonett blieb Gryphius ein gefügiges Instrument, um persönliche Betrachtung thematisch zu fassen, geistig zu verarbeiten, meist religiös zu vertiefen"<sup>27</sup>.

Im Gegensatz zu den langen Formen des Lehrgedichts bzw. auch der Elegien gehört das Sonett zu den sog. "lyrischen Kleinformen", ja es wird sogar als "die lyrische Kleinform par excellence" bezeichnet<sup>28</sup>. Es besteht aus lediglich vierzehn Versen, aber immer vierzehn Versen (eine andere Zeilenzahl ist nicht möglich), die sich in zwei Quartette und zwei Terzette gliedern und nach einem präzisen Reimschema miteinander verbunden sind. Die Eigenart der Form wird also gerade der besonderen Reimstruktur zugeschrieben, wegen des "klingenden" Elements, das die Gattungsbezeichnung (aus dem Französischen "sonner") impliziert. Das Schema der zwei Vierzeiler ist sehr streng (ABBA, ABBA, umarmende, umschlingende Reime), mit einer Alternanz von weiblich-

---

<sup>26</sup> Conrad Wiedemann, *Andreas Gryphius*, S. 445.

<sup>27</sup> Willi Flemming, *Andreas Gryphius*, S. 174.

<sup>28</sup> Jörg-Ulrich Fechner, *Das deutsche Sonett*, München 1969.

klingenden und männlich-stumpfen Reimen. Für die letzten sechs Verse (also die zwei Terzette) herrscht eine große Freiheit. In seiner Poetik schreibt Opitz dazu, sie "mögen sich schrenken wie sie wollen". Am häufigsten begegnet jedoch die Form CC DEED ("der neunde und zehende machen einen reim, der eilffte und viertzehende auch einen, der zwölffte und dreyzehende wieder einen"<sup>29</sup>), also ein Paarreim, befolgt von vier umarmenden Reimen. Im Bau der Terzette zeigt sich die deutsche Dichtung des 17. Jahrhunderts von diesem französischen Modell (das sich Clément Marot verdankt) völlig abhängig, während das italienische Sonett das Schema CDC DCD für die Terzette bevorzugte. Diese Reimstellung bleibt von Martin Opitz bis zur Neukircher Sammlung am Ende des 17. Jahrhunderts vorherrschend, und auch Andreas Gryphius benutzt durchweg dieses Schema. Dadurch schafft er einen fließenden Übergang der Gedanken innerhalb der Terzette.

Das Sonett besitzt aber auch eine innere Logik, die das bloße äußerliche Schema von Strophenaufbau, Reim und Metrum transzendiert. Die äußere Form und die innere Form müssen also bei der Analyse ständig verknüpft werden. Es beruht auf einer zweiteiligen Struktur: der "Vorsatz oder Protasis" (später: "Aufgesang") entspricht den zwei Vierzeilern und der "Nachsatz oder Apodosis" (später: "Abgesang") den zwei Dreizeilern. Meist sind beide Teile durch eine dialektische Umkehrung der Argumentation miteinander verbunden, formal jedoch durch einen deutlichen Einschnitt voneinander getrennt, so dass ein Strophenenjambement verboten ist. Oft entspricht eine solche Struktur dem gedanklichen Schema "Darstellung/Deutung", bzw. "Realität/ Sinnbild". Das Sonett *Abend* (S. 11) zeigt eine sehr strenge Beachtung dieser Struktur: die Quartette entsprechen der reflektierenden Betrachtung, die Terzette dem Gebet des lyrischen Subjekts, das sich direkt ("laß") an Gott wendet. Im Sonett *An die Welt* (S. 9 f) markiert die Selbstanredeform zu Beginn des ersten Terzetts ("steig aus du müder Geist") die argumentative Wende. Im Gedicht *Dominus de me cogitat* (S. 16 f) widerlegt der Abgesang abrupt ("doch nein!") die Gedanken des Aufgesangs ("ich trage nur allein den Jammer"). Meistens jedoch verschiebt Gryphius den dialektischen Umschlag über das erste Terzett hinaus, wie sich am Beispiel des Sonetts *Thränen des Vaterlandes* (S. 7) mit dem "Doch" des zweiten Terzetts feststellen lässt. Das Gleiche gilt für das Sonett *Mitternacht* (S. 12), wo die argumentative Wende durch das "doch" des zweiten Terzetts eingeleitet wird. Im Sonett *Einsamkeit* (S. 13) hingegen lässt sich eher eine Progression und allmähliche Vertiefung der Gedanken beobachten, von dem Beschauen einer verlassenen und scheinbar chaotischen Naturlandschaft (1. Quartett) über ein nachdenkliches Betrachten (2. Quartett) bis zur religiösen Einordnung (und Deutung) des visuell Wahrgenommenen in einen transzendenten Zusammenhang, an dem das lyrische Subjekt als "Geisterfüllter" partizipiert.

Das Sonett soll auch auf einen zugespitzten Schluss hinauslaufen, die sog. "Pointe", welche den Gegensatz in der Argumentation geistreich

<sup>29</sup> Martin Opitz, *Das Buch von der deutschen Poeterey*, Stuttgart, Reclam, S. 56.

aufzulösen hatte. Trotz des ursprünglich musikalischen Charakters dieser Form besteht das Wesen des Sonetts in der Frühen Neuzeit gerade in diesem epigrammatischen Charakter<sup>30</sup> (wobei die epigrammatische Pointierung vor allem zu satirischen Zwecken verwendet wird), und auch Gryphius ist bemüht, durch überraschende Schlusswendungen der Kunst der "argutia" zu genügen. Das bekannteste Beispiel dafür dürfte die Schlusspointe des Sonetts *Thränen des Vaterlandes* (S. 7) sein: denn aufgelöst wird die ganze aufgestaute Spannung erst im allerletzten Vers, durch einen verschlüsselten Ausdruck, der "Seelen Schatz". Im Sonett *Vberschrift an dem Tempel der Sterblichkeit...* (S. 13) wird das Thema des existentiellen Irrtums kunstvoll variiert, bis die Befreiung aus diesem "falschen Wahn" im letzten Vers genannt wird: der Tod.

Das quantitativ recht verbreitete Sonett gilt als die repräsentative Gedichtform des 17. Jahrhunderts überhaupt, zumal durch die qualitative Verdichtung des Gehalts, die sie erlaubt. Heute sieht man in Gryphius zu Recht einen Meister dieser Gattung; denn in seinen Sonetten verbindet sich die klassische Strenge mit einer selten erreichten Eindringlichkeit der Aussage.

## II. 2. Die Ode

Obwohl Andreas Gryphius vier Oden-Bücher veröffentlichte und sie jedesmal ebenso sorgfältig anordnete und überarbeitete wie seine Sonett-Bücher, ist diese poetische Form in der Reclam-Ausgabe mit nur acht Gedichten sehr schlecht vertreten (außer wenn man die 50 achtzeiligen Strophen der *Kirchhofs-Gedancken* berücksichtigt, die formal zu der Oden-Dichtung gehören). Sehr bedauerlich ist das Fehlen der höchst wichtigen ersten Ode aus dem ersten Oden-Buch, *Die trawrige Sion*, sowie eine der seltenen Oden mit weltlicher Thematik, *Ruhe des Gemüthes*<sup>31</sup>, die paradigmatisch für das neustoizistische Ideal der "constantia" gelten kann. Die Erforschung von Gryphius' Odenwerk liegt auch leider weit hinter der seiner Sonette zurück<sup>32</sup>.

Im Gegensatz zur relativen "Modernität" des Sonetts ist die Ode eine alte poetische Form, die bereits in der Antike gepflegt wurde. Zur Zeit des Humanismus und vor allem in der deutschsprachigen Lyrik des 17. Jahrhunderts wurden die vorgegebenen Muster nicht regelrecht nachgeahmt, sondern vielmehr den deutschen Begebenheiten angepasst. Mit den *Oden und Gesänge(n)* Georg Rudolf Weckherlins waren 1618 zum ersten Mal (noch vor Opitz) Odenstrophen in deutscher Sprache erschienen, schon im Anschluss an das Vorbild von Ronsard und an die Plejade-Dichter. Diese Abhängigkeit von Ronsard ist für die gesamte deutsche Barockdichtung kennzeichnend, insbesondere für Martin Opitz, der sich in seiner Produktion auf das weltliche,

---

<sup>30</sup> Thomas Borgstedt, *Topik des Sonetts*, 2. Teil, Kap. 2: "Das epigrammatische Sonett der Frühen Neuzeit", S. 211-268.

<sup>31</sup> Wiederabgedruckt in: *Gedichte des Barock*, hrsg. Ulrich Maché & Vilker Meid, S. 124 f.

<sup>32</sup> Zuletzt doch: Heba Fathy, *Nachahmung und Neuschöpfung in der deutschen Odendichtung des 17. Jahrhunderts. Eine gattungsgeschichtliche Untersuchung*, Hamburg 2007. Über Gryphius, S. 146-187.

gesellige Lied konzentrierte. Aber auch die neulateinische Odendichtung eines Jacob Balde ist zu erwähnen, denn sie spielte für Gryphius eine wichtige Rolle.

Die Ode ist als Form deswegen von besonderem Interesse, da sie in der Barockzeit zum Gegenpol des Sonetts wird, das durch seine strenge, schwere Regelmäßigkeit eine gebändigte Formung verlangt; sie gibt vielmehr der freien Gestaltung Raum, und wird in ihren verschiedenen Erscheinungsformen dem leichten Lied ebenso gerecht wie den hohen, erhabenen Gegenständen und den religiösen Themen. Deswegen erfreut sie sich in der Lyrik des 17. Jahrhunderts einer großen Beliebtheit.

Nach der griechischen Etymologie bedeutet "ôdê" Gesang. Ursprünglich handelt es sich also um ein lyrisches Gedicht, das entweder gesungen oder mit Musik, von der Lyra begleitet wurde. Im Laufe des 17. Jahrhunderts wird die Ode weitgehend mit "Lied" oder "Gesang" identifiziert. Die Form der Ode wird hauptsächlich in zwei Typen gepflegt: die "gemeine Ode" (nach horazischem Vorbild), die eher einem einfachen strophischen Lied ähnelt, wobei der Umfang frei bleibt (Beispiele: *Vanitas Mundi*, S. 89f, *Dominus usque quo ?* S. 90 f, *Vanitas! vanitatum Vanitas*, S. 92ff), und die viel kompliziertere "pindarische Ode", die aus einem dreiteiligen System von "Strophe/ Antistrophe/ Epode" besteht, oder in einer anderen zeitgenössischen Terminologie: "Satz/ Gegensatz/ Zusatz". Die von Opitz in seiner Poetik erwähnte sapphische Ode, die "sapphischen Gesänge", die "mit lebendigen stimmen und in musicalische instrumente eingesungen werden, welche das Leben und die Seele der Poeterey sind"<sup>33</sup>, hat Gryphius wohl wegen ihres zu freien Charakters und ihrer weltlichen Thematik nicht gepflegt (Opitz' Verweis auf die völlig verzückte Dichterin Sappho und ihre verbuhleten Augen mag ihn abgestoßen haben...). Die pindarische Ode hat immer einen erhabenen Gegenstand, einen feierlich-gehobenen Ton, und ist etwas strikter in den äußerlichen Kompositionsregeln: der erste Teil, die "Strophé", ist zwar frei im Hinblick auf die Wahl der Strophenlänge wie auch auf das Metrum oder noch das Reimschema, der zweite Teil, "Antistrophè", muß aber in allem genau das selbe Schema befolgen wie die "Strophé", während der dritte Teil, die "Epodé", wiederum frei ist und nichts Besonderes vorgeschrieben wird. Ein Beispiel für dieses Schema und für diese Bezeichnung bietet die Ode *Gott dem Heiligen Geiste* (S. 97-99). In dieser Ode wird das dreiteilige Schema zweimal verwendet, so dass daraus eine dramatische Struktur mit feierlich getragendem Ton sichtbar wird. Für seine poetischen Bearbeitungen der Psalmen (wie übrigens auch für die "Reyen", d.i. Chöre seiner Trauerspiele) verwendete Gryphius diese pindarische Ode. Denn durch diese spezifische, dreiteilige Struktur eignete sie sich vorzüglich für die bewegte, ja dialektische Gestaltung thematischer Antithesen. Unter den Dichtern des 17. Jahrhunderts gelang es einzig Andreas Gryphius, die pindarische Ode zur großen, erhabenen Form religiöser Dichtung zu steigern<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Martin Opitz, *Buch von der deutschen Poeterey*, S. 61.

<sup>34</sup> Volker Meid, *Deutsche Barocklyrik*, S. 71.

Das 1643 in Leiden erschienene erste Buch von Gryphius' Oden enthielt neben der traditionellen pindarischen Ode Gedichte, die man eigentlich nicht mehr als Oden bezeichnen kann, sondern vielmehr als Kirchenlieder. Einige sind sogar in Gesangbücher aufgenommen worden, wie z.B. Die *Vanitas! Vanitatum Vanitas* betitelte Ode, die jedoch unter dem ersten Vers, "Die Herrlichkeit der Erden..." (S.92) bekannt wurde<sup>35</sup>. Es folgten dann das zweite, sowie das dritte Odenbuch. Auch in diesen Odensammlungen ist die biblisch-religiöse Thematik vorherrschend (leidvolle Klage, Bitte um Beistand in der Not, Gebet um Erlösung), wie an den Gedichtüberschriften abzulesen ist (so z.B. *Domine usque quo ?* S. 90 f, nach dem 13. Psalm, "Hilferuf eines Angefochtenen", oder noch deutlicher die Ode S. 94 ff, *Psal. LXXI v. 20 Quantas ostendisti mihi tribulationes multas & magnas, & conversus vivificasti me!*, sowie die Ode S. 100 ff: *Quis absolvet nobis lapidem ab ostio monumenti*). Gryphius setzt Psalmentexte meistens in der Ich-Form poetisch um, wodurch er sich selber geschickt mit dem Psalmisten verbindet. Durch die pathetische Erregung der Sprache erreicht er eine sehr persönliche Emotionalisierung der religiösen Vorgänge.

Als viertes Odenbuch brachte Gryphius den Zyklus *Thränen über das Leiden Christi*, der in 19 Liedern die einzelnen Etappen der Passion Christi behandelt, vom Letzten Abendmahl bis zur Grablegung. In seiner vom 5. Januar 1652 datierten Vorrede verteidigt er die schlichte Art zu schreiben, die dennoch auf die "Blumen der Wohlredenheit" nicht ganz verzichten möchte. Damit ist eine wichtige stilistische Streitfrage angesprochen, die Legitimation des "ornatus" für eine geistliche Dichtung, von der Gryphius am Beispiel der Psalmen behauptet, sie sei ursprünglich gesungene Dichtung gewesen, eben wie die Ode: "Die allertrefflichsten Wohlthaten des Höchsten werden von den Alten nicht so wohl beschrieben als besungen"<sup>36</sup>.

### II. 3. Das Epigramm

Das Epigramm ist ebenfalls eine aus der Antike überlieferte Form. Als Vorbild galten für die Antike der im Humanismus wieder entdeckte Martial (40-102 nach J.C.), für die neulateinische Poesie der Engländer John Owen. Es war ursprünglich eine Inschrift, bzw. eine kurze Aufschrift von höchstens acht oder zehn Zeilen (im allgemeinen Alexandrinerversen).

In seiner Poetik behandelte Opitz das Epigramm zusammen mit der Satire. Er definierte (in Anlehnung an Scaligers Poetik) beide Typen folgendermaßen:

"Das Epigramma setze ich darumb zue der Satyra/ weil die Satyra ein lang Epigramma/ und das Epigramma eine kurtze Satyra ist; denn die kurtze ist seine eigenschafft/ und die spitzfindigkeit gleichsam seine

<sup>35</sup> E. Mannack, *Andreas Gryphius*, Metzler, S. 32; Willi Flemming, *Andreas Gryphius*, S. 178.

<sup>36</sup> Andreas Gryphius, *Gesamtausgabe*, hrsg. Hugh Powell & Marian Szyrocki, Bd. 2: "Oden und Epigramme", S.98.

seele und gestalt; die sonderlich an dem ende erscheinet/ das allezeit anders als wir verhoffet hetten gefallen soll: in welchem auch die spitzfindigkeit vornemlich bestehet<sup>137</sup>.

Diese Definition vom Wesen des Epigramms hebt ein doppeltes formales Kriterium hervor: die notwendige Kürze (es ist das Gebot der "brevitas", nach dem Motto "in der Kürze liegt die Würze"), und vor allem die "Spitzfindigkeit", d.i. die überraschende Wendung am Ende, die Schlusspointe ("acumen"), welche den "Witz" ("ingenium") des Autors verraten soll. Die Wortspielstruktur des Epigramms basiert entweder auf der Mehrdeutigkeit der Begriffe, oder auf einer kontrasthaften Behandlung des jeweiligen Themas. Die Überraschung tritt ein, wenn einander Fernliegendes durch Parallelsetzung sich als verwandt erweist bzw. wenn ein bestimmter Inhalt umgekehrt wird. Die Scharfsinnigkeit, die auf dem "argutia"-Begriff beruht, diese Kunst, eine Spannung zu erschaffen, um sie dann zu lösen, wurde in ganz Europa zum poetologischen Prinzip der Barockdichtung erhoben.

Was die behandelten Stoffe angeht, schrieb Opitz ferner:

"Wiewol aber das Epigramma aller sachen unnd wörter fähig ist/ soll es doch lieber in Venerischem wesen/ überschriften der begräbniße und gebäwe/ Lobe vornehmer Männer und Frawen/ kurtzweiligen schertzreden unnd anderem/ es sey was es wolle/ bestehen/ als in spöttlicher hönerey und auffruck [=Tadel] anderer leute laster und gebrechen<sup>138</sup>.

Die Themen und Motive, die für Epigramme bevorzugt werden sollten, wären also vor allem weltliche Themen: erstens die Liebesthematik ("venerisches Wesen"), zweitens die Grabreden, bzw. Grabschriften, drittens das Lob bekannter und vornehmer Figuren, viertens die angenehme "Tändelei" (Schertzreden). Der kritische Gestus, der Hohn und Spott sollten Opitz zufolge lieber der "Satire" überlassen werden. Dennoch eignet sich das Epigramm besonders gut zur Kritik an krassen Untugenden oder Fehlhaltungen, oder noch zur Entlarvung einer fragwürdigen, scheinhaften oder widersprüchlichen Welt. Das christlich-mystische Epigramm benutzt die Ambivalenzen des mystischen Vokabulars, relativiert Normalbegriffe aus dem Alltag (Leben, Sterben, Tod, Blut) durch Konfrontation mit einem esoterischen Bedeutungsgehalt.

In Schlesien wurde die Form des Epigramms durch einige Landsleute von Gryphius gepflegt. Von Daniel von Czepkos religiös-mystischen Epigrammen bekam Gryphius vielleicht Anregungen (er war bekanntlich mit Czepko befreundet), während ein Einfluss von Friedrich von Logaus satirisch-gnomischen Epigrammen nicht direkt belegt ist.

Gryphius ließ 1643 in Leiden auch ein Buch deutscher Epigramme drucken, wiederum 100 an der Zahl - das Epigramm *Über wahre Beständigkeit* (S.

<sup>37</sup> Martin Opitz, *Das Buch von der deutschen Poeterey*, S. 30 f.

<sup>38</sup> Ebda. S. 31.

106) beschloss übrigens diese erste Ausgabe. Die meisten wurden für den späteren Druck von 1663 (der 300 Epigramme umfasst) unverändert wieder aufgenommen, wobei aber die Reihenfolge umgestellt wurde. Von der Form her sind zwei Typen zu erkennen: der auf die pointierte Deutung ganz konzentrierte Zweizeiler, und mehrzeilige Sprüche, die aber die Länge von acht Versen nie überschreiten. Und immer wird der lange Alexandriner verwendet. Von den Themen her lässt sich eine Vielfalt feststellen, von der leider die Reclam-Ausgabe kein genaues Bild gibt (insbesondere was die kritisch-satirische Dimension angeht). Es begegnen jedoch religiös-biblische Sujets (S. 105 ff *Über die Geburt des Herrn Jesu, Über den Todt des Herrn, An die Apostel*, usw.), Todesfälle (*An Mariam*), aber auch Gryphius' eigenes astronomisches Interesse (*Über Nicolai Copernici Bild, Über eine SonnenUhr*), sowie philosophische Betrachtungen über die Zeit und die Beständigkeit. Dabei fällt im Detail die Praxis des Selbstzitats auf<sup>39</sup>. Gryphius pflegte auch einen damals beliebten Typus, die sog. "Grabschrift", eine Epigrammform, bei der der/ die Verstorbene selber aus dem Jenseits spricht und aus dem Leben im Diesseits eine Lehre zieht. Ein Beispiel dafür liefert die *Grabschrift Mariana Gryphiae seines Bruders Pauli Töchterlein* (S. 108): dort spricht das kleine Kind, das während des Brandes von Freystadt tatsächlich "auf der Flucht" geboren wurde und gleich nach ein paar Tagen verstarb, als Zeuge für die existentielle Angst (der Begriff erscheint zweimal), die die Menschen angesichts solcher Verhältnisse ergreift.

Der Formwille, der bei dem Wiederaufbau Deutschlands nach dem Krieg die ganze ständische Gesellschaft durchzieht (auch bei den Verhaltensnormen, z.B. bei der Kunst des Komplimentierens, des Briefeschreibens, des Gebarens) gilt auch und insbesondere für die Literatur und die Poesie. Die Gedanken und Reflexionen werden in streng reglementierte Redeformen eingebunden und dadurch in ihrem möglichen Gefühlsausbruch gebändigt. Andreas Gryphius bevorzugte schwierige poetische Formen; deren meisterhafte, formvollendete Beherrschung bewies, dass der Christ nicht in das Chaos der Welt gestürzt wurde, sondern sie zu meistern wusste.

---

<sup>39</sup> Thomas Althaus, *Epigrammatisches Barock*, S. 158-165.

### III. Die poetische Sprache: Metrik, Rhetorik & Bildlichkeit

Eberhard Mannack hat es betont: "Bereits von den Zeitgenossen wurden Gryphius' rhetorisches Talent und die gewaltige Kraft seiner Sprache bewundert"<sup>40</sup>. In diesem Kapitel sollen insbesondere die Metrik, die Rhetorik und die Bildlichkeit in Gryphius' Lyrik nacheinander untersucht werden.

#### III. 1. Die Metrik

In seinen Sonetten zeigt sich Gryphius anscheinend konservativ: er benutzt durchgängig den sechshebigen jambischen Alexandriner, den erhabenen, noblen Vers par excellence (der keineswegs als "anspruchlose Form"<sup>41</sup> zu bezeichnen ist), den Opitz für das Epos und für die Tragödie empfohlen hatte. Dieser lange Vers, mit einer Zäsur in der Mitte, nach der dritten Hebung, erlaubt eine relativ breite Wiedergabe eines Inhalts. Diese sog. "zweischenklige" Struktur des Alexandriners war durchaus geeignet, die für Gryphius' Gedanken charakteristische Antithetik adäquat auszudrücken. Aber er benutzt ebenfalls den von Ronsard und nach ihm Opitz empfohlenen, fünfhebigen "Vers commun", sowie manchmal längere Verse, auch sieben- bzw. achthebige Trochäen (*Ewige Freude der Auserwählten*, S. 20). Vor allem benutzt er Daktylen -ein Metrum, von dem Opitz abgeraten hatte, das sich jedoch in der Dichtung des 17. Jahrhunderts unwiderbringlich durchsetzte. So greift er im Sonett *Mitternacht* (S. 12) ganz bewusst auf achthebige Daktylen zurück, deren Wirkung durch eine gekonnte Klangmalerei intensiviert wird. Gryphius geht so weit, in seinen *Son- und Feyrtags-Sonnetten* unregelmäßige Madrigalverse zu benutzen, d.i. eine Kombination von Versen ungleicher Länge -Sechsheber, Dreiheber, Zweiheber - und verschiedenen Metrums, z.B. in *Auff den Tag der Reinigung Mariae* (S. 71), wo Sechstakter mit Drei- und Zweitaktern alternieren. Die rhythmische Innenbewegung wird intensiviert. Durch Abwechslungen vermag es Gryphius also, die Monotonie und Starrheit der Versform zu vermeiden und seinen eigenen Stil zu prägen.

Ein extremes Beispiel stellt das Sonett *Die Hölle* (S. 19) dar. Nicht nur werden Daktylen eingeführt, sondern die regelmäßigen Alexandriner werden durch ungleichmäßige Verse verdrängt, ja gleichsam gesprengt: Die Quartette weisen Zwei- und Achtheber auf, während die Terzette aus Acht- und Fünfhebern bestehen. Durch die Anhäufung einsilbiger Wörter wird die Betonung außerdem schwankend (einige Silben müssen überdehnt ausgesprochen werden, wie "ach!", "Weh!", "Tiff", "Höh"), alles gerät ins Wanken und der Pathos wird extrem. Durch diese seltsamen, aber durchaus gewollten Abweichungen erweckt die Metrik beim Leser ein Gefühl des Chaos, was vollkommen rechtmäßig ist, insofern als die Hölle als Reich des Satans die Umkehrung der Weltordnung darstellt. Der Eindruck eines Schocks wird

<sup>40</sup> Eberhard Mannack, *Andreas Gryphius*, Stuttgart/ Metzler, S. 70.

<sup>41</sup> Peter Brenner, "Barock", in: *Neuere deutsche Literaturgeschichte*, Tübingen 2004, S. 35.

verstärkt durch den Gegensatz zwischen den vielen einsilbigen Wörtern im ersten Teil und dem schweren Nominalstil mit gewichttragenden Substantiven im zweiten Teil.

Gryphius zeigt sich auch sehr locker im Umgang mit dem Versmaß: er versucht zwar, die logische Betonung zu beachten, aber oft genug nimmt er sich Freiheiten, so dass der volle Versakzent auf Neben- bzw. Füllworte fallen muss, es sei denn, man füge einen zusätzlichen Akzent ein. Was ein Verstoß zu sein scheint, erweist sich jedoch als eine durchaus bewusst und gezielt eingesetzte Methode, um etwa eine besondere Phrase, ein sinnschweres Wort hervorzuheben (wie im Gedicht *Thränen des Vaterlandes*: "das vom Blut fette schwert" !). Mit einem häufigen Tempowechsel mildert er die Monotonie des Metrums und erreicht er, zumal bei Häufung von bedeutungsvollen Einsilblern, eine spannungsreiche Versbewegung.

Auch in seinen pindarischen Oden nutzt Gryphius die zugelassene Freiheit der Durchführung; die Vielfalt der metrischen Einrichtung fällt auf - sechshebige jambische Alexandrinerverse erscheinen neben Vierhebern, Fünfhebern, aber auch neben achthebigen Trochäen. Die Freiheit in der formalen Gestaltung herrscht auch in der Ode *Vanitas Mundi* (S. 89 f), wo Zweiheber und Fünfheber miteinander alternieren und sogar zum Schluss zusammen reimen.

Hinsichtlich des Reimschemas und der Reimstellung bleibt Gryphius durchweg in den vorgegebenen Schemata, beachtet meist die empfohlene Alternanz von weiblich-klingenden und männlich-stumpfen Reimen. Manchmal jedoch weicht er davon ab, wie z.B. in *Ewige Freude der Außerwehlten*, wo nur männliche, stumpfe, harte Reime in den Quartetten vorkommen, und nur weibliche, weiche in den Terzetten, was die antithetische Struktur des Sonetts stärker verdeutlicht. In der Ode *Psal. LXXI. v. 20 Quantas ostendisti...* (S. 94 ff) ist eine große Vielfalt an Versformen und Reimschemata zu beobachten, aber auch die Abweichungen. Gryphius nimmt sich Freiheiten mit den Vorschriften: der "Gegensatz" mit seinem Schema ABAB, CDDC entspricht nicht ganz dem Reimschema des "Satzes", ABAB, CD CD.

Einen sehr interessanten Fall bietet die Ode *Verleugnung der Welt* (S. 96 f), eigentlich eine Sestine, d.i. eine relativ seltene Gedichtform romanischen Ursprungs, die bereits die Plejade-Dichter gepflegt hatten. Diese Gedichtform, die meistens aus sechs sechszeiligen Strophen besteht, hat eine ganz raffinierte Reimstruktur: es begegnen immer wieder die selben Wörter am Ende eines Verses (hier: "stehn", "hin", "Dunst", "Phantasie", "Traum", "Tod"), und in der selben Reihenfolge, aber so, dass das jeweils letzte Schlusswort einer Strophe das erste Reimwort der folgenden bildet. Aus diesem Prinzip ergibt sich das Schema: ABCDEF für die erste Strophe, FABCDE für die zweite, EFABCD für die dritte, usw. usf. Zudem entspricht das Schlusswort des letzten Verses (also der Reim im engeren Sinne) dem Schlusswort des ersten Verses ("stehn"), was das Gedicht formal abrundet und inhaltlich überspitzt: denn der Welt, die zu Beginn des Gedichts "in Flammen stehn" wird, widersetzt sich am Ende das

"[laß] mich ewig stehn" des siegreichen Christen. Dass die Reime dabei alle männlich-stumpf sind, verstärkt die extreme, formal-strukturelle wie auch akustische Geschlossenheit des Gedichts, dem eine ebenso stringente gedankliche Entwicklung zugrundeliegt.

Durch diese kunstvolle Verwendung von Rhythmus, Vers und Reimform zeugt Gryphius von einer großen Meisterschaft in der Handhabung der poetischen Sprache.

### III.2. Rhetorik

Die deutsche Poetik des 17. Jahrhunderts war in zweierlei Hinsicht unselbständig: sie stützte sich im Lehrgehalt ganz auf die klassische, (neu)lateinische Rhetorik, und basierte auf der europäischen Humanistenpoetik des 16. Jahrhunderts (insbesondere Joseph Scaligers *Poetices libri septem*, 1561, sowie Gerhard Johannes Vossius *Commentarium rhetoricorum sive oratoriarum institutionum libri sex*, 1606). Die erste deutschsprachige Rhetorik, die *Teutsche Rhetorica* von Johann Matthäus Meyfart (1634), konzentrierte sich auf die Bereiche der sozialen Realität und ihre spezifischen Bedürfnisse (die Redekunst der Herrscher, der Höfe und der Prediger), war also nicht auf Dichtkunst gerichtet.

Von der durch Horaz, Quintilian und Cicero geprägten Tradition der klassischen Redekunst wurden für die Dichtkunst drei Postulate übernommen:

Erstens, die grundlegende Unterscheidung von "res" (Dinge) und "verba" (Worte): Dichtung ist immer auf eine "Sache" bezogen, und Sachen und Wörter sind einander zugeordnet, Bei der Wahl der Worte herrscht aber keine Willkür; das Ganze ist vielmehr von der alten Lehre des "aptum", d.i. des Passenden, Angemessenen, sowie von der Lehre des "decorum", des Schicklichen, geregelt. Die Dichtung wird also dem subjektiven Zugriff entzogen: die Worte werden bewußt eingesetzt, nachdem der Dichter erkannt hat, ob sie von der Sache selbst gefordert werden und ihr auch angemessen sind. Zu bemerken ist jedoch, dass dieses Prinzip im Laufe der Zeit und der poetischen Praxis immer lockerer gehandhabt wird, bis hin manchmal zu Widersprüchen zwischen einer klassistischen Theorie und einer "manieristischen Praxis".

Zweitens ist die rhetorische Grundeinteilung in "inventio", "dispositio", "elocutio" zu nennen<sup>42</sup>. Der Redner bzw. Dichter muß zunächst sich eine "Sache" einbilden und entsprechende Argumente erfinden, das Gefundene dann so anordnen, dass die Argumentation überzeugend, ja zwingend wirkt, und das Angeordnete stilistisch umsetzen und ausschmücken, gemäß den Forderungen der "Eleganz oder Zierlichkeit" ("elegantia"), der Klarheit ("perspicuitas") und der Würde ("dignitas").

Die Stillehre bildet also den Kern der Poetiken. Es werden drei

---

<sup>42</sup> Zu diesen drei Hauptteilen der Rhetorik kommen traditionell noch zwei weitere hinzu, die "memoria" und die "actio", die sich allerdings nicht primär auf die Kompositionsprinzipien eines Textes beziehen, sondern auf dessen öffentliche Darbietung durch einen Redner bzw. einen Schauspieler.

Stilebenen unterschieden, der "hohe", "mittlere" und "niedrige" Stil, denen jeweils bestimmte Gattungen und Themen entsprechen. Zu der Stillehre gehört der Rückgriff auf bestimmte Verfahren, die durch Erregung unterschiedlicher Affekte den Hörer bzw. Leser emotional lenken können und also der Überredung dienen, die Übernahme der Topik, d.i. der Lehre der Fundstellen ("loci communes", "topoi"), sowie schließlich sowie eine gesuchte und oft übersteigerte Metaphorik (die Tropen). Gemäß der tradierten horazischen Formel vom "ut pictura poesis" gehört die Bildhaftigkeit der Sprache zum festen Bestandteil und Charakteristikum eines edlen, ja erhabenen Ausdrucks.

Die am meisten benutzten europäischen Humanistenpoetiken sind zugleich Lehrbücher, die außer den normativen Anweisungen fertige und systematische Tabellen und Kompendien darbieten, in denen die Dichter nur nach den nötigen Formen, Ausdrücken, Bildern und Topoi zu greifen brauchen. Denn als Disziplin, als Kunstübung beruht die Poesie auf der Dreiheit von "doctrina/praecepta", "exempla" und "imitatio". Die Nachahmung betrifft insbesondere die literarischen Vorbilder und Muster. Allerdings wird davon ausgegangen, dass die imitierten Werke, ob aus der Vergangenheit oder aus der nahen Gegenwart, nachahmungswürdig sind, und vor allem, dass die Nachahmung zu etwas Neuem und Eigenem führen soll, das fast den Wert einer Neuschöpfung hätte. Und dies ist gerade in Andreas Gryphius' Dichtungen der Fall; deswegen fügt der Dichter in seinen späteren Gedichtausgaben den Hinweis auf die benutzte Vorlage, wie am Beispiel des Sonetts *An den gekreuzigten Jesum. Sarbievii: Hinc ut redeam* (S. 4 f) zu sehen ist.

Gryphius ist ein Meister der Rhetorik; er war bestrebt, durch ein Höchstmaß an Kunstfertigkeit seine poetischen Gedanken zu legitimieren und ihnen eine möglichst große Ausdruckskraft zu verleihen, wohl um seine Leser zu überzeugen (denn die "persuasio" ist der erste Zweck der Redekunst).

Auf den für Gryphius' Gedichte eigenen Sprachgestus soll zunächst das Augenmerk gerichtet werden.

Im Mittelpunkt seiner Dichtung steht die Deixis als typische Argumentationsfigur der Zeit. Stellvertretend für diesen Gestus sei der Anfangsvers aus dem Sonett *Es ist alles Eitel* (S. 5) zitiert: "du sihst/ wohin du sihst/nur Eitelkeit auff Erden." Durch den deiktischen Gestus der direkten Anrede wird der Leser wofort in die Betrachtung einbezogen und kann sich der Behauptung nicht entziehen. Aber auch die wiederkehrenden Hinweise auf eine Sprechsituation, wie "hier", "dort", "itzt", "morgen" sind dazu zu zählen. Dialoge, Anrufe und Interjektionen dienen dazu, eine dramatische Spannung hervorzubringen. Eine höchst dramatische Selbstapostrophierung begegnet im Sonett *Ewige Freude der Auserwählten* (S. 20): "O! wo bin ich ! O! was seh' ich?/ wach ich? treumt mir? wir wird mir?", als Ausdruck der Ekstase, der Verzückung in Gott. Häufige Selbstanreformen und fingierte Selbstgespräche inszenieren die existentiellen Zweifel eines tief gläubigen Ich in Zeiten des Unglücks und der Not, kontrastieren aber auch dessen Zuversicht und Glauben angesichts der allmächtigen göttlichen Gnade. Als Beispiel für die raffinierte

"dispositio" bzw. Kunst der Anordnung der Argumente ist die Frage-Antwort-Struktur zu nennen. Durch die Abwechslung von Fragen und Antworten wird eine Spannung erzeugt, die durch die Schlusspointe aufgelöst wird.

Oft wechselt die "Du"-Anrede zum sentenziösen "wir" über, bzw. zum unbestimmten "man". Das komplexe Verhältnis zwischen den verschiedenen Instanzen, Ich und Du, Wir und man, "Mensch", sowie zwischen Autor und Leser(n) ist von den Forschern hervorgehoben worden, insbesondere der plötzliche Übergang vom Ich zum Du bzw. zum allgemeinen, sentenziösen Wir/ man innerhalb der Sonette. Victor Manheimer sah in der Umformung der Ich-Stellen und in der Erweiterung der Perspektive eine Bemühung um Objektivierung einer primär subjektiven, aus der Not entstandenen Bekenntnislyrik: « Überhaupt ist Gryphius bestrebt, die Sphäre des Zufalls und der Aktualität zu vermindern und etwas von der Gelegenheit zu verwischen, die seinen Gedichten ursprünglich vielleicht den Anstoß gegeben hatte »<sup>43</sup>. Heute neigen die Forscher eher dazu, in der sentenziösen Form vieler Aussagen eine didaktische, belehrend-ermahnende Intention des Dichters zu erkennen, die auf eine zeitlose, ewige Gültigkeit beansprucht. Durch sentenziöse Schlusssätze wie "was sag ich ? Wir vergehn wie Rauch...", verlässt der Ausdruck die Ebene der individuellen Aussage und dringt "in den Bereich einer archetypischen Wahrnehmung"<sup>44</sup>.

Die Spezifität von Gryphius' Wortschatz ist der zweite Aspekt, der bei der Analyse der Gedichte auffällt. Dieser Wortschatz ist extrem affektgeladen. In seiner Lyrik nutzt Gryphius alle Möglichkeiten affektiven Sprechens aus: Thränen (manchmal auch "Zähren", das schlesische Wort für "Tränen"), Herz, Blut, Geist, Not, Angst, Kummer, Pein, Schmerz, Grauß (das schlesische Wort für "Schutt und Asche"), usw. sind wiederkehrende Begriffe, die außerdem oft aneinandergereiht werden, syndetisch oder asyndetisch, und ebenso häufig von intensivierenden Beiwörtern (herbe Angst, grimme Seuche, grause Noth, bleiche Angst) begleitet werden. Ein Beispiel für eine syndetische Häufung von affektgeladenen Wörtern begegnet im Sonett *Vberschrift an dem Tempel der Sterblichkeit* (S. 13): "Fleisch und Schweiß und Blutt/ und Gutt/ und Sünden/ und Fall/ und Weh"; ein anderes im Gedicht *Auff die letzte Nacht seines XXV. Jahrs* (S. 14): "Und Trauren/ und Verdruß/ und Schrecken". Im Gedicht *Die Hölle* (S. 19) wird das Verfahren der asyndetischen Häufung sogar auf zwei Verse erstreckt, was den unerträglichen Charakter des Dargestellten intensiviert: "Mord! Zetter! Jammer! Angst/ Creutz! Marter! Würme! Plagen./ / Pech! Folter! Hencker! Flamm ! Stanck! Geister ! Kälte ! Zagen!". Ein solches Verfahren erklärt die späte Verurteilung der "Zentnerworte" durch die Aufklärer.

Von den bekanntesten Redefiguren der Rhetorik macht Gryphius einen intensiven Gebrauch.

<sup>43</sup> Victor Manheimer, *Andreas Gryphius*, S. 103.

<sup>44</sup> Conrad Wiedemann, *Andreas Gryphius*, S. 443.

Zu den Verfahren der Exordialtopik, die nicht zuletzt der Selbstlegitimation als Dichter dienen, gehören die rituellen Invokationsformeln an Gott, hier an den Heiligen Geist. Durch diese Bitten um Beistand, um Erfrischung, Erleuchtung, usw. wird Zweifaches gemeint : zunächst die formale und poetische Meisterschaft (um den genialen Einfall zu haben, die richtigen, adäquaten Worte zu finden und sie ordentlich zu disponieren), dann auch (vor allem?) die Fähigkeit, den eigentlichen Sinn der irdischen Erscheinungen zu erfassen und geistlich zu deuten. Beide Elemente, die formale Meisterschaft und die religiöse Eingebung, sind nur gemeinsam denkbar; ohne religiöse Verankerung wäre das Gedicht nur ein eitles Spiel, während es als Akt der Vermittlung einer höheren Erkenntnis aufgefasst ist. Gryphius macht also von den antiken-humanistischen rhetorischen Traditionen Gebrauch, jedoch ohne (mystische) Exaltation, er bleibt durchaus in einem maßvollen Rahmen.

Die Proposopöe ist eine andere Redefigur der erhabenen Stilebene, auf die er oft zurückgreift. Dieser Kunstgriff erlaubt es, abwesende oder gar tote Personen bzw. fiktive Figuren oder abstrakte Entitäten reden zu lassen: so weint und jammert das personifizierte Vaterland (eine Allegorie) im Sonett *Thränen des Vaterlandes*, so mahnt und belehrt ein totes Kind in der *Grabschrift Marianae Gryphiae seines Brudern Pauli Töchterlein* (S. 108). Der Rückgriff auf dieses Verfahren schafft ausgeprägt szenische Momente (vor allem in den Oden, mit der Alternanz von Satz/ Gegen-Satz...), die dramatisch bewegt sind und die Aussage intensivieren.

Die anderen, von Gryphius benutzten rhetorischen Figuren lassen sich grob in drei Gruppen unterteilen: die Figuren der Gegensätzlichkeit, die Figuren der Aufzählung und der Reihung, und die Figuren der Steigerung und der Intensivierung der Aussage.

Zu den Figuren der Gegensätzlichkeit, welche die dualistischen Spannungen der Zeit widerspiegeln, gehören die Antithesen und Paradoxa, der Chiasmus und das Oxymoron.

Das Hauptverfahren, das als stilbildendes Medium seiner dichterischen Sprache betrachtet werden kann, ist wohl die Antithese. Gryphius betreibt ständig ein raffiniertes, meist dialektisches Spiel mit krass markierten Oppositionen, entweder zeitliche: "gestern - itzt- morgen", "itzund- bald", "vornunmehr", oder räumliche: "hier-dort", oder noch in den Attributen: "kurzunendlich", "nichtig-ewig", und selbstverständlich in den Grundbegriffen: "Leben-Tod", "steigen-fallen", "bauen-einreißen", "herrschen-weben", usw. Ein paradigmatisches Beispiel für die zusammenballende Verwendung mehrerer Antithesen in einem einzigen Alexandriner bietet der Vers: "Was dieser heute bawt/ reist jener morgen ein" (aus *Es ist alles Eitel*, S. 5), aber auch in den folgenden Versen wird das Verfahren der Antithese intensiv eingesetzt. Manchmal überspringt die Antithese die Versgrenze: "Was gestern war ist hin/ was itzt das Glück erhebt// wird morgen untergehen// die vorhin grünen Aeste// sind numehr dürr und todt..." (*Ebenbild unsers Lebens*, S. 8). Durch diese sinnerhellenden Entgegenstellungen wird die eigentliche Bedeutung ans Licht

gebracht. Im Sonett *Einsamkeit* (S. 13) arbeitet die Schlusspointe eine dialektische Antithetik heraus: der in den Quartetten dargestellte, unschöne und unfruchtbare Ort erweist sich in den Terzetten umgekehrt als "schön und fruchtbar", und zwar für die spirituelle Erkenntnis von Gott.

Oxymora, Paradoxa und Chiasmen eignen sich vorzüglich zum Ausdruck der Paradoxien des menschlichen Lebens, darunter der Einbruch des Göttlichen in die Welt. Beispiele dafür sind das Epigramm *Betrachtung der Zeit* (S. 106), das ganze Sonett *Vber die Geburt Jesu* (S. 3 f), in welchem das Oxymoron der hellen Nacht die Argumentation durchzieht und die chiastische Stellung der Anfangs- und Schlusszeilen die Betrachtung abrundet, sowie die Schlusspointe des Sonetts *Vber den gekreuzigten Jesum* (S. 4 f): "Vnd heiß durch deinen Tod im Tod mich ewig leben!". Jedoch weist Mauser zu Recht darauf hin, dass "die weithin bestimmende Denkstruktur der Zeit [...] die der Interdependenz (ist)", die an sich nicht antithetisch sei, sondern Ausdruck des "wechselseitigen Bedingtseins und Bedingens von Menschlich-Irdischem und Göttlich-Überirdischen (im religiösen) und von Leid und Tugend (im weltlichen Bereich)"<sup>45</sup>. Dies bedeutet, dass alles Irdische (insbesondere die Struktur "Leiden-Heil") einen Sinn und eine Rechtfertigung hat, weil es in einer Wechselbeziehung zur Ewigen Ordnung steht. Somit finden die scheinbaren Antithesen eine Auflösung - ganz im Sinne der Dialektik.

Zu den Figuren der Aufzählung und der Reihung, die zum Verfahren der sog. "insistierenden Nennung" gehören, sind der Parallelismus, die Wiederholung und die Anapher (manchmal auch die Epipher), sowie die Gradation zu rechnen.

Häufungen, Reihungen (syndetisch oder asyndetisch), Wiederholungen mit Parallelismen (etwa in Anaphern und Epiphern) gehören zu den eindringlichsten Stilmitteln von Gryphius' poetischer Sprache: "Ihr Lichter... Ihr Fackeln.../ Ihr Blumen.../Ihr Wächter..." (*An die Sterne*, S.7). Den Parallelismus setzt Gryphius oft geschickt in beiden Teilen eines Alexandriners ein: "Mir grauet vor mir selbst/ mir zittern alle Glieder" (*An sich selbst*, S. 9), "Betrübtes Schlesien! Bestürztzes Vaterland!" (*An H. Johann Schönborn*, S. 15). Sie werden durch bekannte klangliche Phänomene wie Alliterationen und Assonanzen verstärkt ("schlechte Nichtigkeit/ Schatten/ Staub..."). Ein extremes Beispiel für die rhetorische Figur der Worthäufung (hier eine asyndetische) bietet das erste Quartett des Sonetts *Die Hölle* (S.19 f): "Ach! und Weh! Mord! Zetter! [=Zeter, d.i. Hilfe- und Klageruf] Jammer! Angst/ Creutz! Marter! Würme ! Plagen...". Aber auch das Sonett *Thränen in schwerer Krankheit* (S. 8 f) bringt in einer Reihe von Bildern den selben Gedanken zum Ausdruck: "Wir sind ein Wind/ ein Schaum// Ein Nebel/ eine Bach/ ein Reiff/ ein Tau' ein Schaten". Das Gleiche gilt für das Verfahren der Wiederholung, das im Sonett *Vberschrift an dem Tempel der Sterblichkeit* (S. 13) intensiv benutzt wird: der Ausdruck "ihr irr't" wird im ersten Terzett regelrecht eingehämmert. Dem Dichter geht es mit dieser

---

<sup>45</sup> Wolfram Mauser, *Andreas Gryphius - Philosoph und Poet unter dem Kreuz*, Zitat S. 216.

insistierenden Nennung nicht um die Aufzählung von Fakten, sondern er will den Hörer durch diese Wortballungen und die Wucht seiner Rede erschüttern. Somit wird im kleinen Rahmen eines Sonetts ein extrem heftiges Pathos geschaffen.

Zu den Figuren der Steigerung und der Intensivierung der Aussage gehören die Klimax (d.i. der Übergang vom schwächeren zum stärkeren Ausdruck) und die Hyperbel (d.i. ein leicht zur Übertreibung neigender Ausdruck). Eine solche Klimax bilden die Ausdrücke "wir sind mehr, ja mehr denn ganz verheeret" (*Thränen des Vaterlandes*), "du dreymal weiser Geist" (*Über Nicolai Copernici Bild*), "mehr denn lichte Nacht/ Nacht lichter als der Tag/ heller als die Sonn'..." (*Vber die Geburt Jesu*, S. 3 f). Die Figur der "Amplificatio" oder der "Correctio" erlaubt die Beleuchtung des behandelten Motivs aus verschiedener Perspektive, ein Variieren, Umkreisen und Intensivierung der Hauptidee (z.B. "Ich/Du/ und was man hat/ und was man sieht"). Die Praeteritio (eine fingierte Weigerung, über etwas zu berichten, wovon man doch sehr deutlich spricht: "doch schweig ich von dem...") erlaubt es, die Dinge mit großer Deutlichkeit zu sagen, indem man aber noch Schlimmeres unterstellt. Die Paronomasie (eine Form des Wortspiels, die semantisch ferne, aber akustisch nahe Wörter miteinander assoziiert, ein Verfahren, das meist in den Reimen verwendet wird) unterstreicht die Sinnambivalenz und schärft den Sinn für verborgene Sinnzusammenhänge.

Außerdem dienen Ausrufe, rhetorische Fragen und Sentenzen dazu, das Pathos zu steigern und die Aussage zu bekräftigen. Im Eröffnungssonett aller Ausgaben erlebt der Dichter als "begeisterter" Verkünder göttlicher, ewiger Wahrheiten die Hilfe des Höchsten. Das ganze Gedicht ist begleitet und skandiert mit "O"- Ausrufen (13 in 14 Versen !), die dem poetischen Text eine eigene Rhythmik verschaffen. Auch im Sonett *Vber die Geburt Jesu* (S. 3) wiederholen sich die Ausrufe: "O Nacht", "O freudenreiche Nacht". Die rhetorischen Fragen, bei denen die Antwort schon fest liegt, helfen die existentiellen Kernfragen zu formulieren: "was ist dies Leben doch?", "Was sind unser Thaten?", "was ist der hohe Ruhm/ und Jugend/ Ehr und Kunst?" usw.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Hauptmerkmal von Gryphius' Lyrik wohl in der Anhäufung und Konzentration von verschiedenen rhetorischen Mitteln in einem und dem selben Gedicht liegt, sowie in dem systematischen Rückgriff auf bestimmte sprachliche Formen und in ihrer Intensivierung. Entscheidend ist dabei nicht das Streben nach einer ebenmäßigen, harmonischen Komposition, sondern nach einer rhetorisch-argumentativen Durchformung der Gedanken, die den Leser überzeugen will.

### III.3. Die Bildlichkeit

Gryphius' Dichtungen kennzeichnen sich durch eine Fülle von

poetischen Bildern, die von Gerhard Fricke<sup>46</sup> zunächst, dann von Dietrich-Walter Jöns<sup>47</sup> ausführlich untersucht wurden. Fricke hat am Beispiel des Vergleichs des Menschen mit der Blume (vor allem der Rose) die ästhetische Funktion des Bildes bei Gryphius (sowohl in der Lyrik als auch in den Trauerspielen) herausgearbeitet. Er unterstrich insbesondere die distanzierende Haltung des Betrachters, die nie in ein diffuses Gefühl aufgeht, die immer klar und nüchtern bestehen bleibt, weil auf das sachliche Erkennen eines Sachverhalts bzw. verborgener Bedeutungen gerichtet. Dem objektivistischen Dichter ist das poetische Bild stets symbolisch; es dient zur Versinnlichung eines abstrakten Begriffes, einer "Sache". Das dichterische Verfahren ist also gar nicht als "schöpferisch" im modernen Sinne zu bezeichnen, sondern es versucht, bestehende Beziehungen zu enträtseln: "das Ergötzen am allegorischen Bild setzt immer die geistreiche Beherrschung eines Systems von Beziehungen voraus"<sup>48</sup>.

Die besondere Natur dieser poetischen Bilder und ihrer Beziehungen sollte jedoch stärker berücksichtigt werden. Auch wenn Gryphius scheinbar naturgetreue, starke Bilder verwendet, insbesondere bei der Evokation von den Schrecken des Krieges, auch bei der Schilderung vom Todesspektakel, sind diese Bilder zugleich auch scharfsinnig: hinter dem rhetorisch Offenbaren verbirgt sich ein anderer, tieferer Sinn, die "exoterische" Lesart kombiniert sich immer mit einer "esoterischen". Auf der Suche nach der überzeugenden Kraft der "evidentia" und nach der Eleganz des Ausdrucks durch den "ornatus" bevorzugt Gryphius die Plastizität der Sprache. Damit tut er der horazischen Forderung des "ut pictura poesis" Genüge: die Kunst des Dichters will mit der Technik des Malers identisch sein, ja wetteifern. Daher sprechen seine poetischen Bilder so oft die Sinnen an, sind also als "Sinnen-Bilder" zu verstehen.

Dennoch sind diese Bilder alles andere als Gryphius eigene Bildschöpfungen, noch weniger aus der Realität entnommen. Sie entstammen vielmehr einem festen Bestand an Bildelementen (teilweise aus der stoischen, platonischen und petrarkistischen Tradition), deren allegorische Bedeutung die christliche Tradition der Allegorese und die Emblembücher des 16. und 17. Jahrhunderts festgelegt hatten.

Albrecht Schöne hat als erster auf die besondere Natur der poetischen Bildlichkeit in der Literatur des 17. Jahrhunderts hingewiesen, eine Bildlichkeit allegorischer, ja emblematischer Natur, und dabei auf die engen Beziehungen zwischen poetischer Metapher und bildenden Künsten verwiesen<sup>49</sup>. Jöns ist dann auf den historischen Zusammenhang von Hieroglyphik, Emblematik und

---

<sup>46</sup> Gerhard Fricke, *Die Bildlichkeit in der Dichtung des Andreas Gryphius*. Berlin 1933.

<sup>47</sup> Dietrich-Walter Jöns, *Das „Sinnen-Bild“. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*, Stuttgart 1966.

<sup>48</sup> Gerhard Fricke, *Die allgemeine Struktur und die ästhetische Funktion des Bildes bei Gryphius*, Zitat S. 316.

<sup>49</sup> Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1964.

Allegorese eingegangen. Das "Sinnbildliche" der poetischen Bilder schöpft eben aus Emblematik und christlicher Allegorese.

Unter "Emblem" versteht man eine Einheit, die gewöhnlich aus drei Teilen besteht (die Dreiteiligkeit ist ein bestimmendes Strukturprinzip). Diese drei Teile ergänzen einander, denn sie verbinden die textuelle Ebene und die ikonologische Ebene (es gibt keine Vermischung von Text und Bild, im Unterschied zum Figurengedicht). Die Grundlage ist der mittlere Teil, der ein Bild beinhaltet ("figura", "imago"). Dieses Bild zeigt entweder einen bestimmten Ort oder einen Gegenstand (eine Pflanze, ein Tier, ein Herz), eine Personifikation, eine historische, mythologische oder biblische Szene oder Figur, oft eine eigenartige Kombination verschiedener Elemente. Trotz seiner scheinbaren Einfachheit in der Komposition beinhaltet das Bild oft ein rätselhaftes Element - oder die Kombination selber ist rätselhaft. Über dem Bild steht die Überschrift ("inscriptio", oder Motto, Lemma). Diese Überschrift hat eine präzise Funktion: sie soll den Blick auf die "pictura" lenken und das Interesse, ja die Neugierde des Lesers wecken. Unter dem Bild steht die "Subscriptio"; meistens besteht sie aus einem Epigramm, und deren Funktion besteht darin, die "pictura" auszulegen, das Rätsel durch einen belehrenden Kommentar zu lösen. Die Priorität des Bildes beruht auf der Überzeugung, dass das Abgebildete mehr bedeutet, als es konkret darstellt, und einen verborgenen Sinn hat. Der Leser muß eine aktive Arbeit der Enträtselung, Entschlüsselung betreiben. Deswegen heißt es oft auch "Sinnbild" (in der Verdeutschung von Georg Philipp Harsdörffer. Später wird Herder daraus "Denkbilder" machen<sup>50</sup>). Gerade dieser Typus des allegorisch-auslegenden Gedichts ist bei Andreas Gryphius besonders ausgeprägt anzutreffen - bloß ist das ikonographische Bild bei ihm durch ein poetisches ersetzt.

Für Andreas Gryphius' Verhältnis zur literarischen Gattung des Emblems gibt es wenig Belege. Er selber hat keine Sammlung von Emblemen verfasst; weder in seinen mit gelehrten Anmerkungen versehenen Dramen noch in seinen Prosa-Leichab dankungen finden sich Hinweise auf ein besonderes Interesse an Emblemtheorien bzw. -spekulationen seiner Zeit. Belegt ist jedoch, dass er den Ausdruck "Sinnen-Bild" benutzte, vor allem in Trauerreden. Und das Fehlen an direkten, poetologischen Stellungnahmen zum Emblem bedeutet nicht, dass er die Emblembücher nicht gekannt hat, noch weniger, dass er sie nicht verwendet hätte. Das Gegenteil lässt sich vielmehr nachweisen (z.B. die *Pia Desideria* von Hermann Hugo, 1624, sowie eine berühmte Impresensammlung, *Symbola Divina & Humana*, 1601-1603 erschienen), wenn auch eine präzise Zuordnung eines bestimmten Bildes einer bestimmten Textstelle zu einer präzisen Emblemvorlage ein mühsames und unsicheres Unterfangen ist.

Wie auch immer: welchen poetischen Gebrauch macht Andreas

---

<sup>50</sup> Dietrich-Walter Jöns, *Das Sinnenbild*, S. 3.

Gryphius von den bekannten Emblemotiven der Zeit ? Dietrich Walter Jöns führt ein sprechendes Beispiel<sup>51</sup> an: im Sonett *Thränen in schwerer Krankheit* (S. 8 f) verwendet der Dichter ein poetisches Bild, das den langsamen Verfall der körperlichen Kräfte und der seelischen Lebenskraft verdeutlicht, das Bild der verbrannten bzw. bald abgebrannten Kerze:

Die Wangen werden bleich/ der muntern Augen Zir/  
Vergeht/ gleich als der Schein der schon verbrannten Kertzen.

Obwohl sich der Vergleich nur auf die Wangen und die Augen zu beziehen scheint, also auf der dinglichen Ebene des menschlichen Körpers verbleibt, meint Gryphius damit umfassend die Vergänglichkeit als Schicksal der Kreatur. Übrigens begegnet das selbe Bild im Gedicht *Menschliches Elende* (S. 6)

Was sind wir Menschen doch ? [...]

Ein bald verschmeltzter Schnee und abgebrante Kertzen.

Es ist aufschlussreich festzustellen, dass dieses poetische Bild eigentlich auf ein Emblem verweist, das bei dem niederländischen Dichter Jacob Cats zu finden ist. Dessen Emblemsammlung *Spiegel van den Ouden en Nieuwen Tijd* war 1655 in Amsterdam erschienen. Gryphius kannte mit Sicherheit die Werke von Cats, der bei anderen schlesischen Dichtern eine breite Rezeption erfuhr. Bei Cats zeigt die "pictura" eine Kerze, die im Freien steht, wobei von rechts ein heftiger Wind in die Flamme bläst, von links die Sonne scheint und das Wachs zerschmilzt. Die "inscriptio", oder Überschrift, lautet auf lateinisch: "Quis es homo ? Lucerna sub dio posita" (Was ist der Mensch ? Eine Kerze, die im Freien steht). Wie die Kerze, die mit oder ohne Einwirkung von außen brennt und auch einmal erlöschen soll, indem sie ausbrennt, so vergeht auch der Mensch.



<sup>51</sup> Ebda, S. 254. Bei Jöns fehlt die "subscriptio".

Zur Topik, d.i. der Lehre von den "Gemeinplätzen" gehören noch weitere Bilder, die eben zu "Sinbildern" geworden sind und deren Bedeutung fest kodifiziert ist: so z.B. der Schnee, der schnell verschmilzt (=das Leben), ein Schiff auf stürmischer See (=die Gefahren des Lebens), die Landung in einem sicheren Hafen (=der Tod), ein Rosenstrauch (= die Vergänglichkeit), ein Gewitter (=das Unglück), usw.

Das Bild des Schiffes zählt zu den bekanntesten Emblem-Motiven der Zeit. In der Literatur tritt es dann als Motiv der Schifffahrt (navigatio vitae) auf. Wenn das (sturmbewegte) Meer als Sinnbild des Lebens in der Welt gilt, bedeutet das kleine Schiff, das von den Wellen hin-und-her geworfen ist, das von Gefahren umgebene, mit Leid und Angst erfüllte Leben des hilflosen Menschen, wie die sechste Strophe der Ode *Vanitas Mundi* (S. 89 f) verdeutlicht:

Wie ohne Ruh'/  
Ein Schifflein wird bald her/ bald hin geschmissen:  
So setzt uns zu  
Der Sorgen Sturm/ wir werden hingerissen  
Auff dises Lebens Schmerzenvollen See.

Genau die selben Motive bilden die Grundlage für das Gedicht *An die Welt* (S.9), in dem sie bis zur Schlusspointe konsequent ausgeführt werden:

Mein oft bestürmtes Schiff der grimmen Winde Spil/  
Der frechen Wellen Baal [=Ball, MTM]/ das schir die Flutt getrennet/  
Das vber Klip auff Klip'/ vndt Schaum/ vndt Sandt gerennet;  
Komt vor der Zeit an Port/ den meine Seele wil.

Dort steht das Schiff für den kranken Leib des lyrischen Subjekts, das tosende Meer, die Wellen und die Klippen für die Gefahren des Lebens, der Port (der Hafen, das Ufer) für den leiblichen Tod als Erlösung von den Qualen des Irdischen, aber auch für die dadurch erreichte Seligkeit bzw. Ewigkeit. In diesem Bezugssystem wird die einzelne "Sache" zum Spiegel ("speculum"), zum "Ebenbild" für die Wahrheit, zum "Kennzeichen" bzw. Zeichen eines geistlichen Sachverhalts.

Im Kontext der *Son- und Feyrtagsonette* hingegen kann das selbe Bild des Schiffes auf dem Meer eine andere Bedeutung haben, die jedoch durch die christliche Allegorese kodifiziert ist. So z.B. im Sonett *XIV. Auff den Sontag des schlummernden Helffers* (S. 32 f), nach dem Matthäus-Evangelium, 8, 23-27 (Die Stillung des Sturms): dort verweist die ganze Bildlichkeit auf die Episode von Christus, der den Sturm auf dem Meer stillt und somit seine erschrockenen Jünger, die ihn zur Hilfe rufen, beruhigt. Das Bild des Schiffes verweist dann auf die christliche Kirche als Gemeinde der Gläubigen überhaupt, die von Gott durch alle Widerwärtigkeiten des Lebens geführt wird und ihm auch in der Not vertrauen soll. Die zwei folgenden Sonette beziehen sich wieder auf das Matthäus-Evangelium, und zwar auf mehrere Episoden, in denen Christus in Gleichnissen zu seinen Jüngern redet 13 (1-9 : Vom Sämann; 24-30: Vom Unkraut unter dem Weizen; 31-32 : Vom Senfkorn). Insbesondere das Sonett

XV. *Auff den Sonntag des langmütigen Ackersmans* (S. 33) gibt Anlass zu einer heftigen Anklage gegen den Feind, den Satan, der auf allen Ackern "falsche Lehr und Neyd und Ketzer Pracht" sät - eine überaus deutliche Anspielung auf die Katholiken, vielleicht sogar auf die verhassten Jesuiten.

Ein anderes Sonett, *Einsamkeit* (S. 13) gibt am Beispiel des Verhältnisses zwischen Mensch und Natur am besten Auskunft über die Art und Weise, wie und zu welchem Zweck Gryphius die poetischen Bilder benutzt.

Dieses Sonett wird scheinbar durch die Evokation einer öden, trostlosen, ja toten Landschaft eingeleitet, in der sich das lyrische Ich in der Einsamkeit befindet. Diese Landschaft charakterisiert sich durch ausschließlich negative Elemente: "öde Wüste", "wildes Kraut", "Moos", "rauher Wald", "Höhle", "Totenkopf", "Stein", "stille Vögel", "Eulen" usw.... Weit davon entfernt, Ausdruck einer individuellen, melancholischen Subjektivität des Ich zu sein, also als "Stimmungsliryk" bzw. "Seelenausdruck" zu verstehen, ist dieser Ort vielmehr durch typische Requisite zur traditionellen Eremiten-Landschaft stilisiert. Die aufgezählten "Dinge" verweisen darauf, insbesondere die Eule, ein Vogel, der bekanntlich in der Einsamkeit bzw. nachts lebt. Die Eule führt auch direkt auf den Psalm 102, 7 zurück: "ich bin wie die Eule in der Einöde" (aber das Bild der Eule begegnet auch bei anderen erbaulichen Schriftstellern der Zeit). In diesem Bußpsalm klagt der elende Gläubige in der Not und erfleht Gottes Beistand. Aber auch in den Evangelien finden sich zahlreiche Stellen, in denen das Motiv der zum Gebet unerlässlichen "öden Wüste" erklingt. Die ausgeprägte biblische Intertextualität ist übrigens bei der Analyse der Gedichte zu beachten: viele Ausdrücke, Bilder und Vergleiche ("Tal der Finsternis", "ein Hirt mit seiner Herde", das Motiv des Lichts), sind entweder aus dem Alten Testament entnommen (aus den Psalmen, dem Buch Hiob, dem Prediger Salomo, usw.) oder aus dem Neuen Testament (Evangelien, vor allem Offenbarung des Johannes). Dieser bibelexegetische Hintergrund bedeutet, dass die Naturbetrachtung des Gedichts nicht reeller, sondern geistlicher Natur ist. Die evozierte Landschaft ist nicht etwa auf ein Naturerlebnis des Dichters zurückzuführen, sondern eine artifizielle Gestaltung, deren Elemente zunächst auf die notwendigen Grundlagen der frommen Meditation verweisen: Abkehr von der Welt (im räumlichen wie im geistigen Sinne), Isolation, Ruhe. Auf die visuelle "Beschauung" kann dann die kontemplative "Betrachtung" folgen, die schließlich in die geistliche Erkenntnis mündet. Das Erbauliche gründet sich eben auf den Verweisungscharakter der Dinge, die "Sinn-bilder" einer spirituellen Wahrheit sind. Auch ohne konkretes Bild nähert sich das Sonett der Struktur des Emblems: der Titel des Gedichts wäre die "inscriptio", die Evokation der öden Wüste würde der "pictura" entsprechen, die Schlussfolgerung der Terzette und insbesondere die Schlusspointe des letzten Verses der auslegenden "subscriptio".

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die poetischen Bilder bei Andreas Gryphius nicht autonom für sich stehen, sondern sich in diesen

historischen Bildbereich der Emblematis und der christlichen Allegorese einordnen. Sie stehen noch weniger für die Individualität des Dichters, der vielmehr aus einem vorgegebenen, reichen Fundus an allegorisch-symbolischen Bildern schöpft und sie zu seinen Zwecken miteinander kombiniert (und manchmal umdeutet). Die bildliche Sprache resultiert aber auch nicht nur aus einer bloßen poetischen Technik der "Verbildlichung" und "Versinnlichung" (d.i., die konkrete Umsetzung von etwas Geistigem), die nach gewissen ästhetischen Gesetzen zu funktionieren hat und dem notwendigen Redeschmuck (ornatus) dient. Vielmehr haben die Bilder immer einen allegorisch-symbolischen, verweisenden Charakter; sie bilden ein "geistiges Koordinatensystem der Heilsordnung": "nichts ist an und für sich bedeutsam, alles nur im Hinblick zu Gott"<sup>52</sup>. So erweist sich auch der unschöne, unfruchtbare Ort der Einsamkeit in christlicher Paradoxie für das reflektierende und meditierende Subjekt als durchaus "schön und fruchtbar".

Die philosophische Bedeutung der Emblematis beruht auf der Überzeugung, dass die Welt nur die sichtbare Seite der Schöpfung ist, ein Buch, das es richtig zu lesen gilt ("liber mundi"), um die Geheimnisse Gottes zu verstehen, ein "mundus symbolicus", dessen Zeichen gedeutet werden müssen, um zur spirituellen Wahrheit zu gelangen. Da die "Dinge" der Welt grundsätzlich eine "sinnbildliche" Qualität haben, die es zu erschließen gilt, kann man das bildliche Sprechen in der Lyrik als eine "uneigentliche Sprechweise" mit Erkenntnisfunktion bezeichnen<sup>53</sup>: sie soll zur Erkenntnis einer hierarchisch gegliederten Weltordnung göttlicher Herkunft beitragen, in der alles mit allem in Zusammenhang steht. Von einer Interpretation der Dinge "sub specie terrae" wird zur Deutung "sub specie aeternitatis" übergegangen. Auf der anderen Seite dieses analogischen Denkens hat der Leser zur Aufgabe, diese versteckten Beziehungen zu entdecken und auszulegen (ob zwischen Innen und Außen, zwischen Naturphänomenen und menschlichen Begebenheiten, zwischen entfernten Bereichen), in einer vom Chaos und von Widersprüchen gekennzeichneten, diesseitigen Welt Ordnung zu schaffen und einen "Sinn" (als Bedeutung und Richtung zugleich) wieder herzustellen.

---

<sup>52</sup> Wolfram Mauser, *Dichtung, Religion und Gesellschaft*, S. 43 f.

<sup>53</sup> Volker Meid, *Barocklyrik*, S. 46.

## IV. Themen und Motive

In diesem Kapitel wird versucht, eine Übersicht über die wichtigsten Motive und Bildgruppen in Gryphius' lyrischem Werk zu bieten (die Motivfülle macht ja eine umfassende Bestandsaufnahme unmöglich<sup>54</sup>), wobei die grundsätzliche thematische Verflechtung, die oft eine Polarität zwischen extremen Haltungen verrät, unvermeidlich zu Wiederholungen führt. Als Postulat zum Verständnis bestimmter poetischer Erscheinungsformen gilt das aus den Erörterungen zum Verhältnis von "res-verba" (bzw. "Sachen-Worte") und zur Struktur der Bildlichkeit herausgearbeitete Fazit: auch scheinbar weltliche Themen, wie z.B. die Naturelemente, ein Schach-Spiel, die Besichtigung einer Stadt, usw. werden in einer geistlich-religiösen Perspektive behandelt und verweisen über sich hinaus. Denn Gryphius' Lyrik will eine spirituelle Deutung der Welt vermitteln und seine Leser zur Meditation und zur Deutung anregen.

Als erster Motivkreis, der bei Gryphius ausführlich, ja extensiv behandelt wird, sind die Naturelemente und -phänomene zu nennen. Dazu gehört das Phänomen der wiederkehrenden Tageszeiten, dessen Zentrum die Sonne bildet, sowie der Gegensatz von Nacht und Licht. Diese ständige Wiederkehr von Naturphänomenen bürgt für die ewige Ordnung der Natur<sup>55</sup>.

Es wäre jedoch verfehlt, in diesen Gedichten bloße "Naturgedichte" zu sehen. Denn immer lenkt die Betrachtung der Naturphänomene dieser Welt die Gedanken auf deren tiefere, heilsgeschichtliche Bedeutung. Die Naturelemente werden in einen übergeordneten Sinnhorizont gestellt und gedeutet. Als deutlich erkennbarer Hintergrund für die Beschreibung der Naturgegenstände und -phänomene ist die traditionelle Bibelexegese nach dem vierfachen Schriftsinn (*sensus litteralis sive historicus, sensus allegoricus sive moralis, sensus tropologicus, sensus anagogicus*) zu nennen. Die Dinge, die "Realia", haben immer einen doppelten Charakter, und enthalten neben der eigentlichen Bedeutung einen theologischen, verborgenen Sinn. Dabei werden die verschiedenen Bedeutungen nicht willkürlich vom Dichter gesetzt, sondern aus der Qualität der Dinge selber herausgearbeitet und in Konkordanz mit der biblischen Wahrheit gebracht.

Dass die (unbewegliche) Sonne bei Gryphius als Sinnbild Gottes gilt und die Nacht hingegen auf das Reich Luzifers verweist, liegt auf der Hand. Licht und Nacht sind die biblischen, bildhaften Entsprechungen der beiden christlichen Seinsbereiche, welche die mittelalterliche Schriftallegorese festgelegt hatte. Durch diese von Gryphius immer wieder aufgegriffene Analogie verweisen Dunkelheit und Nacht auf die Gottesferne, auf den Zustand des Irrtums, ja der Sündhaftigkeit (so z.B. im Sonett *XLII. Auff den*

---

<sup>54</sup> Ein sehr ausführliches, fast vollständiges thematisches Panorama bietet Dietrich Walter Jöns, *Das "Sinnen-bild"*, S.132-255.

<sup>55</sup> Zu den Sonetten über die Tageszeiten, vgl. Dietrich Walter Jöns, *Das "Sinnen-bild"*, S. 164-190.

*Sontag des Segen verleyhenden Meisters*, S. 50: "Wen Sünden-Finsternüß des Himmels Glantz verdeckt"), das Licht hingegen, vor allem das Licht der Sonne (aber auch das Licht der Gestirne), auf Gott und seine Gnade (ebda: "O wahres Gnaden Licht laß deine Stral' auffgehn"). Aber die Nacht kann auch auf ein besonderes Ereignis bezogen werden, und zwar den heilsgeschichtlichen Prozess von der nächtlichen Geburt Christi. In diesem besonderen Fall bedeutet die Nacht den "freudenreichen" Anbruch der Erlösung: "Gott, seinem Wesen nach Licht, und in Licht wohnend, hat Licht, also ein Stück von sich, auf der Erde geboren werden lassen"<sup>56</sup>, d.i. hat seinen Sohn in die Finsternis der sündenhaften Welt geschickt, um sie zu erlösen. Eben dieses theologische Paradoxon, das an ein Wunder grenzt, wird im Sonett *Vber die Geburt Jesu* (S. 3f) dichterisch behandelt, indem Gryphius das Oxymoron der lichten, hellen Nacht (ja lichter und heller als der Tag), die "die schwarze Nacht der Sünden" verdrängt, kunstvoll variiert. Die Nacht wird daher zugleich als ein zeitliches und als ein sinnbildliches Motiv verwendet. Es ist aufschlussreich, dass Gryphius in mehreren Gedichten die Nacht seiner eigenen Geburt nach der selben Bedeutung (als freudige Verheißung einer Erlösung) interpretiert. Im Sonett *Auff den Tag Johannis des Täuffers* (S. 75 f.) stellt Gryphius durch die Bilder der Nacht, des Morgensterns und des Sonnenlichts wieder einen ähnlichen, sinnbildlichen Bezug zur Heilsgeschichte her.

Die Bildlichkeit, vor allem die zuordnende Verwendung der Adjektive, verbleibt für die Lichtmetaphorik im selben Bedeutungsgebiet: "des Himmels heller Glantz", "das Licht der Sterne", die Strahlen der Sonne und alles Leuchtende verweisen auf die göttliche Sphäre. Insbesondere die Sterne hat Gryphius zum Gegenstand meditierender Betrachtung gewählt. Das Sonett *An die Sternen* (S. 7) ist eine einzige Variation über die Schönheit, Erhabenheit und Majestät dieser göttlichen Schöpfungen<sup>57</sup>. In den Sternen sieht Gryphius nicht etwa eine neue astronomisch-astrologische Konstellation, wie das Epigramm über Kopernikus nahelegen könnte, sondern die unbeweglich-ewigen Fackeln der Gottheit, die den Himmel schmückenden Blumen, die Wächter Gottes, und nicht zuletzt liebliche Wesen. Die Sterne sind also im buchstäblichen Sinne "Sinn-Bilder" der Realität Gottes, deren Betrachtung außerdem für die "Lust" des poetischen Subjekts "auff Erden" bürgt. Im Sichtbaren erkennt das lyrische Ich also das Unsichtbare, in der Herrlichkeit der Sterne nimmt es die Verheißung seiner Erlösung und der Ewigkeit wahr.

Im Sonett *Mitternacht* (S. 12) erscheinen die unbeweglichen Sterne mit ihrem dünnen Licht als mahnendes Emblem: "ob zwar die immerdar schimmernde Lichter/ der ewig schitternden Sternen entbrant!" Der Sinn des Hinweises liegt in der Warnung davor, in der Nacht (der Gottesferne) die Zeichen des Ewigen zu vernachlässigen, zu übersehen.

Im *Morgen- Sonett* (S. 10) wird die aufgehende Sonne als Sinnbild der Erleuchtung der Seele durch Gott dargestellt. Das selbe metaphorische

<sup>56</sup> Erich Trunz, *Über die Geburt Jesu*, in: *Die Deutsche Lyrik*, Zitat S. 134.

<sup>57</sup> Für eine ausführliche Analyse des Gedichts, siehe Erich Trunz, "An die Sternen", in: *Interpretationen zur deutschen Literatur. Bd.1*, S.19-27.

Bedeutungsfeld wird eingesetzt: die "dicke Nacht" verweist auf "die Schmerzen Finsterniß/ die Hertz und Geist betrübt", während die "ewig-helle Schaar" der Sterne vor der "Stralen Pracht" der Sonne, d.i. Gott, weicht. Der Morgen ist, wie an anderen Stellen, die Personifikation der Güte und der Barmherzigkeit Gottes. Noch einmal erklingt die Bitte des lyrischen Ich, es möge am Ende seines irdischen Lebens und der Welt überhaupt, "seine" Sonne, "sein" Licht ewig schauen. Wieder ist der Horizont der Naturbetrachtung ein heilsgeschichtlicher.

In der Ode *Qui avolvat nobis lapidem* (S.100) wird der Naturvorgang, bei welchem die aufgehende Sonne die Nacht vertreibt, zur metaphorisch-symbolischen Bezeichnung eines theologischen Sachverhalts, und zwar der Auferstehung Christi: "meiner Schmerzen/ Jammer-trübe Nacht vergeht.// Weil das Licht gekränkter Herten/ Meine Freuden Sonn aufsteht...".

Das *Mittag-* Sonett (S. 11) gestaltet ebenfalls eine konkrete Situation, aus der eine spirituelle Wahrheit erkennbar ist. Die im Zenith stehende Sonne mündet in die Feststellung: "hier herrscht das Licht", d.i. das absolute Licht Gottes. Die Analogie wird geschaffen zwischen den Dingen der Natur (die Blumen, das Feld, der Vogel), die dem starken Licht der Sonne ausgesetzt sind, und den Menschen, die sich vor dem allgegenwärtigen, allwissenden und allrichtenden Licht Gottes nicht verstecken können, denn Gottes Blick dringt überall in die kleinsten Winkel.

In der Ode *Gott dem Heiligen Geiste* (S. 97 ff) benutzt Gryphius das Bild vom alles erfassenden Licht der Mittagssonne in einem anderen Sinne: hier wird vielmehr die Kraft der alles versengenden Sonne, der "Mittags-flammen" evoziert, der die ganze Natur ausgesetzt ist und die sie nicht zu ertragen vermag. Damit ist der Zorn des richtenden Gottes gemeint. Der Bildbereich "Feuer-Flamme-Glut", teils biblischer, teils patristischer teils mystischer Herkunft, ist übrigens sehr häufig im Erbauungsschriftum zu finden. Aber die Botschaft ist grundsätzlich die selbe, eine Mahnung und Warnung an die Menschen, dass sie vor Gottes Zorn nicht bestehen können.

Typisch für diese spirituelle Deutung der Welt ist das Phänomen des Abends: dessen sichtbares Hauptmerkmal, das allmähliche Verschwinden des Tageslichtes, verweist auf ein unsichtbares Prinzip, die grundsätzliche Vergänglichkeit alles Irdischen. Gryphius geht es um eine als mahnende Belehrung konzipierte Erinnerung, dass alles Geschaffene früher oder später vergehen muss. Im v. 13 des Sonetts meint das Wort "Abend", das zum ersten Mal erwähnt wird, nicht mehr die "Naturtatsache", sondern, im übertragenen Sinne, den Tod, und sogar den eigenen Tod (=allegorischer Sinn), genauso wie das "Tal der Finsternis" (v.14) den Zustand des irdischen Lebens meint, der einmal aufhören wird (=anagogischer Sinn).

Meer und Seefahrt sind Bildmotive, die sowohl in der antiken Literatur als auch in der Renaissance sehr häufig wiederkehren. Auch Gryphius macht davon recht häufig Gebrauch, wie bereits erwähnt. Das Meer gilt bei ihm als die Welt und das Leben, das Schiff, das von den Meereswellen hin- und-

hergeworfen ist, bezeichnet den von Gefahren umgebenen Menschen in dieser Welt, und das Ziel der Seefahrt, der Hafen, verweist auf die erreichte Ewigkeit. Das Bild des Wassers jedoch, dass aus einem Brunnen quillt, bezeichnet immer das Wesen Gottes, als "Quelle allen Lebens" (fons vitae), "lebendige Quelle". In der Offenbarung des Johannes (7, 17) heißt es von den Geretteten, sie würden "zu den lebendigen Wasserbrunnen" geleitet werden. In den selben Bildbereich gehört die Bezeichnung Gottes als "Brunn der guten Gaben" (*An Gott den Heiligen Geist*, S. 3).

Auch die Bildbereiche Pflanzenreich (Bäume, Pflanzen, Blumen), Tierreich (vor allem Vögel) und Mineralreich (Steine, Gold, Eisen) werden alle nach diesem System fester Beziehungen eingesetzt.

Man darf also nicht nach einer persönlichen, authentischen Beziehung von Gryphius zur Natur suchen; den Dichter interessiert an den Naturelementen nur das Analoge zum Menschenleben bzw. die "Zeichen", die auf eine übernatürliche Wirklichkeit verweisen. Wie am Beispiel des Sonetts *Einsamkeit* (S. 13) bereits angedeutet, hat Gryphius die einzelnen Requisite seiner einsamen, öden Landschaft (die Eule, die Höhle, der rauhe Wald, der Totenkopf, usw...) vorgefunden, sowohl in der Bibel als auch in zahlreichen gelehrten Kompendien der Zeit. Das Verhältnis von Natur und Mensch ist "durch kein Gefühl im Sinne subjektivistischer Lyrik bestimmt, aber es ist auch keine unverbindliche Reflexion [...] sondern was sich hier vollzieht, ist eine von der Bibel als einer absoluten Wahrheit ausgehende spiritualisierende Naturbetrachtung"<sup>58</sup>.

Ein anderer Motivkomplex, der bei Gryphius ausführlich behandelt wird, betrifft die Themen der Vergänglichkeit und Nichtigkeit der Welt, die in deren "Vanitas" gipfeln. Diese Themen wiederum sind mit den antithetischen Motiven von Zeit und Ewigkeit aufs engste verknüpft.

Das Thema von der Vergänglichkeit, ja Nichtigkeit alles Irdischen scheint bei Gryphius ein Leitgedanke zu sein; es beherrscht die ganze Lyrik auf eine solche insistierende Weise, dass Victor Manheimer behauptete, der Dichter hätte sich seit seiner Kindheit seelisch nicht entwickelt<sup>59</sup>. Dass seine ganze Lyrik eigentlich nur eine enorme Variation über dieses einzige Thema wäre, bestätigt Wiedemann, der von einer "manischen Fixierung"<sup>60</sup> auf den Klagegestus und die Vanitas- und Memento-Mori-Themen spricht. Allein an den Titelüberschriften, *Es ist alles eitel* (S.5), *Vanitas Mundi* (S.89 f) oder *Vanitas Vanitatum Vanitas* (S. 92 ff), ist diese Fixierung in der Tat ablesbar. Aber die Porosität zwischen dem lyrischen und dem dramatischen Werk ist auffällig; so übernahm Gryphius drei Verse aus dem Sonett *Es ist alles eitel* wortwörtlich in den allegorischen Prolog der Ewigkeit seines etwas später abgefassten Trauerspiels *Catharina von Georgien*, um das allgemeinmenschliche Gesetz der

<sup>58</sup> D. W. Jöns, *Das "Sinnen-Bild"*, S. 91.

<sup>59</sup> Victor Manheimer, *Andreas Gryphius*, S. 195.

<sup>60</sup> Conrad Wiedemann, *Andreas Gryphius*, S. 444.

Vergänglichkeit menschlicher Sachen und der "vanitas" zu veranschaulichen.

Wie schon anhand der Naturbetrachtung gezeigt wurde, ist die Radikalität dieser pessimistischen Weltsicht religiös-biblisch fundiert. Der Leitgedanke der "vanitas" beruht vor allem auf einem dualistischen Weltbild, auf einer Grundüberzeugung des Christen und Lutheraners, wonach das irdische Dasein nur als Übergangsort, als Ort der Bewährung und der Erprobung für das Jenseits und das Seelenheil dienen würde. Die Quelle zu diesem Gedanken ist vor allem das Alte Testament, insbesondere das Buch des "Prediger Salomo" (L'Ecclésiaste). Dass "vanitas" als Signatur alles Irdischen fungiert, zeigt sich anhand einer Vielzahl an bildhaften Fügungen, wie etwa die Welt als Jammertal bzw. als Tränental, als Unglückshaus, Kerker, Schauplatz herber Angst, usw. so dass das Grundparadoxon erkennbar wird: das Leben ist ein tausendfacher Tod ! der Mensch soll vielmehr nach dem Ewigen streben, d.i. nach dem Jenseits. Die ganze biblische Vergänglichkeitsterminologie wird benutzt (das irdische Leben als Wahn, als Dunst, Schatten, Traum, usw.) Damit verbunden ist der Gedanke von der Unbeständigkeit und jähem Veränderlichkeit der Welt, sowie von der Hinfälligkeit menschlicher Erscheinungen und Errungenschaften (die Taten, die Herrlichkeiten, auch die moderne Wissenschaft), die sich am besten mit Hilfe von Naturbildern und -metaphern (Heu, Spreu, Sand, Gras, Staub, Asche, Schnee, Tau, Wiesenblume) exemplifizieren lässt, aber auch im Gebrauch von Verben wie "vergehen", "verderben", "verzehren", "verbrennen", "verschwächen", "verschwinden", usw.

Gryphius geht es jedoch nicht nur darum, die Eitelkeit menschlichen Daseins bzw. die Vergänglichkeit zu beklagen; wichtiger ist es, die Hinfälligkeit des Irdischen zu rechtfertigen. Denn Gott hat dem Menschen einen festen Platz im Gefüge der Weltordnung wie auch in der Heilsordnung zugewiesen. Die Tugendforderung bedeutet für den Leser die Bereitschaft, die bestehenden Normen anzuerkennen, indem er sich einer "Betrachtung" in einem zugleich sinnlichen und geistlichen Sinne hingibt. Die Theorie des menschlichen Lebens verbindet sich notwendigerweise mit Politik, Konfession, Ethik und Theologie. Im Sonett *Es ist alles Eitel* (S. 5) liegt der Sinn der Pointe, "Noch wil was Ewig ist kein einig Mensch betrachten!" in der verhaltenen, doch deutlichen Rüge : Der Mensch hat potentiell Zugang zum Ewigen, könnte es betrachten, wenn er es wollte, will es aber nicht, so dass die Eitelkeit als selbstverschuldet erscheint. Mit dem Verb "wollen" wird auf die mögliche Freiheit des Christenmenschen hingedeutet, die für einen Lutheraner wie Gryphius gleichbedeutend ist mit dem unbedingten Glauben. Denn - so Luther- während der äußere Mensch unfrei ist (der Leib ist krank, gefangen, leidet, durstet...), ist der innere Mensch frei: seine Seele kann alles entbehren, außer dem Wort Gottes, dem heiligen Evangelium. Durch diese meditativ- deiktische Vergegenwärtigung christlicher Wahrheiten erweist sich das Sonett als Rüge und Ermahnung zugleich.

Der Mensch, sein irdisches Leben, d.i. sein "Elend" und seine Krankheitserfahrungen bilden einen dritten Motivkreis, der sich mit dem Thema der "vanitas" weitgehend überschneidet (*Thränen in schwerer Krankheit*, S.

8, *An sich selbst*, S. 9, *Menschliches Elende*, S. 6). Denn angesichts der Omnipräsenz des Todes in einer von Unglücksfällen und Seuchen geprägten Zeit gehören Krankheiten zu den elementaren, existentiellen Erfahrungen des Menschen, seien sie am eigenen Körper oder am Nächsten erlebt. In den literarischen Reden über eigenes und fremdes Krank-Sein artikuliert sich jedoch "ein Komplex spontaner Deutungen und kulturell-vermittelter Einstellungen"<sup>61</sup>. Auch die poetische Aussage ist kodiert.

In den oben genannten Gedichten äußert sich die Krankheit zunächst als Verlust der Orientierungsfähigkeit ("mir ist ich weiß nicht wie", "mir grauet vor mir selbst"), als Versagen der körperlichen Kräfte (zittern, schwer atmen, lallen). All diese Symptome und Gebrechen des Körpers sind jedoch topische Elemente, die in den Affektenlehren der Zeit verzeichnet waren und die Gryphius in seinen Gedichten kunstvoll einfügt. Wichtiger als die körperlichen Verfallserscheinungen, welche das Gesetz der allgemeinen irdischen Hinfälligkeit verdeutlichen, ist das Überhandnehmen von bedrohlichen Gemütsaffekten (weinen, seufzen, fürchten), die zu einer gefährlichen Versuchung im Glauben führen könnten. Individuelle Krankheit ist für Gryphius eine Anfechtung mit heilsgeschichtlichem Charakter: er fragt nicht danach, wie sie geheilt oder zumindest gelindert werden könnte, sondern welches Verhalten der kranke, ja sterbende Mensch dabei an den Tag legt, und ob er sich bereit zeigt, Leiden und Tod im Namen des zu erlangenden Seelenheils auf sich zu nehmen. Denn die Krankheit ist "ein Prüfstein", "ein Schauplatz seiner Bewährung"<sup>62</sup>, und dient der Orientierung des Christen in der Welt auch der Selbstbewältigung. Eine möglicherweise eintretende "Melancholie" wird als Folge der Sünde der "acedia", der Glaubensträgheit gesehen und verurteilt. Krankheit und Tod sind für Gryphius ebenso wie Elend und Krieg Erscheinungsformen der "vanitas" und folglich als "Signum" zu verstehen. Sie münden in die Erkenntnis, dass Leiden und Heil einander bedingen.

Gryphius' ganze Lyrik steht unter dem Zeichen der "meditatio mortis"; das Motiv des "memento mori" ist mit dem der Vanitas eng verknüpft<sup>63</sup>. Wenn er den leiblichen Tod bzw. Skelette beschreibt, mit makabren Worten (blass, bleich, schwarz, kalt, graus, frech...), dann weiß er auf Grund seiner anatomischen Experimente konkret, wovon er spricht (man lese auch die einschlägigen Strophen, 22-32, aus den *Kirchhofsgedancken*, S. 115-118). Dennoch ist auch der leibliche Tod "sub specie aeternitatis" zu betrachten, d.i. die Verheißung des ewigen Lebens.

Dass Gryphius' Werk auf einer negativen Anthropologie beruht, zeigt das Sonett *Vberschrift an dem Tempel der Sterblichkeit...* (S. 13) am deutlichsten.

---

<sup>61</sup> Wilhelm Kühlmann, *Selbstverständigung im Leiden: zur Bewältigung von Krankheitserfahrungen bei Andreas Gryphius und Petrus Lotichius Secundus*, in: *Weltgeschick und Lebenszeit*, Zitat S. 13.

<sup>62</sup> Wolfram Mauser, *Was ist dies Leben doch ? Zum Sonett "Thränen in schwerer Krankheit"*, Zitate S. 228.

<sup>63</sup> Dazu Ferdinand Van Ingen, *Vanitas und Memento Mori in der deutschen Barocklyrik*, Groningen 1966.

Der Irrtum wird zum Kennzeichen des menschlichen Lebens schlechthin erklärt, allerdings nicht in der gemäßigten, humanistischen Sicht des "errare humanum est", sondern in einer streng theologischen Perspektive, als Zeichen der Sündenverfallenheit. Allein der Tod kann von diesem existentiellen Irren befreien. Daran lassen sich die Paradoxien des Todes ablesen, als eine zugleich schreckliche Erfahrung, die von den Überlebenden als eine Ungerechtigkeit empfunden wird, aber auch als eine Befreiung (von dem Jammertal des Lebens) und eine Verheißung (Seelenheil, Ewigkeit). Das Sonett *An die Welt* (S. 9) entwickelt anhand des Motivs von der "navigatio vitae" (der Mensch ist wie ein "bestürmtes Schiff" auf dem Meer des Lebens und muss durch zahlreiche Gefahren hindurch, bevor er den Hafen erreicht) eine andere Bedeutung des "Irrens", als ein passives "Umherirren in der Welt". Der Sinn dieser anscheinend philosophischen Thematik würde in der notwendigen Einübung in die "constantia" und "patientia" als christliche Tugenden liegen. Die Haltung des "contemptus mundi" (Verachtung der Welt) ist unverkennbar: "Ade! verfluchte Welt!". Jedoch ist der Unterschied zum Neustoizismus auffallend: nicht die Vernunft und die Reflexion zählen, sondern der unbedingte Glaube an den Himmel als ruhiges "Vaterland" und an Gott, das als "ewig- liches Schloß" aufgerufen wird.

Das Thema des "carpe diem" scheint Gryphius gar nicht behandelt zu haben. Dennoch hat er dem Gebrauch der Zeit entsprechend Hochzeitgedichte verfasst, wie z.B. das Sonett *Auff H. Ditterich Baums und Jungfr. Annae Mariae Gryphiae Hochzeit* (S.15 ). Das bei diesem Anlass obligatorische Lob der in der Ehe zu erwartenden Glückseligkeit nimmt sich jedoch recht bescheiden aus. Das Sonett *An Eugenien* (S. 6) ist eindeutig als anti-petrarkistisch zu bezeichnen. Entgegen den Gattungskonventionen betreibt es eine radikale Entwertung der Welt und ihrer Lüste, indem die "Rose", Sinnbild für die Schönheit des Lebens, aber auch für die Vergänglichkeit, mit der "Todes Sense" kontrastiert wird.

Dennoch begegnet ab und zu auch ein positives Thema: das der Freundschaft. Das Personenlob kann man als Ausdruck sozialer Gebundenheit interpretieren, ohne tiefere Gefühle auszuschließen, z.B. im Sonett *An H. Johann Christoph von Schönborn* (S. 15), das die "recht unverfälschte Treue" des früheren Schülers lobt. Die Empathie zwischen dem Dichter und dem Freund wird betont ("er lebt in meinem Herten;/ Und seine Seele in mir/ ich fühle seine Schmerzen"). Allerdings nimmt das Thema der Freundschaft und der Treue im besonderen Kontext des "betrübten Schlesiens" und des ob des kriegerischen Konflikts "bestürzten Vaterlandes" eine präzise politische Konnotation ein: es beinhaltet auch eine deutliche Pointe gegen die Untreuen, die Falschen, die Heuchler und Verräter im eigenen Lager.

In diesem thematischen Überblick dürfen eben die historisch-politischen Aspekte nicht fehlen. Die Klage um den Krieg und die verübten Gräueltaten, die Verwüstungen, die allgemeine Not und das Leiden, den religiösen Zwang sind unüberhörbar, wie der erste Titel des Sonetts *Tränen des Vaterlandes* (S. 7),

"Trauerklage des verwüsteten Deutschlandes", belegt. Dass der abgezwungene "Seelenschatz" sich auf die religiöse Gesinnung der einzelnen Menschen bezieht, dürfte auf der Hand liegen. Jedoch drückt die Pointe nicht bloß ein trauriges Fazit aus, der allgemeine Glaubensverlust, sondern ganz deutlich (zumindest für die zeitgenössischen, schlesischen und protestantischen Leser) eine aggressive Anklage gegen die von den Kaiserlichen erzwungenen Konversionen zum Katholizismus. Von den verheerenden Folgen solcher Zwänge hatte Gryphius die Erfahrung bei seinem Gönner Schönborner gemacht, der offensichtlich unter dem Trauma seiner erzwungenen Konversion litt. Dies belegt ausdrücklich die Bedeutung der im Gedicht verschlüsselten "Zahl des Tieres" (666) aus der Apokalypse, die auf den Antichristen verweist. Denn der Vers "dreymal sind schon sechs jahr/ als Unser Ströme Flut..." ist nicht als bloße rhetorische Intensivierung zu verstehen (3 x6 klingen stärker als 18), sondern als  $6+ 6+ 6 =$  Das Zeichen des Satans. In einem lutherischen Zusammenhang kann diese Anspielung auf den Antichristen nur auf das von Luther heftig angegriffene römische Bapsttum bezogen werden, wie Nicola Kaminski betont: "die 'dreymal [...] sechs' des Sonetts [läßt] sich regelrecht als verborgene Leseanweisung an den lutherischen, daher zur Lutherbibel greifenden Leser verstehen"<sup>64</sup>. Die Botschaft ist also keineswegs zeitlos-allgemein gültig, sondern das Zeitgeschehen wird ausdrücklich in einen apokalytischen Hintergrund eingebettet. Anhand dieses Sonetts lässt sich das Spannungsfeld von Praxis und Bekenntnis erkennen. Die konkreten politischen Verhältnisse bestimmen die Intensität des ethischen Engagements. Auf keinen Fall kann man behaupten, "die immer wiederholte Klage (werde) bei Gryphius nie zur Anklage, weder gegen politische Mächte noch gar gegen Gott" (Nachwort, S. 140). Wenn Gryphius zwar in seinem Glauben fest bleibt und von keinen metaphysischen Zweifeln geplagt ist, lassen sich die heftigen Anklagen gegen den politisch-konfessionellen Feind überaus deutlich vernehmen.

Zu diesen politischen Aspekten gehört übrigens die Thematisierung von Schlesien als irdischem Vaterland. Das Sonett an Johann v. Schönborn (S. 15) macht eine explizite Parallele zwischen dem "betrübten Schlesien" und dem "bestürzten Vaterland". Unter der doppelten Aussage "Dein Thron ist umgekehret// und deine Freyheit heult in Demant-festen Band" versteckt sich eine Anklage gegen die politische und administrative Reorganisation Schlesiens durch den Habsburger verstehen, sowie auf die religiös-konfessionellen Maßnahmen, die im Sinne der Gegen-Reformation eine Verdrängung des lutherischen Glaubens zielstrebig durchsetzten. Oft werden Anspielungen auf das traurige Los des Vaterlandes in andere Gedichte eingestreut, wie in der Grabschrift auf die kleine Tochter seines Bruders (S. 108): "als die ergrimte Glutt mein Vaterland verschlungen" oder noch im Gedicht auf den Tod von Peter Crügers Sohn (S. 17): "der Zorn der Deutschland ganz verzehret" - der wütende Krieg wird als Ausdruck vom Zorn Gottes interpretiert.

---

<sup>64</sup> Nicola Kaminski, *Andreas Gryphius*, S. 64.

Bei vielen Gedichten, die entweder Gegenstände oder bestimmte, persönliche Erfahrungen des Dichters behandeln, scheint eine präzise Zuordnung zu einem besonderen thematischen Feld nicht möglich, und die Heterogenität kann befremden. Zu nennen sind z.B. die Sonette auf die Stadt Rom und die Katakomben (S.18), das Epigramm über das Bild Copernikus' (S. 107), sowie das seltsame Sonett über ein Schach-Spiel, *Ebenbild unsers Lebens. Auff das gewöhnliche Königs-Spiel*, (S. 8). Angesichts der Erfahrungen der Brutalität des Krieges könnte ein solcher poetischer Gegenstand merkwürdig anmuten. Aber die Aussage, welche das Spielen als eitel und frivol entwerten könnte, verleiht ihm eine tiefere Bedeutung; das Gleichnis wird ernst gemeint. Dieses Sonett, das auf ein mögliches Vorbild des Jesuiten Jacob Balde zurückgeführt werden kann, bietet interessante Einblicke in die philosophisch-existentialen Hintergründe der Spielmotivik (aber ein thematischer und struktureller Zusammenhang von vanitas und Spielthematik lässt sich ebenfalls in den Epigrammen entdecken). Als Spiel werden hier sowohl das Leben als der Mensch bezeichnet. Der Mensch ist zugleich Subjekt und Objekt des Spiels, weil die Welt ein "Schau-Platz" ist, auf dem er seine Rolle aktiv zu spielen glaubt, während er eigentlich nur passiver "Spielball" der wankelmütigen Fortuna und der Zeit ist und ebenfalls der Vergänglichkeit bzw. der "caducitas" (Gesetz von Höhe und Fall) unterworfen wird. Das Spielen als ontologische Begebenheit besitzt also mehrere Bedeutungsschichten und Aussagefunktionen: eitel und nichtig ist das "blinde" Spielen, das auf eine bloße Unfreiheit des Menschen zurückzuführen ist; "ernst" dagegen ist ein bewusstes Spielen, das auf Erkenntnis zielt - und darin liegt die Schlusspointe: der Mensch soll eben aus dem Spiel etwas "lernen". Der Inhalt dieser Botschaft führt zur Vanitas-Thematik zurück, und artikuliert die immanente Perspektive des "Schauplatzes dieser Welt" mit der Ewigkeitsperspektive. Der Rahmen des Spielens ist also stets eschatologisch, denn es gibt eine externe, transzendente Instanz, die für den tieferen Sinn des scheinbar sinnlosen Spiels bürgt<sup>65</sup>.

Schließlich muss auf die spezifische, theologisch-christologische Thematik eingegangen werden.

Dass Gryphius' Sonette, sowohl die theologischen als auch die vermeintlich weltlichen, im Zeichen des Kreuzes und sogar der lutherischen Kreuzestheologie stehen, hatte bereits Wolfram Mauser unterstrichen<sup>66</sup>. Diese Behauptung wurde neuerdings von Johann Anselm Steiger wiederaufgenommen und unter dem Stichwort "poetische Christologie"<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Dazu Nicola Kaminski, *Andreas Gryphius*, S. 53-56, sowie Karl Richter, *Vanitas und Spiel. Von der Deutung des Lebens zur Sprache der Kunst im Werk von Gryphius*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 1972.

<sup>66</sup> Wolfram Mauser, *Andreas Gryphius. Philosoph und Poet unter dem Kreuz. Rollentopik und Untertanen-Rolle in der Vanitas-Dichtung*, in: *Gedichte und Interpretationen*. Bd.1, S.210-221.

<sup>67</sup> Johann Anselm Steiger, *Die poetische Christologie des Andreas Gryphius als Zugang zur lutherisch-*

subsumiert.

Dass Christus bereits im Mittelpunkt der ersten Sonettensammlung stand, belegt die ursprüngliche Anordnung der Sonette, die zunächst das Wunder seiner Geburt, dann seinen Leidensweg auf Erden, seine Kreuzigung und seinen Leichnam evozierten, sowie seinen Tod auf dem Kreuz (aber bezeichnenderweise nicht die Auferstehung). Eine ähnliche Anordnung findet man in den *Son- und Feyrtagsonetten* wieder. Im Mittelpunkt von Gryphius' Christologie steht eben der leidende, gekreuzigte, gedemütigte Erlöser, der, obwohl unschuldig, die ganze Schuld der Menschheit auf sich genommen hat und den Martertod erlitten hat. Das, was Gryphius immer wieder fasziniert, ist das Geheimnis, das Wunder des "Opfertodes" Christi, wohl auch sein Leiden, seine tiefste Erniedrigung.

Obwohl Gryphius in der ihm vertrauten mystischen Literatur auf bestimmte Bilder und Motive zurückgegriffen hat, sind in dieser christologischen Position keine mystischen Tendenzen zu erkennen. Die Mystik konzentriert sich auf die persönliche Gottesbegegnung durch den Christen. Die Individualität der Beziehung zu Gott könnte mit dem Luthertum in Einklang gebracht werden. Aber Gryphius besteht auf eine unüberbrückbare Distanz zwischen Geschöpfe und Schöpfer, zwischen Gott und dem Sünder, auf Ehrfurcht und Demut des nichtigen Menschen. Nie verselbständigt sich bei ihm der Mensch (auf die Gefahr der Überheblichkeit, der Grenzüberschreitung, der "Selbstvergottung" hin). Eine Tendenz zur mystischen Verschmelzung mit Gott findet man ebenso wenig. Sein zentrales Thema ist die Ehre der Gottheit, und die Nichtigkeit der Kreatur.

Wie Wolfram Mauser unterstreicht, wird auch die theologische Kontroverse in den Sonetten angesprochen. Das berühmte Kreuzigungssonett *An den gekreuzigten Jesum* (S. 4 f) ist nicht nur die Übertragung einer lateinischen Epode des polnischen Jesuiten Sarbiewski, sondern ein Gegenentwurf, das die lutherische Kreuzestheologie dichterisch gestaltet, auch die offensive paulinische "militia christiana". Auch die Sonette und Epigramme an den Heiligen Geist haben eine konfessionelle Verortung, sie sind gegen die Sozinianer und die Antitrinitarier ausgerichtet, welche die Trinität Gottes leugneten - daher der betont wiederholte Aufruf an den "dreymal weisen Gott"<sup>68</sup>.

Dass Gryphius' Gedichte nicht nur religiös gefärbt sind, sondern eindeutig theologisch ausgerichtet, beweist ein Sonett-Zyklus, der sich mit der Eschatologie befasst, d.i. mit der Lehre von den Letzten Dingen. Daran zeigt sich abermals, dass Gryphius' Dichtungswerk in eine ganze Tradition solcher bildlichen wie auch literarischen und theologischen Darstellungen eingebettet ist. Insbesondere die 1630 in Danzig erschienene Sammlung geistlicher Gedichte von Johannes Plavius war dem jungen Dichter bekannt - sie soll auch vom geistlichen Gehalt her (denn die Form ist bei Plavius noch holprig) einen

*orthodoxen Theologie*, in: Daphnis 26, 1997, S. 85-112.

<sup>68</sup> Wolfram Mauser, *Dichtung, Religion und Gesellschaft*, S. 22-26 sowie 46 ff.

großen Einfluss auf ihn ausgeübt haben.

Das Sonett *Der Todt* (das unverständlicherweise in der Reclam-Ausgabe fehlt und deswegen hier wiedergegeben wird) gehört in einer Vierer-Gruppe von Sonetten, die es sogar einleitet; dann folgen *Das Letzte Gerichte*, *Die Hölle* und *Ewige Frewde der Auserwählten* (S. 19 f). Diese vier Sonette sind nichts anderes als eine lyrische Darstellung der sogenannten "Vier letzten Dinge" (*Les Quatre Fins dernières*)<sup>69</sup>, womit nicht nur das Ende des Menschen gemeint ist, sondern überhaupt das Ende der Gattung Menschheit und der irdischen Welt. Mit dem ersten Gedicht reflektiert Gryphius nicht bloss über den leiblichen Tod des Menschen und über die Eitelkeit des irdischen Glückes ("vanitas"-Thematik), er mahnt auch nicht nur seine Leser, im Sinne eines traditionellen "memento mori" das Sterben-Müssen als allgemein menschliches Schicksal ständig zu bedenken; darüber hinaus deutet er auf die Bahn, die den Menschen in die Hölle bzw. ins Jenseits führen wird, nachdem sich Gottes Letztes Gericht ereignet hat.

### *Der Todt*

Was hilfft die gantze Welt/ Mensch ! deine Stunde schlegt !  
Zwar ehr alß du vermeynt! doch wer muß nicht erleichen ?  
Nun wird die schönheit rauch; nun muß die Tugend weichen/  
Nun ist dein Adel dunst/ die stärcke wird bewegt !  
Hier fällt auff eine Baar der Hutt und Krone trägt  
Hier feilt die grosse Kunst kein Tagus schützt die reichen,  
Man siht kein Alter an/ die gantz verstellte Leichen  
(O Freunde ! gutte nacht !) wird in den Staub gelegt  
Du scheidest ! gantz allein ! von hier ! wohin ! so schnelle !  
Diß ist deß Himmels bahn ! die öffnet dir die helle !  
Nach dem der strenge Printz sein ernstes Urtheil hegt.  
Nichts bringst du auf die welt/ nichts kanst du mit bekommen :  
Der einig' Augenblick hat/ was man hat/ genommen.  
Doch zeucht dein werck dir nach/ Mensch ! deine Stunde schlegt.

In diesem Sonett wird die in der Überschrift eingeführte Thematik der Nichtigkeit sofort angesprochen: alles weicht dem Tode, wird zu "Dunst", fällt hin ("caducitas"). Die rhetorische Frage, die eingangs gestellt wird, verbindet sich mit drei Erkenntnissen: jedem Menschen wird die Todesstunde irgendwann schlagen; der Tod kommt eher als erwartet; alle Menschen müssen sterben, ob groß oder klein, stark oder schwach, alt oder jung, reich oder arm. Dem scheidenden Menschen wird nach der Erinnerung an seine existentielle Einsamkeit die erschreckende Alternative vor Augen gestellt: hier öffnet sich die Himmels-Bahn, also das Paradies und die Ewigkeit, dort die Hölle, also die Verdammnis. Der Kreis wird im v. 12 geschlossen mit dem Fazit: der Mensch

<sup>69</sup> Dazu speziell Günter Ott, *Die 'Vier letzten Dinge' in der Lyrik des Andreas Gryphius. Untersuchungen zur Todesauffassung des Dichters und zur Tradition des eschatologischen Zyklus'*. Frankfurt a. M. 1985.

besitzt nichts bei der Geburt und wird am Ende seines irdischen Lebens auch nichts ins Grab mitnehmen. Der einzige Trost lautet: "dein Werck zeucht dir nach". Diese Aussage scheint eigentümlich für einen Lutheraner, aber man darf sie nicht mit der Ablehnung der "guten Werke" als Voraussetzung für die Erlangung des Seelenheils verwechseln. Darunter ist vielmehr zu verstehen, dass die Werke das Ergebnis eines christlichen, frommen Lebens sind und bei den Überlebenden für die christliche Lebensführung zeugen. Denn für Luther ist das alleredelste Werk, aus dem alle andere fließen, der Glaube an Christus. Wichtig ist die insistierende Nennung, "Mensch ! deine Stunde schlegt", die Mahnung an den Menschen in seinem letzten Augenblick, wobei die Epipher des Schlussverses, die den ersten Halbvers wiederholt, die "Betrachtung" abschließt.

Im folgenden Sonett *Das letzte Gericht* bricht die Welt entzwei, "die Erde reißt entzwey" (v.13), auch der Himmel öffnet sich. Gryphius thematisiert hier die Parusie, d.i. die Wiederkunft des erhöhten Christus zur Abhaltung des Letzten Gerichts, eine Zeit, womit die Weltgeschichte abgeschlossen wird. Evoziert werden die Begleiterscheinungen vom Letzten Gericht, die bildlichen "Zeichen" der Parusie (wie sie im Markus-Evangelium 13, 23 bzw. im Matthäus-Evangelium 24, 29 angekündigt wurde: "der Mond ward wie Blut", die Sonne verfinstert sich), der Donner, die Auferstehung der Toten, und die Erscheinung des Herrn in aller Majestät, der das Urteil spricht, in Begleitung der Cherubime, der Engelschar. Die Freunde werden belohnt, die Feinde werden auf immer verdammt. Mit der scharfen Formulierung der Alternative Verdammnis/ewige Seligkeit werden zwei mögliche Wege genannt, die nun, in den folgenden Sonetten, nacheinander betrachtet werden.

Das Sonett *Die Hölle* weist seltsame, gewollte Abweichungen in der Metrik auf. Der Aufgesang (die Quartette) gestaltet die äußerliche Pein und die Qualen der Verdammten durch eine akustische, sinnlich fassbare Anhäufung und Steigerung von Begriffen, die sich alle auf die Hölle als Schauplatz der Strafe beziehen. Der Standpunkt ist der der leidenden Verdammten. Der Abgesang geht mit seinen längeren Daktylen zum Standpunkt des Mahnenden über. Das Gedicht gipfelt in der Pointe mit einem antithetischen Wortspiel, dessen Sinn ist: "Mensch, geh lieber in Gottes Schoß zugrunde, anstatt in der Hölle ewig zu brennen und zu verwesen".

Ein genaues Pendant zum vorigen Gedicht ist das Schlusssonett *Ewige Freude der Außerwehlten*. Es drückt nicht mehr Schrecken und Angst und Schmerz aus, sondern Freude, Wonne, Wunder bei der Entdeckung der Paradieslandschaft (wobei die Metapher der "Wollust-Meer" sowie der Ausdruck "in lauter Wonne zerschmelzen" Bilder mystischer Herkunft sind), sowie beim Anschauen des Herrn, Quelle der Seligkeit. Es enthält ein Zitat aus der Apokalypse (die Anspielung auf die Scharen, angetan mit weißen Kleidern, die sie gewaschen haben im Blut des Lammes). Die "dreymal einig Ewigkeit" ist die Trinität des allmächtigen Gottes. Der Ausruf "Hallelujah!", aus dem Hebräischen ("Hallelu-Jahwe") bedeutet "Preist Gott!". Die Ode *Excessus humanae mentis ad Deum* (S. 102 f) enthält genau dieselben Bilder der Wonne

und der Seligkeit, in denen ein Einfluss der mystischen Literatur, nicht zuletzt im exaltierten Gestus und im Pathos der Aussage, auch durch die Bezeichnung "bräutigam" für Christus, spürbar ist. Die selben Ausdrücke begegnen im Sonett LVII. *Auff den Sonntag des Himmlischen Königes* (S. 60), mit den Anfangszeilen: "Mein Seelen Bräutigam/ der du mich stets geliebt; // Und schon von Ewigkeit zu deiner Braut erwehlet".

Aus diesem kurzem Überblick entstehen neue Fragen. Inwiefern kann Andreas Gryphius als geistlicher Prediger bezeichnet werden? Ist sein ganzes Werk unter dem Motto "Poetik der Klage" zu subsumieren?

Andreas Gryphius wollte selber als "Philosophus und Poeta" angesehen und beurteilt werden (wie das Titelblatt zu den *Son-und Feyrtagssonetten* belegt). Dies überrascht umso mehr, als die Bezeichnung im 17. Jahrhundert nicht üblich war. Aber dadurch wollte Gryphius sein Selbstverständnis als "poeta doctus" unterstreichen. Außer der immensen Gelehrsamkeit, die ihm eigen ist, verweist die Bezeichnung "philosophus" auf das Streben nach Erkenntnis und nach Weisheit, das den Dichter charakterisiert (und der Aspekt der Wahrheitssuche ist besonders hervorzuheben). Aber über die bloße Erbauung seines Mitmenschen hinaus geht es ihm darum, die Erkenntnis der ewigen Heilsordnung zu fördern. Sein Ziel als Dichter sieht er darin, dem Menschen, d.i. dem Christen eine Orientierungshilfe in poetischer Form zu bieten. Denn die Poesie erfüllt für ihn einen ethischen Auftrag. Sie versteht sich als Tugendlehre.

## V. Der Status der lyrischen Aussage

Die Frage nach dem Status der lyrischen Aussage und somit des Subjekts gerade in Gedichten des 17. Jahrhunderts<sup>70</sup> mag verwundern. In den deutschen Literaturgeschichten liest man gewöhnlich, ein authentisches "Ich" spreche erst seit dem Sturm und Drang und sei in der Lyrik der Goethezeit zur vollen Entfaltung gelangt. Dahinter steht die Annahme, die bald zu einem Credo wurde, nur eine Lyrik, die sich dem subjektiven "Er-leben" des Dichters verdanke und eine "innere Beteiligung" verrate, könne zum Paradigma, ja zum ästhetisch-ethischen Kanon der Literatur erklärt werden. Paradoxaerweise wurde diese traditionelle Sichtweise durch die bahnbrechenden Arbeiten zur Barockrhetorik (etwa von Johann Dyck<sup>71</sup> und Wilfried Barner<sup>72</sup>) verstärkt. Indem auf die lange vernachlässigte Rolle der Rhetorik und der Poetik in der Literatur des 17. Jahrhunderts hingewiesen wurde, schien jedwede Echtheit der dichterischen Aussage in dieser gelehrten und daher höchst artifiziellen Poesie ausgeschlossen. So behauptete noch Christian Wagenknecht in seiner Einleitung zum 4. Band des Sammelwerks *Epochen der deutschen Lyrik*:

"Noch weniger geht es den Barockpoeten um die Verlautbarung des eigenen Ich. Oft bestimmt schon die Gattung des Gedichts über die Haltung, aus der darin zu sprechen ist [...] Die Kunstfertigkeit des Dichters bewährt sich innerhalb des von Poetik und Rhetorik abgesteckten Rahmens durch sinnreiche Erfindung und durch angemessene Ausschmückung des Stils. Auf die Wahrheit persönlichen Gehalts wird kein Gewicht gelegt."<sup>73</sup>

Somit rückte auch die Frage des Subjekts langsam aus dem Fragehorizont.

Die Forschung bemüht sich jedoch bereits seit ein paar Jahrzehnten, dieses ältere Urteil, das zur "opinio communis" der Germanistik geworden ist, kritisch zu revidieren: auch im Gewande herkömmlicher Rhetorik könnten tatsächliche Gefühle sprechen. Dies trifft für besonders starke Dichterpersönlichkeiten zu, wie etwa den petrarkisierenden Paul Fleming, aber eben auch für Andreas Gryphius. Denn eine individuelle Substanz kann man seinem Werk beim besten Willen nicht absprechen. Angesichts der höchst bewegten militärisch-politischen Situation in Deutschland, sowie der konkreten Ereignisse und existentiellen Erfahrungen im Leben des Dichters überrascht es nicht, dass die Forschung lange Zeit Gryphius' poetische Aussagen "als Bekenntnisse las und nicht zögerte, den 'Grund für die Lebensangst' im

---

<sup>70</sup> Dazu siehe Dietmar Jaegle, *Das Subjekt im und als Gedicht. Eine Theorie des lyrischen Text-Subjekts am Beispiel deutscher und englischer Gedichte des 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1995.

<sup>71</sup> Johann Dyck, *Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition*, Bad Homburg 1966.

<sup>72</sup> Wilfried Barner, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970.

<sup>73</sup> *Epochen der deutschen Lyrik*. Bd. 4: *Gedichte 1600-1700*. Hrsg. Christian Wagenknecht, München 1969, Einleitung, S. 6.

'Geschick des Dichters selbst' zu sehen"<sup>74</sup>. Wie fragwürdig ein solcher naiver Rückschluss vom Gegenstand der Dichtung auf ein persönliches Dichterschicksal ist, zumal wenn das behandelte Thema in der Literatur weite Verbreitung fand, hat Wolfram Mauser anhand der überindividuellen, in einer langen Tradition verankerten "vanitas"-Thematik nachgewiesen.

In einigen Fällen jedoch scheint es möglich, von einer direkten, unverhüllten Selbstaussprache zu reden, wie am Beispiel der Gedichte *Thränen in schwerer Krankheit* (S. 8), *An sich selbst* (S. 9) oder *Dominus de me cogitat* (S. 16 f) zu ersehen ist. Erich Trunz spricht in Bezug auf die beiden ersten Sonette von "Selbstbildnisse[n] in Sonettform"<sup>75</sup>, und dies, obwohl die formal-strukturelle Strenge des Sonetts als artifizielles Konstrukt den subjektiven Ausdruck individueller, unverwechselbarer Situationen und Reflexionen auszuschließen scheint. Einige Forscher sehen sogar in dem Sonett eine "vor-subjektive" Gedichtform, der eine "Idee von trans-individueller Einheit" zugrunde liege<sup>76</sup>.

Ein wichtiges Kriterium der damaligen Produktionsästhetik hat Conrad Wiedemann benannt: das "literarische Rollenverhalten". Dieses Verfahren erlaube es den Dichtern, über poetische Rollenhaltungen auch konträre Positionen einzunehmen und widersprechende Argumentationen zu verteidigen, da sie keiner inneren Überzeugung entsprechen müssten. Daraus zieht er jedoch den Schluss: "Nicht nur die Individualität der Rede wird auf diese Weise aufgegeben, sondern auch die (ethische) Identität des Dichters"<sup>77</sup>. Dass von einem Identitätsverlust bei Andreas Gryphius eben nicht die Rede sein kann, liegt auf der Hand. Vielmehr kann man Dietmar Jaegle zustimmen, wenn er behauptet: "nicht gegen literarisches Rollenverhalten, sondern gerade im literarischen Rollenverhalten entfaltet sich Individualität"<sup>78</sup>.

An dieser Stelle scheint es also angebracht, nach der Natur des Ich, das sich ins Zentrum der poetischen Aussage rückt, zu fragen, und insbesondere auf die Begriffe "Rollen-Ich" bzw. "Fiktionen des Ich" näher einzugehen, um die Stellung des lyrischen Sprechers bei Andreas Gryphius besser wahrzunehmen.

Die Lektüre der Gedichte zeigt in der Tat eindeutig, dass das lyrische Subjekt sehr häufig verkleidet auftritt, bzw. in wechselnden Masken und Rollen, deren viele dem Alten Testament entlehnt sind (die trauernde Stadt Zion, Jerusalem, Hiob, die drei Frauen am Grabe Christi - leider sind diese Gedichte in der Reclam-Ausgabe nicht vertreten). Auch in den Oden lässt der Dichter verschiedene Stimmen hören, meist die des klagenden Psalmisten. Dennoch ist die Skala der möglichen Rollen begrenzt - Gryphius' ethischer Rigorismus hat die von den humanistischen Poetiken gewährte Freiheit abgelehnt (so die petrarkistische Rolle des schmachtenden Liebhabers, oder die antikisierend-frivole der Liebeslyrik...) und sich auf eine fast ausschließlich

<sup>74</sup> Wolfram Mauser, *Dichtung, Religion und Gesellschaft*, S. 133.

<sup>75</sup> Erich Trunz, *Weltbild und Dichtung im deutschen Barock*, 1992, S. 90.

<sup>76</sup> Bernhard Sorg, *Das lyrische Ich*, S. 42 f.

<sup>77</sup> Conrad Wiedemann, *Andreas Gryphius*, S. 446.

<sup>78</sup> Dietmar Jaegle, *Das Subjekt im und als Gedicht*, S. 38.

christliche, ja biblische Rollentopik beschränkt.

Einen interessanten Fall individuell-poetischen Rollen-Sprechens, bei dem Gryphius einem toten Kind seine Stimme leiht, bietet die *Grabschrift Marianaes Gryphiae seines Brudern Pauli Töchterlein* (S. 108). Bekanntlich hat dieses Gedicht einen sehr persönlichen, biographischen Hintergrund: der Brand, der in der Nacht vom 8. zum 9. Juli 1637 die Stadt Freystadt verheerte, wo Andreas Gryphius' Bruder Paul und seine Frau damals lebten. Die hochschwängere Frau verließ ihr Haus und gebar tatsächlich "auf der Flucht" vor dem Feuer ein Kind, das jedoch bald darauf (nach vier Wochen) verstarb. Im Epigramm bleibt dieser Einzelfall erkennbar; aber er verweist auch über den individuellen Anlass hinaus. Gryphius lässt das verstorbene Kind aus dem Jenseits, aus der Ewigkeit sprechen. Die kleine Tochter bettet ihre Geburt und ihren Tod in den politisch-militärischen Kontext ein ("als die ergrimte Glutt mein Vaterland verschlungen") und vor allem in den existentiellen Kontext der am eigenen Leibe erlebten, ganzen "Angst der Welt". Innerhalb kürzester Zeit hat Marianne Gryphius in dieser weltlichen Existenz ein Höchstmaß an Leid ertragen müssen. Die Pointe des Sonetts besteht darin, dass zwischen einer überindividuellen, astronomisch-mathematischen Zeitrechnung ("wo ihr die Tage zählt") und einer individuell-subjektiven Erfahrung des Alterns ("wofern ihr schätzt/ was ich für Angst empfunden") unterschieden wird, wobei gerade letztere Erfahrung bestimmend bleibt.

Ein anderer, bekennender Aspekt der poetischen Rollenhaftigkeit lässt sich im Sonett *An den gekreuzigten Jesum* (S. 4 f) entdecken. Dort reaktiviert Gryphius durch das selbstgewiss an der Seite Christi ausharrende, standhaftige Rollen-Ich die Figur des streitbaren Kämpfers für Gott ("laß alle Schwerdter klingen!// Greiff Spiß und Sebel an ! brauch aller Waffen Macht !") und somit die Thematik der "militia christiana", die im Epheser-Brief des Paulus (5, 10-20) aufgerufen wurde. Wie Wolfram Mauser betont, bedeutet an der Seite Christi zu stehen einen dezidierten Kampf gegen die Feinde: "der Protestant Gryphius entscheidet sich für den bekennend-kämpferischen und verkündenden Dienst an Gott"<sup>79</sup>. Aber durch die Schlusspointe, die im Sühnetod Christi auf dem Kreuz und in dessen blutigem Angesicht die Verheißung des ewigen Lebens für den armen Sünder sieht, nimmt Gryphius auch gegen die katholische Lehre der Rechtfertigung durch die "Werke" Stellung.

Dass biblische Figuren, insbesondere Propheten, als Substitut bzw. "alter Ego" des Dichters fungieren können (ganz in der Nachfolge von Opitz' Konzeption des Dichters als "vates" und Interpret göttlicher Wahrheiten), zeigen mehrere Gedichte, auch ohne explizite Identifikation des Autors mit einer Prophetenfigur. Dies gilt für das berühmte Sonett *Tränen des Vaterlandes* (S.7), dessen Sprecherposition Marian Szyrocki und nach ihm Nicola Kaminski bestimmt haben:

---

<sup>79</sup> Wolfram Mauser, *Andreas Gryphius - Philosoph und Poet unter dem Kreuz*, Zitat S.213.

"Das Ich, das hier spricht, zitiert den Gestus des wahrheitsverkündenden Sehers, und zwar nicht das auf kein gewisses Ziel gerichtete Sehen aus dem Prediger Salomo [...], auch nicht das präfigurative Sehen der alttestamentlichen Propheten; das Ich, das in den Lissaer Sonetten spricht, sieht mehr, es steht auf dem zahlenkompositorisch eröffneten Schauplatz der Offenbarung [...] Das Ich der Lissaer Sonette eignet sich somit - ermöglicht durch die zahlenkompositorische Architektur - mit der Stimme des Johannes ein von höchster Instanz beglaubigtes Sprechen an, das vom transzendenten Ort der Wahrheit aus das Wort Gottes verkündet"<sup>80</sup>.

Diese Haltung ändert sich jedoch mit dem letzten Sonett aus dem zweiten Sonettbuch, *Elias* (S.21)<sup>81</sup>. Die Figur des Propheten Elias verweist ausdrücklich auf das Alte Testament, das mit dem Buch Maleachi abgeschlossen wird. Gerade der Prophet Maleachi kündigt Elias Ankunft an: "Siehe, ich will euch senden den Propheten Elia, ehe der große und schreckliche Tag des Herrn kommt" (Mal. , 3, 23), was als Präfiguration Christi gedeutet werden konnte. Bei dem jüdischen Volke galt Elias als der berühmteste Prophet, der seine geheimnisvolle Kraft in Wundertaten offenbarte. Sehr eindrucksvoll war das Ende seines Wirkens in der Welt und seine Himmelfahrt, die ganz im Zeichen des Feuers stand. Bei Gryphius endet das zweite Sonettbuch eben mit der Himmelfahrt des Elias auf einem Feuerwagen (in deutlicher Parallelität zu dem angerufenen "Feuer wahrer Lib" des Heiligen Geistes zu Beginn des ersten Sonettbuchs), wobei das lyrische Ich verwundert auf der Erde zurückbleibt. Somit verlässt der Dichter den prophetisch-apokalyptischen Sprechgestus der früheren Gedichte zugunsten eines poetischen Sprechens, das (in den Oden und Trauerspielen zumal) die Fiktionalität bevorzugen wird - vielleicht ein Verweis auf Paulus 1. Korinther-Brief: "Zungenrede und prophetische Rede": "Wer prophetisch redet, der redet den Menschen zur Erbauung und zur Ermahnung und zur Tröstung. Wer in Zungen redet, der erbaut sich selbst; wer aber prophetisch redet, der erbaut die Gemeinde" (14, 3-4).

Die Frage der poetischen Autofiktion ist ein weiterer Aspekt, dem es nachzugehen gilt.

Dietmar Jaegle hat auf den problematischen Charakter der Begriffe "autobiographisches Gedicht" / "Rollengedichte" als kategoriale Antonyme hingewiesen<sup>82</sup>. Denn jeder Text eines Dichters sei an sich auto-biographisch, auch wenn kein präziser autobiographischer Hintergrund nachweisbar sei. Andererseits besitze der poetische Text eine eigene Dynamik, die über die bloße begrenzte Kausalität hinausgehe und die Erfahrung erweitere und deute. Die Begriffe seien also angesichts der Komplexität von Situation und Aussage nicht

---

<sup>80</sup> Nicola Kaminski, *Andreas Gryphius*, Zitate S. 64 & 65.

<sup>81</sup> Zum Sonett *Elias*, siehe Nicola Kaminski, *Andreas Gryphius*, S. 65-72, sowie Wolfram Mauser, *Dichtung, Religion und Gesellschaft*, S. 100 ff.

<sup>82</sup> Dietmar Jaegle, *Das Subjekt im und als Gedicht*, S. 91 f.

angemessen.

Dies lässt sich am Beispiel einiger Gedichte von Gryphius, wie etwa das *An sich selbst* (S.9) betitelte Sonett unmittelbar belegen. Die Selbstanreden bilden einen in der Lyrik des 17. Jahrhunderts recht häufig wiederkehrenden Gedichtypus, "dessen inhaltliche Konstitutiva als eine Art meditativer Monolog eines je anderen und doch strukturell identischen Ich zu beschreiben"<sup>83</sup> wären. Das Gleiche gilt für das Sonett *Thränen in schwerer Krankheit* (S. 8). Durch ein anderes, gleichnamiges Gedicht, das in der ersten Ausgabe (dem Lissaer Sonettbuch) den sprechenden Titel *Trawrklage des Autoris/ in sehr schwerer Krankheit* trug, sowie im Untertitel das explizite Datum "1636", wissen wir, dass dafür ein realer biographischer Hintergrund belegt ist: der in Danzig schwer erkrankte Gryphius sah bereits den herannahenden, fatalen Ausgang kommen. Dennoch haben wir es hier, zumal durch den Rückgriff auf die rollenhaftige Form der "Thränen", mit einer "stilisierenden Überformung des biographischen Materials"<sup>84</sup> zu tun, die außerdem durch die zyklische Anlage der Gedichte zu relativieren und zu perspektivieren ist. Außerdem reiht sich Gryphius mit einem solchen Gedichttypus in eine lyrische Tradition, die im Renaissance-humanismus in lateinischer Sprache gepflegt wurde. Autobiographisch ist hier nur der Aussagemodus; die situative Voraussetzung der lyrischen Rede bleibt gleich: ein dichtendes Ich setzt sich mit der vermeintlich authentischen Erfahrung seiner eigenen Erkrankung und seiner "tausend Schmerzen" auseinander. Es handelt sich hier wieder um eine Topik, die des "ecce homo" (der Schmerzensmann), ein Bild, das in der Ikonographie der Zeit intensiv vertreten ist: der insistierende Verweis auf seine eigenen Schmerzen ist kein Beweis etwa für ein Selbstmitleid des Dichters mit pathologischer Dimension, sondern ein Hinweis auf die viel größeren Qualen des Gekreuzigten, der sie um die Erlösung der gesamten Menschheit erlitten hat, obwohl er keine Schuld trug. Die Gedichte thematisieren die Erprobung des Christen, der seine eigenen Schmerzen am höchsten Vorbild messen muss und sie vor allem in einer heilgeschichtlichen Perspektive (seine eigene Erlösung) deuten muss. Somit werden die stoizistischen Tugenden der "patientia" und der "constantia" christianisiert. In diesem Sonett vollzieht der Text jedoch eine Bewegung vom Persönlichen zum Allgemeinmenschlichen: vom leidenden Ich erweitert sich die Betrachtung zum "wir/ ich und Ihr", in einem Versuch, das subjektive Leiden ins Allgemeingültige zu wenden, "den individuellen Anlaß zu entpersönlichen, ihn zum Exempel einer Lehre zu machen" (Nachwort 138). Wolfram Mauser betont es:

"Das sprechende Ich ist nicht das des Autors. Es verkörpert vielmehr exemplarisch den durch Krankheit angefochtenen Menschen. [...] Was interessiert, ist nicht das Subjektive, sondern die heilsgeschichtliche Bedeutung daran. [...] Die Bezeichnung "Thränen" bekundet nicht Intensität individuellen Leidens, sondern stellt - ähnlich dem Ausruf

<sup>83</sup> Bernhard Sorg, *Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn*, Tübingen 1984, S. 47.

<sup>84</sup> Nicola Kaminski, *Andreas Gryphius*, S. 9.

"Ach!" - ein Affektkorrelat im Bereich der Sprache dar.<sup>185</sup>

In einem Epigramm, *Über die Nacht meiner Geburt. II. Octob. hora. XII. p.m.* (in der Reclam-Ausgabe nicht abgedruckt), inszeniert der Dichter die Umstände seiner Geburt :

Die Erden lag verhüllt mit Finsternüß und Nacht/  
Als mich die Welt empfang/ der Hellen Lichter Pracht/  
Der Sternen goldne Zier umbgab des Himmels Awen  
Warumb ? Umb daß ich nur soll nach dem Himmel schawen.

Nicht nur gibt das Gedicht eine Selbststilisierung als frommer Christ zu erkennen, dessen Blick auf die Transzendenz (als deren "Sinn-Bilder" der ewige Himmel und die hellen Sterne fungieren) gerichtet bleiben soll, sondern die mitternächtliche Stunde der Geburt verweist in einer überaus deutlichen Analogie auf die Geburt Christi und unterstreicht somit, wie gleichsam "prädestiniert" (im metaphorischen, nicht theologischen Sinne) der Dichter war. Die leibliche Geburt fand zwar in der (sündhaften) Nacht statt, aber das (göttliche) Licht der Sterne verwies auf die mögliche Aufnahme des Neugeborenen in den Gnadenbund.

Wie kann man aber den Wert und die Bedeutung dieses poetischen Subjekts einschätzen? Für Wolfram Mauser ist das Ich, das spricht, ein stellvertretendes Ich. Nur in einer exemplarischen Funktion ist die Ich-Aussage nennenswert. Die Rollenhaftigkeit ist eine rhetorische Figur von großer Wirksamkeit und zugleich ein Beweis, denn die Rolle als "exemplum" enthält Wahrheit<sup>86</sup>.

Mauser verweist auf die Denkstrukturen, die den Gedichten zugrundeliegen. Insbesondere der rhetorisch-antithetische Stil, der in der Lyrik des 17. Jahrhunderts vorherrschend ist, hat nicht so sehr mit einem "antithetischen Lebensgefühl" des Barock zu tun, wie die ältere Forschung annahm, auch nicht mit einer bestimmten Erlebnisweise, sondern besitzt eine argumentative Funktion. Die Grundhaltung der Literatur ist nicht auf Gefühl bzw. Emotion angelegt, sondern auf Reflexion. Sie will dadurch Trost spenden, dass die existentiellen Phänomene erklärt und gedeutet werden, aber auch dass der Leser gemahnt und erbaut wird. Damit ist die Lyrik im Zusammenhang mit der Erbauungsliteratur zu verstehen. Das Ziel der poetischen Aussage bei Gryphius ist nicht etwa eine Individualisierung der Erfahrungen, sondern es geht ihm darum, die Gattung "Mensch", das Überindividuelle, Gemeinsame zu erfassen. Vielleicht liegt gerade darin der Sinn der Selbstinszenierung im Sonnet *Dominus de me cogitat* (S. 16 f). Die Quartette bieten einen Rückblick über das tragische, "jammervolle" Schicksal des Dichters, als früh verwaistes Kind und von verschiedenen Nöten geplagter Mensch, der an der Gegenwart Gottes und vor allem an seiner Gerechtigkeit (Theodizee) verzweifeln könnte. Doch entdeckt der dialektische Umschlag zu Beginn der Terzette mit der "refutatio"

<sup>85</sup> Wolfram Mauser, "Was ist dies Leben doch ? Zum Sonett Thränen in schwerer Kranckheit von Andreas Gryphius, in: Gedichte und Interpretation, S. 224 f.

<sup>86</sup> Wolfram Mauser, *Dichtung, Religion und Gesellschaft*, S. 42.

der eigenen Position ("Doch nein!"), dass der lyrische Sprecher als "Kind" in Gott ein treues Vaterherz gefunden hat, einen Vater, der sogar an ihn denkt, wie die lateinische Überschrift nahelegt. Das vom leiblichen Tod des Vaters zerstörte Vater-Sohn-Verhältnis findet in der allmächtigen, wenn auch manchmal unsichtbaren Liebe Gottes (Motiv des "deus absconditus") eine Steigerung, das Gefühl der Gottverlassenheit und der kreatürlichen Schwäche weicht vor dem unbedingten, unverzagten Glauben an Gottes Güte und Stärke. Somit wird gerade durch die Inszenierung der persönlichen Betroffenheit des Dichters ein kämpferisches Bekenntertum zum Ausdruck gebracht, das sich auch andere Leser aneignen können. Denn auch Vater, Mutter und Bruder sind typische Rollenfiguren der Zeit. Die selbe Funktion erfüllt die Ich-Aussage im Sonett *Auff die letzte Nacht seines XXV. Jahrs den 2. Octobr. St Gregor* (S. 14): sie dient zugleich der Sinn-Ergründung der Vergangenheit (des "thränen-reichen Jahrs", der vergangenen schmerzvollen Zeit mit ihrer Angst "und trauren/ und Verdruß/ und Schrecken") und dem Bekenntnis zur Zukunft (zu Gottes "Treue" und "Trost"), dem Ausdruck der Zuversicht in Gottes Güte und "linde Faust", wobei auf die tröstende Prophetie des Jesajas (25, 8) angespielt wird: "Und Gott der Herr wird die Tränen von allen Angesichtern abwischen und wird aufheben die schmach seines Volks in allen Landen". Die unüberhörbare persönlich-subjektive Aussage des "tief verletzten" Ich steht im Dienst einer allgemeinen, heilsorientierten Argumentation.

Gryphius' Kasualgedichte (die in der Reclam-Ausgabe leider sehr schlecht vertreten sind) stellen nicht zuletzt wegen der engen Bindung der Gattung an eine bestimmte situative und kommunikative Konstellation einen besonderen Fall von selbstreflexiver "Autorinszenierung" dar. Wie Thomas Borgstedt nachgewiesen hat<sup>87</sup>, verfährt Gryphius bei solchen ästhetisch eigentlich 'minderwertigen' Andichtungen hierarchisch, wobei der Fokus der Anordnung von seiner eigenen Person gebildet wird. Die Gedichte auf den Tod der Mutter und des Vaters etwa heben zwar auf ihren exemplarischen, tugendhaften Lebensvollzug ab, aber die affektive Betroffenheit des lyrischen Ich in der Darstellung des Leides ist nicht ausgeschaltet, sondern vielmehr konstitutiv für das Entstehen des Gedichts und für dessen poetische Überzeugungskraft. Auch in anderen Sonetten erfüllt das Kasualgedicht über das erwartete Lob des Adressaten hinaus den Zweck, die Autor-Persona Andreas Gryphius ins Zentrum zu rücken, womit der überindividuelle, heilsgeschichtliche Deutungsrahmen an eine subjektive poetische Instanz gebunden ist.

Die Rolle des lyrischen Subjekts erscheint im Gedicht *Einsamkeit* (S.13) in einem ganz anderen Licht. Dort wird kein besonderes Rollenverhalten inszeniert. Ein unbekanntes Ich erscheint zunächst, ohne erkennbare Identität oder Funktion, in einer öden Naturlandschaft ("öde Wüsten", "wildes Kraut",

<sup>87</sup> Borgstedt, Thomas, *Sozialgeschichte oder Autorinszenierung ? Das kasuale Substrat der Sonettbücher des Andreas Gryphius*, in: *Theorie und Praxis der Kasualdichtung in der Frühen Neuzeit*, S. 229-244.

"Eulen" und "Felsen" verweisen auf den Topos des "locus desertus" bzw. "locus terribilis"), abseits und losgelöst von den zivilisatorischen Ablenkungen der Welt, sowohl von den hohen Gesellschaftssphären ("Pallast" als Metonymie für die Fürsten bzw. den Adelsstand) als von den Lüsten des niedrigen "Pöbels" (man beachten den strikten syntaktischen und metrischen Parallelismus im Vers). Vom reinen Beschauen dieser Naturelemente geht das Ich zum nachdenklichen Betrachten über, wobei die traditionellen Bilder und Begriffe (es sei alles wankend, vergänglich, eitel) zunächst begegnen. Die "unzehlige Gedancken", die das lyrische Subjekt beschäftigen und die nicht weiter ausgeführt werden, münden schließlich in eine Erkenntnis intellektuell-religiöser Natur: "das alles/ ohn ein Geist/ den GOt selber hält/ muß wancken".

Dieser hermeneutische Prozess bedeutet aber auch, dass sich dieses Ich gerade durch seine Erkenntnis ("mir/ der eigentlich erkant") als wahres Subjekt zum Gegenpol der von ihm evozierten Naturelemente aufwirft. Das Ich strukturiert durch seine Wahrnehmung und Deutung die an sich leeren und häßlichen Naturelemente (der Grauß der alten Mauern, das unbebaute Land), aus denen dann doch Schönheit und Fruchtbarkeit erwachsen. Das lyrische Ich ist daher nicht nur passiver Augenzeuge in der Welt und in der Natur, sondern erscheint als verwandelnd-produktive Instanz, weil Teil des göttlichen Geistes, und nur unter dieser Bedingung; und dieser Geist "befähigt das inspirierte Ich zum durchschauenden Begreifen der wahren, d.h. aufs Göttliche ausgerichteten Welt"<sup>88</sup>.

Somit verweist das lyrische Ich in dieser mit topischen Elementen sorgfältig inszenierten Einsamkeit auf den begeisterten Dichter Andreas Gryphius selber, der seinem Leser den Erkenntnisgang des lyrischen Subjekts schrittweise nachvollziehen lässt. Das Gedicht erweist sich als eine poetologische Reflexion über die Möglichkeiten der Dichtung, ein Meditieren und "Nachsinnen über das eigene poetische Tun" bzw. eine "Selbstvergewisserung als Dichter in poetischer Form"<sup>89</sup>, ohne dass von einer ästhetischen Autonomisierung des poetischen Subjekts (noch) die Rede sein kann.

---

<sup>88</sup> Bernhard Sorg, *Das lyrische Ich*, S. 34.

<sup>89</sup> Rudolf Drux, *"In dieser Einsamkeit". Ort und Art poetologischer Reflexion bei schlesischen Barockdichtern*, S. 33.

## Schluss

Die Untersuchung von Gryphius' dichterischer Produktion könnte letztendlich zu einer gewissen Verlegenheit führen. Trotz aller Erkenntnisse lässt sie noch viele Fragen offen. Dies gilt insbesondere wenn man versucht, seinen poetischen Stil treffend zu kennzeichnen.

Die erste offene Frage bezieht sich auf den Begriff "Barock": inwiefern entspricht Gryphius' Lyrik einer "barocken Ästhetik" bzw. widerspiegelt sein Werk eine "barocke Weltanschauung"?

Die Diskussion um den umstrittenen Stilbegriff ist so problematisch wie die Frage nach der zeitlichen Eingrenzung des Phänomens. Rückblickend kann man das Barockzeitalter als Übergangsperiode zwischen Reformation bzw. Renaissance und Aufklärung einordnen. Eigentlich steht der Terminus für eine ganz eigenartige Weltanschauung, die sich wiederum mit einer Epoche zusammendeckt, so dass man zu Recht von einem relativ einheitlichen "Barockzeitalter" sprechen kann (obwohl die genaue Periodisierung dieses Phänomens noch problematisch ist).

Der Barock-Begriff tauchte erst im 18. Jahrhundert auf<sup>90</sup>. Die Aufklärer sprachen abwertend und abschätzig von dem "barocken" Wesen und Geschmack ihrer Vorgänger. Vom Standpunkt der damals herrschenden Kunsttheorie aus erschien die Barockkunst als verworren, bizarr, ja maßlos und schwülstig, wie die fremdartig schimmernde, ungleichmäßige Perle, die auf portugiesisch "barocco" heißt. Im 19. Jahrhundert wurde diese frühe ästhetische Bestimmung von der Kunstwissenschaft übernommen und als Stil- und Formbegriff benutzt, der in die Nähe zum Begriff des "Manierismus" rückte und sich von einer formstrengen Klassik absetzte. Barock bezeichnete dann das Extreme, das Üppige, Übertriebene der ästhetischen Phänomene. Den Begriff "Barock" benutzte als einer der ersten im 20. Jahrhundert für die Literatur der Germanist Richard Alewyn, bei der Veröffentlichung seiner Aufsatzsammlung *Deutsche Barockforschung* im Jahre 1965. Damit wollte er das Zeitalter zwischen Renaissance und Aufklärung bezeichnen; dieser ursprünglich geistes- und dichtungsgeschichtliche Rahmen wurde jedoch mit anderen Bedeutungen und Zuschreibungen überdeckt. Heute lässt sich der vieldiskutierte Terminus auf viele Gebiete anwenden, in der Architektur, in den bildenden Künsten und für die Musik, und selbstverständlich für die Literatur<sup>91</sup>. Von den meisten Forschern wird er aufgrund der inzwischen eingetretenen ‚Normalisierung‘ des Begriffs fraglos verwendet, ohne jedwede negative Konnotation<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> Für eine Diskussion des Barockbegriffs und dessen Geschichte, siehe Dirk Niefanger, *Barock*, Stuttgart, Metzler 2000, S. 3-16: "Barockforschung - Barockbegriff".

<sup>91</sup> Einen sehr guten, synthetischen Überblick über diese Frage bietet Henriette Levillain, *Qu'est-ce que le Baroque ?* Paris, Klincksieck, 2003.

<sup>92</sup> So Volker Meid in der Einleitung zu seinem neuesten Buch: *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung*, München 2009.

Was das Barockzeitalter charakterisiert, welches "Weltbild" (Weltanschauung) sich erschließen läßt, tritt aus Gryphius' Gedichten hervor.

Als erstes Merkmal des Barock wurde in der älteren Forschung das antithetische Lebensgefühl genannt: "vanitas", "contemptu mundi" und "memento mori" vs "carpe diem". Schematisch ausgedrückt: der Optimismus der Renaissance und des Humanismus wäre durch den Pessimismus des Barock verdrängt worden.

Außer dieser historischen und mentalitätsgeschichtlichen Verortung, die mittlerweile vielfach kritisch revidiert wurde, kann man versuchen, eine stilistische Definition des Barock zu geben. Für Carl Otto Conrady kann eine literarische Form als "barock" bezeichnet werden, die auf der Anhäufung und Intensivierung bereits vorhandener sprachlich-rhetorischer Formungen beruht<sup>93</sup>. Diese Definition könnte den Vorwurf des "Schwulstes" erklären, dem Gryphius zu Beginn des 18. Jahrhunderts zum Opfer fiel, zugunsten des "Klassikers" Opitz, der von Gottsched hingegen als "Vater der deutschen Dichtung" gekrönt wurde. Ohne auf eine Kritik ästhetisch-ethischer Natur zurückzufallen, unterstrich Volker Meid die epochale Bedeutung von Gryphius' poetischem Schaffen: "Gryphius durchbrach mit einer in der deutschen Lyrik bis zu diesem Zeitpunkt beispiellosen Intensivierung des rhetorischen Sprechens die Grenzen des opitzianischen Klassizismus"<sup>94</sup>.

Denn was die Barocklyrik von der späteren Erlebnisdichtung unterscheidet, ist die rhetorisch-argumentative Struktur, auf der sie beruht, und die einen unmittelbaren "Ausdruck" bzw. eine "Seelenergießung" unmöglich macht. Die Poesie will an erster Stelle überzeugen, belehren, ermahnen. Bestimmend ist die distanzierte Reflexionshaltung; das "movere", die emotionale Erschütterung, ist dabei nur Mittel zum Zweck. Zu der literarischen Erscheinung des Barock gehört ferner ganz eindeutig der Formwille (Sonett, Ode, Epigramm, Strenge des Alexandriners), das Bedürfnis nach poetischer Reglementierung, die Suche nach Regeln und Vorschriften, vielleicht als Reaktion auf eine Orientierungskrise, auf den gefürchteten bzw. erfahrenen Verlust aller Bindungen und Werte. Das klassische Maß (des Alexandriners, des Gedichts) wird durch die Gewalt der Emotionen nicht gesprengt. Die Gedichte bieten ein Ordnungsmuster.

Eine zweite wichtige, noch offene Frage, betrifft die Rezeption von Gryphius' dichterischem Werk, und seine mögliche Posterität.

Im Jahre 1662, kurz vor seinem Tod, wurde Andreas Gryphius dank der Vermittlung von Johann Wilhelm von Stubenberg in die prestigevolle "Fruchtbringende Gesellschaft" aufgenommen, mit dem schmeichelhaften Beinamen "der Unsterbliche". In der Tat genoss Gryphius als Mensch und Politiker ein Höchstmaß an Anerkennung, und wurde von seinen Zeitgenossen für seine poetischen Verdienste uneingeschränkt gelobt. Fast 350 Jahre später

<sup>93</sup> Carl Otto Conrady, *Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts*, S. 222.

<sup>94</sup> Volker Meid, *Deutsche Barocklyrik*, S. 90.

lohnt es, sich zu fragen, wie es um diese postulierte bzw. angestrebte dichterische Unsterblichkeit steht, wie Gryphius als "deutscher Dichter" gestern und heute angesehen wurde, und welches Bild von seinem Schaffen in die deutsche Literaturgeschichtsschreibung eingegangen ist.

Dass Gryphius' Ruhm sich vor allem seinen Sonetten verdankt, hat Conrad Wiedemann betont: "einige von ihnen schafften schon im 19. Jahrhundert den Sprung in die populären Anthologien, offensichtlich weil sie als prototypisch für ihre Zeit, die Zeit des Dreißigjährigen Krieges empfunden wurden. An dieser Geltung hat sich seither wenig mehr geändert. Gryphius figuriert heute im nationalen Lyrikkanon als der Barockdichter schlechthin"<sup>95</sup>. In der Tat gehört heute Gryphius' Lyrik, zumal die geistliche, zu dem sehr kleinen Teil der deutschen Barockdichtung, der lebendig geblieben ist, außer einigen "galanten", d.i. erotischen Gedichten.... Aber unter den deutschen Barockschriftstellern hat sich ein anderer Name dauerhaft durchgesetzt, obwohl er in der damaligen literarischen Landschaft eine Ausnahme bildete: Grimmelshausen, dessen Roman *Simplicissimus Teutsch* (1668) als ergreifende Repräsentation des ersten großen "Teutschen" Kriegs gilt.

Angesichts der grundsätzlich kommunikativen Funktion der barocken Dichtung liegt das Kernproblem bei der Detailinterpretation und Bewertung von Gryphius' Werk in der Definition des anvisierten Leserkreises. Die Beantwortung dieser Frage würde jedoch eine umfassende soziologische Rekonstruktion voraussetzen, die nicht mehr realisierbar ist.

Es bleibt festzuhalten, dass die Historizität von Andreas Gryphius' Lyrik heute weitgehend verloren gegangen ist, ebenso wie das Weltbild des 17. Jahrhunderts, das noch unerschütterlich an eine unverrückbare göttliche Weltordnung glaubte<sup>96</sup>. Was bleibt, ist die ästhetische Gestalt seiner Texte, die Wucht des Ausdrucks, vielleicht doch auch ein gewisser überzeitlicher und überindividueller, daher "existentieller" Gehalt der poetischen Reflexionen, vor dem heute noch kein Leser gleichgültig bleiben kann, trotz aller Fremdheit des ästhetisch-poetischen Bezugssystems. Über das "Zeitschicksal" hinaus wirft Gryphius' Lyrik Fragen und Probleme auf, deren Aktualität und Brisanz noch intakt sind. Es bleibt aber zu fragen nach dem möglichen Grad persönlicher Betroffenheit für moderne Leser des 21. Jahrhunderts, denen der tröstende heilsgeschichtliche Rahmen und die Aussicht auf das Seelenheil abhanden gekommen sind.

---

<sup>95</sup> Conrad Wiedemann, *Andreas Gryphius*, S. 442.

<sup>96</sup> Erich Trunz, *Weltbild und Dichtung im deutschen Barock*, München 1992.