

Die Körper des Königs und der Leib des Herrn. Barockes Trauerspiel und mittelalterliches Fronleichnamsmysterium



HANS JÜRGEN SCHEUER

I.

In seinem Essay »Kreatürlichkeit. Benjamins Trauerspielbuch und das Leben des Barock« macht Daniel Weidner darauf aufmerksam, dass zwischen der Erforschung des barocken Trauerspiels und derjenigen mittelalterlicher Formen des Spiels immer noch eine Lücke klappe:

Diese Verbindung zur mittelalterlichen Spieltradition ist in der gegenwärtigen Frühneuzezeitforschung meist gekappt, die ihren Gegenstand schon aus methodischen Gründen von dem der Mediävistik scharf unterscheidet. Denn nicht nur verändert sich die Überlieferungslage durch den Druck; auch die Existenz eines poetischen Diskurses seit Opitz versetzt die Literaturwissenschaft in die Lage, ihre Quellen auf ein zeitgenössisches Literaturverständnis zu beziehen [...]. So unabdingbar nun eine solche Kontextualisierung auch sein mag, Benjamins Misstrauen gegenüber der »renaissancehaften Fassade« (239) dieser Poetiken kann doch auch deutlich machen, dass der poetische Diskurs nicht der einzige ist, in dem ein Wissen über Literatur abgelegt ist und dass das humanistische Bildungsgut [...] vielleicht nicht der entscheidende Faktor zum Verständnis barocken Theaters ist. Die Beziehung zum Mittelalter jedenfalls könnte nicht nur ein neues Licht auf den Spielcharakter des Trauerspiels werfen, sondern auch auf dessen performative Praktiken, die im Rahmen der Mediävistik längst zum Gegenstand einer hochinteressanten Diskussion über Repräsentanz und Medialität gerade des geistlichen Spiels geworden sind.¹

¹ Daniel Weidner: »Kreatürlichkeit. Benjamins Trauerspielbuch und das Leben des Barock«, in: ders. (Hg.), *Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 120–138, hier S. 126 f. Weidner nennt aus der inzwischen umfangreichen germanistischen Diskussion um das mittelalterliche Spiel exemplarisch die seminale Studie von Rainer Warning: *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*, München: Fink 1974. Hinzuzufügen wäre aus jüngerer Zeit die Monographie von Christoph Petersen: *Ritual und Theater. Mefallegorie, Osterfeier und Osterspiel im Mittelalter*, Tübingen: Niemeyer 2004 (MTU 125). Wie Warning geht auch Petersen von der Komplementarität von Liturgie und Spiel aus, die in je eigener Art rituell und theatralisch das Paradoxon des christlichen Opfers ausstellen und verhandeln: »die Absenz des Körpers Christi.« (S. 230) Sie leisten dies einerseits, indem das liturgische Messopfer den Ausfall des essbaren, die Tischgemeinschaft der Opfernden konstituierenden Opferfleisches symbolisch supplementiert; andererseits, indem das Spiel um die Urszene der *visitatio sepulchri* herum die Suche nach dem Opferkörper in Szene setzt und dabei hyperbolisch vor Augen führt, welche Zurüstungen nötig sind, um dessen Unsichtbarkeit und Unauffindbarkeit als notwendiges Stadium des

Walter Benjamin, so merkt Weidner an, weise auf eine Möglichkeit hin, jene Lücke zu schließen, wenn er »das Trauerspiel [...] nicht nur typologisch von der Tragödie« unterscheidet, sondern es auch »auf die Tradition des christlichen Mysterienspiels« zurückführe.² Insofern erscheint das Trauerspiel für Benjamin nicht nur durch sein Nachleben in der modernen Literatur von Interesse, sondern selbst als Phänomen eines Nachlebens, dessen ursprüngliche Konfiguration näher zu bestimmen wäre. Fragt sich nur, was im Sinne des Trauerspielbuchs damit gemeint sein könnte. Denn der Begriff des »Mysterienspiels« ist im Kontext der deutschsprachigen Überlieferung und Forschungsgeschichte alles andere als selbstverständlich, um wie viel weniger sein Gebrauch bei Benjamin! Meint er das Theater insgesamt, insofern es als dramatisierte Form religiöser Kommunikation in die rituelle Sphäre der Mysterien, paganer wie christlicher, hinüberspielt?³ Oder sind damit die mittelalterlichen Formen des *spil* gemeint – das Weihnachts-, Dreikönigs-, Passions-, Oster- oder gar das Fastnachtsspiel –, weil die Praxis ihrer Aufführung räumlich und zeitlich nicht von ihrem Ort im liturgischen Festkalender zu trennen und dadurch eingespannt ist in ein irdisches *re-enactment* der *mysteria regni caelorum* zwischen Inkarnation und Transsubstantiation?⁴ Oder aber bezieht sich der Begriff spezifisch

Inkarnationsmysteriums, des unüberbietbaren Selbstopfers Gottes an die Menschen, zu bezeugen. Gerade jene Hyperbolik der Bezeugung des Körpers in der Gegenwärtigkeit der theatralen Aufführung öffnet – so Petersen mit Blick auf das Osterspiel, das stets als Prototyp mittelalterlicher Theatralität herangezogen wird, aber nur Teil eines variantenreicheren Systems ist – »Spielräume, [...] deren szenische Ausgestaltungen sich [...] vom kultischen Rahmen des Spiels ablösen« (S. 230 f.) und dadurch ein eigenes Paradigma theatraler Darstellung, unabhängig von der antiken Tradition, bilden.

² Weidner: »Kreatürlichkeit« (Anm. 1), ebd.

³ Das jedenfalls legt Benjamins Gebrauch des Begriffs »Mysterium« im Trauerspielbuch nahe (hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972 ff., Bd. I.1, S. 203–430). Er verwendet ihn gleichermaßen mit Blick auf die antike Katharsislehre (»Läuterung durch die Mysterien«, S. 241) und das griechische Drama, auf Calderóns sakramentale Theatralik, auf das »christliche Mysterium« (S. 257) allgemein und den Mysterien-Teufel des englischen *moral play* im Besonderen, ja gar mit Jakob Böhme in Bezug auf die »Gebährung des grossen Mysterii« (S. 377) aus den pneumatischen Formungen der Lautsprache und in mystifizierender Anlehnung an Gracián in Bezug auf die *ponderación misteriosa* als »Eingreifen Gottes ins Kunstwerk« (S. 408).

⁴ Zur kalendarischen Konstruktion mittelalterlicher Spieltypen vgl. Dietz-Rüdiger Moser: »Fastnacht und Fronleichnam als Gegenfeste. Festgestaltung und Festbrauch im liturgischen Kontext«, in: Detlef Altenburg / Jörg Jarnut (Hg.): *Feste und Feiern im Mittelalter. Paderborner Symposium des Mediävistenverbandes*, Sigmaringen: Thorbecke 1991, S. 359–376.

auf bestimmte Großformen des christlichen Dramas wie die englischen *mystery cycles*⁵ oder die *tota allegoria* (die totale mystische Allegorie) des Fronleichnamsspiels?

Benjamin selbst scheint, wenn er – wie nur zweimal im Trauerspielbuch – von »Mysterienspiel« oder »Mysteriendrama« spricht,⁶ vor allem an Calderón gedacht zu haben. In einem Brief an Gershom Scholem vom 22. Dezember 1924 bemerkt er dazu:

Der virtuelle Gegenstand der Abhandlung wird Calderon sein; die Unkenntnis des lateinischen Mittelalters wird mich an einigen Stellen zu einem Tiefsinn genötigt haben, den exakteste Quellenkenntnis erübrigt hätte. Indessen, wird eine solche Arbeit überall nur aus Urquellen gespeist, so kann sie vielleicht nicht zustandekommen.⁷

Was bedeutet der Bezug auf Calderón (und dezidiert nur auf ihn) für Benjamins und unser eigenes Verständnis des Verhältnisses von Mysterien- und Trauerspiel? Vergleich- und verknüpfbar erscheinen beide Formen über den Charakter ihrer Theatralität: Wenn Benjamin das Trauerspiel als »Spiel vor Traurigen« betrachtet, dann verschiebt er die Aufmerksamkeit vom traurigen Sujet auf den psychischen Schematismus, will sagen: auf die Vorgänge innerer Wahrnehmung und ihrer nach außen tretenden physiologischen Reaktionen, wie sie von den Spielen mit ausgestellt und ausgelöst werden: »Ihnen eignet eine gewisse Ostentation. Ihre Bilder sind gestellt, *um* gesehen zu werden, angeordnet, *wie* sie gesehen werden sollen.«⁸

⁵ Für die englischen *mystery cycles* ist neben der Ableitung des Begriffs von den christlichen *mysteria* auch dessen etymologische Anbindung an die *mysteres*, die städtischen Handwerksilden als den Veranstalter der Prozessionsspiele, plausibel gemacht worden. Vgl. Sarah Beckwith: »Drama«, in: Larry Scanlon (Hg.): *The Cambridge Companion to Medieval English Literature 1100–1500*, Cambridge: Cambridge University Press 2009, S. 85: »They are variously called ›mystery‹ plays because they centrally concern the mysteries of the Christian religion, or because some of them (York and Chester) were produced by the ›mysteres‹ or trade guilds of the cities which produce them as episodic ›pageants‹ processionally performed on pageant wagons in multiple locations.«

⁶ Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften* I.1 (Anm. 3), S. 258 u. S. 263.

⁷ Walter Benjamin: »An Gershom Scholem, Berlin, 22.12.1924«, in: ders.: *Gesammelte Briefe*, hg. von Christoph Gödde/Henri Lonitz, 6 Bde., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995 ff., Bd. III, S. 508.

⁸ Benjamin: *Gesammelte Schriften* I.1 (Anm. 3), S. 298 (Hvh. HJS). Beispielhaft für solche Ostentation des Leidens und der Trauer im Pathos der Figurenrede steht der Monolog der Lady Fairfax, der die »Erste Abhandlung« von Gryphius' *Carolus Stuardus* eröffnet:

So ist / ihr Himmel / dann die letzte Nacht verhanden.

Die wie man leider wähnt / den König in den Banden

Doch auch bei Leben find / und drewt der nächste Tag

Des frömsten Fürsten Hals mit dem verfluchten Schlag /

Der Krone / Zepter / Reich und Throne wird zersplittern /

Vnd die erschreckte Welt durch disen Fall erschüttern? [...]

Bebt die ihr herrscht und schafft! bebt ob dem Trauerspill!« (I, V. 1–11)

Eine solche Präsentation von Seelen- und Körperbildern, vermittelt über den Werken inhärente, beim Publikum konsensuell angelegte, kollektiv abruf- und aktivierbare Topoi korporativen Denkens, zeichnet auch das mittelalterliche Spiel aus. Als geistliches operiert es in der Spannung zwischen dem aus dem leeren Grab verschwundenen *corpus historicum* des Gekreuzigten und seinen diversen symbolischen Ersatzkörpern: denen des Abendmahls (*corpus verum / sacrum*), der Auferstehung und Himmelfahrt (*corpus vivum*) sowie der pfingstlichen Kirche (*corpus mysticum*). Als weltliches geht es um den Andrang zu vieler materieller, unbezähmbar triebhafter Körper, die wie im Schwank von Ulenspiegels Budenstetener Osterspiel-Inszenierung übereinanderpurzeln, so dass der Pfarrer, der den Auferstandenen gibt, bei der Keilerei der Dörper in unzweideutiger Weise auf seiner Haushälterin zu liegen kommt. Damit erfüllt sich zwar nicht schon ein biblisches Wort, aber doch die Erwartung Ulenspiegels, der für das Marienspiel seinen lateinunkundigen Schauspielern beibringt, auf das »Quem queritis. Wen suchen ihr hie?« des Ostertropus nicht mit »Jesum Christum Nazarenum« zu antworten, sondern: »Wir suchen ein alte einäugige Pfaffenhur«, was den allgemeinen Tumult auslöst. Während der so Angesprochenen im Getümmel die angehefteten Erzengelsflügel abknicken, macht sich einer tatsächlich aus dem Staube: Der Schalk türmt und lässt so den materiellen Kern des Auferstehungsmysteriums in der *historia* begreiflich werden – am Ende des Spiels ist wirklich ein Körper verschwunden.⁹

Die daraus resultierenden Effekte der Komik hier wie der Melancholie dort, wo es um das eingedenkende Gegenwärtigseinlassen einer verlorenen göttlichen Präsenz geht, sind beide Teil des Calderón'schen *auto sacramental* und seines Imaginariums.¹⁰ Das Theater findet bei ihm – anschließend an eine lang dauernde Entwicklung, in der Frömmigkeits-, Liturgie- und Institutionengeschichte mit der Geschichte literarischer Formen interferieren – sein Telos in der Ostentation des sakramentalen Körpers beim Messopfer: in der Elevation der

Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe Andreae Gryphii *Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus König von Gross Britanien. Trauer-Spil*, in: Andreas Gryphius: *Dramen*, hg. von Eberhard Mannack, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1991 (Bibliothek deutscher Klassiker 67, Bibliothek der Frühen Neuzeit 3), S. 443–575.

⁹ Vgl. *Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel. Nach dem Druck von 1515 mit 87 Holzschnitten* hg. von Wolfgang Lindow, Stuttgart: Reclam 1978, S. 39–41 (»Die 13. Historie / sagt wie Ulenspiegel in der Ostermettin ein Spil macht, daz sich der Pfarrer und sein Kellerin mit den Buren rauften und schlugen«).

¹⁰ Vgl. zum Zusammenspiel von Imagination und sakramentalem Theater Gerhard Poppenberg: *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen auto sacramental von den Anfängen bis zu Calderón*, München: Fink 2003.

Hostie vor der versammelten *ekklesia* des Theaterpublikums.¹¹ Jenes »eucharistische Paradigma« der Theatralität lässt sich literarisch seit dem 12. Jahrhundert – mittelhochdeutsch zunächst außerhalb des Dramas – im exemplarischen Erzählen des Grals- und Tristan-Romans, des Minnekasus, des Eucharistiemirakels und des Eucharistieschwanks, seit

¹¹ Anders als Benjamin setzt Max Kommerell in seinen *Beiträgen zu einem deutschen Calderon*, Bd. I: *Etwas über die Kunst Calderons* (Frankfurt a. M.: Klostermann 1946) das *auto sacramental* ausdrücklich vom mittelalterlichen Mysterienspiel ab, indem er gegenüber dem Passionsspiel auf die durchgehend allegorische Struktur des Fronleichnamsspiels hinweist und wie Benjamin diese Differenz als künstlerischen Gewinn versteht: »[W]ährend im Mysterienspiel alles es selber ist, und ein wirklicher Mann als Christus am Kreuz hängen muß, sagt das Auto alles durch ein anderes (allegorisch). Solang Menschen auf die Bühne kommen, ist das Spiel noch an die menschliche Lebensdauer gebunden und es gibt ein klares Vorher und Nachher; der Fall Adams, die Geburt Christi, seine Auferstehung, der Jüngste Tag können nicht unmittelbar ineinander übergehen, und wenn wenige Tage der Passionsgeschichte an vielen Spielorten in eine Reihe von Spielzeiten zerlegt werden, so können die Jahrtausende nicht einen Bruchteil dieser Spielzeiten betragen: Weltanfang und Weltende fordern eine gesonderte Handlung, und Handlung wird der Handlung gleichgeordnet. Das alles wird anders in dem Augenblick, wo man den konkreten Menschen von der Bühne ausschließt. Der Mensch überhaupt wird der Held des Autos; seine Lebensdauer umspannt Zeit und Ewigkeit, denn auch vor seiner Erschaffung ist er in einer gewissen Weise vorhanden, nämlich in der Idee Gottes [...]« (S. 243 f.) Die künstlerische Leistung des Allegorikers besteht vor diesem Hintergrund in der »Wahl des Sujets«. Sie muss jene Universalität »durch Einkleidung« deutend so vergegenwärtigen, wie »die beständig wirksamen Gnadenmittel« der Kirche in Form der Sakramente, zumal der Eucharistie, es tun: »Ein Sujet wählen, heißt, ihm ansehen, daß es sich zur geistlichen Umdeutung bequemt. Diese aber mit ihm vorzunehmen, ist die eigentliche »Erfindung«; es muß also in irgendeiner Weise schon da sein.« (S. 245 f.) Zugespitzt formuliert: Die *inventio* eines Stoffes (der nicht primär ein christlicher zu sein braucht, sondern etwa auch ein mythologischer sein kann) und dessen exemplarisches Herausgreifen aus der Tradition verleihen ihm jene Rätselstruktur, die dann im theatralen *actus sacramentalis* ausgestellt und aufgeschlossen wird. Gattungsgenetisch wird das bestätigt durch Frauke Geweckes *Thematische Untersuchungen zu dem vor-calderonianischen Auto Sacramental* (Diss. Hamburg 1974). Sie zeigt, wie die frühesten *autos sacramentales* dadurch entstehen, dass pastorale Weihnachtsspiele oder *autos historiales* mit alt- und neutestamentlichen oder hagiographischen Inhalten »auf das eucharistische Sakrament appliziert« (S. 50) und dadurch allegorisch lesbar gemacht wurden. Eine solche doppelte Leseweise kann dann zu einem typologischen Verweissystem ausgebaut werden, worin die elevierte Hostie, die als wahre Seelenspeise die körperliche Speise des Manna und die tabuisierte Speise des Sündenfalls aufhebt, zugleich die verheißene Erlösung durch das Jüngste Gericht antizipiert: »Da die Fronleichnamssyklen durch die drei Auftritte Gottes als Schöpfer, Heiland und Richter bestimmt sind, deren figurativer Bezug zueinander bereits durch die Liturgie des Fronleichnamsspiels vorgegeben ist, ist es nicht verwunderlich, daß auch die in ihnen dramatisierten Ereignisse nach dem Prinzip von *figura* und ihrer Erfüllung ausgewählt wurden. [...] Gott oder ein himmlischer Bote erscheint in all diesen Spielen, um die Erlösungsgewißheit immer wieder aufs neue zu artikulieren.« (Joerg O. Fichte: »Die Darstellung von Jesus Christus im Passionsgeschehen der englischen Fronleichnamssyklen und der spätmittelalterlichen Passionsspiele«, in: Walter Haug/Burghart Wachinger (Hg.): *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, Tübingen: Niemeyer 1993 [Fortuna vitrea 12], S. 277–296, hier S. 287.) So kommt es, dass das ausdifferenzierte Fronleichnamsspiel sich alle verfügbaren Spielsujets nicht nur seriell anzueignen, sondern jedes herausgelöste Thema (vom Sturz Lucifers bis zum Jüngsten Gericht) als szenische *figura* auch typologisch zu vertiefen und einem einheitlichen Heilszusammenhang einzuverleiben vermag.

dem Spätmittelalter dann im Fronleichnamsspiel beobachten; es bewegt sich nach Calderón bis ins 19. und 20. Jahrhundert konsequent über Goethes *Faust*-Tragödie (I: Vorspiel auf dem Theater – Prolog im Himmel / II: Grablegung – Bergschluchten) und die Calderón-Übersetzungen der Romantiker (A. W. Schlegel, Theodor Gries, Joseph von Eichendorff) auf die Theatralität der großen Oper und des Festspiels zu (Wagners *Lohengrin* und *Parsifal* sowie Hofmannsthals Calderón-Bearbeitungen, zumal das *Salzburger Große Welttheater* und *Der Turm*).

Wenn Benjamin also tatsächlich über Calderón das Mysterienspiel – verstanden als *auto sacramental* und Fronleichnamsspiel – ins ›virtuelle Zentrum‹ seiner Untersuchung rückt, dann wäre zu überprüfen, welche Konsequenzen das über die Benjamin-Exegese hinaus für die Lektüre des barocken Trauerspiels hat, zumal für die Frage nach seinem ideologischen und psychologischen Antrieb: Was genau stellen seine äußeren und inneren Bilder aus, wenn sie, analog zu Calderóns *Gran teatro del mundo*, ihre Theaterkörper vorführen? Ich möchte dem am Beispiel des englischen Königs und seiner ermordeten Majestät in Gryphius' *Carolus Stuardus* nicht in Form einer Gesamtinterpretation, sondern punktuell mit Blick auf die »Fünffte Abhandlung« nachforschen – zunächst auf dem Umweg über ein Gryphius-Sonett.

II.

Vber deß HERN Leiche.

Bidermanni. Eheu! flebile funus.

Ach weh! was seh' ich hier? ein außgesträckte Leichen.

An der man von Fuß auff nichts vnzerschlagen find't:

Die Seit / auß der das Blut mit vollen Strömen rinn't

Die Wangen so von Schertz in Todes-Angst erleichen.

Wer hat dich so verletzt? Wer hat mit Geissel-Streichen

Gewüttet auff diß Fleisch? Welch grimmes Tygerkind

Hat Hand hier angelegt / als diese Glieder sind

Mit Nägeln gantz durchbort? Wem sol ich den vergleichen

Der deine zarte Stirn mit Dornen hat verschrenckt?

Wer hat / mein Bräutigam / mit Galle dich getränckt?

Ach! diß hat deine Lieb vnd meine Schuld verübet.

Wen diese Liebe nicht zu wieder Liebe zwingt?

Wem dieses Jammerbild nicht Seel vnd Geist durch dringt?

Verdient / daß er empfind / was für vnd für betrübet.¹²

¹² Zitiert nach der Ausgabe *Andreae Gryphii Freuden und Trauer-Spiele auch Oden und Sonette sampt Herr Peter Squentz Schimpff-Spiel*, Breßlau: Johann Lischken vnd Veit Jacob

Wer blickt in Andreas Gryphius' Klage aus dem ersten Buch der Sonette auf die Leiche des Herrn? Wo steht das Ich, das sich solcher Leichenschau aussetzt? Und was für ein Körper ist das, den es da zu Gesicht bekommt und seinen Hörern oder Lesern vor Augen führt? Gewiss geht es hier nicht um das Rollensprechen eines Augenzeugen, der das »Jammerbild« des Gekreuzigten in einem Moment zwischen dem Tod Jesu und seiner Grablegung teichoskopisch vergegenwärtigt. Das Sonett des Gryphius verfährt genauso wenig wie das Trauerspiel dramatisch aktualisierend, sondern emblematisch und abhandelnd. Deshalb wird ein toter Körper präsentiert, der ganz aus dem Rahmen des Passionsgeschehens ausgespannt erscheint, das selbst im Johannesevangelium kein bloßer Augenzeugenbericht ist, weil jede dort ausführlich geschilderte Einzelheit immer auch Indiz einer heilsgeschichtlichen Beweisaufnahme zu sein hat. Im Sinne der typologischen Verschränkung von Neuem und Altem Testament besteht der neutestamentliche Bericht nämlich auf der Feststellung, jene Leiche sei, abweichend von der Praxis der Henker, den Sterbenden die Knochen zu brechen, um ihren Tod zu beschleunigen, keineswegs so zugerichtet worden, dass man an ihr »von Fuß auff nichts vnzerschlagen find't«. Vielmehr legt die Passage des Johannes-Evangeliums von der Bestattung des Leichnams Jesu (Joh 19,31–37) größten Wert auf den Umstand, dass dessen Glieder eben nicht zerschlagen worden seien, weil sich darin das Schriftwort erfülle: »Man soll an ihm kein Gebein zerbrechen«. (Ex 12,46; Ps 34,21) Mag das Fleisch als sterbliche Hülle durch Geißelung, Dornenkrönung, Kreuzigung und Lanzenstich auch über und über von Wundmalen bedeckt sein, der göttliche Leib des Herrn fällt im Tod keinem *sparagmós* zum Opfer, seine Einheit bleibt in wunderbarer Weise unversehrt, ja im Innersten unangetastet.¹³

So hätte der Körper des Gekreuzigten eigentlich die Beweislast eines demonstrativ vor der Welt ausgestellten Messianismus zu tragen, erscheint bei Gryphius aber zuerst und zuletzt als das, was er *in dieser*

Treschers Buchh. 1658, S. 3. In der Gryphius-Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke, Bd. 1: *Sonette*, hg. von Marian Szyrocki, Tübingen: Niemeyer 1963, S. 31, ist das Sonett mit Abweichungen in Orthographie und Wortlaut nach der Ausgabe der *Son- undt Feyrtags Sonette* (1639) abgedruckt; der Bidermann-Verweis, der dort ebenso wie in der frühesten Fassung der *Lissauer Sonette* (1637) fehlt (vgl. Werke I, S. 6), wird im textkritischen Apparat verzeichnet. Er gehört aber wesentlich zur völlig ausgearbeiteten Gestalt des Sonetts.

¹³ Wenn dem nicht so wäre wie im Falle des Dionysos Zagreus, an dessen Zerreißung durch Titanen die Besonderheit des dionysischen Opfers demonstriert wird, ließe sich daran nur ein Regenerationsmythos anschließen. Tod und Auferstehung wären dann wiederkehrende Ereignisse innerhalb eines Naturzyklus. Christlich geht es aber nicht um Regeneration und Rekurrenz des Opfers, sondern um die Erinnerung an ein letztes Opfer, in dem Gott selbst die Opferökonomie durch sein Erlösungswerk unterbricht und beendet.

Welt ist: »ein außgeströckte Leichen«. Auch wenn das Ich des Sonetts sich die Position der anderen von Johannes zitierten Schriftstelle zu eigen macht – »Sie werden auf den blicken, den sie durchbohrt haben« (Sach 12,10) – und damit andächtig und klagend Stellung zur eigenen Schuld am Opfertod Jesu bezieht, weist dennoch nichts über die Empfindungen hinaus, die »deß HErrn Leiche« im Hier und Jetzt seines Anblicks auslöst: Liebe oder Betrübniß »für und für«.

Das traurige Begräbnis (das *flebile funus*, wie es im Motto des Sonetts genannt wird) ist ein Nukleus jenes umfassenderen *flebile opus*, das schon aus mittelalterlicher Sicht das Wesen der *tragoedia* ausmachte. Unabhängig von ihrer Realisierung als Drama meint sie das Werk der Klage, die in mittellateinischer Dichtung bevorzugt die Form des elegischen Distichons annimmt.¹⁴ Ihre Energie bezieht sie aus *minne* und Melancholie: Als *flebile carmen* führt die *tragoedia* dem durch Christi Opfertod entsühnten, persönlich schuldlosen Betrachter jenen Schuldzusammenhang vor Augen, in dem er durch seine menschliche Natur, seine kreatürliche Körperlichkeit, immer noch befangen ist. Gryphius' Sonett hat insofern Teil an einem als tragisch verstandenen Gehalt und rührt darüber hinaus an die Form des Klagemonologs, wenn es in brautmystischer Konfiguration dem abgeschiedenen Bräutigam die Seele des Christenmenschen gegenüber treten lässt. Ihre Klage wird dadurch zum Bekenntnis und zur bekräftigten Treueverpflichtung: »Ach! diß hat deine Lieb vnd meine Schuld verübet. / Wen diese Liebe nicht zu wieder Liebe zwingt?«

Der Zwang zur Wiederliebe auf Seiten der Person, die Qual unendlicher Betrübniß auf der anderen Seite der Kreatur stecken das Feld ab, innerhalb dessen die christliche Trauerarbeit sich abspielt: Liebe – so hat es Giorgio Agamben im Kontext seiner Dante-Lektüren formuliert¹⁵ – sei die einzige tragische Schulterfahrung, die sich unter dem Vorzeichen der Erlösung denken lasse. Denn allein in ihrer Sphäre halte sich der irdische Rest der Erbsünde auch *nach* der Aufhebung der Sünden durch den menschgewordenen Erlösergott am Kreuz, so dass die Verstrickung von persönlicher Unschuld in natürliche Schuld überhaupt erinnert,

¹⁴ So formuliert Matthäus von Vendôme in seiner Elegie, die Ovids Metamorphosen-Erzählung von Pyramus und Thisbe nachdichtet: »Flendo legat lector: lacrimas lacrimabile, triste / Tristiciam, fletum flebile poscit opus«. Matheus Vindocinensis: *Opera*, hg. von Franco Munari, Rom: Edizioni di Storia e Letteratura 1982, Bd. 2, [Storia e Letteratura 152], S. 43–56, hier S. 56, V. 173 f.

¹⁵ Vgl. Giorgio Agamben: »Comedy«, in: *The End of the Poem. Studies in Poetics*, transl. by Daniel Heller-Roazen, Stanford: Stanford University Press 1999, S. 1–22, bes. S. 11–16, zuerst ital. in: *Paragone* 347 (1978), sowie in: *Categorie italiane: Studi di poetica*, Venedig: Marsilio 1996.

empfunden und dargestellt werden könne. Der Umschlag, die *metabolē*, von jener in diese begegnet und widerfährt dem Betrachter im geschilderten »Jammerbild« des gefolterten, mortifizierten, in seinem Tod geliebten Körpers.

Außerdem enthält das Sonett – verborgen als offenbares Geheimnis in seinem Motto – ein pointiertes Gegenbild zum Leichnam des Herrn: Das Zitat »Eheu! flebile funus« hat Gryphius dem 5. Akt von Jakob Bidermanns Comico-Tragoedia *Cenodoxus* entnommen, worin die Leiche des eitlen »Doctors von Paris« als entseelter Körper sich insistent ihrer Grablegung widersetzt, um den umstehenden Zeugen ein schrecken-erregendes Exempel zu geben, indem sie als Sprachrohr des göttlichen Gerichts über den Todsünder dient. Der »außgesträckte[n] Leichen« des Gedichts hat sie damit voraus, dass sie sprechend Zeugnis ablegen kann von ihrem Bezug zur transzendenten Sphäre. Was sie an die Welt zu vermitteln hat, sind in ihren drei geisterhaften Interventionen freilich nur die jammervollen Klagen einer verklagten Seele. Sie geben in drei Stufen Kunde vom Stand des göttlichen Gerichtsverfahrens gegen *Cenodoxus*, den exemplarischen, der Welt- und Eigenliebe (*vanitas*) verfallenen Todsünder: »*ACCUSATUS SUM.*« – »*IUSTO DEI JUDICIO JUDICATUS SUM.*« – »*IUSTO DEI JUDICIO DAMNATUS SUM.*«¹⁶ Das Wort Gottes, wenn es sich wirklich einmal direkt in dieser Welt vernehmen lässt, hat den Menschen in ihrer Sündhaftigkeit nichts anderes mitzuteilen als das Urteil der ewigen Verdammnis. Vor diesem Hintergrund ist das Schweigen der Leiche des Herrn und ihre Entfernung aus dem typologischen Deutungsrahmen bei Gryphius allererst bewertbar. Es vollzieht im Modus der Andacht über den toten Körper der Passion, durch Kontemplation und *compassio* eben jene Volte, die Benjamin als das Werk der Trauer in der barocken Allegorie erkannt hat: »Es ist in aller Trauer der Hang zur Sprachlosigkeit und das ist unendlich viel

¹⁶ Jakob Bidermann: *Ludi teatrales* (1666), hg. von Rolf Tarot, Tübingen: Niemeyer 1967, Bd. I, (Deutsche Neudrucke, Barock 6), S. 143, 149, 153. Vgl. die deutsche Übertragung Meichels: »Vnter disem richtet sich der Tode auff; schreyet / Er sey vor Christi Richterstuel angeklagt / legt sich darnach widerumb nider« (V. Act, 2. Scena, vor V. 245) – »In der Todenpaar erhebt sich abermal ein gereüsch / vnd schreyt der Leichnamb: Er sey dem gerechten Vrthel Gottes geurthelt worden« (V. Act, 4. Scena, vor V. 649) – »Bruno mit seinen Gsellen / da sie zum dritten mahl die Bsincknuß angehebt / sehen sie den Todten sich zum dritten mahl aufrichten / welcher mit jämmerlichen klagen die angefangne Gebett zu vnterlassen befilcht. Er sey durch das gerechte Vrthel GÖttes inn die ewige Verdambnuß verstossen worden. Legt sich darnach / mit grawsamer seiner selbst vnd anderer Verfluechung / widerumb in die Baar.« (V. Act, 6. Scena, vor V. 813); zitiert nach Jakob Bidermann: *Cenodoxus*, deutsche Übersetzung von Joachim Meichel (1635), hg. von Rolf Tarot, Stuttgart: Reclam 2000.

mehr als Unfähigkeit oder Unlust zur Mitteilung. Der Traurige fühlt sich so durch und durch erkannt vom Unerkennbaren.«¹⁷

Walter Benjamins Bemerkungen zur »Leiche als Emblem« im Trauerspiel sind berühmt wegen ihrer sentenziösen Prägnanz. Sie erklären den Leichnam bündig zu einer Meta-Figur, zur Allegorie der Allegorie, zum »oberste[n] emblematische[n] Requisit [des barocken Theaters] schlechthin«:

Die Allegorisierung der Physis kann nur an der Leiche sich energisch durchsetzen. Und die Personen des Trauerspiels sterben, weil sie nur so, als Leichen, in die allegorische Heimat eingehen. Nicht um der Unsterblichkeit willen, um der Leiche willen gehen sie zu Grunde. »Er lässt uns seine leichen / zum pfande letzter gunst«, sagt Carl Stuarts Tochter vom Vater, welcher seinerseits es nicht vergaß, um deren Einbalsamierung zu bitten. Produktion der Leiche ist, vom Tode her betrachtet, das Leben. Nicht erst im Verlust von Gliedmaßen, nicht erst in den Veränderungen des alternden Körpers, in allen Prozessen der Ausscheidung und der Reinigung fällt Leichenhaftes Stück für Stück vom Körper ab.¹⁸

Wie in Gryphius' Sonett kommen im zitierten Trauerspiel *Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus* zur Leiche die lebendigen Regungen der Seele als königliches Vermächtnis hinzu: »Er lässt die liebe Zeichen / die Thränen zum Geschenk«. (II. Abh., V. 390 f.) Sie verbinden das Abscheiden des Herrschers mit dem kathartischen Ausscheidungsprozess, der am Körper des anteilnehmenden, affektiv beteiligten Betrachters etwa als Tränenfluss sichtbar wird. Doch besteht die Hinterlassenschaft Carls, des »König[s] von Groß Britanien«, noch in einem Dritten: »Er lässt was Feindes Hand // Vnd Neid nicht rauben mag / den angebornen Stand.« (II. Abh., V. 391 f.) Damit erscheint ein weiterer Körper auf dem Plan: neben dem *corpus* der hinfalligen historischen Gestalt noch deren Zweitkörper, der über den biologischen Tod hinaus als Sippen- und Amtskörper fortzubestehen hätte.

Diese rechtliche Fiktion nun, die genealogisch-korporative Organisation feudaler Legitimität, scheint gerade im Schicksal ihres vornehmsten, durch Salbung messianisch sakralisierten Repräsentanten gefährdet. Darin besteht das eigentliche Skandalon, das Gryphius im *Carolus Stuardus* bearbeitet. Denn die Gegner Carls möchten über die Integrität seines sterblichen Körpers hinaus Hand auch an die Familie des Königs legen, indem sie den sakrosankten überzeitlichen Rechtsstatus des Herrscheramtes von der zeitlichen Existenz des Amtsträgers und seiner *lineage* abspalten, um die biologische Existenz des Königs und seiner Familie

¹⁷ Benjamin: *Ursprung* (Anm. 3), S. 398.

¹⁸ Ebd., S. 391 f.

im Namen des Königs auszulöschen, als ließe sich so der Schein der Rechtmäßigkeit wahren.¹⁹

CAROL. Der Stand ist eine Bürd unmöglich zu ertragen
 Wofern der Fürsten Fürst nicht selbst wil Faust anschlagen.
 Der Stand wird / fürchten wir / euch mehr denn tödlich seyn /
 Indem die tolle Schar bricht Thron und Orden ein:
 Man haut den Stam entzwey / wird man der Aeste schonen?
 (II. Abh., V. 393–397)

Ernst Kantorowicz hat in *The King's Two Bodies* das juristische Modell solcher Spaltung offengelegt:

Aus der englischen Staatstheorie ist [...] der Begriff der zwei Körper des Königs nicht wegzudenken. Ohne diese klärenden, wenn auch mitunter verwirrenden Unterschiede zwischen der Ewigkeit [des großgeschriebenen] und der Zeitlichkeit des [kleingeschriebenen] Königs, zwischen seinem immateriellen und unsterblichen politischen Körper und seinem materiellen sterblichen natürlichen Körper wäre es dem Parlament kaum möglich gewesen, sich der gleichen Fiktion zu bedienen, um im Namen Carls I., Königs im politischen Körper, das Heer aufzubieten, das denselben Carl I., König im natürlichen Körper, bekämpfen sollte. Die Deklaration beider Häuser des Parlaments vom 27. Mai 1642 behielt den König im politischen Körper bei, während der König im natürlichen Körper sozusagen ausgefroren wurde. [...]

Die Fiktion von den zwei Körpern des Königs ist auch nicht von den folgenden Geschehnissen zu trennen. Das Parlament brachte es fertig, »Karl Stuart, als König von England zugelassen und hierbei mit beschränkter Macht betraut«, wegen Hochverrats zu verurteilen und schließlich lediglich den König als natürlichen Leib hinzurichten, ohne dem politischen Körper nahezutreten oder ihn gar zu vernichten – ganz im Gegensatz zu den Vorgängen in Frankreich im Jahre 1793.²⁰

Was sein Buch zu einer ›Studie zur politischen Theologie des Mittelalters‹ macht, ist Kantorowicz' Entdeckung, dass das juristische Zwei-Körper-

¹⁹ Darauf weist pointiert Helmut Arntzen hin. Mit Blick auf den »Chor der ermordeten Engelländischen Könige« im ersten Reyen und ihren Hinweis auf das Neuartige dieses bevorstehenden Königsmordes (»Nur diß ist new: mit tolln Händen / Der heil'gen Themis Richt-Axt schänden«), schreibt er: »Dieses Neue ist, daß nun das offenbare Unrecht, ja die völlige Verwirrung aller Rechtsvorstellungen *als Recht* sich durchsetzt. Die Differenz zwischen den immer schrecklichen Taten der Geschichte und dem Bewußtsein ihres Unrechtscharakters soll nun verschwinden. [...] Aus der Fiktion des Chors der ermordeten Könige entwickelt sich allmählich ein Teil der Intention des Trauerspiels, und zwar als Intention der modernen Geschichte.« Helmut Arntzen: »Barockes Trauerspiel (A. Gryphius, Carolus Stuardus – D. Casper von Lohenstein, Sophonisbe). Erster Teil«, in: *Zur Lage der Nation. Bemerkungen zur Sprache, Literatur, Kultur, Politik und zu den Medien in Deutschland* 16 (April/Mai 2007), <http://www.helmut-arntzen.de> (zuletzt aufgerufen: 01.08.2013).

²⁰ Ernst H. Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. ›The King's Two Bodies‹. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, übers. v. Walther Theimer, München: dtv ²1990, S. 44–46; zuerst engl. Princeton: Princeton University Press 1957/²1966.

Theorem auf einem komplexen terminologischen Umwertungsprozess während des Hochmittelalters beruht, der die liturgische mit innerweltlichen Entwicklungen der sozialen und politischen Sphäre verschränkt. Es geht dabei um den Begriff des *corpus mysticum*, der in karolingischer Zeit noch den Körper des eucharistischen Sakraments vom wahren Leib Christi unterschied, in dem sich Gott inkarnierte und Passion und Tod auf sich nahm. Henri de Lubac hatte in seiner grundlegenden Untersuchung zur Genese jenes Konzepts einen begriffsgeschichtlichen Chiasmus beobachtet, nach dem die Bezeichnung »mystischer Leib Christi« um die Mitte des 12. Jahrhunderts von der Liturgie und Eucharistie auf die Kirche als Gemeinschaft der Gläubigen übergang, während unter *corpus verum* seither nicht mehr die *ecclesia*, sondern die Hostie verstanden wurde.²¹ Kantorowicz münzt nun de Lubacs Befund um in die These einer Säkularisierung, die keine schlichte Verweltlichung der Kirche meint, sondern von gegenläufigen Sakralisierungstendenzen im geistlichen wie im weltlichen Raum begleitet wird:

Mit der neuen Betonung der realen Gegenwart Christi im Sakrament, einer Lehre, die schließlich in dem Dogma der Transsubstantiation von 1215, das der Eucharistie den offiziellen Namen *corpus verum* verlieh, ihren Höhepunkt erreichte, ging die Entwicklung des Terminus *corpus mysticum* für die Kirche in ihren institutionellen und ekklesiologischen Aspekten einher. [...] Der neue Ausdruck *corpus mysticum* [...] verknüpfte den Bau des sichtbaren kirchlichen Organismus mit der alten liturgischen Sphäre. Gleichzeitig aber stellte er die Kirche als einen politischen Körper, als politischen und rechtlichen Organismus, auf eine Stufe mit den weltlichen politischen Körpern, die um diese Zeit ihre Eigenständigkeit durchzusetzen begannen. In dieser Hinsicht fügte sich die neue ekklesiologische Bezeichnung *corpus mysticum* der allgemeinen Tendenz der Zeit ein: die weltlichen politischen Körper mit ihren administrativen Einrichtungen für heilig zu erklären. Im 12. Jahrhundert etablierte sich die Kirche, einschließlich der klerikalen Bürokratie, als der »mystische Leib Christi«; der weltliche Sektor erklärte sich dagegen zum »heiligen Reich«. Damit ist keine kausale Beziehung in der einen oder der anderen Richtung gemeint. Das Geschehen illustriert nur das tatsächliche wechselseitige Wirken von Impulsen und Ansprüchen, aus denen um die Mitte des 12. Jahrhunderts gleichzeitig das geistliche *corpus mysticum* und das weltliche *sacrum imperium* entstanden.²²

²¹ Vgl. Henri de Lubac: *Corpus Mysticum. Kirche und Eucharistie im Mittelalter. Eine historische Studie*, übertragen von Urs von Balthasar, Einsiedeln: Johannes Verlag 1969 (nach der 2., erw. Aufl. Paris: Aubier 1949). Wiederaufgegriffen hat de Lubacs Beobachtung Michel de Certeau in seiner Studie *La Fable Mystique* (Paris: Gallimard 1982). Er analysiert mit Blick auf die Semantik des Adjektivs »mysticum« im Sinne von *mystice designatum* die logischen Implikationen eines Spiels mit drei Körpern (ohne das *corpus vivum* des Auferstandenen einzubeziehen); vgl. Michel de Certeau: *Mystische Fabel. 16. bis 17. Jahrhundert*, aus dem Franz. von Michael Lauble, mit einem Nachwort von Daniel Bognner, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 124–148.

²² Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs* (Anm. 20), S. 208 f.

Was also auf der einen Seite als Säkularisierung erscheint, stellt sich auf der anderen Seite als Dehnung und Spreizung der sakralen Sphäre im Zuge eines Institutionalisierungsprozesses dar, der gleichermaßen die geistliche wie die weltliche Gewalt erfasst, um sie in eine Amtskirche und in einen korporativen Staat zu transformieren. Innerkirchlich wird dieser Prozess durch zwei Ereignisse besiegelt:

- die gesteigerte Sakralisierung der Eucharistie in Gestalt des *corpus verum* durch die Kanonisierung des Fronleichnamfestes im Jahre 1264 (Papst Urban IV.) und die Entwicklung seiner besonderen Liturgie (Thomas von Aquin);
- die Säkularisierung der Kirche, deren *corpus mysticum* zum Synonym für die körperschaftliche Organisationsform überhaupt wird, durch die Bulle *Unam sanctam* des Papstes Bonifatius VIII. im Jahre 1302.

Auf dem Feld der Institutionalisierung weltlicher Macht prägt sich die Unterscheidung zwischen wahrem und mystischem Leib Christi – nach Kantorowicz – in der Annahme einer doppelten Korporealität des Königs aus: In seiner historischen Leiblichkeit ist er hinfällig, als Haupt des politischen Körpers ist er sakrosankt. Damit aber liegen seit dem 14. Jahrhundert die Bedingungen – symbolisch wie imaginär – fest, unter denen Gryphius sein allegorisches Spiel um Körper und Leiche des *Carolus Stuardus* arrangieren kann. Es kulminiert in der »Fünffte[n] Abhandlung«, auf die ich mich beschränken möchte, um die These zu plausibilisieren, dass Gryphius die Entfernung der »Idee des *corpus mysticum* von der ursprünglichen Opfersphäre, von Altar und Eucharistie«²³ in den unterschiedlichen Facetten des königlichen Körpers, die er zeigt, rückgängig macht, um den historischen Carl als Amts- wie als natürlichen Körper neu in die Opfersituation einzuschreiben. Das geschieht, so meine These, indem das Trauerspiel die Vorstellung von den beiden Körpern des Königs auf der Folie des Fronleichnamsspiels mit den Hypostasen des *corpus Christi* verschmilzt und sie zugleich in überraschender, weil rückläufiger Folge auf das historische *factum brutum* zurückführt: von der Hostie zur *hostia*, dem König als geschlachtetem ›Opfertier‹.²⁴

²³ Ebd., S. 217.

²⁴ Es bleibt zu bedenken, ob Benjamins Begriff der Kreatürlichkeit, verbunden mit seiner Reflexion auf Souveränität, ohne weiteres zu verknüpfen ist mit Kantorowicz's Säkularisierungs-/Sakralisierungsthese, wie es etwa Bettine Menke in ihrem Artikel »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2011, S. 210–229, hier S. 215 f., voraussetzt. Denn Benjamin geht es nicht um Rechtsfiktionen, sondern darum, als Allegoriker die Kreatur dinghaft zu betrachten.

Erste Station der Theatralisierung des von Kantorowicz erkannten korporativen Abstraktionsprozesses ist der Botenbericht des »Graffen« im Dialog mit dem »Hoffemeister des Churfürsten« (V. 1–156). Er schildert Lage und Verhalten des Königs vor dem Einsetzen der Abläufe, die in der Vollstreckung des Todesurteils enden werden. An der Schwelle zwischen Leben und Tod wünscht Carl von Juxton, dem Bischof von London, das Sakrament zu empfangen:

Graff: [...]

Er forderte das Pfand / das der / der durch sein Blut

Der Menschen Schuld abwusch zum Denckmal seiner Schmerzen

Vnd Zeichen theurer Huld ließ den gekränckten Herten. (V. 100–103)

Es geht dabei um mehr als um die Gabe des *viaticum*, der letzten, mit Buße und Absolution verbundenen Speise auf dem Weg in den Tod. Denn mit der Spende der Eucharistie verbindet sich hier die Schriftlesung aus dem »Kirchenbuch / umb daß der Fürst so vil gelitten // Vmb das ihn Engelland und Calidon bestritten«. (V. 105 f.) Wie Gryphius in einer Anmerkung zur Stelle erklärt, handelt es sich um

ein gewisses Buch nach welchem die Kirchen-Gebräuche / Ablesung der Schrifft und Gebete / Tag vor Tag einzurichten / durch das gantze Königreich gangbar gewesen. Dises wurd die *Liturgi* oder das allgemeine Gebetbuch genennet / vermöge dessen unter andern die gantze heilige Schrifft inner Jahres Frist öffentlich von Anfang biß zu Ende abgelesen ward. Nemlich jdweden Morgen ein Stück aus dem alten / ein anders aus dem Neuen Testament wie sie nach einander folgten.²⁵

Das *Booke of Common Prayer* diente seit seiner Einführung und Revision unter Edward VI. (1549/1552) der »Loslösung der englischen Kirche von Rom und Etablierung der königlichen Suprematie«.²⁶ Es ist insofern Dokument einer Säkularisierungstendenz im Zuge der Konfessionalisierung. Zugleich bettet es den König bei der Lesung vor seiner Hinrichtung in ein typologisches Verweissystem ein, das es ihm erlaubt, die auf diesen Tag gesetzte »Haupt-Geschicht« (Matth 27: die Passion Jesu) auf die eigene, durch *imitatio Christi* zu erlangende Erlösung hin zu deuten: »Die Seel ist schon bey Gott: Der Leib nur in der Welt«. (V. 96) Insofern wird »die *Liturgi* oder das allgemeine Gebetbuch« zum Instrument einer Sakralisierung der Exekution. Daher beginnt der letzte Gang König Carls, wie ein Fronleichnamsspiel enden müsste: Die Hostie

²⁵ Gryphius: *Carolus Stuardus* (Anm. 7), S. 573.

²⁶ Günther Gassmann: »Die Lehrentwicklung des Anglikanismus. Von Heinrich VIII. bis zu William Temple«, in: Bernhard Lohse u. a. (Hg.), *Handbuch der Dogmen- und Theologiegeschichte*, Bd. 2: *Die Lehrentwicklung im Rahmen der Konfessionalität*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988, S. 353–409, hier S. 366.

aus der Hand des Bischofs und die Koinzidenz von Evangelium und historischer Gegenwart führen zu einer mentalen / imaginären Erhebung des Herrschers im Zeichen des *corpus verum / sacrum* und der allegorischen (Selbst-)Deutung des bevorstehenden Todes durch das Schriftwort vom Kreuzesopfer:

Graff: [...]

Der König [...]

Erfreute sich im Geist und schön recht neu gebohren;
 Als Juxton ihm das Blatt vor sein Gesichte legt /
 Vnd zeigte daß man diß heut abzulesen pflegt.
 Er schöpfte wahre Lust / daß JESus durch sein Leiden
 Sich fast den Tag mit ihm gewürdigt abzuschneiden.
 Sein Geist / in dem er sich auff's neu mit Gott verband /
 Schin mehr erquickt zu seyn. (V. 112–120)

Die zweite Station, die der Körper des Königs passiert, findet sich in der Wahn- und Traumvision Polehs. (V. 157–260) Der königliche Richter wird in der Regel im Kontext der These von der Christuspostfiguration Carls als ein Nachbild der Judasfigur gedeutet.²⁷ Vor dem Hintergrund

²⁷ Zur Deutung des *Carolus Stuardus* als Märtyrerdrama, das den Sturz des Königs als Postfiguration der Passion Christi allegorisiert, vgl. die klassische Interpretation von Albrecht Schöne: »Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus König von Großbritannien«, in: Gerhard Kaiser (Hg.): *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*, Stuttgart: Metzler 1968, S. 117–169. In seinem Resümee hält Schöne fest: »Freilich, das Formprinzip der figura dient bei Gryphius nicht mehr – wie das patristische Auslegungsverfahren – dem religiösen Text selbst, der neutestamentlichen Erfüllung, deren veritas durch alttestamentliche Realprophetien belegt und verherrlicht wird. Es ist ein *dichterisches* Gestaltungsmittel geworden, und, wie stark in dieser Dichtung auch immer das religiöse Moment wirksam wird, sie erhält in sich selbst eine Bedeutung und ein Eigengewicht, wie sie der alttestamentlichen figura durchaus nicht zukamen. Darüber hinaus geht es der figuralen Exegese um den Nachweis des göttlichen Planes, der gleichsam seine verhüllten alttestamentlichen Versprechungen im Neuen Testament einlöst. Figura und Erfüllung sind Stadien der Heilsgeschichte. Gryphius' Darstellung aber – und das gilt für die postfigurale Gestaltung in der Dichtung überhaupt – tritt aus dem teleologischen Verlauf heraus und entfremdet so das figurale Prinzip seinem ursprünglichen religiösen Sinne. Wenngleich sie aus dem Imitatio-Gedanken hervorgeht und auf die neutestamentliche Nachfolge-Vorstellung bezogen bleibt, deuten in der Umsetzung der typologischen Biblexegese in das dichterische Formprinzip figuraler Gestaltung häretische Züge sich an.« (S. 169) Gegen die Voraussetzung eines ursprünglich religiösen Sinnes der Typologie und des notwendig häretischen Charakters ihrer dichterischen Appropriation hat Karl-Heinz Habersetzer das typologische Verfahren als genuin politisch motiviertes verstanden; vgl. Karl-Heinz Habersetzer: *Politische Typologie und dramatisches Exemplum. Studien zum historisch-ästhetischen Horizont des barocken Trauerspiels am Beispiel von Andreas Gryphius' »Carolus Stuardus« und »Papinianus«*, Stuttgart: Metzler 1985. Zur Fortführung der Kritik an Schönes Postfigurationsthese unter dem Gesichtspunkt der Theorie der Souveränität und Institutionalisierung vgl. Rüdiger Campe: »Theater der Institution. Gryphius' Trauerspiele »Leo Armenius«, »Catharina von Georgien«, »Carolus Stuardus« und »Papinianus««, in: Roland Galle / Rudolf Behrens (Hg.), *Konfigurationen der Macht in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg: Winter 2000, 257–287.

des Fronleichnamsspiel-Modells fungiert er jedoch ebenso gut als *figura des Johannes Baptista*, des Propheten des in der Welt bereits präsenten *Messias*.²⁸ Denn wie der Täufer deutet Poleh auf den *adventus Domini* voraus: »Der König kommt gerüst!« (V. 172) In seiner Vision kündigt er zudem nicht nur das Strafgericht über die Feinde des gesalbten und ermordeten Herrschers an. Er führt darüber hinaus, gestützt durch Bühnentechnische Deixis, dem Trauerspiel-Publikum zweierlei unmittelbar vor Augen: die Erhöhung des in dieser Welt gestürzten Amtsträgers durch die geschaute Investitur seines Nachkommen Carls II. und die damit verbundene Rehabilitation des Königsgeschlechts der Stuarts:

Poleh. [...]

Wo? wie? was schau ich dort? setzt der gerechte Gott /
Den Fürsten wider ein / nach so vil herben Stürmen?
Ach freilich! Gottes Hand pflegt Götter zu beschirmen!
Wehn crönt der Bischoff? Wie? Wehm schwert man? seh ich recht?
Erwürgter frommer Fürst! dich oder dein Geschlecht? (V. 232–236)

Damit aber öffnet sich der »Schau-platz«²⁹ einer Verklärung des königlichen Körpers als *corpus mysticum*, in dem das Königsamt, die Majestät, über ihren ermordeten Repräsentanten hinaus ewig fortbesteht.

²⁸ Die Rolle des Täufers ist nicht nur aus Gründen der Chronologie ein tragendes Element des Fronleichnamsspiels. In Johannes als dem Fortsetzer und Beendiger der alttestamentlichen Propheten-tradition im Neuen Testament verkörpert sich der für die Struktur des allegorischen Theaters charakteristische Modus einer Deixis, die speziell auf die *hostia*, das Opfer des Gotteslamms, hinweist. Schon im frühesten überlieferten mittelhochdeutschen Fronleichnamsspiel (vgl. *Die Neustifter-Innsbrucker Spielhandschrift von 1391. Cod. 960 der Universitätsbibliothek Innsbruck*, in Abbildung hg. von Eugen Thurnher / Walter Neuhauser, Göttingen: Kümmerle 1975 [Litterae 40]) tritt in einem eigenen szenischen Zusammenhang Johannes Baptista vor den Heiligen Drei Königen auf, um mit ihnen das Opfer in Form des eucharistischen Sakraments als die wahre Gabe Gottes an die Menschen anzukündigen: »et cantat: ecce agnus dei. Et dicit. / Seht, daz ist daz gotes lam, / daz willichlich uf sich nam / aller der werlde missetat, / ich rat uch, falget sinem phat« (V. 51–54; zitiert nach: *Altteutsche Schauspiele*, Bd. 1, hg. von Franz Joseph Mone, Quedlinburg/Leipzig: Gottfried Basse 1841, S. 159). Im copiosen *Künzelsauer Fronleichnamsspiel* (1476) ist ein komplettes Johannesspiel in die Handlungsfolge eingelassen. Das Festmahl des Herodes präfiguriert dabei das Opfermahl der Kommunion und demonstriert das mit dem *agnus Dei* verbundene Erlösungsversprechen, wie der *rector processionis* dem Publikum beim Auftritt des Johannes erläutert: »Auch tzaigestu mit dem finger dein / Agnum dei, gotes lemblein, / Das vmb unsern willen was geboren. / Du verkundest ach Adam vnd sein genaß / Ir erlösung vnd frawde groß. / Bit got fur vns vil armen, / Das er sich vber vns wol erbarmen.« V. 2144–2151; zitiert nach: *Das Künzelsauer Fronleichnamsspiel*, hg. von Peter K. Liebenow, Berlin: de Gruyter 1969, S. 91.

²⁹ Die zitierte Passage geht einher mit der Bühnentechnischen Anweisung: »Der Schau-platz öffnet sich zu dem drittenmal / und stellet vor wie der Bischoff / Carlen den II. krönet.« (Annotation vor V. 232)

Das dramaturgisch schwierigste, widerspruchsfrei kaum lösbare Problem stellen im Anschluss die dritte und die vierte Station dar. Denn nun betritt der bisher als *corpus verum et mysticum* imaginierte König die Bühne *in persona*, wo er simultan, ja in paradox invertierter Abfolge sowohl als *corpus vivum* bezeugt wie auch als *corpus historicum* durch einen Axthieb vom Leben zum Tode befördert wird. Das Neben- und Ineinander beider gegenstrebigem Bewegungen theatraler Darstellung durchsetzt die Hyperbolik und das Pathos der vor Augen gestellten körperlichen Auferstehung mit Momenten der Komik und des Bathos, die den Sturz des erdschweren Körpers bei seinem Aufsetzen zeigen.³⁰ So kommentieren – in deutlich spiegelnder Verkehrung der *visitatio sepulchri*-Situation aus dem mittelalterlichen Osterspiel – die »Jungfrauen an den Fenstern« das Erscheinen Carls:

II. [Jungfrau]: Die Majestät hat gantz sein Antlitz eingenommen,
Vnd streicht / in dem sie nicht in Purpur fünckeln kan /
Mit unerschöpfftem Glantz die schönen Glider an. (V. 278–280)

Seine unberührte Königswürde zeigt sich auch ohne die Insignie des Purpurmantels, dessen Fehlen aus der theologischen Perspektive der *imitatio Christi* auf das Passionsgeschehen hin zu deuten ist, aus der politischen Perspektive des Zwei-Körper-Theorems zugleich aber die Devestitur des Amtsträgers einleitet. Entsprechend liest sich Carls erste Äußerung bei seiner Ankunft an der Stätte seiner Exekution – »Ob denn kein höher Block in Britten mehr zu finden!« (V. 282) – einerseits als Hinweis auf die tragische Fallhöhe des christusanalogen Herrschers;³¹ andererseits aber auch wie ein poetologischer Selbstkommentar der Unmöglichkeit, den verklärten Körper dessen, der über den Tod triumphiert haben wird, auf die Bühne zu bringen, die Gryphius von Anfang an als hölzernes »Mord-gerüst« (I. Abh., V. 13) apostrophiert. Und doch dient das Theater, das die Körper des Königs auf den Leib des Herrn und dessen Hypostasen hin deutet, der Darstellung einer Epiphanie: Wie die Auferstehung zerreißt die Opferung des Königs »auff dem Traur-Gerüst«

³⁰ Heinrich von Kleist hat derartige Momente der Koinzidenz von Tragik und Komik im Körperbild des barocken Trauerspiel-Helden niemals sich entgehen lassen. So lässt er etwa im zehnten und letzten Auftritt seines Fragments *Robert Guiskard, Herzog der Normänner* den königlichen und insofern heilbringenden, von der Pest jedoch schon befallenen und hilflosen Körper seines Protagonisten unmittelbar vor der entscheidenden, Rettung verheißenden Rede an sein Heer niedergehen: kaum merklich »sanft« und zugleich auf einer untergeschobenen »große[n] Heerpauke«. Vgl. Heinrich von Kleist: *Dramen 1802–1807*, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. von Ilse-Marie Barth/Hinrich C. Seeba, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1991, Bd. 1, S. 254.

³¹ Vgl. Schöne: »Ermordete Majestät« (Anm. 27), S. 131 f.

(V. 389) die Ordnung und suspendiert das Urteil über »die verbländte Schaar / vor Welch ich dir mein Blut // Hingeb' und den für Kirch und Reich verlobten Mut«. (V. 391 f.) In solchem Zusammenhang erlangt sogar der wie beiläufig angehängte Nachsatz Carls – »Verzeiht. Ich halt euch auff!« (V. 393) – das Gewicht einer angekündigten Verzögerung messianischer Parusie, wie sie sich beispielgebend im Fronleichnamspiel in der abschließend ausgestellten Hostie verdichtet.³²

Doch schlägt die hyperbolische Bewegung der Rede, je näher sie dem finalen Schlag kommt, wieder nach unten aus: Richtung Devestitur und »Produktion der Leiche«:

Carol. Fahrt wol mit disem Band / Welt / Zepter / Cron und Stab.
Ade beherschet Reich! wir legen alles ab. (V. 455 f.)

Und schließlich:

Carol. [...]

Hir lig ich! Erden gutte Nacht! (V. 488)

Im letzten Reyen des Trauerspiels ist die Trennung von Körper und Seele dann endgültig vollzogen. Die Geister der ermordeten Könige zusammen mit der personifizierten Rache versammeln sich über der »entseelten Leich« (V. 542) des Carolus Stuardus. Zugleich endet damit jener Prozess, den das barocke Trauerspiel vom mittelalterlichen Mysterienspiel übernahm und den Gryphius in seiner *Ermordeten Majestät* umkehrt: Der Welt – oder mindestens dem *theatrum mundi* – ist zurückerstattet, was ihr als mystisches *designatum* vorenthalten war: das fehlende *corpus historicum*.³³

³² Zur Bedeutung des eucharistischen Aktes im gegenreformatorischen Jesuitentheater wie im protestantischen Trauerspiel vgl. Daniel Weidner: »Aufführung des Wortes: Theater und Sakrament«, in: Stefanie Ertz/Heike Schlie/Daniel Weidner (Hg.): *Sakramentale Repräsentation. Substanz, Zeichen und Präsenz in der Frühen Neuzeit*, München: Fink 2012, S. 179–207. Unter anderem werden in jenem Kapitel Bidermanns *Philemon Martyr* und Gryphius' *Leo Armenius* unter dem Aspekt des Opfers und der Eucharistie analysiert. Die Theatralisierung des Fronleichnam ist mithin nicht auf den *Carolus Stuardus* beschränkt, sondern ließe sich, der Intuition Benjamins folgend, als ein strukturbildendes Phänomen des barocken Schauspiels insgesamt betrachten.

³³ Vgl. Benjamins Bemerkung zur religiösen Grundierung der barocken Säkularisierung: »Denn wenn die Verweltlichung der Gegenreformation in beiden Konfessionen sich durchsetzte, so verloren darum nirgends die religiösen Anliegen ihr Gewicht: nur die religiöse Lösung war es, die das Jahrhundert ihnen versagte, um an die Stelle eine weltliche ihnen abzufordern oder aufzuzwingen.« Benjamin: *Gesammelte Schriften* I.1 (Anm. 3), S. 258.

III.

Walter Benjamins Einsicht, dass im barocken Trauerspiel das christliche Mysterienspiel nachlebe, führt im Fall des *Carolus Stuardus* zur Beobachtung, dass Gryphius die Darstellung des zweifachen königlichen Körpers mit den vier *corpora Christi* zusammengeführt hat. Ihre Inszenierung erfolgt in rückläufiger Anordnung, die den wahren Leib über die Zwischenstufen des mystisch-korporativen und des lebendigen Leibes des Auferstandenen auf sein historisches Substrat herunterbricht: die Leiche. Insofern diese *corpora* sich *liturgisch* im Messopfer zum *corpus sacrum* der Hostie verdichten, lässt Gryphius' *theatrale* Verdichtung gerade durch den expliziten Bezug zur Eucharistie den Schluss zu, dass die Ostentation der zum »Blutgerüst« (V. 128), »Schlacht-Altar« (V. 131), »Schau-Gerüst« (V. 261), zum »Mord-Altar« (V. 467), »Opffer-Platz« und zur »Todten-Baar« (V. 468) geführten Majestät der inszenatorischen Logik eines *actus sacramentalis* gehorcht. Wenn dem so ist, ließen sich die Momente der Passionsimitatio in der Stilisierung des Königsmordes neu beziehen. Sie stünden dann nicht mehr (nur) in einer *postfigurativen* Relation zum gekreuzigten Christus, sondern würden im Modus des Spiels *transfigural* das Präsenzphantasma der elevierten Hostie berufen. Ihre gesteigerte Theatralität gäbe dann für Gryphius das Modell ab, durch dessen Aufnahme und allegorische Inversion er dem zeitgenössischen Stoff und seiner propagandistischen Auslegung, die nach dem Muster der »Eikon Basilike« im Monarchen und seiner Hinrichtung die Passion Christi sehen lässt,³⁴ eine dem Schauspiel eigene ostentative Qualität hinzufügte: Nicht mehr Märtyrertum würde auf diese Weise ausgestellt, sondern die Signatur des »Fronleichenam«³⁵ – eingepreßt noch der »entseelten Leich« des königlichen Herrn, über dessen historischen Körper sich »Albion [...] reuend [...] in Thränen gantz verteufft.« (V. Abh., V. 543 f.)

³⁴ Zur Frage des Verhältnisses von figuraler Denkform und poetischer Transformation im *Carolus Stuardus* vgl. Burkhardt Wolf: *Die Sorge des Souveräns. Eine Diskursgeschichte des Opfers*, Zürich/Berlin: diaphanes 2004, S. 61–70.

³⁵ Vgl. Wolf (Anm. 34), der im hier dargestellten Sinne Benjamins These vom Nachleben des Mysterien- im Trauerspiel an die Frage der Souveränität gekoppelt sehen möchte: »Mit dem Zeremoniell des absolutistischen Staates war die befürchtete Grenzverwischung [zwischen liturgischem Ritus und Schauspiel] nicht von Seiten vagabundierender Ketzler gewagt, sondern von höchster Stelle her, durch die höfische Kunst nämlich, sanktioniert worden [...]. Dass diese Unschärfe zwischen Liturgie und Schauspiel programmatisch hergestellt wurde, ist in Walter Benjamins Trauerspiel-Buch kein Thema. Nur deswegen vermag er ohne Umweg über die höfische Repräsentation »der Verwandtschaft des barocken Dramas mit kirchlich-mittelalterlichen zu gedenken, wie sie sich im Passionscharakter zeigt.« [Schings] Allein in dieser Perspektive lässt sich ausgehend vom Hochmittelalter bis ins 17. Jahrhundert mit immer größerer Berechtigung von einem Theater der Eucharistie sprechen.« (S. 35)