

Offprint • Sonderdruck • Tiré à part • Separata



Amsterdam - New York, NY  
2010

USA / Canada  
Editions Rodopi b.v.  
248 East 44th Street, 2nd floor  
New York, NY 10017, USA  
Call toll-free (U.S. only) 1-800-225-3998

All Other Countries  
Editions Rodopi b.v.  
Tijlmuident 7  
1046 AK Amsterdam  
The Netherlands  
Phone ++31 20 611 48 21  
Fax ++31 20 447 29 79

orders@rodopi.nl  
info@rodopi.nl  
www.rodopi.nl

*Daniel Weidner*

“SCHAU IN DEM TEMPEL AN DEN GANZ ZERSTÜCKTEN  
LEIB, DER AUF DEM KREUZE LIEGET”

Sakramentale Repräsentation in Gryphius’ *Leo Armenius*<sup>1</sup>

*Abstract*

Der Beitrag untersucht am Beispiel von Gryphius’ *Leo Armenius* das Zusammenspiel von Repräsentation und Präsenz im barocken Theater. Ausgehend vom Antagonismus politischer und heilsgeschichtlicher Deutungen des barocken Welttheatertopos wird eine (theater-)semiotische Lektüre vorgeschlagen, die sich insbesondere an den heiligen Zeichen sowie an ihrem Modell, dem Sakrament, orientiert. Dazu wird rekonstruiert, wie im Stück über das Problem der Zeichenhaftigkeit reflektiert wird, wodurch die — unentscheidbar zwischen Präsenz und Absenz schwankende — Inszenierung bzw. Verhüllung des Kreuzeszeichens auf der Bühne als grundlegende Reflexion über Theatralität lesbar wird.

Andreas Gryphius’ Vorrede zu seinem 1650 erstmals erschienenen *Ein Fürsten-Mörderisches Trawer-Spiel/ genant Leo Armenius* beginnt mit der bekannten Formel: “Indem unser gantzes Vatterland sich nunmehr in seine eigene Aschen verscharret/ und in einen Schawplatz der Eitelkeit verwandelt; bin ich geflissen, dir die vergänglichkeit menschlicher sachen in gegenwertigem/ und etlich folgenden Trawerspielen vorzustellen.”<sup>2</sup> Die Beziehung zwischen den beiden zentralen Termini dieses Satzes, dem ‘Schawplatz’ der Welt und dem ‘Trauerspiel’, macht das Theater, gemäß einer berühmten Formulierung Richard Alewyns, nicht nur zum Abbild, sondern auch zum Sinnbild der Welt, indem auf ihm

<sup>1</sup> Der vorliegende Text ist aus einem Beitrag zu einem Workshop hervorgegangen, den das von mir geleitete Projekt “Sakramentale Repräsentation” zu diesem Thema im Januar 2009 in Berlin veranstaltet hat, ich danke den Teilnehmern für wichtige Anregungen.

<sup>2</sup> Andreas Gryphius: *Leo Armenius*. Hrsg. von Hugh Powell Tübingen 1965 (= Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Bd. 5), S. 3. Das Stück wird im Folgenden nach dieser Ausgabe mit römischer Akt- und arabischer Verszahl im Text zitiert.

Vergängliches durch Vergängliches dargestellt und damit in seiner Vergänglichkeit enthüllt wird.<sup>3</sup> Allerdings ist nicht alles, was uns in der Folge gezeigt werden wird, vergänglich: Das Stück wird mit dem Tod des titelgebenden Kaisers Leo Armenius enden, der überdeutlich als Christi Kreuzesopfer figuriert wird. Darüber hinaus gibt sich Gryphius in der Vorrede alle Mühe zu betonen, dass der Kaiser bei seinem Tode nicht nur irgendein Kreuz berührt habe, sondern das in Byzanz aufbewahrte historische Kreuz Jesu. Das Stück repräsentiert also nicht nur 'menschliche Sachen' als vergängliche — und verweist somit indirekt, allegorisch auf das Unvergängliche —, sondern es präsentiert auch das durch jenes echte Kreuz metonymisch bezeichnete Ewige auf der Bühne. Präziser wird das Ewige zugleich bezeichnet und präsentiert, indem es als wesentlich ambivalente Verbindung von Präsenz und Absenz auf der Bühne erscheint. Wie sich diese im Theater umsetzt und wie sie das Theater ihrerseits strukturiert, wird die Leitfrage der folgenden Überlegungen sein.

Die Verbindung von Zeichen, Worten, Körpern, die jeweils zwischen Präsenz und Repräsentation oszillieren und um die Frage nach heiligen Zeichen und Zeichen des Heiligen kreisen, lässt sich als 'sakramentale Repräsentation' beschreiben. Denn für das Repräsentationsverständnis der Frühen Neuzeit ist die Debatte über Sakramente paradigmatisch. Am Sakrament wird immer wieder über das Wesen von Zeichen verhandelt: über 'bloße' Zeichen und Zeichen, die in der einen oder anderen Weise 'mehr' als Zeichen sind, über figürliche und wörtliche Sprache, über den Verbund verschiedener Medien, von Dingen, Gesten, Worten, über das Repräsentieren der vom Heiland gestifteten Zeichen in der Liturgie, über die Wirksamkeit von Zeichen und das, was in ihrem Vollzug geschieht. Dabei ist keineswegs nur die behauptete Realpräsenz 'sakramental' zu verstehen, wie es eine allzu teleologische Mediengeschichte annimmt, sondern — und natürlich ganz besonders im protestantischen Kontext — all jene Formen, die sich mit der Spannung von Präsenz und Repräsentation auseinandersetzen.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Vgl. Richard Alewyn, Karl Sälzle: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*. Hamburg 1959, bes. S. 50-57.

<sup>4</sup> Ein komplexes Verständnis sakramentaler Repräsentation unterläuft daher sowohl die Unterscheidung mittelalterlicher Präsenzkultur von (früh)moderner Kultur der Zeichen als auch die klare konfessionelle Profilierung von 'katholi-

Man kann daher das Sakrament mit Louis Marin als 'Matrix' der frühneuzeitlichen Repräsentation verstehen: Es ist zugleich das Urbild aller Repräsentationsbeziehungen und ein Schauplatz von heftigen und oft kontroversen Auseinandersetzungen über Repräsentation.<sup>5</sup> Das bedeutet nicht nur, dass in den sakramental-theologischen Auseinandersetzungen immer wieder auf verschiedene mediale Modelle zurückgegriffen wird, nicht zuletzt auf das Theater, als das die protestantischen Kritiker die katholische Messe immer wieder bezeichnen. Umgekehrt hat der paradigmatische Charakter des Sakraments zur Folge, dass auch außerhalb der im engeren Sinne theologischen Diskurse immer wieder auf sakramentale Semantiken und Figuren rekurriert wird, um die medialen oder semiotischen Eigenschaften von bestimmten Repräsentationspraktiken zu reflektieren, zu kritisieren oder zu verteidigen.

Das Theater ist für die Frage nach der sakramentalen Repräsentation der Frühen Neuzeit schon durch die schlichte Tatsache so interessant, dass es als Verbund von Zeichen, Bildern und Gesten in größter denkbarer Nähe zur Liturgie steht. Darüber hinaus und wohl genau aus diesem Grund hat sich auf kirchlicher Seite eine Theaterfeindschaft herausgebildet, die den Anspruch des Theaters, Wirklichkeit darzustellen, aufs Schärfste bekämpft.<sup>6</sup> Die Frage ist nun nicht nur, warum und mit welchen Konsequenzen Gryphius die Vorstellung weltlicher Eitelkeit ausgerechnet dem Theater anvertraut, sondern was es darüber hinaus bedeutet, auch das Gegenbild dieser Eitelkeit, das Ewige, auf dem Schauplatz dieses Theaters auszustellen. Dass dieses Ewige dabei verhüllt auf der Bühne erscheint — vom echten Kreuz wird nur gesprochen, es erscheint nicht selbst —, wird sich dabei keineswegs als Rückzug des Heiligen verstehen lassen, ganz im Gegenteil bestimmt dieses gerade als Abwesend-Gegenwärtiges die theatrale Struktur. Im Folgenden soll daher anstelle der etablierten und elaborierten politisch-theologischen oder heilsgeschichtlichen Lektüre Gryphiusscher Texte eine Interpretation

scher' Präsenz gegen 'protestantische' Repräsentation und betont die gemeinsame Paradoxie in beiden Positionen.

<sup>5</sup> Vgl. Louis Marin: *Das Porträt des Königs*. Berlin 2005.

<sup>6</sup> Vgl. dazu Christopher Wild: *Theater der Keuschheit, Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-) Theatralität von Gryphius bis Kleist*. Freiburg 2003.

entwickelt werden, die sich stärker auf die theatrale Semiose und die verschiedenen Ebenen des Spieles konzentriert. Dazu wird zunächst (I) der Antagonismus verschiedener Forschungspositionen aufgezeigt und (II) die zugleich poetologischen und theologischen Implikationen von "Spiel" und "Schauplatz" bei Gryphius untersucht. Dann wird (III) allgemein das Problem der Zeichenhaftigkeit in *Leo Armenius* und (IV) die spezifische Bedeutung des echten Kreuzes erörtert, bevor schließlich (V) dessen Verhüllung im Raum der Bühne thematisiert wird.

### I Deutungen des Welttheaters

Der inzwischen kanonische Status von Gryphius' Dramen manifestiert sich zuallererst in der Fülle von Deutungen und im Wechsel der Deutungsparadigmen. Sehr grob kann man sagen, dass Gryphius bis in die sechziger Jahre hinein meist als Vorläufer der klassischen deutschen Dichtung gelesen wird, während die folgenden Jahrzehnte durch eine Pendelbewegung zwischen zwei dezidierten Lektüren bestimmt sind: Die etwa von Albrecht Schöne und Gerhard Kaiser vertretene heilsgeschichtliche Deutung las Gryphius' Dramen als Anverwandlung christlicher Theologumena, demgegenüber betrachtete die politisch-theologische Interpretation die Texte als Verhandlung über die Probleme frühmoderner Politik, für die das religiöse nur eine relativ äußerliche Hülle darstelle.<sup>7</sup> Dabei hat die letztere Lektüre durch die Renaissance der politischen Theologie in den letzten Jahrzehnten eine neue Aktualität gewonnen: In Gryphius' Dramen meint man nun die Paradoxien herauslesen zu können, die mit der Herausbildung des modernen Staates verbunden sind.<sup>8</sup> Allerdings ist die damit einhergehende Fixierung auf die Frage der Souveränität auch mehrfach kritisiert worden, da sie sich zum einen zu sehr auf die Handlung konzentrierte, während es bei Gryphius

<sup>7</sup> Vgl. dazu den Abriss der Forschungslage bei Nicola Kaminski: *Andreas Gryphius*. Stuttgart 1998, S. 73-81.

<sup>8</sup> Vgl. etwa Albrecht Koschorke u.a.: *Der Fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*. Frankfurt a.M. 2007, S. 141-176.

eigentlich mehr um eine Mischung von Diskursen gehe,<sup>9</sup> und weil bei Gryphius zum anderen weniger die Frage der Macht als solcher verhandelt werde als jene des in der Institution verkörperten Verhältnisses von Recht und Macht.<sup>10</sup> Im Allgemeinen wäre wohl hinzuzufügen, dass gerade die moderne politische Theologie in Folge ihrer Schmittianischen Engführung auf Herrschaft und Souveränität wichtige andere politisch-theologische Themen wie das Gewissen oder auch die biblische politische Theologie aus dem Blick zu verlieren droht.<sup>11</sup>

Die Einseitigkeit der politischen Lektüren zeigt sich dabei auch thematisch in einem Ungleichgewicht. Zwar wird meist zustimmend Walter Benjamins Diktum zitiert, Tyrann und Märtyrer seien im Barock die "Janushäupter des Gekrönten",<sup>12</sup> aber die Ambivalenz wird fast regelmäßig einseitig aufgelöst in Hinsicht auf den Tyrannen, dem ein weit größeres Interesse entgegengebracht wird als dem Märtyrer. Nicht nur ziehen die wenigen schlesischen Herrscherdramen immer noch intensiveres Interesse auf sich als die weit zahlreicheren Märtyrerdramen, auch das Martyrium im Herrscherdrama wird in der Regel politisch gelesen: als Symbolisierung von Macht durch Selbstbeherrschung. Aber diese Macht wird umgekehrt selten mit dem Martyrium und dessen Problematik in Verbindung gebracht: mit dem Problem des Verhältnisses der Macht zu einer höheren Ordnung und der Darstellbarkeit dieser Ordnung in der Welt. Bemerkenswerter Weise kommt es sogar zu einer Wiederbele-

<sup>9</sup> Diese Kritik äußert Lothar Bornscheuer: *Diskurs-Synkretismus im Zerfall der Politischen Theologie. Zur Tragödienpoetik der Gryphischen Trauerspiele*. In: *Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Gedenkschrift für Gerhard Spellerberg*. Hrsg. von Hans Feger. Amsterdam 1997, S. 489-529.

<sup>10</sup> So Rüdiger Campe: *Theater der Institution. Gryphius' Trauerspiele 'Leo Armenius', 'Catharina von Georgien', 'Carolus Stuardus' und 'Papinianus'*. In: *Konfigurationen der Macht in der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Roland Galle und Rudolf Behrens. Heidelberg 2000, S. 257-287.

<sup>11</sup> Vgl. zum Gewissen Peter Brenner: *Der Tod des Märtyrers. 'Macht' und 'Moral' in den Trauerspielen von Andreas Gryphius*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 62 (1988), S. 246-265, zur Bibel Peter Schäublin: *Andreas Gryphius' erstes Trauerspiel 'Leo Armenius' und die Bibel*. In: *Daphnis* 3 (1974), H. 1, S. 1-40.

<sup>12</sup> Walter Benjamin: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1974, S. 203-409, hier S. 249.

bung jener ebenfalls schon von Benjamin konstatierten "Unterschätzung des Märtyrerdramas", wenn sich die Interpretation ganz auf den Souverän konzentriert und den Märtyrer (wie schon die klassizistische Ästhetik) nur noch als 'flachen Charakter' wahrnehmen kann.<sup>13</sup>

Aber die gegenwärtige Abwertung des Märtyrerdramas und dadurch vermittelt auch der religiösen Dimension von Gryphius' Texten ist nicht nur auf die politische Lektüre zurückzuführen, sondern auch auf ein neues, drittes Paradigma. Denn die beiden Paradigmen von Politik und Heilsgeschichte haben sich — gerade durch ihren Antagonismus — in gewisser Weise erschöpft und sind mit der rhetorischen Wende der Barockforschung in den siebziger Jahren zunehmend in den Hintergrund getreten. Allerdings waren auch die rhetorischen Untersuchungen oft von einer nicht unproblematischen Marginalisierung der religiösen Dimension geprägt, zumal die rhetorische Kontextualisierung in der Regel mit einer deutlichen Bevorzugung antiker und profaner Quellen einherging.<sup>14</sup> Das wird etwa an der klassischen Interpretation deutlich, die Wilfried Barner dem ersten Reyen des *Leo Armenius* gewidmet hat. Nach Barner handelt dieser Reyen von der Rede, die das Wesen des Menschen ausmache — so resümiert der Satz "Deß Menschen leben selbst; beruht auf seiner zunge." (I, 524) —, ihm aber auch immer wieder gefährlich werde — so der Gegensatz "Deß Menschen Todt beruht auff jedes Menschen zungen." (I, 540) Diese Gefahr hatte ja nicht zuletzt der vorgehende erste Akt des *Leo Armenius* gezeigt, in welchem der Thronprätendent Michael Balbus sich durch seine leichtfertige Rede in Gefahr gebracht hatte. Indem der Reyen die Zunge mit dem Schwert — Leitwort und auch Requisit des ersten Aktes — vergleicht (im Zusatz: "Die Zung ist dieses Schwerdt // So schützt und verletzt. // Die flamme so verzehrt // Und eben wol

<sup>13</sup> Ebd., S. 253. Albrecht Koschorke konstatiert etwa, dass "die Figur des Chach Abas komplexer angelegt und insofern 'moderner' ist als die deklamatorisch flache der Catharina". Vgl. ders.: *Das Begehren des Souveräns. Gryphius' Catharina von Georgien*. In: *Figuren des Europäischen. Kulturgeschichtliche Perspektiven*. Hrsg. von Daniel Weidner. München 2006, S. 150-162, hier S. 154.

<sup>14</sup> Eher die Ausnahme blieben Arbeiten zur religiösen Rhetorik wie etwa die von Joachim Dyck: *Tichtkunst. Deutsche Barock-Poetik und rhetorische Tradition*. Bad Homburg 1966. Darüber hinaus bleibt auch Dyck an einem problematischen Säkularisierungsnarrativ orientiert.

ergetzt." I, 545-48), stellt er die Ambivalenz der menschlichen Rede in einem Bild aus; seine Rhetorik ist daher nach Barner der "eindrucksvollste Beweis für die gedankliche Aussage, die sie darstellen soll, für die Macht der menschlichen Rede".<sup>15</sup> Allerdings expliziert Barner diese Ambivalenz im Fortgang rein weltlich: Sie motiviere eine kluge Vorsicht, mit der der Mensch in der Welt mit der Rede umgehen soll. Aber diese Lektüre übersieht einige wichtige Signale des Textes. Wenn die Rede auch als "Ein Rosenzweig/der reucht vnd sticht" (I, 550) figuriert wird, so drückt das erneut ihre Ambivalenz aus, aber nicht mehr durch ein weltliches Bild, sondern durch eine Figuration Christi, die auch in den Sonetten häufig ist.<sup>16</sup> Das erschließt aber nicht nur eine zusätzliche, geistliche Bedeutungsdimension, sondern macht den Verweis auf die Macht des Wortes tendenziell abgründig — die Ambivalenz der Rede ist daher weniger, oder jedenfalls nicht ausschließlich, in ihrer Natur als politisches Mittel zu suchen. Es handelt sich daher auch nicht um eine "säkularisierte Verbaltheologie" wie Barner meint,<sup>17</sup> jedenfalls nicht in dem Sinne, dass die theologische Rede von Christus als 'Wort Gottes' in eine weltliche Sprachtheorie umgeschrieben würde — die Überdeterminierung des Wortes und ihre theologischen Paradoxien bleiben vielmehr als solche zentral für die Bestimmung auch der menschlichen Sprachlichkeit und damit auch für die Poetologie des Textes.

Das hat nicht nur wichtige Konsequenzen für die Konzeption der Rhetorik, sondern auch für die Deutung der Theatralität von Gryphi-

<sup>15</sup> Vgl. Wilfried Barner: *Gryphius und die Macht der Rede. Zum ersten Reyen des Trauerspiels 'Leo Armenius'*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 42 (1968), S. 325-358, hier S. 333.

<sup>16</sup> Vgl. Gryphius: *Sonette IV, 27 f.* In: *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*. Bd. 1. Hrsg. von Marian Szyrocki. Tübingen 1963, S. 238. Zur theologischen Dimension des Reyens vgl. auch: "Schwert, Flamme (Licht), Hammer, Zweig, Strom und Arznei wollen hier konsequent geistlich verstanden werden als Kontrafaktur machiavellistischer *Politica*. Die Macht der Sprache ist also zutiefst doppeldeutig und verborgen, und sie steht damit in treffender Analogie zum *deus absconditus*." Andreas Solbach: *Politische Theologie und Rhetorik in Andreas Gryphius' Trauerspiel 'Leo Armenius'*. In: *Wahrheit und Wort. Festschrift Rolf Tarot*. Hrsg. von Gabriela Scherer und Beatrice Wehrli. Bern 1996, S. 409-425, hier S. 418. Zur biblischen Begrifflichkeit des Reyens vgl. auch Schäublin (s. Anm. 11), S. 3-10.

<sup>17</sup> Barner (s. Anm. 15), S. 334.

us' Stück, um die es dem Reyen ja nicht zuletzt auch geht. Auch die barocke Theatralität wird im Rahmen des rhetorischen Paradigmas meist profan gedeutet: So deutet Barner an anderer Stelle auch den Welttheater-Topos vom menschlichen Handeln her und lässt seine Darstellung in den 'politischen' Verhaltenslehren auslaufen, welche die "säkulare Konsequenz des barocken Welttheaters" zögen, dass der Mensch eben ein Darsteller seiner selbst sei.<sup>18</sup> Das Theater wäre demnach Repräsentation in der Welt der Immanenz, und in diesem Sinne hat dann auch die theatersemiotische Theoriebildung eine wichtige und einflussreiche Beschreibung barocker Theatralität ausgearbeitet.<sup>19</sup> Aber wie bereits angedeutet, geht das barocke Theater keinesfalls vollständig in der Repräsentation auf, sondern besteht auch wesentlich in der Präsenz von Körpern auf der Bühne. Wieder kann man das besonders am Märtyrer erblicken, der von der theatersemiotischen Forschung ebenfalls vernachlässigt wird. Denn er steht nicht nur für einen bestimmten Figurentypus und einen bestimmten Diskurs, sondern auch für eine Form der Darstellung: Wie der Souverän nicht nur als Figur für die Souveränität steht, sondern auch deren Repräsentation ist, so repräsentiert auch der Märtyrer durch seine Körperlichkeit das an sich undarstellbare Heil.<sup>20</sup> Dieses Darstellungsproblem steht auch insofern im Zentrum barocker Dramatik, als es sich mit der Konfessionalisierung verschärft. Denn die unvermittelte Gleichsetzung von Märtyrern und Heiligen wird zumindest im Protestantismus fragwürdig, vor allem wird aber das Martyrium grundsätzlich zwischen den Konfessionen umstritten: Die Märtyrer der einen Seite sind jeweils die Häretiker

<sup>18</sup> Wilfried Barner: Barockrhetorik. Tübingen 1970, S. XIII. Vgl. den gesamten Exkurs zum Topos des "Theatrum Mundi", ebd., S. 86-131.

<sup>19</sup> Vgl. Erika Fischer Lichte: Semiotik des Theaters. Bd. 2. Tübingen 1983, S. 10-90. Auffälligerweise geht Fischer Lichte selbstverständlich davon aus, dass das Barock der Episteme der Repräsentation zuzuordnen sei, während es sonst auch als Restitution der Episteme der Ähnlichkeit betrachtet wird. Vgl. Joachim Küpper: Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Tübingen 1990, bes. S. 7-35.

<sup>20</sup> Vgl. dazu Christopher Wild: Fleischgewordener Sinn. Inkarnation und Performanz im barocken Märtyrerdrama. In: Theatralität und die Krisen der Repräsentation: das 17. und das 20. Jahrhundert. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte. Stuttgart 2001, S. 125-154.

der anderen.<sup>21</sup> Die symbolischen Konflikte darüber werden auch auf der Bühne ausgetragen, die gerade durch die Präsenz des Märtyrers zur Bühne der Welt werden kann.

## II Spiel und Schauplatz

In Gryphius' Begriffen von 'Spiel' und 'Schauplatz', mit denen er sein Theater beschreibt, durchdringen sich tatsächlich poetologische und theologische Motive, wie sich besonders durch einen notgedrungen kurzen Seitenblick in seine Lyrik zeigen lässt.<sup>22</sup> Der Schauplatz bezeichnet bei Gryphius bekanntlich die Welt, betrachtet aus der Perspektive ihrer Überwindung, so in der Ode *Terra Vale*:

Ade verfluchtes Threnen-Thaal!  
Du Schawplatz herber schmerzen.  
Du unglücks Hauß du jammer Saal  
Du Folter reiner Herten/  
Ade mein Kercker bricht entzwey.  
Die Kette reißt/ mein Geist wird frey  
Die Schlösser sind zuspungen.<sup>23</sup>

Hier wird die Eitelkeit der Welt mit der Vergänglichkeitstopik der Bibel, vor allem des Predigers beschrieben. Dass es hier keineswegs lediglich darum geht, dass der Mensch auf dem Schauplatz der Welt spielt, zeigt die Tatsache, dass die Schauplatzmetapher nicht nur auf die Welt, sondern auch auf den Menschen angewandt werden kann:

Was sind wir Menschen doch! ein Wonhauß grimer Schmerzen/  
Ein Baal des falschen Glücks/ ein Irrlicht dieser zeit/

<sup>21</sup> Vgl. dazu meinen Aufsatz: Sagen, Glauben, Zeigen. Politik der Repräsentation in den Martyriologien der Reformationszeit. In: Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne. Hrsg. von Wolfram Drews und Heike Schlie. München 2011, S. 167-195.

<sup>22</sup> Vgl. dazu besonders die aufschlussreiche Interpretation von Kaminski (s. Anm. 7), S. 57-60, und, weniger pointiert, auch Peter Rusterholz: *Theatrum Vitae Humana*. Funktions- und Bedeutungswandel eines poetischen Bildes. Berlin 1970, S. 25-90.

<sup>23</sup> Gryphius: Oden. Erstes Buch, Nr. 7. In: Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Bd. 2. Hrsg. von Marian Szyrocki. Tübingen 1964, S. 48.

Ein Schawplatz aller Angst/ und Widerwertigkeit,  
Ein bald verschmelzter Schnee/ und abgebrante Kertzen.<sup>24</sup>

Der Schauplatz ist dabei weniger durch die Unterscheidung von Subjekt und Rolle als durch die von Zeit und Ewigkeit bestimmt; bei aller Antithetik ist diese Unterscheidung allerdings nicht absolut, sondern wird im Akt des Gedichts auch aufgehoben. Auffällig an der Ode ist ja gerade die gehäufte Apostrophe, in der der irdische Schauplatz nicht nur beschrieben, sondern verabschiedet wird ("Ade mein Kercker"); und dementsprechend geht auch der Schluss in das Perfekt einer erlebten Erlösung über ("Die Schlösser sind zersprungen"). Der Schauplatz der Eitelkeit wird somit auch zum Schauplatz der Erlösung, und beide verbinden sich auf dem lyrischen Schauplatz des Gedichts.

Noch deutlicher wird der theologische Subtext der Welttheatermetaphorik in der Rede vom Spiel, die für Gryphius eminent poetologische Bedeutung hat, seitdem er sie 1643 in die zweite Ausgabe seiner Sonette einarbeitete. Das ist etwa deutlich in dem bekannten Schach-Sonett: *Ebenbild unseres Lebens*: "Der Mensch das spiel der zeit/ spielt weil er alhie lebt. // Im schaw-platz dieser welt; er sitzt und doch nicht feste."<sup>25</sup> Hier verschränken sich nicht nur die Bedeutung von Spiel und Schauplatz, sondern auch die zwei Ebenen der Theatermetapher: Welt als Schauplatz des Menschen, Mensch als Schauplatz der Zeit. Wieder wird dabei das paradoxe Verhältnis von Zeit und Ewigkeit betont: der Mensch spielt nicht, weil er auf dem Schauplatz der Welt steht, sondern weil er in der Zeit festsitzt — und doch nicht fest. Es ist also gerade die partielle Transzendenz, die das Spielmoment möglich und nötig macht, was die Konklusion noch einmal betont:

Spilt den dis ernste spiell: weil es die zeit noch leidet.  
Undt lernt: das wen man vom pancket des lebens scheidet:  
Kron/ weisheit/ stärck vndt gutt/ sey eine leere pracht."<sup>26</sup>

Auch dieses Gedicht endet mit einer Adressierung und darüber hinaus mit einer deiktischen Geste, die erst eigentlich den Bildbezug des gesamten Gedichts deutlich macht. Denn "dies ernste Spiel" ist eben das Schachspiel, von dem das Gedicht im Ganzen spricht, ohne

<sup>24</sup> Gryphius: Lissaer Sonette, Nr. 11. In: Gesamtausgabe. Bd. 1. (s. Anm. 16), S. 9.

<sup>25</sup> Gryphius: Sonette. Erstes Buch, Nr. 58. Ebd., S. 58.

<sup>26</sup> Ebd.

es je zu beschreiben. Mit der Konklusion wird das Gedicht zum Verweis auf ein anderes Spiel, das wiederum über sich hinausweist auf die Vergänglichkeit der Welt. Es wäre nun notwendig zu zeigen, wie diese implizite Thematisierung des Ewigen sich zu den explizit religiösen Gedichten verhält, zu den Sonetten an den Heiligen Geist und an Christus, mit denen Gryphius sein erstes Buch der Sonette einrahmt, ebenso wie zu seinen Sonn- und Feiertagssonetten.<sup>27</sup> Für den Moment mag die Feststellung ausreichen, dass sich theologisches Welttheater und poetisches Spiel keineswegs ausschließen, sondern dass im Gegenteil die eigentliche Darstellungsleistung des Spiels sich nur aus dessen theologischem Hintergrund und der Art, wie er in Vollzug gesetzt wird, verstehen lässt und dass gerade die Nichtpräsenz von Signifikaten — wie in diesem Fall das Schachspiel — diesen Zug noch unterstützen kann.

### III Drama der Zeichen

Gryphius' *Leo Armenius* ist nicht nur ein Trauerspiel, sondern auch ein Spiel der Zeichen. Bereits in der Vorrede betont Gryphius die große Bedeutung der Vorzeichen, die alle Völker kennen: "träume, gesichter, fremde bilder und derogleichen", er selber sei jüngst einem "ziemlich buch voll fremder gemälde" begegnet, welche die Zukunft vorausdeuteten (V). Tatsächlich spielen Vorzeichen bereits in der Quelle eine entscheidende Rolle, auf die sich Gryphius hauptsächlich bezieht, den byzantinischen Historiker Cedrenus, bei dem es nicht weniger als fünf Vorzeichen von Leos Untergang gibt, von denen Gryphius zwei auswählt. Im Stück wird dann permanent über Zeichen und deren Bedeutung reflektiert: Neben der schon erwähnten Sprachreflexion im Reyen des ersten Aktes verhandelt etwa der Reyen des dritten Aktes die oft trügerischen Vorzeichen, also die Frage, ob "ein Gespänst/ ein traum/ ein zeichen offt entdecke // Was zu erwarten sey?" (III, 393 f.)

<sup>27</sup> Vgl. dazu Wolfram Mauser: Dichtung, Religion und Gesellschaft im 17. Jahrhundert. Die Sonette des Andreas Gryphius. München 1976, bes. S. 27-68. Zu Gryphius' Verarbeitung der Perikopenform vgl. Hans-Henrik Krummacher: Der junge Gryphius und die Tradition. Studien zu den Perikopensonetten und Passionsliedern. München 1976, bes. S. 165-179.

Inwiefern es dabei um heilige Zeichen geht und was diese theatral bedeuten, wird durch einen Vergleich mit einem anderen Text deutlich: dem *Leo armenus sive impietas punita* des Jesuiten Joseph Simon, ein Stück, das Gryphius möglicherweise auf der Bühne des englischen Jesuitenkollegs in Rom gesehen hat und das ihm mit hoher Sicherheit als Vorbild gedient hat.<sup>28</sup> Wie Gryphius erzählt auch Simon die Geschichte, wie der Kaiser Leo Armenius seinen Heerführer Michael Balbus wegen dessen vermeintlichen Ambitionen auf den Thron verhaften und zum Tode verurteilen lässt, die Hinrichtung dann aber aufgrund der Einrede der Kaiserin Theodosia verschiebt, um nicht das Weihnachtsfest mit ihr zu entweihen. Während dieser Verzögerung kann sich Balbus aus dem Kerker befreien, dringt mit einer Schar als Priester verkleideter Anhänger in die Weihnachtsmesse ein und ermordet dort den König. Simon hebt dabei einen Zug der Quelle hervor, der bei Gryphius keine Rolle mehr spielen wird: Leo ist Anhänger der Partei der Ikonoklasten, der Königsmörder Balbus wird daher zum Verteidiger der Bilderverehrung und damit zum Werkzeug göttlicher Gerechtigkeit. Der grundsätzliche Charakter dieser Entgegensetzung wird immer wieder betont, so beginnt das Stück damit, dass sich Leo an der Folterung der Bilderdienner ergötzt, später sehen wir, wie Leos Sohn Sabatius den Sohn von Balbus, Theophilus überrascht, als dieser zu einem Bild der Gottesmutter betet; Sabatius versucht, es ihm zu entreißen und durchstößt es schließlich mit einem Dolch. Damit ist nicht nur die gesamte Handlung in einen religiösen Kontext gestellt, es sind auch die Figuren deutlich als gut und böse profiliert. Dass daher auch Leos Tod eine gerechte Strafe ist, wird in der Schlusszene in der Kirche durch eine Vision bestätigt, in der die Anfangs hingetrichteten Bilderverehrer erscheinen, Leos Ende weissagen und damit den Anstoß für den Mord geben mit den Worten: „Geschlachtet wird er vor dem Altar niederfallen, vom Kreuz unterjocht, der dieses doch durch sein grausames Versprechen hasste, hat er doch die Altäre ihres Schmucks beraubt.“<sup>29</sup> Die Tatsache, dass die Ermordung unter dem Kreuz stattfindet, wird hier zur Besiegelung ihrer

<sup>28</sup> Vgl. zur literaturgeschichtlichen Beziehung Willi Harring: Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten. Halle 1907, hier ist Simons *Leo Armenus* abgedruckt, S. 74-126.

<sup>29</sup> Vgl. „Caesus ante aras cadet, // Cruci subactus, scelere quei foedo crucem // Perosus, aras decore poliauit suo“. Zitiert ebd., S. 122.

Legitimität, weil dieses Bild eben für die vernichteten Bilder steht. Als Ketzer fährt Leo dann auch ausdrücklich zur Hölle.

In Gryphius' Drama fällt der gesamte Diskurs über die Bilderfrage aus, eine Tatsache, die in der Forschung verschieden interpretiert worden ist: Entweder handele es sich hier schlicht um eine Profanierung der dramatischen Handlung, die jetzt rein politisch verstanden werden soll — Barbara Mahlmann-Bauer geht sogar soweit, mit zweifelhaften psychologischen Argumenten zu behaupten, bereits in Simons Drama werde die Religion als Vorwand politischer Intrigen demaskiert.<sup>30</sup> Oder, so eine zweite Deutung, die Umwertung der Handlungsstruktur sei auf Gryphius' Widerstreben gegen den Fürstenmord zurückzuführen bzw. das Stück sei insgesamt als „protestantischer Gegenentwurf“ zu Simon zu verstehen.<sup>31</sup> Aber das bleibt unausgeführt und scheint nur die Selbstverständlichkeit zu meinen, dass die Bilderfrage Gryphius konfessionell nicht besonders attraktiv erscheinen musste. Zu fragen wäre hier eigentlich, ob das Absehen von der Bilderfrage das Problem heiliger Zeichen wirklich ausschließt, oder nicht vielmehr in einer Weise in sich einschließt, dass es die gesamte dramatische Struktur determiniert und das ganze Stück zu einem Stück über Zeichen macht.

Der Ausschluss der Bilderfrage hat zunächst wesentliche Konsequenzen für die Figurenkonstellation, denn die klare Gegenüberstellung von Gut und Böse wird jetzt vielfältig relativiert und ambiguiert.<sup>32</sup> Leo wird dabei weniger durch seine Grausamkeit als

<sup>30</sup> Vgl. Barbara Mahlmann-Bauer: 'Leo Armenius' oder der Rückzug der Heilsgeschichte von der Bühne des 17. Jahrhunderts. In: Das Theater des Mittelalters und der Frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation. Hrsg. von Christel Meier u.a. Münster 2004, S. 424-465. Der Titel umschreibt die Argumentation, nach der Simon wie Gryphius aufgrund der Erfahrungen des konfessionellen Bürgerkriegs zu einer tolerant-weltlichen Geschichtssicht gefunden hätten, während etwa Theophilus' Bereitschaft zum Martyrium psychologisierend verurteilt wird: „Die Umstände, Rechtlosigkeit im Willkürstaat und offene Gewaltanwendung, konditionieren den labilen liebebedürftigen Jüngling, der aus Mangel an mütterlicher Liebe das gemalte Antlitz der Gottesmutter geküßt hat, zum Terroristen.“ (Ebd., S. 453).

<sup>31</sup> Gerhard Kaiser: Leo Armenius, Oder Fürsten-Mord. In: Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen. Hrsg. von G. K. Stuttgart 1968, S. 45-70, hier S. 5.

<sup>32</sup> South zeigt auch im Vergleich mit Cedrenus detailliert, „daß Gryphius im *Leo Armenius* die Technik der Figurenkonstellation mit schwarz-weißen Wertungs-

durch sein Zaudern charakterisiert; da er kein Bilderverächter mehr ist, fehlt auch Balbus die Legitimation seiner Tat, die jetzt mehr auf seinen Ehrgeiz und seine Verstrickung durch seine leichte Zunge zurückzuführen ist. Aber auch die Zeichenhaftigkeit des Dramas verändert sich radikal. Das wird besonders deutlich, wenn man die prophetische Vision am Schluss des Simonschen Dramas mit der entsprechenden Stelle bei Gryphius vergleicht: Bei Gryphius beschwört im vierten Akt der Zauberer Jamblichus mit einigem und durchaus komischem Aufwand einen Geist aus der Unterwelt herauf, der Michael Balbus die Zukunft prophezeit:

Deß Keyzers thron zubricht/ doch mehr durch list/ als stärke/  
 Wo man kein blut vergeußt/ geht man mit Mord zu wercke;  
 Der Kercker wird erhöht/ wo euch nicht zweytracht schlegt:  
 Du: suche keinen Lohn/ dir wird/ was Leo trägt. (IV, 135-38)

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

Was uns der Geist erklärt:  
 Sieht doppelsinnig aus. dir wird zu lohn beschehret  
 Was Leo trägt/ Ja wol. was trägt er? Cron und Tod! (IV, 155-57).

Anders als bei Simon gibt es hier also in der Handlung keine direkte Äußerung der Transzendenz durch Visionen und Prophezeiungen, sondern nur ihre Repräsentation durch ambige Zeichen. Wesentlich mehrdeutig ist auch die Leo-Weissagung aus der ersten Szene des ersten Aktes. Hier berichtet einer der Verschwörer Michael Balbus von einer geheime Schrift, ein "werck voll Malerey" (I, 98), in dem "durch zeichen aufgeschrieben" (100) ist, wie die Kaiser regiert haben, und wie und wann sie untergehen. Weil ja alles Wissen auf

---

kontrasten durch eine Struktur der sukzessiven Parallelität in Charakter wie Situation ersetzt" (M.S. South: 'Leo Armenius' oder die Häresie des Andreas Gryphius. Überlegungen zur figuralen Parallelstruktur. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 94 [1975], S. 161-183, hier S. 166).

Pergament aufbewahrt werde und die Feder selbst Tote am Leben halte, könne man wohl auch die verborgene Zukunft aufschreiben und abbilden. In diesem Buch sei ein "Ebenbild" des rasenden Löwen zu sehen, aus dessen Maul das Blut rinnt:

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

Das Bild eines markierten Löwen erwähnt bereits Cedrenus als Teil eines sibyllinischen Buches, wobei bezeichnenderweise nur von einem X, nicht von einem Kreuz die Rede ist.<sup>33</sup> Einmal dahingestellt, ob es ein historisches Vorbild dieses Zeichens in einem byzantinischen Orakelbuch gibt — für das Stück fungiert es als Emblem, mit dem Titel — *Fürstenmord* — des Stücks als *inscriptio* und der entwickelten Deutung als *inscriptio*. Allerdings ist der Löwe, wie schon Augustinus betont, höchst mehrdeutig: "Jedes Ding kann nämlich Gegenteiliges oder Verschiedenes bezeichnen. Ersteres etwa, wenn es in einem Vergleich etwas Gutes oder etwas Schlechtes bedeutet. Dies ist etwa der Fall, wenn der Löwe einmal Christus bezeichnet, wenn gesagt wird: 'Der Löwe aus dem Stamm Juda hat gesiegt' (Off 5,5) und ein anderes Mal der Teufel, wenn es heißt: 'Euer Feind, der Teufel, schleicht umher wie ein brüllender Löwe' (1 Petr 5,8)."<sup>34</sup> Es ist diese Vieldeutigkeit, die im Fortgang des Stückes entfaltet wird und die seine symbolische Kohärenz konstituiert. In der mit der rhetorischen Frage "was mag wohl klärer sein" eingeleiteten Deutung des Verschworenen wird zunächst nur die eine, teuflische Seite des Löwen berücksichtigt, und es ist diese Deutung, die auch Balbus übernimmt, wenn er unmittelbar antwortet: "Ich will der Jäger sein" (I, 121). Die Markierung des Kreuzes

<sup>33</sup> Vgl. zu dem Emblem Gerhard F. Strasser: Andreas Gryphius' 'Leo Armenius'. An Emblematic Interpretation. In: *The Germanic Review* 51 (1976) S. 5-12.

<sup>34</sup> Augustinus: *De doctrina christiana* II, 25. Vgl. dazu Heinz J. Drügh: 'Was mag wol klärer seyn?' Zur Ambivalenz des Allegorischen in Andreas Gryphius' Trauerspiel 'Leo Armenius'. In: *Künste und Natur in den Diskursen der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Helmut Laufhütte. 2 Tle. Wiesbaden 2000, Teil II, S. 1019-1030.

verweist aber bereits voraus auf den Schluss und die Ermordung Leos unter dem Kreuz. Damit wird das Zeichen komplex und dynamisch und lässt auch das Modell des dreistufigen Emblems hinter sich. Denn zur *pictura* in jenem Buch tritt nicht nur die Deutung durch die Überschrift und durch die Handelnden, sondern auch ein zweites Bild: jene Schlusszene unter dem Kreuz, die als erzähltes Bild berichtet werden wird.

#### IV Echte Zeichen

Zu den theatersemiotisch auffälligsten Zügen von *Leo Armenius* gehört die Echtheit des Kreuzes, die Gryphius in der Vorrede betont:

Daß der sterbende Keyser/ bey vor Augen schwebender todes gefahr ein Creutz ergriffen, ist vnlaugbar: daß es aber eben dasselbe gewesen/ an welchem unser Erlöser sich geopffert/ saget der Geschichtschreiber nicht/ ja vielmehr wenn man seine Wort ansiehet/ das widerspiel; gleichwol aber/ weil damals die übrigen stücker des großen Söhn-Altars, oder (wie die Griechen reden) die heiligen Hölzter/ zu Constantinopel verwahret worden: haben wir der Dichtkunst/ an selbige sich zu machen/ nach gegeben/ die sonst auf diesem Schawplatz ihr wenig freyheit nehmen dürfen.<sup>35</sup>

Auch diese Echtheit ist ganz verschieden gedeutet worden. Für Peter Szondi ist sie Zeichen, dass auch die christliche Transzendenz in den Untergang miteinbezogen sei und der Märtyrer hier also keinen eschatologischen Ausweg aus der Welt finde.<sup>36</sup> Gerhard Kaiser hat sie dagegen im Gegenteil als genuin christliches Moment gedeutet: "Sie unterstreicht die Realpräsenz Christi in diesem Geschehen. Der Dichter braucht das historische Kreuz Christi, um das Gewicht der sinnbildlichen Situation zu vertiefen, die im Drama anstelle der Apotheose steht, ja die Apotheose selbst ist — wie Christus wird der Kaiser erhöht als Erniedrigter".<sup>37</sup> Vor solchen Deutungen ist

<sup>35</sup> Andreas Gryphius: *Leo Armenius*, S. 4.

<sup>36</sup> Peter Szondi: *Versuch über das Tragische*. In: Ders.: *Schriften I*. Frankfurt/M. 1978, hier S. 229-234.

<sup>37</sup> Kaiser (s. Anm. 31), S. 24.

die theatersemiotische Paradoxie von Gryphius' Behauptung zu betonen, die durch sein Bestehen auf dichterischer Freiheit noch gesteigert erscheint. Denn ist es bereits an sich paradox zu behaupten, man habe sich ausgedacht, dass etwas echt sei bzw. man werde auf dem Theater etwas Echtes zeigen, so steigert sich diese Paradoxie hier dadurch, dass der fragliche Gegenstand gar nicht präsentiert wird: Das Kreuz, das echt sein soll, wird nur *erwähnt*, und zwar nur in der Vorrede, die sich wiederum auf eine Szene bezieht, die selbst durch Rahmen und Darstellungsweise als Spiel im Spiel angesprochen werden kann. Im fünften Akt lässt sich die Kaiserin Theodosia, selbst durch eine Geistererscheinung auf die Zukunft vorbereitet, die Geschichte von Leos Tod erzählen: "Erzähle wie sich denn diß Trawrspiel angefangen" (V, 67). Darauf folgt eine detaillierte Beschreibung der Szene mit zahlreichen ekphrastischen und auch emblematischen Elementen. Noch einmal wird Leo hier als "erhitzter Löw" (V, 138) figuriert, der seine Verfolger erschrecken will. Gerade durch diesen Zorn wird er freilich zur Wiederholung oder zum re-enactment jenes Emblems, das den gesamten Text einleitete. Dieses Mal wird freilich auch die andere Seite der Bedeutung explizit gemacht, indem berichtet wird, dass Leo "das Holtz ergriff/ an welchem der gehangen // Der sterbend uns erlöst" (V, 144f). Dezidiert als Augenzeuge berichtet der Bote weiter:

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

Leos Tod macht nicht nur deutlich, dass Michael Balbus das Emblem nur einseitig verstanden habe, indem nun die christoforme Seite betont wird, ohne freilich die teuflische, zornige vollkommen aus den Augen zu verlieren. Er verschiebt auch die Referenz und damit den Modus des Zeichens, das die Verschwörer bisher zu abstrakt verstanden hatten, lediglich als Chiffre für den Todestag, während es tatsächlich auch die konkrete Todesart auch abbildete bzw. vorbildete. In der Verbindung des materiellen Körpers mit dem wirklichen Holz wird das Kreuzeszeichen selbst zu einem performa-

tiven Zeichen und zugleich zu einem Zeichen, das Performanz repräsentiert.

Allerdings ist dieses Zeichen selbst gewissermaßen virtuell. Vom Kreuz ist nur die Rede, es taucht nie auf der Bühne auf, sondern ist nur teichoskopisch, also als Repräsentation einer Repräsentation präsent.<sup>38</sup> Das geschieht zunächst in den Berichten des Boten, später noch einmal in der Deutung der Kaiserin, die die Verschwörer anklagt:

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

Die Kaiserin will jetzt also aus Leos Ermordung den augenscheinlichen Beweis für die Unchristlichkeit seiner Mörder ableiten — aber auch das wird konterkariert, indem wenig später der tote Körper des Kaisers auf die Bühne gezerrt wird und also keinesfalls mehr 'im Tempel angeschaut' werden kann. Dementsprechend vollzieht sich in der Folge auch ungerührt die Krönung Balbus' zum neuen Kaiser während Theodosia dem Wahnsinn verfällt.

Bemerkenswerter Weise ist während dieses ganzen Vorgangs von der *Echtheit* des Kreuzes niemals die Rede: Keine der Figuren bezieht sich auf sie, und sie hat auch rein pragmatisch gar keine Folgen für die Handlung. Das "echte" Kreuz erklärt nichts und ist auch nicht einfach zu erklären. Seine Echtheit ist somit nur eine weitere Markierung eines unsichtbaren Requisites. Fingierte Realpräsenz verbindet sich so mit realer Absenz und verdoppelt insgesamt die theatrale Repräsentation. Auffällig ist dabei, gerade wenn man die beiden letzten Zitate vergleicht, wie zentral die Vorstellung

<sup>38</sup> Die indirekte Präsenz betont etwa Kaminski (s. Anm. 7), S. 95: "Die Möglichkeit eines 'stummen Zeichens', das 'des innern herzens sinn' unmittelbar und untrüglich 'entdeckt', wie es der erste Reyen als utopisches Gegenbild zum Menschenwort entwirft, ist auf dem Theater, wo alles bloß Zeichen, Repräsentation, nicht vorhandene Präsenz ist, von vornherein verstellt." Freilich geht sie von einer abstrakten Gegenüberstellung von Präsenz und Repräsentation aus und vernachlässigt, dass die sei es auch repräsentierte Präsenz eben den Performanzcharakter des Theaters verschiebt und problematisiert.

einer möglichen Vermengung von kaiserlichem Blut und eucharistischen Gaben ist. Auch das macht es höchst plausibel, die Untersuchung unter den Titel der 'Sakramentalen Repräsentation' zu stellen.

## V Verhüllung und Verkleidung

Nun ist die Unsichtbarkeit des Kreuzes auf dem Theater niemals absolut, ein Requisit niemals ein reines Zeichen. Weil das Theater immer konkret stattfindet, weil es eine performative Kunstform ist, hat es immer eine besondere Räumlichkeit und auch ein Requisit, von dem gesprochen wird, ist irgendwo verortet, sei es neben oder hinter der Bühne. Tatsächlich hat die Textüberlieferung und die vor allem philologische Forschung zum Schlesischen Trauerspiel diesen performativen Aspekt in den Hintergrund treten lassen und es vor allem als Darstellung behandelt. Dabei ist das performative Moment um so stärker, als es sich um *Schultheater* handelt, das sich eben nicht an ein bloß zuschauendes Publikum richtet, sondern nicht weniger an die schauspielernden Schüler, die in der Verkörperung der Rollen auf der Bühne jene selbst ebenso erleben wie die Bühnenhaftigkeit des Daseins als solcher: Der 'Schauplatz' der Welt ist für sie nicht nur eine visuelle Metapher, sondern eine performative Erfahrung, in der etwa die Ambivalenz der Sprache, die Zweischneidigkeit der Zunge, durchaus konkret wird, wenn sie sprechen. Auch wenn die Körperlichkeit des Schauspielers auf der Bühne streng geregelt ist und gegenüber älteren Spielformen etwa der *Commedia del Arte* einem "beispiellosen Domestikationsprozeß" unterzogen wird,<sup>39</sup> vollzieht sich doch auch diese Kontrolle der eigenen Affektivität performativ, durch eigenes Mitspielen. Daher ist auch die oft bemerkte Tatsache, dass sich die protestantische Theaterfeindschaft des 17. und 18. Jahrhunderts meist auf dessen sittliche Folgen für die Schauspieler bezieht, keineswegs als Verfehlung des eigentlich

<sup>39</sup> Inge Schleier: Die Vollendung des Schauspielers zum Emblem. Zu den ästhetischen Grundlagen der Theatersemiotik in der Gryphius-Zeit. In: Daphnis 28 (1999), S. 529-562, hier S. 533. Schleier untersucht vor allem, wie der perspektivische Bühnenraum die Beweglichkeit des Schauspielers einschränkt, der im Gegenzug gezwungen werde "den Raum, den er selbst nicht betreten durfte, dem Zuschauer in der gesprochenen Handlung erlebbar" zu machen (S. 543).

ästhetischen Gehalts des Theaters zu verstehen, sondern beschreibt dessen Praxis: Auch seine hochgeregelten Verhaltenssysteme und seine kodierte Körperlichkeit will sich eben nicht in der Repräsentation von Inhalten erschöpfen, sondern zielt auf deren Einkörperung in den Darstellenden.<sup>40</sup>

Allerdings sind die Quellen über die barocke Spielpraxis höchst begrenzt, so dass es man über die performative Dimension des Schultheaters nur Vermutungen anstellen kann. Immerhin weiß man zumindest etwas über die Räumlichkeit der Bühne, die für die Frage nach dem Kreuz eine zentrale Rolle spielt. Mit Willi Fleming ist davon auszugehen, dass Gryphius' Bühne aus einer Vorder- und Hinterbühne besteht, die durch eine bewegliche Mittelgardine getrennt sind.<sup>41</sup> Das ist nicht nur eine theatertechnische Notwendigkeit, da man innerhalb eines Aktes keine Unterbrechungen kennt und daher Dekorationswechsel in der geschlossenen Hinterbühne vornimmt, während vor dem Vorhang weitergespielt wird. Die Verwandlung hat auch sinnbildliche Bedeutung, weil sie nach dem Theaterarchitekt Joseph Furtenbach das "rasende Verkehren der ungewissen Zeit" eindrücklich darstellen kann, wenn "in einem nun/ und Augenblick, ja so geschwind/ daß die Zuseher in solcher eilfertigen Veränderung bestürzt werden und kaum wissen mögen wie ihnen geschieht/ dannhero sie gleichsam verzuckten sinnes dasitzen/ welche Transmutation dann des Menschen Geist in sonderliche Verzuckunge bringet".<sup>42</sup> Die Verwandlung durch den Zwischenvorhang strukturiert dabei den Raum auf ganz bestimmte, vom Kulissentheater differente Weise in Vorder- und Hintergrund, deren

<sup>40</sup> Vgl. zu dieser Kritik Wild (s. Anm. 6), S. 167-216, bes. S. 171: "Im Schultheater sind Medium, Inhalt und Rezeption noch untrennbar miteinander verbunden. Rezipienten der theatralischen Pädagogik sind nämlich nicht primär die Zuschauer, sondern die agierenden Schüler. Die obrigkeitliche Kritik richtet sich nicht gegen das Medium an sich [...], sondern dagegen, dass das Theater wegen zu großen Zeit- und Geldaufwandes zum Selbstzweck wird und dadurch seiner pädagogischen Instrumentalisierung entgleitet." Hinzuweisen ist auch, dass die meisten Theaterautoren des Barock selbst durch das Schultheater sozialisiert wurden. Vgl. dazu Barner: Barockrhetorik (s. Anm. 18), S. 315 f.

<sup>41</sup> Vgl. Willi Fleming: Andreas Gryphius und die Bühne. Halle 1921, bes. S. 214-226. Zur Bühnenform bei Gryphius vgl. auch Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas. Bd. 3. Das Theater der Barockzeit. Salzburg 1959, S. 412-420.

<sup>42</sup> Zitiert nach Rusterholz (s. Anm. 22), S. 58 f.

Interaktion entscheidend für die Theatralität des Schlesischen Trauerspiels ist.

Im Fall des *Leo Armenius* kann man davon ausgehen, dass der vierte Akt auf der Hinterbühne spielt und mit dem Abgehen der Verschwörer endet: "Wolan denn/ folgt/ ich will euch in dis Zimmer führen: // in welchen euch erlaubt alß Priester aus-zu-ziehen." (IV, 359f)<sup>43</sup> Daraufhin schließt sich der Zwischenvorhang, und der Reyen der Priester singt den Weihnachtshymnus auf der Vorderbühne, worauf sich der Vorhang wieder öffnet und nach der Bühnenanweisung die schlummernde Theodosia enthüllt, der wenig später die Mordnachricht übermittelt wird. Die entscheidende Szene des Mordes in der Kirche hat daher gewissermaßen zwischen den Akten stattgefunden, präziser: während des Reyens des vierten Aktes. Und auch wenn sie nicht auf der Bühne stattgefunden hat, so hat sie doch in der Räumlichkeit des Theaters einen Ort: auf der Hinterbühne nämlich, die die Verhüllung des nur angesprochenen Kreuzes zugleich lokalisiert und theatral realisiert. Die räumliche Struktur der Bühne wird dabei durch den Inhalt des Reyens ergänzt und konkretisiert, umgekehrt gibt sie auch diesem Reyen einen ambivalenten Status.

Die Beziehung zwischen Handlung und Reyen ist bekanntlich essentiell für die Theatralität des schlesischen Trauerspiels und gehört gleichzeitig zu den Lehrstücken der Forschung. Nach dem emblematischen Modell Albrecht Schönes soll der Reyen die deutende subscriptio unter der pictura des Aktes sein.<sup>44</sup> In diesem Fall deutet sie aber weniger den vorhergehenden Akt als ein gleichzeitiges Geschehen:

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

<sup>43</sup> Vgl. dazu Fleming (s. Anm. 41), S. 166-168.

<sup>44</sup> Vgl. Albrecht Schöne: Emblemik und Drama im Zeitalter des Barock. 3. Aufl. München 1993, S. 162-185.

Nacht und Licht stoßen hier unmittelbar aneinander, weil sich das Heil nur in äußerster Verborgenheit zeigt: "Der HERR hat sich in einen Knecht verkehrt" (398). Ganz ähnliche Formulierungen finden sich in Gryphius' Lyrik, etwa in der Häufung von Antithesen im Sonett über die Geburt Jesu: "Nacht mehr den lichte nacht! nacht lichter als der Tag // Nacht heller als die Sonn' / in der das Licht geboren".<sup>45</sup> Das ist nicht nur Kernbestand lutherischer Kreuzestheologie, sondern kommentiert auch die Handlung des Dramas: So wie im Glanz der Mitternacht das Licht aufgeht, wird auch der Kaiser erst im Moment seiner tiefsten Erniedrigung wieder seine christoforme Natur erlangen — und damit auch seine sakramentale Wirklichkeit, in der sich sein Blut mit dem Blut Christi vermengt. Damit kommentiert der Reyen aber auch die eigentümliche Theatralität des Stückes, denn erst mit dieser Erniedrigung des Kaisers, mit seiner Vermischung mit dem Sakrament, wird der Kaiser jene ewige Wirklichkeit repräsentieren können, die im Kreuz angesprochen, aber nicht gezeigt wird, erst damit wird das Schauspiel das Bild, von dem der Chor singt: "Ihr, die des Höchsten bild verlohren: // Schawt auff das Bild das euch geboren" (IV, 387f).<sup>46</sup>

Aber der Reyen ist der Handlung nicht nur symbolisch, als deutendes Gegenüber zugeordnet — er ist mit ihr auch verflochten, indem er indexalisch auf ein anderes Geschehen verweist: auf die Ermordung, die gleichzeitig in einer Weihnachtsmesse stattfindet. Der Weihnachtsgesang des Reyens kommentiert die Handlung daher nicht nur, sondern führt sie auch fort. Der Reyen bildet damit nicht

<sup>45</sup> Gryphius: Sonette, Buch I, 3. In: Gesamtausgabe, Bd. 1 (s. Anm. 16), S. 30.

<sup>46</sup> Vgl. zu diesem Reyen bes. Kaiser (s. Anm. 31), S. 19-21, er sei nicht "Summe", sondern "Durchkreuzung der Geschichte durch das Evangelium von der Geburt Christi". (S. 19) Mit leisen Modifikationen folgt auch Rusterholz dieser Deutung wenn er als 'punctum hermeneuticum' des *Leo Armenius* "eine Gryphiussche Modifikation der lutherischen 'theologia crucis'" annimmt, "die erlaubt, den Fall als Höh", die dunkle Tragik als helle Gnade, vielleicht sogar menschlichen 'Wahnsinn' als himmlische Vision und damit schließlich doch das 'göttliche gerichte' in seiner Unbegreiflichkeit zu begreifen" (Peter Rusterholz: Nachwort. In: Andreas Gryphius: *Leo Armenius*. Stuttgart 1971, S. 127-146, hier S. 143 f.). Nach Solbach (s. Anm. 16), S. 424, macht das liturgische Zitat das Drama selbst zum Teil des heilsgeschichtlichen Geschehens: Hier ist es "die Rede des Dramas selbst, die an der Dignität des Wortes teilhat und nur deshalb daran teilhat, weil sie ihre eigene Auslegung in sich trägt wie die Schrift und das Wort Gottes".

nur thematisch den schroffsten Kontrast zu der ihm vorausgehenden und der auf ihn folgenden Szene, sondern verbindet sie, indem er an der Stelle jenes zentralen Geschehens steht, von dem das Stück nur berichtet wird. Der Mord an Leo bleibt also verhüllt genau wie das echte Kreuz, das der Kaiser gewissermaßen hinter der Bühne oder auf der durch den Zwischenvorhang verhüllten Hinterbühne ergreift.

Der Reyen lässt sich also von der Handlung faktisch nicht unterscheiden, er gehört zugleich zu ihr — er stellt eine Weihnachtsmesse dar — und transzendiert sie. Der Mord findet in ihr nicht statt. Diese Zweideutigkeit macht aber auch seine deutende Aussage essentiell zweideutig, denn die Einbettung in die Handlung macht schließlich fraglich, wer hier eigentlich singt: 'Echte' Priester, die ein Geschehen von einem höheren Standpunkt kommentieren — oder die Verschwörer, die bei dem vorbergehenden Abgehen aus dem vierten Akt beschlossen hatten, sich als Priester zu verkleiden. Ist der Weihnachtshymnus mit anderen Worten ein Einbruch der Transzendenz in das Spiel oder eine Blasphemie höchsten Grades?<sup>47</sup> Durch diese Zweideutigkeit wird nicht nur das Signifikat des Reyens, die Rede von Weihnachten und dem Kreuz, grundsätzlich mehrdeutig, sondern auch der Signifikant, der Gesang auf der Bühne, der unentscheidbar zwischen Mord und Liturgie, Theater und Metatheater schwankt.

Tatsächlich fungiert diese Mehrdeutigkeit auf der symbolischen Ebene genauso wie der Zwischenvorhang auf der theatralen: Sie verhüllt das Gezeigte, macht es gerade in dieser Verhüllung wirksam. Indem das Kreuz als zugleich reales und abwesendes gezeigt wird, kann es die Repräsentation insgesamt strukturieren; indem die Priester zugleich verkleidete Mörder sein können, hebt die Weihnachtsbotschaft diese Struktur nicht in Heilsgewissheit auf, sondern spiegelt sie noch einmal zurück. Das Spielmoment im Drama impliziert demnach ebenso wenig wie die poetologische Metapher

<sup>47</sup> Diese Möglichkeit und die in ihm angedeutete "Grenze zur religiösen Blasphemie" bemerkt schon Kaiser (s. Anm. 31), S. 18; sie wird dann vor allem von Kaminski (s. Anm. 7) betont: Noch die Offenbarung des Heils erscheine "selbst im Zeichen undurchschaubarer Verkleidung. Wenn es sich nämlich (und das bleibt offen) bei den singenden Priestern nicht oder nicht nur um echte Priester handelt, sondern um die verkappten Mörder, verkehrt sich die vom göttlichen Evangelium zeugende Weihnachtsmesse in 'sub contrario obiectu, sensu, experientia' verkleidetes blasphemisches Theater, in dem Weihnachtskerzen und Weihnachtshymnus zur Maskerade für Schwerter und Mordlösung werden." (S. 97).

des Spiels ein Moment von ästhetischer Distanz, sondern ist ein integrales Moment der Darstellung des Undarstellbaren.

## VI Das sakramentale Blut und das Undarstellbare

Gryphius' *Leo Armenius* ist also in seiner theatralen wie symbolischen Struktur wesentlich ein Spiel über Zeichen und das Heilige, obwohl es thematisch im Unterschied zur Vorlage Joseph Simons erheblich 'profaner' erscheint. Die Zeichenpraxis, die es entwirft, ausstellt, und in die es die Spielenden einführt, ist keineswegs nur die kluge Beherrschung der unzuverlässigen Codes einer haltlos gewordenen Welt, sie meint vielmehr eine tiefere, radikal unbeherrschbare Unentscheidbarkeit der Zeichen, die in ihrem Zeigen immer noch etwas anderes verhüllen. Genau dieses Wechselspiel von Zeigen und Verhüllen ist wesentlich für die sakramentale Repräsentation, in der das Ausgestellte immer auch auf etwas Abwesendes verweist, in das es sich wiederum im Vollzug verwandelt, und die daher wesentlich durch ein Changieren zwischen Präsenz und Repräsentation ausgezeichnet ist.

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

wie JESUS letzte gaben/

Sein thewres fleisch und blutt/ die matte Seelen laben/  
Die ein verschmachtet Hertz in letzter angst erfrischt:  
Mit Keyserlichem Blutt/ (o grewell) sind vermischet. (V, 167-170)

Weder bei Cedrenus noch bei Simon werden die Gaben des Altars erwähnt, bei Gryphius kommen sie mehrmals vor. Denn auch die Kaiserin wird die Unschuld ihres Gatten nicht nur durch seinen christoformen Tod am Kreuz, sondern auch durch sein vergossenes Blut bestätigt sehen: "Des HERREN wares Fleisch: das ihr mit blutt besprengt // Sein blutt/ das ihr mit blutt des Keysers habt vermengt" (V, 281f). Schließlich, im beginnenden Wahn, ruft sie das Blut des Kaisers an, das nun an seiner Stelle 'sprechen' wird:

sein nicht-schuldig Blutt

Gereitzt durch unser angst/ sprützt eine newe flutt

Durch alle wunden vor! Sein blutt rufft embsich rache!  
Ob seine Lippe stum. (V, 429-432)

Durch das ganze Stück hindurch ist das Blut eine der häufigsten Metaphern, mit ihm eröffnet Michael Balbus das Stück ("Das Blut/ das ihr umbsonst für Thron und Cron gewagt", I, 1), mit der Imagination des Blutstroms endet das Stück, wobei sich das Blut der Versöhnung hier in eines der Rache verwandelt hat. Die explizit sakramentale Konnotation des Blutes und vor allem die zentrale Szene der Vermischung von Leos Blut mit den Altargaben lässt dabei mehrere Deutungen zu: Ist der Kaiser durch seinen Tod zum Märtyrergedelt, deren Blut bekanntlich oft mit dem Sakrament verglichen wird? Oder werden damit die sakramentalen Gaben entweiht, wie Leo selbst seine Mörder warnt: "Befleckt deß Herren Blut/ das diesen stamm gefärbt // Mit Sünder blut doch nicht." (V, 149f)? Diese Unentscheidbarkeit wird selbst figuriert in der 'Vermischung' des Blutes, die es eben unmöglich macht, das Blut des Kaisers und das Blut Christi zu unterscheiden; eine Vermischung, die noch dazu einer paradoxen Logik gehorcht: Wirklich radikal vermischen kann sich das Blut des Kaisers nur mit den *gewandelten* Altargaben, wenn es also Christus wirkliches Blut ist; handelt es sich dagegen noch um profanen Wein, so bleiben es zwei verschiedene, vielleicht vermengte, aber doch deutlich unterscheidbare Stoffe. Handelt es sich in diesem Fall um einen sakramental gesehen eher harmlosen Unfall, so impliziert die Vermischung von Blut und Blut zugleich ein Wunder — eben die Wandlung — und die radikalste Blasphemie. Welcher der beiden Fälle aber eingetreten ist, ob es sich um (radikale) Vermischung oder (äußerliche) Vermengung handelt, anders gesagt, ob vom 'Blut' des Erlösers wirklich oder nur figürlich die Rede ist, bleibt dabei offen. Auch die sakramentale Figuration ist also weit entfernt davon, die Bedeutung still zustellen und dem Tod des Kaisers eine religiöse Bedeutung zu verleihen, sondern verstärkt die Ambiguität eher noch.

Wie das echte Kreuz bleibt auch das Sakrament auf der Bühne unsichtbar, aber diese theatrale Unsichtbarkeit wiederholt nur seine eigene Unsichtbarkeit: Es ist eben nicht möglich, die Wandlung zu sehen, man kann sie nur glauben. Als verhüllte freilich kann sie ausgestellt werden: Wie das Sakrament kein Theologumenon ist, sondern ein Vollzug, so ist das Theater Gryphius' kein reiner Text, sondern ein Vollzug, und diesen Vollzugscharakter reflektiert Gryphius gerade an den sakramentalen Zeichen: Die Zeichenreflexion bezieht

dabei auch den Pol der radikalen Präsenz mit ein und lässt sich sogar von ihm antreiben, um Präsenz und Repräsentation, radikale Sakralität und radikale Profanität zusammenzudenken.

Man mag sich an dieser Stelle an das Diktum Walter Benjamins erinnern, dass für die Epoche des Barock Reflexion und Darstellung wesentlich zusammengehören: "Ostentativ betonte sie das Spielmoment im Drama und ließ nur weltlich verkleidet als Spiel im Spiel die Transzendenz zu ihrem letzten Worte kommen".<sup>48</sup> Ostentativ ist dabei nicht nur die barocke Theatralität als solche, sondern auch die Transzendenz in ihr — sie wird dargestellt und zugleich reflektiert. Daher ist auch das im Vergleich zum mittelalterlichen Spiel und noch zum Jesuitendrama zu beobachtende Abtreten der Götter und Engel von der Bühne nicht notwendig als Profanierung des Theaters zu interpretieren — es kann auch als 'weltliche Verkleidung' dieser Gehalte gelesen werden. Denn gerade in indirekter Weise können religiöse Repräsentationsformen die Zeichenpraktiken und Darstellungs-konventionen des Theaters bestimmen und ein Theater des Unsichtbaren hervorbringen, in dem nicht nur der Wechsel der 'menschlichen Sachen' dargestellt wird, sondern auch jene andere, verhüllte Wirklichkeit aufscheint. Will man dieses Theater in seiner Theatralität historisch verstehen, sieht man sich nach wie vor an Benjamin verwiesen, dessen Rede von der "Säkularisierung des Mysterienspiels" oder der "strengen Immanenz" des Barockdramas,<sup>49</sup> weniger ein schlichtes Verschwinden der alten Heilsgeschichte meint als ihre Verkleidung und vor allem Verräumlichung auf der barocken Bühne: "Fürs Vergegenwärtigen der Zeit im Raume — und was ist deren Säkularisierung anderes, als in die strikte Gegenwart sie wandeln? — ist Simultaneisierung des Geschehens das gründlichste Verfahren".<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Benjamin (s. Anm. 12), S. 261 f. Zur Reinterpretation des Trauerspielbuches als Anregung für die Barockforschung vgl. auch meinen Aufsatz: Kreativität — Benjamins Trauerspielbuch und das Leben des Barock. In: Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung. Hrsg. von Daniel Weidner. Frankfurt/M. 2010, S. 120-138.

<sup>49</sup> Benjamin (s. Anm. 12), S. 258, 259.

<sup>50</sup> Ebd., S. 370.