

Andreas Gryphius und die Dichtung der Jesuiten

Max Wehrli

Der Dichter Andreas Gryphius, dessen Todestag sich am 16. Juli 1664 zum 300. Male jährte¹, erscheint uns heute nicht mehr nur als der eigentliche Vertreter eines protestantischen deutschen Wortbarocks, sondern als stellvertretende Gestalt religiöser Dichtung des 17. Jahrhunderts überhaupt. Es ist darum vielleicht angezeigt, den Dichter auch im Zusammenspiel mit den Mächten der Gegenreformation und insbesondere der dichterisch so fruchtbaren Gesellschaft Jesu zu sehen und so seinen Platz im Ganzen genauer zu erkennen.

Tatsächlich steht Gryphius mit seinem Werk und seiner Person in mancherlei Beziehung zum Jesuitentum. Das ist zunächst ein konkreter sachlicher Befund, der uns im Zeitalter der Gegenreformation nicht verwundern darf. Man weiß um die Rolle jesuitischer Neuscholastik (Suarez vor allem) im akademischen Unterricht auch der protestantischen Universitäten². Man weiß um die verbindende Kraft eines gelehrten Humanismus auch über die politischen und konfessionellen Grenzen hinweg. Bei seinen Aufenthalten in Frankreich und Italien wird sich der schlesische Protestant in keiner Weise auf den persönlichen und geistigen Kreis seiner Konfession haben beschränken wollen und er wird, abgesehen von Athanasius Kircher, manchem jesuitischen Dichter und Gelehrten begegnet sein. Der scharfe, vielfältige Kampf zwischen den Bekenntnissen in Schlesien bedeutet zugleich auch nahe Kenntnis des Gegners und Diskussion mit ihm. Für Danzig, wo Gryphius im Dienste eines Katholiken stand, wird berichtet, wie hier das Luthertum in gemeinsamer Front mit den Jesuiten gegen die Calvinisten stand. Literarisch stellt sich Gryphius mit seinen lateinischen Jugendepen, speziell den Herodesdichtungen, nicht nur in die Gefolgschaft des Marino oder des Daniel Heinsius, sondern besonders auch jesuitischer Werke wie vor allem von Jakob Bidermanns „Herodias“, die auch von Johannes Heermann übertragen worden war³. Daß das protestantische Schultheater, für das Gryphius seine Dramen schrieb, unter der Konkurrenz und damit auch dem Einfluß des Jesuitentheaters steht, ist allbekannt. 1634 ist Gryphius im Besitz der „Tragoediae sacrae“ des Franzosen Caussin (Caussin), aus

¹ Anmerkung der Redaktion: Die Ausführungen wurden als Festvortrag an der Universität München zum 300. Todestag von A. Gryphius gehalten.

² K. Eschweiler, Die Philosophie der spanischen Spätscholastik auf den deutschen Universitäten des 17. Jahrhunderts (München 1928). (Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft I, 1.)

³ Vgl. Ernst Gnerich, Andreas Gryphius und seine Herodes-Epen (Leipzig 1906) (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte 2); F.-W. Wentzlaff-Eggebert, Dichtung und Sprache des jungen Gryphius (Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften 1936, Phil.-Hist. Kl. Nr. 7).

denen er später das blutige Märtyrerstück von „Felicitas“ übersetzt, das ihn auch in manchen Einzelheiten für die eigene Dramatik inspiriert. Gryphs ältestes Drama, „Leo Armenius“, ist vermutlich durch einen „Leo Armenus“ des englischen Jesuiten Josephus Simon angeregt, von dem er in Rom höchst wahrscheinlich eine Aufführung gesehen hatte⁴; eine Szene des gryphschen Stücks weist auf den französischen Jesuiten Cellotius⁵, der in den Anmerkungen zu „Catharina von Georgien“ aufs höchste gepriesen wird. Es gibt auch hier keine nur deutsche Literaturgeschichte. Daß auch manche Stücke deutscher Jesuiten oder wenigstens deren Aufführung für das Gryphsche Theater wichtig wurden, ist mindestens anzunehmen. Spuren von Baldes „Jephtias“ z. B. hat man in der „Catharina von Georgien“ finden wollen⁶. Am unmittelbarsten aber liegt der Zusammenhang mit jesuitischer Lyrik auf der Hand. Im ersten Gedichtband, den Lissaer Sonetten von 1637, stehen unter den Stücken drei Nachdichtungen nach Bidermann, Sarbiewski und Bauhusius, eine Huldigung an die geistliche Lyrik der Jesuiten, hinter der man – wohl überflüssigerweise – nicht nur literarische, sondern auch politische Absichten vermutet hat⁷. Aus Bauhusius übersetzt sind auch „Hiobs Thränen“⁸. Die Kirchhofsgedanken, 1656 aus Anlaß der Pestepidemie in Glogau entstanden, sind im Hauptteil von Jakob Baldes „Poema de vanitate mundi“ (1636 bzw. 1638) inspiriert und dazu von einigen Oden, von denen Gryphius zwei in eigener Übersetzung beigibt und eine dritte, die berühmte Genoveva-Ode, in der Übersetzung von Hans Christoph von Schönborn beisteuern ließ. Das Ganze ist ein Monument gryphischer Vergänglichkeitspoesie, die hier völlig ins Zeichen des jesuitischen Vorbilds gestellt ist. Daß schließlich Balde auch mit andern Werken, etwa der Ode auf das Schachspiel, bei Gryphius Nachfolge fand, sei nur angedeutet⁹.

Diese äußeren Daten, die hier kurz aufgezählt werden mußten (trotz E. Lundings Warnung¹⁰), sind nun natürlich nur der Hinweis auf literatur- und geistesgeschichtliche Zusammenhänge verschiedener Art. Die Rolle der Jesuitendichtung bei Gryphius weist vor allem hin auf die allgemeine enge Verflochtenheit neulateinischer und deutscher Dichtung des 17. Jahrhunderts. Seit Wentzlaff-Eggeberts Untersuchungen zur lateinischen und deutschen Jugenddichtung von Gryphius ist uns dieses Nebeneinander und Ineinander, das ja auch für Opitz, Fleming und ungezählte andere gilt, geläufiger geworden. Es geht nun freilich, und das haben Szyrocki, Conrady¹¹ und andere mit Recht beanstandet, nicht darum, eine Ablösung der lateinischen durch die deutsche Dichtung zu statuieren und darin ein

⁴ Willi Harring, Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten, *Hermæa* V (Halle 1907) 53 ff. Hier auch der Text des „Leo Armenus“.

⁵ Harring a.a.O. 42 ff.

⁶ Harring a.a.O. 40 f.

⁷ Marian Szyrocki, *Der junge Gryphius* (Berlin 1959) 92.

⁸ *Lyrische Gedichte*, hrsg. v. H. Palm, 564 ff. – Sarbiewski (*Sarbivius meus*) ist auch Vorbild Paul Flemings, vgl. *Sylvæ* VIII, Vorrede.

⁹ Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke, hrsg. v. M. Szyrocki und Hugh Powell I, 58.

¹⁰ Erik Lunding, *Das schlesische Kunstdrama* (Kopenhagen 1940) 45.

¹¹ Karl Otto Conrady, *Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts* (Bonn 1962) 222 ff.

Zusichselberkommen Gryphs, ja eine „Überwindung der lateinischen Tradition“ zu feiern. Gryphius „überwindet“ nicht die lateinische Sprache und noch weniger die lateinische Tradition; und wir sind heute ja wohl eher geneigt, die übergreifende Einheit des europäischen Barocks zu sehen und da dem Neulatein seine grundlegende und konstruktive Rolle zuzuerkennen, als daß wir eines gegen das andere ausspielen möchten. Herdersche Kategorien tun im 17. Jahrhundert nicht gut; das Neulatein ist uns keine tote Sprache mehr, neulateinische Dichtung kein bedauerlicher Irrtum, sondern die genaue und vollkommene Erfüllung echter Kunst. Zumal wollen wir es uns nicht länger leisten, das großartige Gut der Jesuitendichtung zu vernachlässigen. Es gilt ihr Zusammenspiel mit der neuen nationalsprachlichen Dichtung genauer zu sehen – um so mehr, als ja auch die Jesuiten nicht nur ihre lateinisch-humanistische, sondern auch eine volkstümlich-lateinische, d. h. rhythmische, und eine deutsche Poesie geschaffen haben.

Dennoch: Gryphius und die Jesuiten stehen sich bei aller Gemeinsamkeit gegenüber als Vertreter verschiedener Welten. Der Gegensatz der Konfession ist im Zeitalter des Glaubenskrieges nicht leicht zu nehmen. Er hat schon früh das persönliche Leben Gryphs bestimmt: er war als Knabe schon ein Opfer der schlesischen Gegenreformation; er stand später als Syndikus der Glogauer Landstände mitten in der Auseinandersetzung. An den Namen „Andreas Gryphius“ knüpft sich denn auch zweifellos die Vorstellung eines ernsten und glaubensstarken, deutschen lutherischen Protestanten, Dichters von Kirchenliedern und geistlichen Sonnetten und lebenslangen Anhängers der „ungeänderten augspurgischen Confession“, wie im Nachruf von Sigmund von Stosch unterstrichen wird¹². Da muß es befremden, wie unverhohlen er an jesuitische Vorbilder anknüpft, weit über jenes Maß hinaus, das durch den vorherrschenden Geist der Gegenreformation schon unwillkürlich gegeben war. Konfessionelle Polemik fehlt in seinem Werk, fehlt übrigens auch weitgehend bei dem Jesuiten Jakob Balde, dem bayrischen Alkaios des 30jährigen Krieges, der für Kaiser und Reich, aber kaum gegen die konfessionellen Gegner kämpft. Mag sein, daß dies schon an sich nicht zum Stil gehören würde. Humanistische Dichtung hält sich in einem Raum verbindlicher Formen jenseits des theologischen Bekenntnisses. Im übrigen stehen wir dennoch vor der verzweifelten Frage der „Weltanschauung“ des Dichters, die in der Gryphiusliteratur eine noch nicht behobene Verlegenheit darstellt. Es ist ja an sich mißlich und vielleicht sogar theologisch unerlaubt, einen Menschen auf ein Credo hin festnageln zu wollen. Und nicht einmal das Credo eines literarischen Werks, mit dem allein wir es ja zu tun haben, läßt sich so leicht fassen; denn weltanschauliche Aussagen haben hier primär einen stilistischen Stellenwert, zumal im rhetorischen Stil des 17. Jahrhunderts, dessen zutiefst maskenhafter, rollenhafter, verschlossener, indirekter Cha-

¹² Der „unveränderten Augspurgischen-Glaubens-Bekäntnüss zugethanen Kirchen Jesu Christi, In dem Glogawischen Fürstenthum“ war auch die Sammlung von Hymnenübersetzungen von 1660 gewidmet, vgl. Marian Szyrocki, Andreas Gryphius (Tübingen 1964) 74 f.

rakter den einfachen Zugriff verwehrt. Zum konfessionellen Problem kommt im übrigen noch die grundsätzlichere Not des christlichen Glaubens der Zeit überhaupt: man weiß, wie sehr Gryphius an den Bestrebungen und auch Ängsten des heraufziehenden naturwissenschaftlich-rationalen Weltbilds (Bacon, Kopernikus) Anteil hat und wie selbst der Gedanke einer natürlichen Religion, wie er dann ausführlich Lohenstein beschäftigt, mehr als eine stoizistische Redensart ist. Wenn Hugh Powell¹³ hier geradezu von einer Spaltung, einer Haltung „zweier Wahrheiten“ spricht, so ist dies kaum eine befriedigende Lösung, ganz abgesehen von der fragwürdigen Voraussetzung, daß sich moderne Naturwissenschaft und christliche Transzendenz zum vornherein widersprechen.

Halten wir uns zunächst an die Dichtung, um wenigstens an einigen Beispielen näher und konkreter zu sehen. Und was wäre heute gegebener, als daß wir uns konzentrieren auf die beiden größten lateinischen Dichter der Gesellschaft Jesu in Deutschland, die beide in München Entscheidendes geschaffen haben: Bidermann, den Dramatiker, und Balde, den Odendichter. Und in diesem Sinn kommen wir auch auf die Gegenüberstellung von Bayern und Schlesien im deutschen Barock zurück.

*

Es gibt unter den germanistischen Barockliebhabern eine Art Testfrage, die Frage nach dem bedeutendsten Drama von Gryphius. Viele der „Eingeweihten“ stellen da den „Leo Armenius“ voran. In der Tat fassen wir in diesem frühesten Stück den unmittelbarsten Impuls des Dramatikers, wie er noch nicht durch Kunstverstand und lehrhaft-rationelle Interpretation korrigiert und verdeckt worden ist. Gryphius kommt zum Drama – wenn wir seinen Worten glauben dürfen – aus dem erschreckenden Blick auf sein Vaterland, „das sich nurmehr in seine eigene Aschen verscharret und in einen Schauplatz der Eitelkeit verwandelt“ habe. In seinem ersten wie in „etlich folgenden Trauerspielen“ will er nichts anderes als „die Vergänglichkeit menschlicher Sachen“ darstellen¹⁴. Noch unmittelbarer aus der Geschichte heraus wird das „Carolus Stuardus“-Drama entstehen und ähnlich „Catharina von Georgien“ mit ihrem großartigen Eröffnungsmonolog der Ewigkeit über die „Eitelkeit der kummerreichen Welt“. Aber auch für den „Leo Armenus“ nimmt Gryphius aktenmäßige Authentizität des Stoffes in Anspruch: die Geschichte selbst ist Anlaß und Gegenstand der Dichtung, bis ins quellenmäßig belegbare Detail hinein. Geschichte, das ist geschichtliche Vergänglichkeit, hier abgebildet im Triumph und Sturz Leos, eines Herrschers auf dem byzantinischen Thron, im Kontrapunkt mit dem Sturz und dann dem Triumph seines Gegenspielers Michael Balbus. Der Umschwung ist möglich, weil der Kaiser auf Wunsch seiner Gattin

¹³ Hugh Powell über „Gryphs Weltanschauung“ in seiner Ausgabe des Carolus Stuardus (Leicester 1955) XLI ff. und Probleme der Gryphius-Forschung, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 7 (1957), 328 ff.

¹⁴ Leo Armenius, Vorrede, Ausgabe von Albrecht Schöne, Das Zeitalter des Barock (München 1963) 468.

die Hinrichtung des Gegners verschiebt, aus Rücksicht auf die Weihnachtsnacht. Doch im Weihnachtsgottesdienst wird Leo am Altar, wo er das Kreuz ergriffen hat, von den Empörern erschlagen; die Kaiserin, die sich mit ihrem frommen Weihnachtswunsch schuldig vorkommen muß, verfällt dem Wahnsinn. Alles läuft ab in den labyrinthischen, nächtlichen Gängen und Zimmern des Palasts – einer wahren Szenerie des Ausweglosen. Einen Helden im herkömmlichen Sinn hat das Stück nicht (was die Vorrede zu entschuldigen sucht); Leo ist selbst Usurpator gewesen und darum weder ein christlicher noch ein stoischer Märtyrer; aber er ist auch nicht ein Unwürdiger, der von einer Strafe ereilt würde. Er ist schlechthin das Opfer des geschichtlichen Verhängnisses; die Geschichte selbst, das dunkle Rätsel ihrer sinnlos scheinenden, grausamen Wechselfälle steht zur Diskussion. „Will dann der Höchste Mord und solche Jammer-Spiel?“, fragt entsetzt die Kaiserin¹⁵. Die Antwort bleibt aus. Der sterbende Kaiser reißt zwar noch das Kreuz vom Altar, und Gryphius verzeichnet als einzige Abweichung von seinen Quellen, daß es sich um das ursprüngliche Kreuz von Golgatha handle; wenn damit aber eine religiöse Sinnggebung versucht ist, so liegt sie doch jenseits des Todes und vermag das irdische Dunkel der Geschichte nicht zu durchdringen. Es verschlägt den Atem, wie Gryphius Mord, Tod und Wahnsinn gerade in der Weihnachtsfeier und als Folge frommen Verhaltens ausbrechen läßt; die Mörder sind als Priester verkleidet, die Kerzen, die sie tragen, enthalten ihre Mordwaffen – „die heil’ge Nacht bedeckt die höchsten Missetaten!“¹⁶ Haarscharf scheint hier die Verzweiflung an den Gedanken des Kreuzes zu grenzen. In den späteren Dramen gibt Gryphius dem Opfer des geschichtlichen Verhängnisses die Würde des Märtyrers oder doch des stoischen Helden, der wenigstens auf Erden um den Sinn seines Untergangs weiß; das Trauerspiel wird zur Liturgie und damit zur Rechtfertigung der Vergänglichkeit. Leo Armenus aber – und das ist die eigene Wendung, die Gryphius dem Stoff gegeben hat – ist kein eindeutiger Held, er ist einer Art Lähmung, er ist der Melancholie verfallen; der Sinnzerfall der Geschichte wird in ihm Zerfall des einzelnen seelischen Lebens – so wie umgekehrt der Gegner, ebenso irrational, eine Weile seiner selbst unbegreiflich gewiß und emporgetragen wird. Es entspricht zutiefst dieser Sicht auf die Geschichte, daß das gryphische Drama, wie immer wieder vermerkt wurde, kein dramatisches Geschehen aus sich selbst sich kann entwickeln lassen, daß im Grunde schon alles entschieden ist und nun auf der Bühne nur dargestellt, d. h. rhetorisch reflektiert und beklagt wird.

Die Geschichte als „Schauplatz der Eitelkeit“ und damit die Bühne als Theater geschichtlicher Vanitas – das ist ursprünglich kein protestantischer und vor allem kein lutherischer Gedanke. Das ältere Luthertum und selbst noch ein Paul Gerhard kennen ja vielmehr ein kreatürliches Lebensgefühl, ein Angewiesensein auf die göttliche Schöpfung und ein redliches und freudiges Wirken im Irdischen, das keine

¹⁵ Ebd. 528.

¹⁶ Ebd. 523.

asketische Weltflucht, keine Melancholie und keine totale Entwertung der Gesellschaft zuläßt. Das Vanitas-Thema ist, wie die harte Scheidung von Diesseits und Jenseits und die Freude an allen Demonstrationen des Todes, spätmittelalterlichen und wieder gegenreformatorischen Geistes, vor allem aber jesuitisch. Der Sturz des Tyrannen oder sonst des irdischen Machthabers, der Höllensturz des Sünders, der triumphale Untergang des Märtyrers sind die eigentlichen Themata der Jesuitenbühne; wobei natürlich auch hier Seneca gewisse Muster liefern kann. Da ist es jedoch zunächst normal, wenn der Fürstensturz Strafe des Hochmuts ist. „Leo Armenus sive impietas punita“ heißt der Titel von Simons Tragödie, von der Gryphius beeinflusst ist: der bilderstürmerische Kaiser und Tyrann Leo erleidet in seinem Untergang die verdiente Strafe seitens seines Gegenspielers Michael, der als Werkzeug der Vorsehung handelt; dies gilt, auch wenn Simon bereits gegenüber den Quellen Ansätze zu einer Milderung im Charakter Leos aufweist. Noch immer ist die Weltgeschichte deutbar als Heilsgeschichte; die Geschichtsdramatik der Jesuiten ist zunächst Fortsetzung und Bereicherung des Bibel- und Legendendramas, wo das irdische Geschehen wenn nicht direkt, so doch per analogiam, im Abbild, erbauliche Bestätigungen der religiösen und moralischen Heilsordnung liefert. Die Fortuna bleibt, so gerne sie sich selbstherrlich zu geben liebt, nur ein irdischer Aspekt, eine Dienerin der Providentia. Gryphius selbst greift, wo er wieder geschichtliche Helden darstellt, zur heilsgeschichtlich-figuralen Deutung zurück¹⁷.

Unter den frühen jesuitischen Geschichtstrauerspielen gibt es nun aber ein Stück, das unmittelbar an die Konzeption des Gryphschen „Leo Armenus“ erinnert und einen ähnlichen Geschichtspessimismus zu zeigen scheint: das ist Jakob Bidermanns „Belisarius“, fast ein halbes Jahrhundert vor dem Leo entstanden und 1607 in München aufgeführt¹⁸. Auch hier ein oströmischer Machthaber, dessen Geschichte aus den byzantinischen Historikern bekannt und auch in den von den Jesuiten-Dramatikern gerne benützten „Annales ecclesiastici“ des Baronius zu finden war; Belisar ist der große Feldherr, der nach unwahrscheinlichem Aufstieg die Gunst der Fortuna verliert, gestürzt wird und am Schluß als blinder Bettler, ein zweiter Oedipus, am Wege sitzt; auch Belisars Geschick wird mit dem seines Gegners, hier des Vandalenkönigs Gilimer, konfrontiert. Das Schicksal, das als *simia iocans*, spielender Affe, bezeichnet wird, ist zwar auch hier noch gelegentlich der Providentia unterstellt; auch Belisar läßt, ähnlich wie Simons Leo Armenus, eine Schuld gegen die Kirche auf sich. Doch dies mehr im Sinn einer momentanen Schwäche, aus Angst und Unsicherheit, die ihn, fast unerklärlich, die Selbstverständlichkeit und Zuversicht seines Handelns verlieren lassen. Und es ist auch nicht dieses Ver-

¹⁷ Vgl. Albrecht Schönes Deutung des Carolus Stuardus in: Säkularisation als sprachbildende Kraft (Göttingen 1958) (Palästra 226) 29 ff. Dazu Szyrocki, Andreas Gryphius, 94 über Papinian.

¹⁸ *Ludi theatrales sacri* (München 1666) I, 1 ff. Im folgenden bin ich einer noch ungedruckten Zürcher Dissertation von Harald Burger, Jakob Bidermanns Belisarius (mit Textausgabe) dankbar verpflichtet.

gehen, das ihn eigentlich stürzt, er wird unter andern Vorwänden und ungerecht verurteilt. Belisar ist zwar bereit, seinen Sturz auf seine wirkliche Schuld zu beziehen und somit anzuerkennen – aber kaum im Sinn einer moralischen Lösung und Läuterung. Am Schluß erfolgt kein Ausblick mehr auf göttliche Gerechtigkeit oder jenseitiges Glück: da steht nur die gewaltige Klage über die Vergänglichkeit und den Unbestand irdischer Dinge: „Quod altum est alte labitur“ (Je höher einer ist, desto tiefer kann er stürzen). Und der geblendete Belisar sagt nicht nur im physischen Sinne von sich: „Urgeor aeterna caligine, nigraque circum omnia“ (dauernde Finsternis bedrängt mich, alles ist schwarz ringsum). Die Geschichte scheint in sich blind und sinnlos, sie kann nicht verstanden, nur überstanden werden. Die geschichtliche Existenz fällt gleichsam aus dem Heilsplan heraus; Bidermann verwendet alle Register seiner pointierten, analytischen Sprache darauf, das in sich zerfallene, widerspruchsvolle Wesen des Menschen zu denunzieren: „animus ipse sui fit carnifex“ (der [Menschen-]Geist ist sein eigener Henker); das erinnert an Formulierungen schon des Cenodoxus: „Suam metuit vita vitam, animus animus“ (Das Leben ist seine eigene Gefahr, der Geist sein eigener Feind); oder des Macarius: Gewiß ist nur das Ungewisse – wenn du nicht weißt, wohin du fliehen sollst, so weißt du doch, woraus du fliehen mußt (Si nondum habes locum in quem fugias, certe e quo fugias, habes).

So begegnen sich Gryphius und Bidermann thematisch und ideell – jener mit seinem melancholischen Pathos, seiner Atmosphäre des Unheimlich-Dunklen und seinem Sinn für die Versuchungen des Okkulten; dieser, Bidermann, mit der ganzen Schärfe und Helle seines disziplinierten, schlagenden Geistes; jener mit seiner stockenden Rhetorik, dieser mit dem aggressiven Tempo seiner Handlungen. Der „Belisar“ ist eine Comicotragoedia – wo der strengere Humanist Gryphius die Stiltrennung durchführt, da hält Bidermann an der Freiheit des Volksschauspiels fest; doch ist jetzt seine Komik nicht mehr eingelegte Unterhaltung (Köder fürs Publikum), sondern ist fast böse eingegangen ins Spiel, neben dem schmerzlichen ein komischer Aspekt derselben Nichtigkeit des menschlichen Daseins. Beide Dramatiker sind, sozusagen wider ihren Willen, zur Darstellung einer menschlichen Verlorenheit gelangt, die an sich mit christlicher Hoffnung wenig zu tun hat.

Gryphius hat Bidermanns „Belisar“, der kaum sehr viele Aufführungen erlebt hat, wohl nicht gesehen. Dennoch gibt es eine Art indirekter Beziehung. Fragt man nach Herkunft des dramatischen Typus von Bidermanns „Belisar“, so ist man auf ein Mauritius-Drama seines älteren Ordensbruders in Ingolstadt und München, Jakob Keller, verwiesen. Dieser Kellersche „Mauritius“ ist 1603 ziemlich sicher unter Mitwirkung Bidermanns in Ingolstadt aufgeführt und 1613 in München wiederholt worden. Erhalten ist davon nur die Perioche¹⁹. Mauritius Imperator ist wieder ein byzantinischer Herrscher, der wie Leo von einem Heerführer und blut-

¹⁹ Deutsche Perioche von 1613 in der Bayerischen Staatsbibliothek; verschiedene andere Mauritius-Dramen sind nicht von Jakob Keller.

rünstigen Usurpator vom Thron gestürzt wird; die historischen Quellen sind dieselben wie bei „Belisar“ und „Leo“. In der Durchführung der Intrige, im Bau der Handlung zeigen sich Analogien vor allem zum „Belisar“. Mauritius wie Belisar vergehen sich gegen die Hoheit der Kirche, nur daß sich Mauritius selber schuldig sieht und die grausame Hinrichtung seiner Familie und seiner selbst willig erduldet, ähnlich wie Felicitas oder Papinian. Das Mauritiusdrama, das manche Aufführungen erlebte und dann vor allem um die Jahrhundertmitte durch Jakob Masen neu gefaßt wurde, zeigt nun aber auch wieder Verwandtschaft mit dem „Leo Armenius“ des Josephus Simon wie des Gryphius. Wie die Beziehungen im einzelnen zu denken sind, ist um so schwieriger zu bestimmen, als es auch schon vor Simon und Gryphius Aufführungen des Leo-Stoffes gab. Gryphius selbst erwähnt im „Leo Armenius“ anlässlich der entscheidenden Traumszene die Parallele zu einer Episode im Leben des Mauritius²⁰; eine Grabschrift der Constantina, Gemahlin des Mauritius, findet sich unter den Sonetten²¹. Aber auch Belisar ist im Leo Armenius erwähnt, im Reichen des zweiten Aktes:

Dem Metalle zugeflossen,
Dem der Tagus Schätz anbot,
Bat oft, ehr der Tag geschlossen,
Um ein Stück unwertes Brot²².

Und schließlich ist Belisars Gegner Gilimer in einer Leichabdankung erwähnt²³. Das betrifft wahrscheinlich nur den gemeinsamen Bildungsschatz – unverkennbar aber ist die Verwandtschaft von Bidermann und Gryphius in der Konzeption des geschichtlichen Dramas, in der radikalen Skepsis gegen die Geschichte, dem Verzicht auf eine heilsgeschichtliche Deutung; beide lassen, in dieser merkwürdigen Begegnung, den Normaltypus ihrer konfessionellen Welt hinter sich.

Im Blick auf „die Vergänglichkeit menschlicher Sachen“ und angeregt durch das Geschichtsdrama der Jesuiten findet sich Gryphius als Dramatiker. Es ist nun aber auch nicht zufällig, daß im Bereich desselben Jahrhundertthemas der *vanitas* die unmittelbarste Beziehung auch des Lyrikers Gryphius zur Dichtung der jesuitischen Neulateiner liegt. Die Lissaer Sonette von 1637 enthalten bereits Übersetzungen aus jesuitischer Lyrik, noch 20 Jahre später ist es die Faszination durch Jakob Baldes großes „Poema de vanitate mundi“, aus der die Kirchhofsgedanken herausgewachsen sind, vorbereitet durch die Übersetzung zweier Kirchhofsoden Baldes. Gryphius ist nicht der einzige Protestant gewesen, der dem Genius Baldes gehuldigt hat. Den „weitberühmtesten Jacobus Balde“ nennt er ihn 1656²⁴. Schon in den 1640er Jahren bezeichnen ihn Harsdörffers Frauenzimmergesprächspiele als den „weltberühmten Poeten“²⁵ und beziehen sich damit vor allem auf das „Poema de

²⁰ Leo Armenius (Schöne), 508 und 534 f.

²¹ Gesamtausgabe I, 83 (nach Cedrenus).

²² Leo Armenius a.a.O. 501.

²³ Ebd. 853.

²⁴ Vorrede zu den Kirchhofs-Gedanken. Lyrische Gedichte, hrsg. v. H. Palm, 339.

²⁵ Georg Philipp Harsdörffer, Frauenzimmer Gesprächspiele, 5. Theil (1645).

vanitate“, das einen unmittelbaren und mächtigen Erfolg hatte, der von den etwas später erschienenen Oden nur verstärkt wurde. Im protestantischen Nürnberg, wo man auch sonst gern über die konfessionellen Grenzen blickte und z. B. spanische Literatur übersetzte, hat der Oratoriendichter Johann Klaj Baldes „Philomela“ ohne Namensnennung ausgeschrieben und paraphrasiert²⁶. Die Baldesche „Satyra contra abusum Tabaci“ wurde von Sigmund von Birken übersetzt. Der Dichter erfuhr bei einer Durchreise 1654 die Ehrung eines Empfangs durch eine Ratsdelegation. Zu dieser Zeit richtete Christoph Kaldenbach, Pfarrer in Königsberg und dann in Tübingen, eine lateinische Huldigungsode an den Jesuiten, und später unternahm der württembergische Pfarrer und Professor der Poesie Johann Ulrich Erhard eine etwas verzweifelte Usurpation, indem er Baldes Ehrenpreis auf die Jungfrau Maria umdichtete in einen reformierten Ehrenpreis Christi. Mit den Erwähnungen bei Morhof und Leibniz erlischt dann Baldes Ruhm, bis ihn Herder wieder zu erwecken versucht²⁷.

Baldes älterer „Enthusiasmus in coemeterio considerantis mortem“ von 1640²⁸ gehört zu seinen berühmtesten Gedichten; diese Vision des Todes und der Verwesung ist vielleicht die glänzendste, scharfsinnigste und kühnste Analyse menschlicher Hinfälligkeit; sie steht in der Tradition der speziell bei den Jesuiten beliebten Totentänze, Totenchöre und Vergänglichkeitsdarstellungen überhaupt. Im barocken Kirchhofsgedicht findet sich freilich nicht mehr wie in der spätmittelalterlichen Revue ein geordneter Reigen der Stände – das führende Bild ist die confusa strages, der chaotische Haufe der abgetanen, entleerten, zerbrochenen, verfaulenden Reste des Lebens, die gespensterhafte Rumpelkammer der Geschichte, entsprechend etwa dem Eröffnungsbild der „Catharina von Georgien“: „der Schauplatz liegt voll Leichen, Bilder, Kronen, Zepter, Schwerter etc.“²⁹ In den schlanken, überaus geistreich pointierten Odenstrophen steigert sich Balde, ausgehend vom Bild eines Hafens, in dem alle Schiffe abgetakelt, die hoffärtig geblähten Segel gesunken, die Seestürme des Lebens gebrochen sind, zu einer allgemeinen Betrachtung menschlichen Lebens, das in sich selbst den Tod enthält, ja Tod ist, und dann zu einem immer härteren Anschauen der verwesenden Kadaver, in Hohn und Grauen bis zum plötzlichen Abbrechen des Gedichts: „Musa siles, ubi me relinquis?“ Der Enthusiasmus schlägt selber um in verlorenes Schweigen, die Kunst selbst, die es mit dem Tode aufgenommen hat, versagt, die Paradoxie des eigenen Unternehmens, nämlich – wie Gryphius sagen wird – den Kirchhof zum Parnaß zu machen³⁰, wird deutlich. Baldes zweiter, etwas jüngerer „Enthusiasmus“ (1642)³¹ entwirft zuerst ein ähnliches Bild vom Grauen und der alles ausgleichenden Macht

²⁶ Den Nachweis verdanke ich einer noch ungedruckten Zürcher Dissertation von Martin Keller über Johann Klaj.

²⁷ Über „Baldes Ruhm und Nachleben“ vgl. auch Joseph Bach, Jakob Balde (Freiburg i. B. 1904) (Straßburger theologische Studien VI).

²⁸ Lyrica II, 39. Text und Übersetzung auch in Jakob Balde, Dichtungen, lat. und deutsch, hrsg. u. übers. v. Max Wehrli (Köln und Olten 1963).

²⁹ Catharina von Georgien, hrsg. v. Willi Flemming, Neudrucke Nr. 261 f., 9.

³⁰ Lyrische Gedichte, 359.

³¹ Silvae VII, 8.

des Todes, rückt dann aber das Ganze in eschatologisches Licht mit der Vision der Auferstehung der Toten und ihrer Scheidung zu Himmel oder Hölle und schließt mit dem Ruf: die Toten haben ihre *mortalis fortuna* hinter sich, *manet peragenda nobis*. Wo das erste Gedicht die christliche Hoffnung völlig beiseite läßt, nur die Tötlichkeit des Lebens in sich selbst, die Vergänglichkeit, das *irrevocabile fatum* entfaltet, erfolgt hier eine Art Korrektur oder Ergänzung.

Man kann schon an den Gryphischen Übersetzungen zeigen (und hat es auch schon mehrfach getan), wie Gryphius dabei sein ganz anderes Temperament zur Geltung bringt. Durch die Umsetzung der alkäischen Strophe in den breiteren, massigen Alexandriner hat Gryphius mehr Raum gewonnen bei gleicher Zeilenzahl, aber durch den Zwang zum Endreim, durch den Übergang von der strophischen zur stichischen Form, und vor allem unter der eigenen Tendenz zur Steigerung und Häufung gehen die scharfen Konturen Baldes verloren, zugunsten einer dunkel drängenden, oft gewalttätigen und krassen, im Superlativischen verharrenden und ermüdenden Diktion. Es sei hier nicht ausgeführt³², wie Gryphius dabei die Sensationen der Verwesung, die Balde im Statischen und Optischen zurückhält, in die Bereiche von Gehör und Geruch erweitert und in Bewegung versetzt. Aber es sei ein kleines Beispiel erlaubt, das für Balde wie für Gryphius spricht. Beim Gedanken an die Auferstehung der Toten und des kommenden Gerichts ist der Dichter Balde einen Moment lang übernommen vom Schrecken: *An jam momentum? (rühren sie sich schon?)* – um dann gleich die Toten zu beruhigen: *Sistite pallidi: / Tantisper, umbrae, sistite: buccina / Donec supremas clangat horae* (Wartet, ihr Blassen, wartet noch ein wenig, ihr Schatten, bis die Posaune der letzten Stunde tönt). Solch intimes, saches, fast liebevolles Zureden wird bei Gryphius zu einer pathetischen, objektiven Vorwegnahme des Geschehens gesteigert: Die Toten regen sich! Halt, Geister, haltet innen, / Bis Gottes Feld-Trompet euch von der Wolken-Zinnen / Die Stund ausblasen wird!³³ Baldes poetische *umbrae*, die antiken Schatten, werden zu Toten, zu Geistern, und das Ertönen der Posaune wird auch optisch ausgemalt: vom Wolkenhimmel herab wird die letzte Stunde geblasen. Deutlicher noch wird Gryphius in seinen eigenen „Kirchhofs-Gedanken“, dem 50strophigen Gedicht, das man als eine Art Gegenstück zu den 100 Abschnitten von Baldes „*Poema de vanitate mundi*“ auffassen kann, wobei freilich vor allem die Motivik der Enthusiasmen herübergenommen wurde. Baldes *Poema* ist in seiner ersten Form von 1636 eine große Folge von 100 rhythmischen Sechszeilern (d. h. einer Abart der Vagantenstrophe), die je von einer massiven und volkstümlichen deutschen Strophe variiert oder parodiert werden und je unter dem Motto eines Bibelspruchs stehen. Das Ganze ist eine gewaltige Revue der Vergänglichkeit in der menschlichen Geschichte, in den Wissenschaften und Künsten, von den sieben Wunderwerken des Altertums bis hin zum großen Krieg der Gegenwart, ge-

³² Vgl. Wentzlaff-Eggebert a.a.O.

³³ *Lyrische Gedichte*, 355; Balde *Silvae* VII, 8.

folgt schließlich von einem Ausblick auf die Seligkeit des himmlischen Zion. Später, 1638, hat Balde jede Strophengruppe ergänzt um weitere Paraphrasen in elegischen Distichen, Hendekasyllaben und Hinkjamben und damit das Werk vollends zu einer virtuos-übermütigen Demonstration seiner Formenfreude gemacht.

Die gryphischen „Kirchhofs-Gedanken“ entsprechen in der Anlage den Enthusiasmen, aber führen nun auch eine Art systematischer Meditation des Themas durch. Der Kirchhof ist „das Feld, in dem die hohe Demut blühet“, der „schönste Garten“, er ist ein Lehrbuch, eine hohe Schule, „in der die höchste Kunst uns Sterblichen wird vorgetragen“. Nach längerer Einleitung folgt das eigentliche visionäre Schauspiel der Verwesung, um dann zur Eschatologie zu führen; in rhetorisch hochgetriebenen, sich durchdringenden Gegensätzen wird die qualvolle, schreckliche Lage zwischen Angst und Hoffnung, Höllenpein und Seligkeit umschrieben – worauf dann abschließend nochmals die Summe und Nutzenanwendung gezogen wird: „O lehrt mich, die ihr lieget, stehn, / Daß, wenn ich Jahr und Zeiten schließe, / Wenn ich die Welt zum Abschied grüsse, / Ich mög aus Tod ins Leben gehn.“³⁴ Aus dem Kirchhof einen Parnass machen, das bedeutet hier eine strenge, verstandesmäßige Durchführung des Themas, Steigerung der rhetorischen Mittel, aber auch Steigerung des Ernstes, der Lehrhaftigkeit, die Zuspitzung auf das Entweder-Oder der letzten Entscheidung.

Es ist der unnachahmliche Zauber Baldes, wie er Radikalität mit Grazie verbindet. Sein „Poema de vanitate“ bleibt als umfassendes Vergänglichkeitsgedicht zugleich eine lebensprühende Unterhaltung: Das Vanitasthema wird eigentlich durchgespielt, nicht nur durch alle Bereiche des Lebens und der Geschichte, sondern vor allem durch die Formen vom klassisch-antikischen zum mittelalterlich-rhythmischen, zum volkstümlich-deutschen Maß. Diese deutsche Dichtung ist hier – wie das auch oft im Mittelalter gilt – nicht primär Übersetzung als Lesehilfe, sondern Variation des geistlichen Gehalts in einem neuen Medium neben andern Medien, der Sprache oder der Form – Mittel des meditativen Umgangs mit der Heiligen Schrift; solche althergebrachte Andachtstechnik wird allerdings in dem barocken Raum gefährlicher: sie nähert sich deutlicher einem bloßen Formenspiel.

Sprache und Form als Spielmittel: das betrifft ja im Grunde auch Baldes Oden-dichtung, ja die neulateinische Literatur überhaupt weithin; der Neulateiner zieht sich eine klassische Löwenhaut über, er spielt mit literarischen Masken; eine Aussage erfolgt nicht direkt, sondern durch Bezug auf klassische Vorbilder und Assoziationen, in denen sich der Inhalt der Aussage bricht oder versteckt. Die Aussage wird dadurch in einem bestimmten Sinn rhetorisch, uneigentlich, hinterhältig, vielschichtig. Doch gerade das erhält im 17. Jahrhundert einen überraschenden existenziellen Sinn. Es wird gerade zum Ausdruck eines als uneigentlich und maskenhaft empfundenen Daseins, das im Spiel seine Nichtigkeit erkennt und sich doch

³⁴ Lyrische Gedichte, 352.

gerade darin in der Schweben hält. Immer wieder hat Balde selbstironisch die vanitas des poetischen Spiels ausgemalt; die großen Poeten des Altertums sind verstorben und verdorben, der Parnass verödet, („Pfuy dich! du schöner Garten“³⁵), die castalische Quelle ist trüb – „vana locuti sunt unusquisque ad proximum suum“ (Ps. 11) – und doch ergeht er sich darüber in einer langen Reihe kunstvoller pathetischer oder drolliger Strophen verschiedenster Form. Man könnte sogar sagen, daß alle Dinge unter das Vorzeichen der Vanitas treten, damit aber nicht Melancholie oder Verzicht hervorrufen, sondern erst recht die Freiheit des Spiels.

Bei Bidermann wird immer wieder ein harter Ton des Schreckens und der Bitterkeit vernehmlich – in der hochbarocken Kunst Baldes ist trotz aller grundsätzlichen Radikalität des Verzichts fast unvermerkt eine Art Wirklichkeitsbesitz, ja Lebensfreude möglich. Balde ist auch fähig, dem Tanz der Toten auf dem Kirchhof alles Grausige zu nehmen und ihn als musikalischen Reigen der dulces animae auf dem Weg ins Elysium zu schildern.

In der Genoveva-Ode steigert sich zwar der Umgang mit dem Tod (scheinbar!) ins Mystische: der Tod als Bräutigam, das Grab als Brautbett, die tenebrae amicae, eine fast unerträgliche makabre Erotik, die aber plötzlich zerrissen wird mit dem Ruf: „Mortem fefelli: necte, CHRISTE, / Necte tuae violae coronam“ (Ich habe den Tod betrogen: Christus, flicht deinem Veilchen einen Kranz!)³⁶. Nicht der Tod ist der Bräutigam, er wird gerade betrogen zugunsten Christi, der hinter ihm erscheint. Die Vanitas-Poesie versteht sich als List, als täuschender Vorwand und hebt sich selbst auf zugunsten des wahren Lebens. Im Ganzen des Baldeschen Werks ist dieses Thema zwar wichtig, aber doch nur eines unter andern, in einem gewissen Gegensatz zu Gryphius. Baldes Odendichtung lebt ja in den vielfältigsten Bezügen des persönlichen, geselligen oder offiziell-politischen Lebens. Und über allem wölbt sich die Marienlyrik, die rückhaltlose Verherrlichung des höchsten Menschlich-Irdischen in seiner überirdischen Würde. Hier wird Baldes spielerische Balance vollends zum Vollzug einer katholischen analogia entis, die es dem Dichter erlaubt, die Mutter Gottes und überhaupt die Heilswahrheiten in humanistisch-antiken Vorstellungen und Formen wiederzugeben, Horaz christlich zu parodieren, Maria in die griechische Mythologie zu spiegeln und letzten Endes den ganzen Glanz der Glaubenswirklichkeit in den Bereich auch der irdischen Vergänglichkeit herabstrahlen zu lassen.

Wie unendlich viel schwerer und schwieriger hat es da Gryphius zumal als Dichter in deutscher Sprache – in der Sprache Luthers mit ihrem Pathos des ernsten, eindeutigen, unverrückbaren Wortes! Zwar ist auch Gryphius, der Schüler Opitzens und der Holländer, Humanist, gelehrter Dichter, der in der Beherrschung der

³⁵ Balde, Poema de vanitate mundi (München 1638) Nr. 42 ff.; das Stichwort wird von Gryphius aufgenommen. Kirchhofs-Gedanken, 2. Strophe, Lyrische Gedichte, 340.

³⁶ Lyrica III, 4. Vgl. die Interpretation von Wentzlaff-Eggebert, Deutsche Mystik zwischen Mittelalter und Neuzeit (Tübingen 21947) 196 ff.

Sprache, der Kunst, des Wissens den Grund und das Ziel allen Daseins, aller Wirklichkeit sieht; eine humanistische und eine protestantische Wertung des Wortes mögen sich hier gegenseitig bestätigen. Aber der Gedanke des Spiels, einer anmutigen und doch echten Kunst, liegt fern. Gryphius hat keine Grazie, und es ist vielleicht seine strenge Größe, daß er sie verschmäht. Auch seine Rhetorik darf nicht mißverstanden werden; er konnte ja in erschütternder Direktheit sagen: „Mir zwang die scharffe Noth die Federn in die Faust“³⁷. Da gibt es keine Vieldeutigkeit des Wortes, kein Schweben zwischen den Bildern, kein Spiel zwischen Schein und Sein. Gryphius baut seine Gedichte wie Festungen aus Worten; Festungen gegen die irdische Wirklichkeit, die nicht wie bei Balde schließlich getauft, sondern nur durch den Abstraktionsprozeß des Dichters überwunden werden kann.

Gewiß: Gryphius hat auch Lustspiele geschrieben, ja diese hat man lange sogar recht hoch bewertet. Doch gerade die Lustspiele zeigen mehr eine verachtende Satire als einen liebevollen Humor im Umgang mit dem Wirklichen; auch sie sind vom Wort her gebaut und vom Maß seiner Würde, als Literatur- und Standessatire. Im Jesuitentheater war, wie schon angedeutet, die grundsätzliche Trennung von Lust- und Trauerspiel vermieden worden; hier konnte, bei dem späteren Bidermann vor allem, und nirgends wie im „Philemon Martyr“, ein Spiel der Vertauschung von Schein und Sein, von Ernst und Scherz einsetzen, durch das hindurch sich gerade eine Art Apotheose des frommen Menschen, des Heiligen vollziehen ließ³⁸. Die Einsicht in die Vergänglichkeit, die *vanitas* des Menschenwesens führte dagegen bei Gryphius zu einem harten, fast ausweglosen, statischen Pathos, zu einer Art melancholischer Betäubung in dem Willen, die ewige Würde des Menschen zu wahren.

Das führt schließlich zu jenem pathetischen Pochen auf die Unerschütterlichkeit des freien Geistes und seine Beständigkeit gegen alle Wechselfälle des irdischen Daseins, das für Gryphius bezeichnend wird. Hier zeigt sich ein letzter Aspekt des Verhältnisses zu den Jesuiten, die Frage stoizistischer Ethik. Es hat ja etwas zutiefst Erschreckendes, wie sich die gryphische Dramendichtung in der stoischen Starre des „Papinian“ vollendet. Da ist ja der Held nicht mehr der Märtyrer eines Glaubens und im Grunde auch nicht mehr des Rechts und der Sitte, sondern gleichsam ein Märtyrer seiner selbst; sein Untergang demonstriert und vollzieht nichts anderes als die Freiheit des großen Geistes, eine höchste tödliche Form der Selbstwahrung. Es ist überaus schwer zu durchschauen, wie die neustoische Lehre und Haltung derart die Geister der Zeit und vor allem die Protestanten unter den Humanisten ergreifen konnte. Der Gegensatz zu einem Protestantismus, wie er gleichzeitig in der von Hause aus geistlichen Dichtung, den Kirchenliedern oder in der Lyrik der Königsberger, z. T. übrigens auch in Liedern von Gryphius selbst erscheint, liegt auf der Hand. Man wagt nicht einmal zu sagen, wieweit dieser Stoizis-

³⁷ Sonn- und Feiertags-Sonette, Nr. 35, Gesamtausgabe S. 181.

³⁸ Vgl. M. Wehrli, Nachwort zur Ausgabe von Bidermanns *Philemon Martyr* (Köln 1960).

mus in seiner Rationalität, seiner Starrheit, seiner harten Scheidung von Diesseits und Jenseits eine Möglichkeit der protestantischen Orthodoxie war oder wieweit man hier der literarischen Maske eines schon zutiefst erschütterten, ausgehöhlten Glaubens begegnet. In den Versuchungen und auch Schrecken der neuen Philosophie und Naturwissenschaft erweist sich jedenfalls der Stoizismus als eine Art Klammer zwischen den Welten, die auseinanderzubrechen drohen, und als ein Refugium, von dem aus das Neue einmal beobachtet und abgewartet werden kann.

Eines scheint aber sicher zu sein: der katholisch-jesuitische Bereich war gegen den Einbruch dieser Neostoa stärker gefeit. Es ist von Denys Dyer und andern gezeigt worden, wie für Bidermann das stoizistische Programm des Justus Lipsius zunächst ebenfalls eine große Versuchung gewesen ist, wie aber der „Cenodoxus“ eine Art Abwehr dieser tief empfundenen Gefährdung darstellt: nicht nur die neue Stoa, mit ihr der frühbarocke Humanismus ist mit der Gestalt des Cenodoxus in ihrer sittlichen Selbstgerechtigkeit, Heuchelei und Eigenliebe entlarvt worden³⁹. Die Höllenfahrt des heuchlerischen Gelehrten ist eine viel schärfere Aggression gegen ein Zeitidol als etwa Gryphs Gedicht „Letzte Rede eines Gelehrten aus seinem Grabe“, das thematisch vergleichbar wäre⁴⁰. Freilich, auch für Bidermann bleibt stoische Weltverachtung eine Art Hilfsstellung sozusagen erzieherischer Art, die vor allem in den Anachoretendramen ausgebaut wird; doch verhindert auch Bidermanns Kunst der Umschläge und der sublimen Ironien eine Verhärtung der Position.

Es scheint bezeichnend, daß auch bei Balde die neue Stoa eine große Rolle spielt, wie wohl überall, wo ethische Selbstdisziplin und Schärfung des Bewußtseins so stark sind wie bei den Jesuiten. In vielen Gedichten, zumal in solchen an jugendliche Freunde, empfiehlt er im Rahmen asketischer Lebenslehre die „praecepta vivendi stoica“ oder er schildert sich selbst als den sich seiner geistigen Freiheit freuenden, den Ruhm und selbst die Verachtung verachtenden Stoiker. Aber das ist doch auch wieder nur ein Teil antikischen Gehabens, in das sich unvermerkt allerlei Selbstironie mischt. Und es kommt denn auch einmal zu einer formellen Lossage von der hochberühmten Sekte der Stoiker, die nun als Klötze und Steine, als steife und aufgeblasene Tugendverehrer bezeichnet werden, wogegen es gelte, mit den Weinenden zu weinen und mit den Lachenden fröhlich zu sein. Auch diese Absage aber bleibt natürlich wieder nur eine Phase im dialektischen Spiel um Größe und Nichtigkeit des Menschen⁴¹.

Doch Baldes Kritik kann nicht Gryphius treffen. Denn dessen Stoizismus ist aus einer Not und einer Angst geboren, die nie bagatellisiert werden, und sein Pathos des freien Geistes fühlt sich stets unter dem letzten Gericht. Auch Gryphius kennt in seltenen und um so kostbareren Momenten eine Möglichkeit dichterischer Ver-

³⁹ Vgl. M. Wehrli, Bidermanns Cenodoxus, in: Das deutsche Drama, hrsg. v. Benno von Wiese (Düsseldorf 1958) I, 13 ff., und Rolf Tarot in seiner Ausgabe von Bidermanns Cenodoxus (Tübingen 1963).

⁴⁰ Gesamtausgabe II, 8 ff.

⁴¹ Balde Lyrica IV, 30, 31; III, 12 u. a. – Vgl. Nachwort zu Balde, Dichtungen.

klärung der Kreatur: in der Elegie, im Abschied. Seine Lyrik ist dort vielleicht besonders rein und erfüllt, wo sie die „Herrlichkeit der Erden“⁴² gerade erst im Untergang oder Abschied noch einmal feiert: die Schönheit Eugeniens, die Herrlichkeit der Stadt Rom und ihrer Werke, die Lichter des Himmels, an denen er sich nicht satt sehen kann⁴³. Und dann freilich kennt er ein Letztes, das nur im ekstatischen Grenzerlebnis sich begibt: den Durchbruch des übersinnlichen Lichtes und des Friedens als Gabe des Heiligen Geistes oder als Weihnachtseignis, in dem alle Gegensätze aufgehoben sind: „Nacht, lichter als der Tag, Nacht, mehr denn lichte Nacht“⁴⁴.

Doch halten wir inne. Von Unterschied und Gemeinsamkeit zwischen Andreas Gryphius und der Jesuitendichtung wurde geredet. Wir mögen heute weniger als je den Unterschied der Konfessionen überbetonen; und im Unterschied der Sprachen oder der Verschiedenheit der Landschaften erkennen wir weniger eine Diskrepanz als eine beglückende gegenseitige Ergänzung im Rahmen der einen und vielfältigen barocken Welt. In beiden Fällen erfahren wir die großartige Gespanntheit einer humanistisch-rhetorischen und zugleich christlichen Kunst, und insbesondere einer gemeinsamen Kunst der Vergänglichkeit. Wenn uns heute der Dichter Gryphius unmittelbar offensteht, so ist es wohl nicht nur der vertrautere Ton der Muttersprache, der uns da berührt. Es mag auch der höhere Grad der Gefährdung, das tiefere Dunkel, die größere Härte, der klarere Ernst des Schlesiers sein, die uns aus verwandter Lage ansprechen. Vergänglichkeitsdichtung – diesen paradoxen Versuch einer Aufhebung des Wirklichen, den Versuch, ein Vergängliches in Dauer, ein Tödliches in Schönheit zu verwandeln, hat Gryphius am grundsätzlichsten unternommen. Allerdings gibt es dennoch eine Vergänglichkeit der Dichtung selbst, und gerade den ruhmfreudigen Humanisten war dies zutiefst bewußt. Daß aber die Stimme eines Gryphius über drei Jahrhunderte hinweg immer noch, ja stärker als je, vernehmbar ist, mag heute dankbar stimmen.

⁴² Gesamtausgabe II, 17.

⁴³ Gesamtausgabe I, 44 f., 53 f., 87, 106.

⁴⁴ a.a.O. 30.