



CLAUDIA BENTHIEN

Berlin

„Itzt nun die Zunge fault“.
Der Tod als ‘Stumm-Macher’
in Andreas Gryphius’ Lyrik
und Trauerspielen

Andreas Gryphius entwirft eine ambivalente Konzeption der Sprache. Als dasjenige, was den Menschen vom Tier unterscheidet, gehört sie zur *conditio humana*, wie auch die Nacktheit des Körpers oder die mit der Vertreibung aus dem Paradies einhergehende eingeschränkte Erkenntnisfähigkeit. Gryphius’ Menschenbild stellt primär Mangelhaftigkeit, Schwäche und Inkompetenz heraus.¹ Diese „negative Anthropologie“² bestimmt die nachbabylonische Sprachenvielfalt der Menschen als Teil ihres Sündenfalls. Das Wissen um die Arbitrarität der Zeichen sowie um die Möglichkeit von rhetorischer Täuschung und sprachlicher Manipulation geht mit dem Bewußtsein des ontologischen Angewiesenseins auf dieses Kommunikationsmedium einher. Die Künstlichkeit der Zeichen ist dem Menschen eigen; sie unterscheidet ihn explizit vom Tier, das nach Gryphius unwillkürlich und ‘stumm spricht’. Ich zitiere den für diese Thematik einschlägigen ersten Reyen aus dem Trauerspiel *Leo Armenius*³:

¹ Vgl. Claudia Benthien: *Historische Anthropologie: Neuere deutsche Literatur*, [in:] *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte* (Rowohlts Enzyklopädie 55643), hrsg. von ders. u. Hans Rudolf Velten, Reinbek 2002, S. 56–84, hier S. 56–58 u. 74–79.

² Wolfgang Mauser: *Dichtung, Religion und Gesellschaft im 17. Jahrhundert. Die ‘Sonette’ des Andreas Gryphius*, München 1976, S. 149.

³ Dieser Reyen entspricht in seiner Gesamtstruktur einer pindarschen Ode und hätte daher auch als abgeschlossenes Gedicht publiziert werden können; daher ist es legitim, ihn abgelöst vom Trauerspiel zu diskutieren. 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. 325–58, hier S. 327.

Das Wunder der Natur / das ueberweise Thir
 Hat nichts das seiner Zungen sey zugleichen;
 Ein wildes Vih entdeckt mit stummen Zeichen /
 Des innern Hertzens Sinn; durch Reden herrschen wir!
 [...] Die Macht / die wildes Volk zu Sitten hat gezwungen;
 Des Menschen Leben selbst beruht auff seiner Zungen.⁴

In diesen Versen wird die Sprache als Merkmal des Menschen herausgestellt. Sie ist Auslöser seiner Selbstzivilisierung, Grundlage seiner Humanität, aber auch seiner Herrschafts- und Gewaltstrukturen. Der Satz mündet in die radikale Feststellung, daß beim Menschen Sprache und Leben eins sind. Der Gegensatz beschäftigt sich demgegenüber mit den negativen Wirkungen und Potenzen der Sprache:

Doch / nichts ist das so scharff / als eine Zunge sey!
 Nichts das so tieff uns Arme stuertzen koenne.
 O daß der Himmel stumm zu werden goenne!
 Dem / der mit Worten frech: mit Reden / vil zu frey.
 [...] Wie manchen hat die Zung' in seine Grufft verdrungen.
 Des Menschen Tod beruht auff jedes Menschen Zungen.⁵

Entsprechend dem rhetorisch-dialektischen Aufbau des Reyen endet der Gegensatz mit einem diametral entgegengesetzten Couplet, in dem die Sprache nicht mit dem Leben, sondern mit dem Tod verknüpft wird. Es ist das Sprechen Evas, das Adam zum Sündenfall verführte und das dem Menschen die Sterblichkeit brachte; daher wird jede Rede zu einer Form potentieller Tötung. Der Zusatz formuliert als Konklusion – jedoch nicht als harmonisierende Synthese⁶ – folgenden Appell an die Zuschauer:

Lernt / die ihr lebt / den Zaum in eure Lippen legen!
 In welchen Heil und Schaden wohnt;
 Vnd was verdammt / und was belohnet.
 Wer Nutz durch Wortte such't / sol jedes Wort erwegen.
 Die zung ist dieses Schwerdt
 So schuetzet und verletzt.
 Die Flamme so verzehrt
 Vnd eben wol ergetzt.
 Ein Hammer welcher baut und bricht /
 Ein Rosenzweig / der reucht und sticht /
 Ein Strom der traencket und ertraencket:
 Die Artzney welch' erquickt und kraencket.
 Die Bahn: auff der es offt gefehlet und gelungen.
 Dein Leben / Mensch / und Todt haelt staets auf deiner Zungen.⁷

⁴ Andreas Gryphius: *Dramen*, hrsg. von Eberhard Mannack, Frankfurt a. M. 1991, S. 35.

⁵ Gryphius: *Dramen*, (wie Anm. 4), S. 35 f.

⁶ Vgl. diesbezüglich, gegen Barner argumentierend, Peter Schäublin: *Andreas Gryphius' erstes Trauerspiel 'Leo Armenius' und die Bibel*, [in:] *Daphnis* 3.1, 1974, S. 1–40, hier S. 4.

⁷ Barner: *Gryphius*, (wie Anm. 3), S. 36.

In den Schlußversen wird die Ambivalenz der Sprache in eingängige, anti-thetische Bilder gefaßt, deren besonderes Kennzeichen die Zwiespältigkeit ist: Sie ist ein Werkzeug, das aufbaut und zerstört – ähnlich wie in Gryphius' berühmten Sonett *Es ist alles eitel* –, sie kann wie eine Pflanze angenehme und schmerzende Resultate hervorrufen, sie ist wie ein Wasser, das „traencket und ertraenket“, lebenspendend und todbringend ist usw. Durch diese „Zwillingsformeln“⁸ wird die doppelte Wirkmacht der Sprache betont, ihre Potenz und Gefahr.

Das lateinische Wort *lingua* und das griechische *glossa* heißen sowohl 'Zunge' als auch 'Sprache'. Diese Wortbedeutungen (und ihre Übertragung in die Volkssprachen) stehen in einem metonymischen Verhältnis: zwar kann 'Zunge' für 'Sprache' stehen, nicht aber umgekehrt 'Sprache' für 'Zunge'. Auch Gryphius verwendet die 'Zunge' als Metonymie für die Sprache, wie sich in den obigen Zitaten zeigt. Als zerstörerisches Organ wird die Zunge in der Frühen Neuzeit immer wieder einer Waffe, dem Schwert oder Säbel, verglichen⁹ – so auch im zitierten fünften Vers des *Zusatzes*. Ein spanisches Emblem aus Sebastián de Covarrubias' *Emblemas morales* (1610) zeigt Zunge und Schwert als gleichwertige Gegner.¹⁰ Ein Schwert und eine überdimensionale Zunge stehen sich gegenüber; ihr Duell hat aber noch nicht begonnen. Die *subscriptio*¹¹ dieses mit *Tu servare potes tu perdere* überschriebenen Emblems verweist auf die in der Frühen Neuzeit in Literatur und Verhaltenslehren topische Rede von der „Bezähmung der Zunge“.¹² Zunge und Schwert werden als todbringende Werkzeuge verstanden, deren Gebrauch eine bewußte und mäßige Anwendung erfordert. Gryphius läßt sich auf diesen Diskurs über die 'Waffen der Rhetorik' besonders in seinen Trauerspielen ein, in denen es mehrfach darum geht, daß ein Protagonist durch die sprachlich initiierte Intrige zu Fall kommt.¹³

⁸ Barner: *Gryphius*, (wie Anm. 3), S. 332.

⁹ Als Prätexte für diesen Diskurs gelten der biblische Jakobus-Brief (Jak. 3), wo die Zunge als ein zu zügelndes Pferd entworfen wird, sowie Erasmus von Rotterdams Abhandlung *Lingua, sive die lingua usu ac abuso* (1525), in der er u. a. vorschlägt, die eigene Zunge mit den Zähnen zu bändigen. Vgl. Claudia Benthien: *Zwiespältige Zungen. Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum*, [in:] *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie* (Rowohlt's Enzyklopädie 55642), hrsg. von ders. u. Christoph Wulf, Reinbek 2001, S. 104–32.

¹⁰ Vgl. die Abbildung in Benthien: *Zungen*, (wie Anm. 9), S. 108.

¹¹ „Dos armas son la lengua, y el espada, / Que si las gouernamos qual conviene, / Anda nuestra persona bien guardada, / Y mil prouechos su buen uso tiene: / Pero qualquiera dellas demandada, / Como de la cordura se enagene, / En el loco y sandio causa muerte, / Y en el cuerdo y sagaz trueca la suerte“. Sebastián de Covarrubias: *Emblemas morales*, Nachdruck der Ausgabe Madrid 1610, hrsg. von Carmen Bravo-Villasante, Madrid 1978, S. 266.

¹² Vgl. Ralf Georg Bogner: *Die Bezähmung der Zunge. Literatur und Disziplinierung der Alltagskommunikation in der frühen Neuzeit*, Tübingen 1997.

¹³ Die Thematik findet sich besonders ausgeprägt in *Leo Armenius*, aber auch in den anderen Trauerspielen, so heißt es etwa in *Carolus Stuardus*: „Fairf. Kan nicht ein Prister offt vil

Gryphius bewertet die Macht der Sprache als zwiespältig: zwar kann sie 'Leben' und 'Tod' schaffen, d. h. sie hat performative Wucht und realitätsbildende Kraft. Doch da ihre Wirkmacht sich allein auf die weltliche Existenz beschränkt, wird sie zugleich depotenziert, was sich u. a. anhand des Verstummens der Herrscherfiguren im Tod in den Trauerspielen zeigt. Beispielhaft deutlich wird dies etwa in *Leo Armenius*, wo Theodosia Leos „erblaßten Mund“¹⁴ beklagt, nachdem er ermordet wurde. Sprachfähigkeit und physisches Leben werden hier als eins gedacht; Leo Armenius, einstmals mächtiger Herrscher, wird durch seine Gegner wortwörtlich 'mundtod gemacht'. Auch Lohensteins Figur Cleopatra gilt als tot, als ihre „Frauen-Zimmer“ ausrufen „Sie verstummet“.¹⁵ Der im Trauerspiel häufigen Tötungsform der Enthauptung – als einer theatralesierten plötzlichen 'Entmündigung' – wohnt aufgrund der barocken Gleichsetzung von Sprache und Präsenz, Eloquenz und Macht, höchste Bedeutung inne. In Trauerspielen von Gryphius, aber auch von Hallmann oder Haugwitz, kulminiert die Handlung jeweils in der Enthauptung der Titelfigur, die durch den symbolischen Akt der Durchtrennung der Kehle auch die Sprache vernichtet.¹⁶

Bei Gryphius ist die Sprachmacht des weiteren Gegenstand mehrerer Gedichte, die den Topos vom Tod als dem großen 'Stumm-Macher' lyrisch gestalten. Als Exempel dienen hier gerade jene Personen, die sich im Leben durch eine ausgeprägte Eloquenz und Sprachperformanz auszeichneten: Juristen, Redner und Gelehrte. Sie beklagen den Verlust des Lebens als Verlust der Sprache in Form ihrer eigenen Totenrede auf dem Epitaph. Zuvor hatten sie ihre im doppelten Wortsinn 'eitle' Sprachmacht überschätzt. So lautet das Epigramm *Grabschrift eines vortrefflichen Redners*:

Vorhin als sich der Geist in diesen Glidern regt;
Hat ieden / der mich hört / mein Weiser Mund bewegt.
Itzt nun die Zunge fault / so jage diß Gebein
Dir / der du sterblich bist / ein ernstes Schrecken ein.¹⁷

tausend Mann bewegen;/ Crom. Er hat die Zunge nur/ wir fuehren Stahl und Degen./ Fairf. Ein starcker Mund richt mehr als tausend Degen an./ Crom. Der Degen zaeume den der sich nicht zaeumen kan“. Gryphius: *Dramen*, (wie Anm. 4), S. 493.

¹⁴ Gryphius: *Dramen*, (wie Anm. 4), S. 111.

¹⁵ Daniel Caspar von Lohenstein: *Römische Trauerspiele*, hrsg. von Klaus Günther Just, Stuttgart 1955, S. 88.

¹⁶ Bei Gryphius werden die Titelfiguren in den folgenden Werken enthauptet: *Carolus Stuardus*, *Catharina von Georgien* und *Papinianus*; des weiteren ist die *decapitatio* u. a. die Todesart der Heldinnen in Johann Christian Hallmanns *Marianne* und in August Haugwitz' *Maria Stuarda*.

¹⁷ Andreas Gryphius: *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, Bd. 2, hrsg. von Marian Szyrocki, Tübingen 1964, S. 210 (weiter zit.: GAW 2). Das Epigramm erschien erstmalig in der Ausgabe *Andreae Gryphii Epigrammata Oder Bey-Schriften. Das dritte Buch* (Breslau 1663).

Das Epigramm ist, in formaler Parallelität, antithetisch aufgebaut: das „Vorhin“ wird dem „Itzt“ gegenübergestellt, der 'weise Mund' der 'faulenden Zunge', die sich 'regenden Glieder' dem 'erstarrten Gebein'. Wie viele Epigramme Gryphius' weist es „keine echte Pointe im Sinne der 'argutia' auf“, sondern enthält vielmehr eine „Didaxe [...] mit dem Ziel des Nachdenkens, nicht des Lachens“.¹⁸ Es ist ein *memento mori*-Sinngedicht, das sich zum Ziel setzt, wie es in der vierten Zeile explizit heißt, beim Leser, den der Text individuell apostrophiert, „ein ernstes Schrecken“ auszulösen. Durch das sich dem jambischen Vers des Alexandriners widersetzende, betonte „Itzt“ zu Beginn des dritten Verses (d. h. genau nach der Mittelzäsur des Epigramms) wird dieses Erschrecken auch formal abgebildet: Man erfährt eine Plötzlichkeit, die sich dem metrischen Gleichmaß widersetzt, es aus der Bahn wirft. In diesem entscheidenden Augenblick, dem *hic et nunc* des Todes, ist alles, was zuvor war, belanglos.

Das „Itzt“ läßt sich zudem als paradox auffassen: der Tote spricht nicht aus der Vergangenheit, sondern aus einer fiktiven Gegenwart: er ist absent und präsent in eins – oder anders gesagt: Es ist zwar nicht länger möglich, seine Stimme zu vernehmen, doch seine beredete Schrift besteht fort. Die „Grabschrift“ verewigt ihn, den „vortrefflichen Redner“, indem sie ihn für immer verstummen läßt. Dies ist die zentrale Paradoxie, um die das Gedicht kreist,¹⁹ und die sich auch in weiteren Texten von Gryphius findet.²⁰ Der Dichter spielt in dem Epigramm auf den Unterschied von Mündlichkeit und Schriftlichkeit an: Erstere ist präsentisch und vergänglich, letztere überdauert

¹⁸ Gudrun Beil-Schickler: *Von Gryphius bis Hofmannswaldau. Untersuchungen zur Sprache der deutschen Literatur im Zeitalter des Barock*, Tübingen 1995, S. 83. Die Autorin spricht hier zwar von einem anderen Epigramm, aber ich denke, diese Bemerkungen lassen sich auch auf das vorliegende Gedicht übertragen.

¹⁹ Zum Problem des 'redenden Toten' vgl. auch Günter Ott: *Die 'Vier letzten Dinge' in der Lyrik des Andreas Gryphius. Untersuchungen zur Todesauffassung des Dichters und zur Tradition des eschatologischen Zyklus*, Frankfurt a. M. 1985, S. 269–276.

²⁰ Zwar publiziert Gryphius in seinen Epigramm-Sammlungen verschiedenste Grabschriften, doch der hier behandelte Topos des Zum-Schweigen-Bringens eines Redners kommt nicht vor; in den meisten dieser Grabschriften spricht auch nicht die erste Person singular. Gryphius' Epitaphie beziehen sich auf reale Personen seiner Zeit (*Auf Pauli Gryphii zubrochen Grab*, Gryphius: GAW 2, [wie Anm. 17], S. 189; *Über den toedlichen Hintritt Wolffgangs Freyherren von Gera / als er in den Blattern verschiden*, S. 202; *Über das Grab Frauen Catharinen Dorotheen Knobelsdorffin gebornen von Nostritz*, S. 204; *Grabschrift Caji Cornelii Fortunati von Tuercken Mord*, S. 209; *Grabschrift Marianae Gryphiae seines Bruders Pauli Tochterlein*, S. 209; *Grabschrift Laeli, welcher sich selbst erschossen*, *Grabschrift Hippolitens*, S. 215), auf historische Figuren, literarische Fiktionen oder anonyme Personen (*Grabschrift eines Seligen*, S. 179; *Grabschrift eines Verdammten*, S. 179; *Grabschrift eines gehenckten Seilers*, S. 193; *Grabschrift des Demosthenes*, S. 205; *Grabschrift Basilaes*, S. 210); ein Epigramm behandelt sich selbst (*Grabschrift / der er ihm selbst in toedlicher Leibes Schwachheit aufgesetzt*, S. 201).

die Zeit. Doch wird dieses Verbleiben nicht, wie im humanistischen Topos der Unsterblichkeit in der Dichtung, positiv gewertet. Das Epigramm ist nur ein kläglicher Ersatz für die verlorene Erfahrung emphatischer Sprachpräsenz, bei der jeder, der den Redner hörte, durch dessen „weisen Mund“ „bewegt“ wurde. Keineswegs ist gewiß, ob dies auch der stummen Grabschrift gelingt.

Gryphius wendet sich also explizit gegen den Gedanken des Nachruhms in der Dichtung und der Möglichkeit des Dichters, den Tod durch Schrift zu transzendieren, wie er in der Literatur seit Petrarca, aber auch etwa noch für Gryphius' Zeitgenossen Paul Fleming gültig war, dessen berühmtes Gedicht *Pauli Flemingi der Med. Doct. Grabschrift / so er ihm selbst gemacht in Hamburg / den xxxiix. Tag des Mertzens m.dc.xl.* geradezu paradigmatisch das „humanistische Sprachmotiv des Ruhmschaffens durch das ewigende Wort“²¹ einsetzt.²² Gryphius vollzieht demgegenüber eine an der Gegenreformation orientierte Umwertung, indem er „die säkulare Tendenz humanistischer Modelle aus christlicher Perspektive zurückweist“.²³ So läßt sich auch der Vers „die Ewikeit beruht nicht auf Papir“²⁴ aus dem Prolog seines Trauerspiels *Catharina von Georgien* in dieser Richtung verstehen: Verweist der Vers, als Rede der personifizierten „Ewikeit“, die vom Himmel für kurze Zeit auf den Schauplatz herab gestiegen ist, einerseits auf die transzendente Realität, die sie repräsentiert (in dem Sinne: die Ewigkeit ist keine bloße Erfindung der Dichter, sondern Wirklichkeit), so sagt er auf einer zweiten Deutungsebene, daß Papier – das Medium der Literatur – keinen Bestand hat. In Gryphius' Sonett *Mitternacht* werden die Vergänglichkeit des Ruhms und die Verglebarkeit des Wunsches nach einem Überleben in der Schrift ebenfalls evident, wenn es dort heißt, „Sterbliche! Sterbliche! lasset diß dichten! Morgen! auch Morgen auch! muß man hin zihn!“²⁵

Im Sonett *Auff eines vornehmen Juristen Grab-Stein* und dem thematisch sehr ähnlichen, sechs Jahre später erschienenen Sonett *Grabschrift eines vortrefflichen Juristen* macht der Tod als finaler Richter die Eloquenz des weltlichen Rechtsprechenden zunichte. Ich zitiere zunächst das erstgenannte Gedicht:

²¹ Paul Hankamer: *Die Sprache. Ihr Begriff und ihre Deutung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Ein Beitrag zur Frage der literaturhistorischen Gliederung des Zeitraums*, Nachdruck der Ausgabe Bonn 1927, Hildesheim 1965, S. 103.

²² Zur Deutung dieser Grabschrift vgl. Hankamer: *Sprache*, (wie Anm. 21), S. 97, sowie Italo Michele Battafarano: *Grabschriften für sich selbst oder die Transzendenz durch die Literatur: Giuseppe Aratale und Paul Fleming*, [in:] ders.: *Glanz des Barock. Forschungen zur deutschen als europäischen Literatur*, Bern u. a. 1994, S. 413–428, hier S. 419–428.

²³ Thomas Borgstedt: *Andreas Gryphius: 'Catharina von Georgien'. Poetische Sakralisierung und Horror des Politischen*, [in:] *Dramen vom Barock bis zur Aufklärung*, Stuttgart 2000, S. 37–66, hier S. 41.

²⁴ Gryphius: *Dramen*, (wie Anm. 4), S. 126. Den Hinweis auf diesen Vers verdanke ich Thomas Borgstedt.

²⁵ Andreas Gryphius: *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, Bd. 1, hrsg. von Marian Szyrocki, Tübingen 1963, S. 67 (weiter zit.: GAW 1).

Der Ich durch all Gesetz vnd alle Recht kont brechen;
Dem an Verstand vnd Kunst kaum jemand gleiche war;
Der Ich die Dunkelheit der sachen machte klar;
Hab vber mich den Todt muß lassen Urtheil sprechen /
Den Todt / an dem mich nicht mein grosse Macht koent raechen!
Nichts galt mein hoher Sinn; nichts galt der Worte schar.
Mein wolberedte Zung erstumbte gantz und gar /
Als mich der scharffe Pfeil des Richters thät erstechen.
Itzt sind mein Augen zu / dehn vor nichts mochte sein
Verborgen / vnd mich selbst verbirgt ein kurzter Stein.
Was hilfft nun dass Ich vor kondt rathen allen Sachen
Daß Ich vor keinem Part noch Throne mich entsetzt /
Daß mir kein Handel je ward allzuschwer geschaeztzt /
Da ich nicht moecht den Streit des Todes richtig machen.²⁶

Im ersten Quartett wird das 'Ich' betont: Es ist groß geschrieben – was bei Gryphius keinesfalls üblich ist – und befindet sich in herausgehobener Stellung am Anfang des ersten Alexandriners; durch die Wiederholung der Worte „Der Ich“ zu Beginn des dritten Verses wird ihm zusätzlicher Nachdruck verliehen. Diesem sprechenden Ich, das in der Aufzählung der ersten drei Verse seine weltliche Potenz und praktizierte Willkür in aller Unbescheidenheit darstellt – es konnte bestehendes Recht und Gesetze brechen, übertraf an Verstand und Kunstfertigkeit alle anderen und brachte Licht ins Dunkel des Unwissens –, wird plötzlich alle Macht genommen. Der personifizierte Tod 'spricht sein Urteil' über das Ich. Es ist dies ein mortaler Richtspruch aus dem Jenseits, dem gegenüber der weltliche Richter machtlos ist. Im vierten Vers fehlt daher nicht zufällig das Personalpronomen zu Beginn – genau in jenem Moment, als das narzißtische Ich seine größte Demütigung erleiden muß. Die „Schar“ der eingesetzten Worte, von der im zweiten Quartett die Rede ist, wird in dem Moment nichtig, wo jeder Widerspruch zwecklos ist. Gryphius verbildlicht das Sterben des Juristen als vollständiges Verstummen seiner „wohlberedte[n] Zunge“, die im entscheidenden Streitgespräch mit dem Tod kläglich versagt. Redenkönnen und Lebendigkeit werden hier – wie im Reyen im *Leo Armenius* – in eins gesetzt.

Das erste Terzett, formal gesehen der Anfang des zweiten Teils nach dem für das Sonett gewichtigsten Einschnitt, beginnt mit dem betonten Wort „Itzt“, das hier die gleiche Funktion inne hat, wie im Epigramm *Grabschrift eines vortrefflichen Redners*: Es kennzeichnet die Schwelle zwischen Leben und Tod, zwischen Präsenz und Absenz. Das Epitaph, auf dem sich die Inschrift der literarischen Fiktion zufolge befindet, wird zum Grenzstein zweier Reiche. Zwischen Vergangenheit und der Jetztzeit wird eine deutliche Unterscheidung

²⁶ Gryphius: GAW 1, (wie Anm. 25), S. 15 f. Das Sonett erschien erstmalig in der Ausgabe *Andrae Gryphii Sonette* (Lissa 1637).

vorgenommen, indem die Quartette im Imperfekt stehen und die Terzette im Präsens. Erneut läßt sich eine Inversion feststellen: als lebendes ist das lyrische Ich absent (da es in der Tempusform der Vergangenheit spricht), als totes ist es präsent (da es in der Gegenwart spricht).

Gryphius' Sonett ist eine merkwürdige Form der 'Totenrede', in der nicht wie sonst üblich ein Lebender über den Verstorbenen an dessen Grab zur Trauergemeinde spricht, sondern sich ein Ich zu Wort meldet, das seinen eigenen Tod beklagt.²⁷ Italo Michele Battafarano wählt in einem ähnlichen Kontext zur Beschreibung des sprechenden Ichs die Doppelformel eines „verstorbenen / sterbenden Ichs“, was sich auch auf Gryphius' Gedichte übertragen läßt. Battafarano begründet diese Formel folgendermaßen: zwar erscheine „die bedichtete Person in den Grabschriften gattungsgemäß und aufgrund der Schreibsituation des Gelegenheitsdichters immer nur als verstorbene“; in der Sonderform der „Grabschriften für sich selbst“ aber erschiene „das Verstorben-Sein des bedichteten Ich hie und da gleichsam *in fieri* [...], d. h. als ein Prozeß, dessen Ende zwar zu Beginn des Gedichts antizipiert wird, dabei also Spuren der vergänglichen Gegenwärtigkeit des bedichteten Ich aufweisend“.²⁸ Gryphius übernimmt diese „Aufspaltung des Dichters in ein dichtendes, rückblickendes Ich und ein gestorbenes Ich“²⁹ und evoziert damit einen Widerspruch zu seiner christlichen Dichtungskonzeption, die sich eigentlich gegen die Möglichkeit des literarischen 'Sprechens' *post mortem* wendet.

Im Vergleich zu diesem als Teil der *Lissaer Sonette* 1637 publizierten Gedicht erscheint das 1643 gedruckte Sonett als Variante mit ähnlichem Beginn und einigen inhaltlichen Modifikationen. Es trägt im Erstdruck den Titel *Grabschrift eines vortrefflichen Juristen*, wird aber ab der dritten Ausgabe mit *Grabschrift eines trefflichen Vorsprechers* überschrieben (einer altertümlichen Bezeichnung für denjenigen, der einen Angeklagten vor Gericht verteidigt, also modern gesprochen, dem Rechtsanwalt³⁰):

Ich der durch alle recht vnd durch gesetzte brach /
Dem an verstand vndt kunst kaum jemand gleich zu schaaetzen
Ich der fuer keinen thron mich jemals kont entsetzen
Verlohr / als mir der Todt sein hartes vrtheil sprach.
Der wohlberedte mund / der gleich wie eine bach
Sich unverzagt ergoß / der jede zu verletzen
Undt troesten maechtig war / vergaß sein weises schwaetzen /
Der strenge richter lies mir keine frist mehr nach.

²⁷ Zur Geschichte der Totenrede bis zu und bei Gryphius vgl. Sibylle Rusterholz: *Rostra, Sarg und Predigtstuhl. Studien zu Form und Funktion der Totenrede bei Andreas Gryphius*, Bonn 1974.

²⁸ Battafarano: *Grabschriften*, (wie Anm. 22), S. 425.

²⁹ Ebd., S. 417.

³⁰ Vgl. den Artikel „Vorsprechen“, [in:] *Zedlers Universalexikon*, Bd. 50, Nachdruck der Ausgabe Leipzig u. Halle 1746, Graz 1998, S. 1242.

Er schlos die augen zue / dehn nichts verschlossen war /
Den grossen sin vnd mich beschleust die enge bahr
Was hilfft mich das ich vor befoerdert so viel sachen?
Das meine wiederpart mitt schrecken mich gehoert?
Das jeder dem ich kundt mich mitt bestuertzung ehrt?
Da nichts mich von dem spruch des Todes los kan machen.³¹

Ich gehe auf dieses Gedicht nur insofern ein, als es gegenüber dem diskutierten Sonett neue Aspekte für meine Argumentation bereitstellt. Offensichtlich sind die Ähnlichkeiten zwischen beiden in Aufbau, Reimschema, Syntax, Rhetorik und Semantik; manche Verse sind nahezu identisch, andere wiederum weichen von einander. Vielleicht ist in diesem Gedicht das juristische Vokabular noch ausgeprägter: das Ich – was hier gleich als erstes Wort und als betonte, hervorgehobene Silbe auftaucht! – „verliert“ einen Prozeß gegen den Tod; dieser ist ein „strenger Richter“, der seinen „Spruch“, ein „hartes vrtheil“, fällt.

Der „wolberedte Mund“ wird, ähnlich wie im Reyen des Trauerspiels, mit einem Strom verglichen, der sich „unverzagt“ „ergoss“. Diese Eigenschaft des Mundes wird in den Versen vier bis sieben durch die Verwendung des Enjambements mimetisch abgebildet, indem auch die Verse die formale Zäsur des Zeilenendes 'überspülen'. Der Jurist spricht von seinem eigenen Mund (der, wie er betont, sowohl verletzen als auch Trost spenden konnte), in der dritten Person – als hätte bereits eine große Entfremdung zwischen dem Ich und diesem einst so wichtigen Organ stattgefunden. Das Sterben wird in diesem Sonett nicht als ein organisches 'Verstummen der Zunge' gefaßt, sondern als ein umfassender kognitiver 'Gedächtnisverlust' des Mundes, welcher „sein weises Schwätzen“ gänzlich vergißt.

Betont wird die Lust des Redners, zu Lebzeiten durch Eloquenz und Sprachmacht beim Gegenüber „schrecken“ auszulösen, so daß jeder ihn aus Furcht „mit bestuertzung“ ehrte. Es ist hier nicht von Bewunderung die Rede, sondern von Furcht, weil dies das Gefühl ist, das der „treffliche Vorsprecher“ selbst im Angesicht des Todes empfindet. Die affektive Ebene ist gegenüber dem früheren Gedicht verstärkt: Der Redner, der sich zuvor, wie es im dritten Vers heißt, vor keiner weltlichen Macht „entsetzen“ konnte, ist nun derjenige, der Furcht und Schrecken erleiden muß. Zugleich sollen diese Gefühle bei den Lesenden des Gedichts evoziert werden.

Das betonte „Itzt“ des anderen Sonetts und die dualistisch organisierte Zeitstruktur – als inhaltliche Trennung zwischen Quartetten und Terzetten – findet sich hier nicht. Erst in der vierten Veröffentlichung des Sonetts 1663 wird im letzten Vers (der ins Präsens wechselt) das kausale „Da“ durch ein temporales „Nun“ ersetzt, so daß, ähnlich wie in dem früheren Sonett, auch hier eine Deixis des Gegenwärtigen hergestellt wird: „Nun nichts mich vor dem

³¹ Gryphius: *GAW 2*, (wie Anm. 17), S. 43. Das Sonett erschien erstmalig in der Ausgabe *Andrae Gryphii Sonette. Das erste Buch* (Leiden 1643).

spruch des Todes los kan machen“.³² Stärker als in dem anderen Sonett ist hier ein zyklischer Aufbau zu finden. Dieser bildet den Kampf des Redners mit dem Tod auf formaler Ebene ab: In beiden Quartetten und erneut im Zusammenspiel der Terzette, d. h. insgesamt drei Mal, findet sich jeweils eine Schilderung der Macht und anschließend der Entmachtung des souveränen Subjekts. Stellt man allen Versen, welche die Macht des Redners beschreiben, diejenigen über seine Entmachtung gegenüber, so ergibt sich, daß beide die gleiche Anzahl, nämlich sieben Verse umfassen, die sich unregelmäßig auf das Sonett verteilen. Gryphius setzt also auch auf der Ebene der Form den – ungleichen – Zweikampf zwischen Redner und personifiziertem Tod in Szene. Die *Conclusio* beginnt, entgegen der Tradition, erst im allerletzten Vers, während bis dahin noch, in Form rhetorischer Fragen, die Erinnerung der angstausslösenden Rede des Vorsprechers beschrieben wird.

Abschließend möchte ich eine Ode in den Blick nehmen, in der das lyrische Ich ebenfalls ein im Tode verstummter Redner ist.³³ Es handelt sich um das in Gryphius' Leydener Zeit entstandene strophische Lied *Prosopopoiea Viri LITERATI è TVMOLO*,³⁴ das in allen späteren Ausgaben den deutschen Titel *Letzte Rede eines Gelehrten aus seinem Grabe* trägt. Ich zitiere zunächst zwei für die Thematik dieses Beitrags einschlägige Strophen:

3. Kom wer du bist hier kanst du schawen /
Wo ich noch schawens wuerdig bin:
Wie diß auff was wir menschen bawen
Ein einig augenblick reist hin.
Ich bin nicht mehr / den du geheoret.
Den so manch' hoher sinn geehret.
4. Der Geist ist weg / dem was verborgen /
Dem Erd' vndt Himmel offenstundt.
Umsonst ist nun mein weises sorgen.
Itzt schweigt der wolberedte mund!
Ich der vorhin so viel durchlesen:
Weiß itzt nicht was ich selbst gewesen.³⁵

Im Mittelpunkt der Ode steht die Vanitas-Thematik; schon der erste Vers, „Wie eitel ist was wir hoch schätzen!“, kennzeichnet das zu erwartende Programm. Das Gedicht variiert den Topos vom eloquenten, nunmehr ver-

³² Es handelt sich um die Ausgabe *Andreae Gryphii Freuden- und Trauerspiele auch Oden und Sonette* (Leipzig 1663). Vgl. Gryphius: GAW 2, (wie Anm. 17), S. 43, Anm. zu Vers 14.

³³ Dem doppelten Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts entsprechend handelt es sich hier um ein strophisches Lied und nicht um eine im engeren Sinne am antiken Muster orientierte Form, wie der pindarschen oder der sapphischen Ode. Vgl. Volker Meid: *Barocklyrik*, Stuttgart 1987, S. 67–71.

³⁴ Der Begriff *prosopopoiea* ist hier weniger ein *terminus technicus* für 'Personifikation', denn als 'erdichtete Rede einer abwesenden Person' zu verstehen.

³⁵ Gryphius: GAW 2, (wie Anm. 17), S. 8. Die Ode erschien erstmalig in der Ausgabe *Andreae Gryphii Oden. Das erste Buch* (Leiden 1643).

stumten Redner. Es herrschen ähnliche rhetorische Formeln und Motive wie in den bereits diskutierten Gedichten vor (z. B. findet sich in der vierten Strophe erneut das „Itzt“ und auch das „Ich“ jeweils an prominenter Stelle – am Versanfang bzw. nach der Mittelzäsur einer Strophe – oder es ist, auf inhaltlicher Ebene, die Rede vom Mund, der im Sterben sein Sprechen verlernt). Die im Sonett auf die zwei Hälften des Alexandriners verteilte antithetische Struktur ist hier in der Regel auf die zwei aufeinander folgenden Verse verteilt (die oft auch durch entsprechende Satzzeichen als Sinneinheit gekennzeichnet werden). Derart wird die Vergeblichkeit menschlichen Tuns evident: Gebautes fällt wieder ein, angeeignetes Wissen geht mit dem Tod verloren usw. Es überwiegt ein Klagegestus, der die Sinnlosigkeit weltlicher Eitelkeit herausstellt.

Das Lied hat mehr als das Sonett die Möglichkeit, durch die Untergliederung in Strophen abgeschlossene Sinneinheiten zu behandeln. Für den vorliegenden Kontext sind dabei besonders die Strophe sechs über die Zunge und kontrastiv dazu die Strophe sieben über die Hände interessant:

6. Die zunge / die hertz Geist undt leben /
Gleich als ein donnerstrahl durchries:
Die über sternen kont' erheben:
Die in den Abgrund nieder sties:
Die wilde koennen vor bewegen:
Fault itzt / und kan sich selbst nicht regen.
7. Die haende starren / die geschriben
Was viel beruehmter leuth ergetzt:
Die haende die so viell getrieben /
Sind durch des todes handt verletz.
Hier ist das ende meiner reisen:
Alhier verlaest vns was wir preisen.³⁶

In der sechsten Strophe wird die Macht der Zunge beschrieben, welche wie die Naturgewalt des Donners „hertz Geist und leben“ „durchries“. Im antithetischen Bild des Erhebens zu den Sternen und des Stoßens in den Abgrund wird erneut die dualistische Potenz der Sprache gefaßt. Der letzte Vers beschreibt drastisch den gegenwärtigen Zustand des Sprechorgans Zunge, welche „itzt [fault]/ und sich selbst nicht regen [kan]“. Der Gelehrte muß erkennen, daß es allein dem göttlichen Willen unterworfen ist, den Wesen Leben (als Beweglichkeit) und Tod (als Erstarrung) einzuhauchen. Er hatte sich in seiner Eitelkeit getäuscht, als er glaubte, er sei Souverän seiner Rede.

In der siebten Strophe wird, analog dazu, der Ausfall der Hände geschildert. Diese Schreiborgane, „die so viel getrieben“, werden durch den unerbittlichen Griff des Todes außer Kraft gesetzt. Während Gryphius in der sechsten Strophe die mündliche Kommunikation beschreibt, geht es hier um

³⁶ Gryphius: GAW 2, (wie Anm. 17), S. 8 f.

die schriftliche. Beide werden in dieser Ode ganz bewußt miteinander konfrontiert, was sich auch dadurch zeigt, daß zwischen diesen beiden Strophen genau die Mitte des Gedichts liegt. An diesem formalen Wendepunkt wird je ein nicht länger funktionierendes Organ (die faulende Zunge bzw. die erstarrten Hände) beschrieben. Betrachtet man die Gesamtheit des Textes unter der Perspektive dieser Spaltung in Mündlichkeit und Schriftlichkeit, so fällt auf, daß es in der ersten Hälfte tatsächlich mehr um die Erfahrung von Präsenz, um Affekte und sinnliche Wahrnehmung geht, während in der zweiten vermehrt bleibende Güter wie Titel, Ruhm, Stand oder weltlicher Besitz aufgelistet werden (allerdings ist diese Unterscheidung nur eine tendenzielle, das Gedicht hat keine eindeutig dualistische Struktur).

Mit dem Verweis in Strophe sieben auf die Hände, „die geschriben / Was viel beruehmter leuth ergetzt“ wird das Gedicht selbstreferentiell. Doch die Literatur, die sich hier zum Thema hat, erweist sich erneut nicht als ein verewigendes Medium nach dem Ableben des Autors: Das lyrische Ich ist Nutznießer der, wie es heißt, „Ergetzung“ „beruehmter Leuth“ nur so lange es selbst noch lebt – auch die Schrift ist, wie die Sprache, allein als Medium der Gegenwart und der Erzeugung von Präsenz wirksam. Rede und Schrift werden in ihrer Wirksamkeit als gleichartig geschildert, da diese mit dem Sterben des Individuums aussetzt. Dies entspricht nicht ihrer unterschiedlichen medialen Funktion, wird doch der Schrift gemeinhin der Status zeitüberdauernder Präsenz attribuiert. Gryphius' hier zu beobachtende „Orientierung an der Mündlichkeit“³⁷ mag, neben der bereits erwähnten Resakralisierung der Schrift, durch den Einfluß der Rhetorik begründet sein, dem er zur Zeit der Niederschrift der Ode in Leyden ausgesetzt war.³⁸ Daß er dem *homme des lettres*, dem Dichter, Juristen oder Gelehrten, kein wesentliches Nachleben zugesteht, zeigt sich endgültig in der zehnten Strophe, wo es heißt: „Mein nahme der noch scheint zu stehen / Wird auch in kurtzer zeitt vergehen“.³⁹ Wenn die Ode mit den Versen „Gott dem wir rechnung vbergeben / Schawt kein gelehrtes wissen an“⁴⁰ fortfährt, so wird die Theologisierung der Rhetorik bei Gryphius' offensichtlich, die auch die Schrift in den Kanon des Vergänglichen einordnet. Ganz explizit heißt es daher am Ende der Ode „Die groeste kunst ist koennen sterben“.⁴¹ Das deiktische *memento mori* („Was ich itz bin / mus jeder werden“⁴²) mündet in einer dem Jenseits zugewandten *ars moriendi* – und nichts anderes möchte diese Ode sein.

³⁷ Barner: *Gryphius*, (wie Anm. 3), S. 340.

³⁸ Gryphius studierte (und lehrte) von 1638–44 in Leyden und hörte dort u. a. Daniel Heinsius, Claudius Salmasius und Marcus Zuerius Boxhornius. Vgl. Barner: *Gryphius*, (wie Anm. 3), S. 340.

³⁹ Gryphius: GAW 2, (wie Anm. 17), S. 9.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., S. 10.

⁴² Ebd.

Gryphius spielt in den hier diskutierten Gedichten also mit der Paradoxie des 'stummen Sprechens' nach dem Tode. Die *Grabschrift des Redners* trägt diese bereits im Titel. Der Grabstein, als Kommunikationsmedium zwischen dem Toten und den Lebenden, 'ruft stumm', wie dies ganz explizit im vierten Reyen von *Cardenio und Celine* formuliert wird:

Was verwahrt die raue Grufft
Vnter ihrem Steine /
Der auch stumm / von sterben rufft /
als verdorrt Gebeine?⁴³

Im Gegensatz zu der im 17. Jahrhundert (besonders in den Niederlanden) beliebten Textsorte der Epitaphie von Juristen (auf Gräbern und in Büchern) – deren Konvention darin besteht, hervorzuheben, daß der Tote ein *vir clarissimus* war, der allein dem Gemeinwohl diente und sich durch die herausragenden *virtutes* der Gerechtigkeit (*justitia*) und Ehrlichkeit (*honestas*) auszeichnete – handelt es sich bei den diskutierten Grabschriften um fiktive Dichtungen, in denen das tote Ich selbst das Wort ergreift. Zudem werden im Text, ganz im Unterschied zur Überschrift, keine Tugenden herausgestellt, sondern vielmehr weltliche Eitelkeiten – das Streben nach Ruhm und die Lust an der Macht – enthüllt. In dieser Hinsicht lassen sich die Gedichte in die Gattung der Juristensatire einordnen, wie sie in Malerei, Literatur und Geistesgeschichte des Barock populär war. Darüber hinaus aber dienen sie als Exempel für ein unchristliches, verfehltes Leben, dessen Sinnlosigkeit erst im Sterben erkennbar wird.

Der Tod fungiert hier, wie auch in den Trauerspielen, als der sprichwörtliche 'Stumm-Macher' (wie man ihn ja bisweilen seit dem Mittelalter nannte). Als finaler Strafrichter vernichtet er die Eloquenz des Juristen. Dessen Sprache hatte zuvor eine Macht, die die referentielle oder repräsentative Ebene weit überschritt: Der Jurist konnte 'Recht sprechen', d. h. was er sagte, hatte performative Wirkungen, machte die verurteilte Person zu etwas anderem, stellte Realität her. Einen vergleichbaren Sprechakt vollzieht auch der Tod, indem er „sein hartes Urteil [spricht]“⁴⁴, der 'Rechtsperson' ihre Rede nimmt und sie so tötet. Das 'Stummwerden' ist dabei keineswegs eine Erlösung und Rückkehr in den paradiesischen Zustand der Unschuld (wie er im Reyen von *Leo Armenius* beschrieben wird), sondern ein gewaltsames 'Zum-Schweigen-Gebraucht-Werden', was im Hinblick auf die weltliche Tätigkeit des Getöteten die ultimative Strafe darstellt. Den Gedichten wohnt (trotz oder gar wegen der Ich-Form) ein gewisser Hohn inne – darüber, daß der Tod über die weltliche Richtinstanz triumphiert. Dieser Hohn ist zugleich Genugtuung und

⁴³ Gryphius: *Dramen*, (wie Anm. 4), S. 291.

⁴⁴ So der vierte Vers in dem analysierten Sonett *Grabschrift eines vortrefflichen Juristen*; Gryphius: GAW 1, (wie Anm. 25), S. 43.

Tröstung all derer, die unter dem Urteil des Juristen zu leiden hatten: Auch die Macht der weltlichen Gerichtsbarkeit ist beschränkt, auch sie selbst ist einer übergeordneten Instanz Rechenschaft schuldig.

Der nicht länger bewegte Mund, die erstarrte oder gar bereits faulende Zunge sind Metaphern der Leblosigkeit wie auch der Nichtigkeit. Sie richten furchterregende Appelle an die Lebenden. In Gryphius' Ode *Vanitas! Vanitatum Vanitas!* werden die Unbeständigkeit des Lebens und die der Rede ebenfalls gleichgestellt:

3. Der ruhm nach dem wir trachten /
Den wir vnsterblich achten /
Ist nur ein falscher wahn.
So baldt der geist gewichen:
Und dieser mundt erblichen:
Fragt keiner / was man hier gethan.⁴⁵

Gryphius thematisiert die Sprache also einerseits als etwas, das menschliche Realität erschafft, andererseits als ein Medium der Flüchtigkeit, um an ihr die „Vergänglichkeit Menschlicher Sachen“⁴⁶ paradigmatisch zu 'vergegenwärtigen'. Es ist die Macht und die *vanitas* der Stimme, um die es ihm geht.

⁴⁵ Gryphius: GAW 2, (wie Anm. 17), S. 18.

⁴⁶ Gryphius: *Dramen*, (wie Anm. 4), S. 11 (Vorrede des *Leo Armenius*).



Mirosława Czarnecka, Andreas Solbach, Jolanta Szafarz, Knut Kiesant (Hrsg.)

MEMORIA SILESIAE

Leben und Tod, Kriegserlebnis und Friedenssehnsucht
in der literarischen Kultur des Barock

ZUM GEDENKEN AN MARIAN SZYROCKI (1928–1992)



Marian Szyrocki



A 375683

Mirosława Czarnecka, Andreas Solbach, Jolanta Szafarz, Knut Kiesant (Hrsg.)

MEMORIA SILESIAE

Leben und Tod, Kriegserlebnis und Friedenssehnsucht
in der literarischen Kultur des Barock

ZUM GEDENKEN AN MARIAN SZYROCKI (1928–1992)

WROCLAW 2003

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU WROCLAWSKIEGO

Inhaltsverzeichnis

Mirosława Czarnaeka: Einführung	5
Eröffnungsrede der Prorektorin für Bildung der Universität Wrocław Prof. Dr. Krystyna Gabryjelska	9
Begrüßungsbrief des Präsidenten des Polnischen Germanistenverbandes Prof. Dr. Eugeniusz Grucza	11

I. Memoria und Werk

Eugeniusz Tomiczek: Meinem Meister, Freund und Vorgänger im Amt <i>in memoriam</i>	15
Cornelius Sommer: Literatur und Politik. Politik und Literatur	19
Hans-Gert Roloff: <i>In memoriam</i> Marian Szyrocki – Daniel Czepkos Konzept der Staatsräson	23
Klaus Garber: Marian Szyrocki – Ein Werk-Porträt	37

II. Krieg und Frieden

Hubert Orłowski: Die Befriedung eines Dichters. Zu Max Halbes Opitz-Roman <i>Die Friedensinsel</i>	55
Arno Herzig: Schlesischer Barock im konfessionellen Spannungsfeld des 17. Jahrhunderts	63
Barbara Becker-Cantarino: Johann Scheffler und die Kontroverse um seine <i>Tuercken Schrift</i>	71
Krzysztof Migoń: Schlesische Literatur- und Bücherwelt des 17. Jahrhunderts im Angesicht der Türkengefahr	79
Dietmar Peil: Krieg und Frieden in Czepkos <i>Coridon und Phyllis</i>	91
Eugeniusz Klin: Zeitkritik und Friedensbotschaft im <i>Piastus</i> von Andreas Gryphius	103
Eberhard Mannack: Die „verdeckte Fortsetzung des Dreißigjährigen Krieges“ in Schlesien zwischen 1650 und 1660 am Beispiel von Andreas Gryphius	109
Peter Rusterholz: Andreas Gryphius' <i>Leo Armenius</i> : Ist christliche Politik möglich oder ein Widerspruch in sich selbst?	117
Stefanie Arend: 'Brennen' und 'Schneiden' oder 'Verzeihen'? Die Utopie des sanftmütigen Fürsten in Gryphius' Drama <i>Leo Armenius</i> im Kontext von Senecas <i>De clementia</i>	127
Grażyna Barbara Szewczyk: Bilder des Krieges und der Friedensgedanke im Gedicht von Martin Opitz <i>Lobgedicht an die Königliche Majestät zu Polen und Schweden</i>	139
Jan Papiór: Boineburgs und Ulicovius' Projektionen für eine polnische Königswahl des Jahres 1668	147
Małgorzata Morawiec: „Friede, Freude, Eierkuchen“ – Zur Darstellung der Friedensfeier in der schlesischen Publizistik im 18. Jahrhundert	161

III. Eros und Thanatos

Andreas Solbach: Männliche Frauen und weibliche Männer: Courasche im Gender-Kampf	177
Mirosława Czarnaeka: Die Anthropologie der Angst: Andreas Gryphius und die weiblichen Lebenswelten	191

Thomas Borgstedt: <i>Romeo und Julia, Cardenio und Celinde</i> . Andreas Gryphius' Umkehrung der novellistischen Liebestragödie	203
Jolanta Szafarz: Triumph der Vanitas	221
Claudia Benthien: „Itz nun die Zunge fault“. Der Tod als 'Stumm-Macher' in Andreas Gryphius' Lyrik und Trauerspielen	227
Joachim Śliwa: Andreas Gryphius und die Breslauer Mumien. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Schlesiens im 17. Jahrhundert	241

IV. Poetik und Rhetorik

Rudolf Drux: Beschworene Mußbestunden. Über ein zentrales Anliegen der Panegyrica des Martin Opitz auf Karl Hannibal von Dohna	259
Jörg-Ulrich Fechner: Ein poetischer Nachrichtenbrief von Andreas Tscherning nach Breslau. Zu einer vergessenen Gattung des deutschen Barock	271
Knut Kiesant: Friedensvisionen in Casualgedichten Wenzel Scherffer von Scherffensteins (1598/99–1674)	281
Stefan Kiedroń: Christian Hofmann von Hofmannswaldau zwischen Krieg und Frieden	299
Detlef Haberland: Opitz' Ode <i>Ich empfinde fast ein grawen</i> zwischen Pierre Ronsard und Siegmund von Birken	309
Markus Müller: Martin Opitzens <i>Trostschrift an David Müller</i> – Erinnerungsversuch eines Textes an sich selbst	327
Feliks Przybylak: Im Bannkreis der Vanitas oder vom Poetischen mit ergreifendem Hintergrund	341

V. Memoria und Receptio

Lech Kolago: Frieden oder Untergang. Zur musikdramatischen Struktur in der Oper <i>Die schwarze Maske</i> von Krzysztof Penderecki nach dem Schauspiel von Gerhart Hauptmann	351
Michael Schilling: Simon Dach in Magdeburg. Ein unbekanntes Epicedium aus der Schulzeit des Königsberger Poeten	367
Ewa Pietrzak: Nova Opitiana. Unbekannte Drucke mit Texten von Martin Opitz	379
Nicola Kaminski: Ex Bello Ars? Ex Arte Bellum! Schottels sprachgeschichtliche Erwiderung auf Opitz' Literaturpolitik im Zeichen des Dreißigjährigen Krieges	397
Stanisław Prędoła: Christophorus Warmer und sein <i>Schatz-Kasten</i> (1691)	411
Wojciech Kunicki: Der Zobtenberg unterirdisch	419
Anna Stroka: Jakob Böhmes Friedensgedanke und sein Niederschlag in der Dichtung von Max Herrmann-Neiße	437
Siegfried Wollgast: Johann Johnston (1603–1675) und seine Beziehungen zu Andreas Gryphius und Daniel Czepko von Reigersfeld	447
Marcin Cieński: Der polnische Barock als Kontext für die Literatur Schlesiens des 17. Jahrhunderts	467
Agnieszka Seidel-Grzesińska: Anfänge der Emblematik in den bildenden Künsten Schlesiens	477
Über die Autoren	489