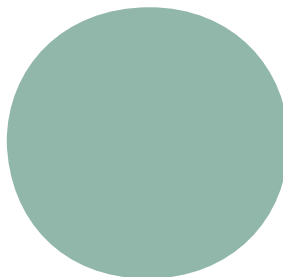


Heft 11/2014

Germanistik in der Schweiz

Zeitschrift der
Schweizerischen Akademischen
Gesellschaft für Germanistik

Herausgegeben von Michael Stolz



germanistik.ch
Verlag für Literatur- und Kulturwissenschaft

Leichen und Lungen

Prekäre Körper in Andreas Gryphius' «Catharina von Georgien»

VON SARINA TSCHACHTLI

Gryphius' play «Catharina von Georgien» evolves around a physical and textual wound. Not only is the body that carries religious, political and theatrical meaning shown to be ephemeral, but it is destroyed by the very practices used to inscribe sense. The torture of the main character can thus be read as an image for the possible loss of meaning in the opening of a body, and bodily boundaries come to epitomize the threshold between sense and senselessness. The body is staged as a crucial, but also untenable medium of meaning. Thus, the unambiguous proclamation of the play's Christian virtue of *constantia* has to be read in relation to the instability of the body used to stage it.

Leiche als Sinnbild

Andreas Gryphius' Trauerspiele sind übersät mit prekären Körpern, bei «Catharina von Georgien. Oder Bewehrete Beständigkeit» ist das wörtlich zu nehmen. Das Trauerspiel beginnt mit dem Satz: *Der Schauplatz lieget voll Leichen-Bilder* (I)¹. Die Inszenierungs- und/oder Imaginationsanweisung insistiert auf Sichtbarkeit, verdoppelt Sehen (*Schauplatz*) und Gesehenes (*Leichen-Bilder*). Doch das Bild bleibt rätselhaft: Die Leichen sind verweislos, nicht nur weil ihre Herkunft ungeklärt bleibt, sondern auch weil sie in Vielzahl und Leblosigkeit entpersonalisiert sind. Die Leichen sind emblematisch lesbar; sie sind rätselhaft und abstrakt, vor allem aber folgt auf die *pictura* der Leichenbilder die *subscriptio* der Rede. Die Ewigkeit, so beginnt die Szene, *kommt von dem Himmel* (I) und spricht von der Eitelkeit der Welt.² Als Vanitasmotiv wird die Leiche in die christliche Heilslehre eingebunden.³ Im Emblem trennt

1 Andreas Gryphius: «Catharina von Georgien». Trauerspiel, hg. v. ALOIS M. HAAS, bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 2008 (Universal-Bibliothek 9751).

2 Dazu grundlegend: ALBRECHT SCHÖNE: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. Überarbeitete und ergänzte Auflage, München 1964. Siehe auch INGE SCHLEIER: *Die Vollendung des Schauspielers zum Emblem*. Zu den ästhetischen Grundlagen der Theatersemiotik in der Gryphius-Zeit, in: *Daphnis* 28 (1999), S. 529–545.

3 Vgl. HANS-JÜRGEN SCHINGS: *Constantia und Prudentia*. Zum Funktionswandel des Barocken Trauerspiels, in: *Daphnis* 12 (1983), S. 403–439, zum Prolog der «Catharina» insbesondere S. 414–416.

sich aber das Bild strukturell von der *scriptio*. Sinneswahrnehmung und Sinnerschließung müssen vom Betrachter erst nachvollzogen werden. Das bedeutet auch, dass die Sinnstiftung eine nachträgliche ist. Für einen kurzen, aber entscheidenden Moment sind wir mit einem bedeutungslosen Körper konfrontiert. Der Wechsel vom Rätsel- zum Lehrhaften des klassischen Emblems wird hier zum Umschlag vom Grauen- zum Sinnhaften.

Die Leiche ist Sinnbild für Sterblichkeit, für einen Zwischenraum zwischen Himmel und Hölle⁴, zwischen Zeitlichkeit und Ewigkeit⁵. Sie ist aber auch beispielhaft für die Struktur der Sinnstiftung im Trauerspiel. Dies gilt für die Nachträglichkeit des Sinns, aber auch für den Körper als Mittel der Darstellung. «Catharina von Georgien» ist als Drama der Verkörperung lesbar, wie CHRISTOPHER WILD zeigt, wenn er die «Fleischwerdung des Sinns» in Gryphius' Trauerspielen untersucht.⁶ Ich möchte einen gegenläufigen Prozess nachvollziehen. Mit der Fleischwerdung des Sinns wird dieser in einen prekären Körper gelegt; die Verkörperung des Sinns macht ihn angreifbar. Die Leichen im Prolog verweisen auch auf den entscheidenden Umschlagpunkt im handlungsarmen Drama: den Tod der Hauptfigur. Für den inszenierten Tod wählt Gryphius eine Kaiserin und eine Märtyrerin und damit den vielleicht signifikantesten aller Körper. Als politischer Körper⁷ repräsentiert er soziale Ordnung und politische Souveränität. Als Märtyrerin verkörpert Catharina christliche *constantia*⁸ und in der *imitatio*⁹ Christus selbst. Doch auch dieser

4 Vgl. SCHLEIER: Die Vollendung des Schauspielers zum Emblem [Anm. 2], S. 543: «Kontinuierlich bis zum Ende der Tragödie halten die <Redenden> mit Verweisen das Oben/Himmel und das Unten/Hölle bewußt. So wird die Bühne zum theatrum mundi. Und der Schauspieler wird zum Emblem in diesem Bildgefüge.»

5 Vgl. HANS FEGER: Zeit und Angst. Gryphius' «Catharina von Georgien» und die Weltbejahung bei Luther, in: Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Gedenkschrift für Gerhard Spellerberg (1937–1996), hg. v. H.F., Amsterdam 1997 (Chloe 27), S. 17–100, insbesondere S. 78.

6 CHRISTOPHER WILD: Fleischgewordener Sinn. Inkarnation und Performanz im barocken Märtyrerdrama, in: Theatralität und die Krisen der Repräsentation, hg. v. ERIKA FISCHER-LICHTE, Stuttgart 2001, S. 125–154. Siehe auch DERS.: «Weder worte noch ruten». Hypotypose: Zur Evidenz korporealer Inskription bei Andreas Gryphius, in: Stigmata. Poetiken der Körperinschrift, hg. v. BETTINE MENKE und BARBARA VINKEN, München 2004, S. 215–239, insbesondere S. 215: «In dem theatralischen Raum, den Gryphius für den Zuschauer bereitet, nimmt dieses <Unaussprechliche> Gestalt an, und zwar ganz korpo-real die Gestalt des Leibes.» RICHARD ALEWYN konstatiert für das barocke Theater überhaupt: «Das Zeitalter ist geradezu besessen von einem schrankenlosen Bedürfnis nach Versinnlichung und nach Versichtbarung.» (Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste, 2., erweiterte Auflage, München 1985, hier S. 64).

7 Siehe ERNST H. KANTOROWICZ: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, übersetzt von WALTER THEIMER, München 1990. Auch bei Gryphius wird «der König im natürlichen Leib zum Verräter am König im politischen Körper» (zu Shakespeares «König Richard II», S. 59).

8 SCHINGS: Constantia und Prudentia [Anm. 3].

9 Hier kommt NICOLA KAMINIKIS Leseweise des Martyriums als «prototypisches Modell der Signifikation» zu tragen. N.K.: Martyrogenese als theatrales Ereignis. Des

Körper verliert im Stück seine bedeutungstragende Individualität. Dass Gryphius' Trauerspiel die Verletzlichkeit sinnhaftester Körper verhandelt, bedeutet auch, dass die Sinnstiftung «um den denkbar höchsten Einsatz durchgespielt»¹⁰ wird. Es bedeutet ferner, dass nicht nur der irdische Körper, sondern auch der in ihm verkörperte Sinn als ein prekärer inszeniert wird. Der Tod im Märtyrerdrama ringt darum, theologischen Sinn und theatrale Relevanz zu schaffen, doch er produziert auch das, was von Beginn an vorliegt: eine Leiche. Das sinnstiftende Martyrium steht im Gegensatz zum sinnleeren Körper, der zurückbleibt.

Beide Aspekte der Leichenbilder – das Sinn- und das Grauenhafte – bedingen sich. Die Traditionen und Diskurse, die den theologischen und moralischen Sinn im Trauerspiel konstituieren, haben in der Forschung viel Aufmerksamkeit erhalten, doch soll hier auch auf dem Grauenhaften insistiert werden. Denn die abgründigen Körper sind nicht nur Mittel der Sinnstiftung, sondern auch ein eigenes Anliegen des Theatertextes. Die Forschung hat drei entscheidende Dimensionen der «Catharina von Georgien» herausgearbeitet, die für die Gattung des frühmodernen Trauerspiels grundlegend sind: Zum einen wirft das Stück theologische Fragen auf, etwa zur konfessionellen Ausrichtung, zur Sakralität und zum Märtyrertum.¹¹ Zum anderen verhandelt das Trauerspiel

«Leo Armenius» theaterhermeneutischer Kommentar zu Gryphius' Märtyrerdramen, in: *Daphnis* 28 (1999), S. 481–528, hier S. 630.

¹⁰ Ebd.

¹¹ CLEMENS HESELHAUS versteht das Stück als «protestantische Kontrafaktur der Märtyrertragödie», in: Andreas Gryphius' «Catharina von Georgien», in: *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen*, hg. v. BENNO VON WIESE, 2 Bde., Düsseldorf 1958, Bd. 1, S. 35–60, hier S. 60. ELIDA MARIA SZAROTA wiederum führt Catharinas «inneres Rebellentum» mit Luthers Freiheitsbegriff eng, in: *Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts*, Bern 1967, zu «Catharina von Georgien» S. 192–215, hier S. 201. Während HANS-JÜRGEN SCHINGS in seinem Aufsatz von 1968 («Catharina von Georgien», in: *Die Dramen des Andreas Gryphius*, hg. v. GERHARD KAISER, Stuttgart 1968, S. 35–72, hier insbesondere S. 67–69) die Konfessionsfrage des Stücks zugunsten der Irenik Gryphius' verwirft, wurden von verschiedener Seite die Bezüge zum Luthertum erarbeitet: FEGER interpretiert Catharinas Martyrium vor dem Hintergrund der «weltzugewandter Mystik des Protestantismus», in: *Zeit und Angst* [Anm. 5.], S. 71; VAN INGEN untersucht das Drama vor dem Hintergrund protestantischer Märtyrerliteratur, betont aber, dass eine «konfessionell-polemische Zuspitzung [...] der dramatischen Eigendynamik» im Weg stehen würde (Andreas Gryphius' «Catharina von Georgien». *Märtyrertheologie und Luthertum*, in: *Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts* [Anm. 5.], S. 45–70, hier S. 47). HELMUT LOOS liest die Titelheldin als «typisch protestantische Verbindung von Gelehrsamkeit und Frömmigkeit», in: «Catharina von Georgien». *Unio Mystica und Virtus Heroica – Leitbegriffe einer Interpretation*, in: *Daphnis* 28 (1999), S. 691–727, hier S. 704. RALF GEORG BOGNER zeigt eine Kontrastierung von «katholischen und protestantischen Lügen-Konzepten der frühen Neuzeit» auf, in: *Die Not der Lüge. Konfessionelle Differenzen in der Bewertung der unwahren Rede am Beispiel von Andreas Gryphius' Trauerspiel «Catharina von Georgien»*, in: *Daphnis* 28 (1999), S. 595–611, hier S. 609.

politische Strukturen und Fragen von Souveränität und Historizität.¹² Jüngere Ansätze verschränken diese beiden Dimensionen und untersuchen das Trauerspiel auf seine Theatralität hin.¹³ Diese Untersuchung der Körperbilder im Trauerspiel setzt ebenfalls hier an, denn im Körper verschränken sich die Diskurse: Er ist die Schnittstelle von Heilsgeschichte und Historie, der Austragungsort des Konfliktes von Glauben und Politik und er ist *das* theatrale Mittel, in schauspielerischer und sprachlicher Verkörperung.

Mit der Verkörperung steht dabei immer auch die Verwundbarkeit im Zentrum der Aufmerksamkeit. Doch ist dies nicht nur auf ein Verhandeln von politischer Ordnung in der Agonalität oder von religiöser Sinnhaftigkeit in der Opferbereitschaft zurückzuführen. Das Drama bringt die Körper an ihre Grenzen, weil es die Grenzen von Sinn verhandelt – auch dafür ist die Leiche ein Sinnbild. Die körperlichen und symbolischen Leerstellen, die so auf die

12 Grundlegend sind hier WALTER BENJAMINS Überlegungen zur Souveränität im Trauerspiel, in: Ursprung des deutschen Trauerspiels, hg. v. ROLF TIEDEMANN, Frankfurt a.M. 1978, insbesondere S. 40–57. HESELHAUS liest Catharinas Georgien als «Spiegelbild der wehrosen Situation [Gryphius'] Vaterlandes» (Andreas Gryphius' «Catharina von Georgien» [Anm. 11], S. 59); GERHARD SPELLERBERG plädiert dafür, die Trauerspiele und insbesondere «Catharina» «vom Gehalt wie von der Wirkungsabsicht her als politische Dramen zu verstehen», in: Narratio im Drama oder der politische Gehalt eines Märtyrerstückes. Zur «Catharina von Georgien» des Andreas Gryphius, in: Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag, hg. v. GABRIELA SCHERER / BEATRICE WEHRLI, Bern 1996, S. 437–461, hier S. 461. PETER J. BRENNER, HANS FEGER und THOMAS BORGSTEDT zeigen Konfliktstrukturen von Glauben und Politik in «Catharina» auf; BRENNER: Der Tod des Märtyrers. «Macht» und «Moral» in den Trauerspielen von Andreas Gryphius, in: DVjs 62 (1988), S. 246–265; FEGER: Zeit und Angst [Anm. 5.]; BORGSTEDT: Angst, Irrtum und Reue in der Märtyrertragödie. Andreas Gryphius' «Catharina von Georgien» vor dem Hintergrund von Vondels «Maeghden» und Corneilles «Polyeucte Martyr», in: Daphnis 28 (1999), S. 563–594. Auch TORSTEN W. LEINE insistiert auf der Bedeutung der «machtpolitischen Konstellationen» des Stücks, wenn er das Martyrium als «religiöse Inszenierung einer politischen Handlung» liest, in: Das Martyrium als Politikum. Religiöse Inszenierung eines politischen Geschehens in Andreas Gryphius' «Catharina von Georgien», in: DVjs 84/2 (2010), S. 160–175, hier S. 174.

13 Entscheidend hierfür sind KAMINSKIS theaterhermeneutischer Ansatz, FRAUKE BERNDTS Untersuchung der allegorischen Repräsentationslogik, aber auch WILDS Überlegungen zur Inkarnation, Performanz und Evidenz; KAMINSKI: Martyrogenese als theatrales Ereignis [Anm. 9]; BERNDT: «So hab ich sie gesehen.» Repräsentationslogik und Ikonographie der Unbeständigkeit in Andreas Gryphius' «Catharina von Georgien. Oder Bewehrte Beständigkeit», in: Frühneuzeit-Info 10 (1999), S. 231–256; WILD: Fleischgewordener Sinn [Anm. 6] und Evidenz korporealer Inskription [Anm. 6]. THOMAS BORGSTEDT zeigt anhand der Dramenstruktur und der Figurenmotivierung «widerstreitende Tendenzen» (S. 570) der Märtyrertragödie – nicht zuletzt weil das Martyrium «grundsätzlich untragisch» (S. 580) sei, in: Angst, Irrtum und Reue [Anm. 12]. Weiter erarbeitet MELANIE HONG für «Catharina» Modelle der Theatralität, insbesondere das «Theater als hermeneutisches Modell», in: Gewalt und Theatralität in den Dramen des 17. und späten 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Bidermann, Gryphius, Weise, Lohenstein, Fichte, Dorst, Müller und Tabori, Würzburg 2008 (Literatura 20), zu «Catharina» S. 125–183, hier S. 141.

Bühne gebracht werden, treiben politische und theologische Ordnungs- und Sinnstiftungsprozesse an, doch muss auch danach gefragt werden, wogegen diese ins Feld der Bühne geführt werden: Das Trauerspiel inszeniert ein Ringen um Bedeutung in Anbetracht der Leiche. Die leichenübersäte Bühne suspendiert Sinn, was mit jenseitsgerichteter Vanitassymbolik¹⁴ aufgefangen wird. Dennoch, für ein Drama, das hier an seinem Anfang steht, ist das sehr viel Endlichkeit. Nicht zuletzt wird damit auch das Ende des Dramas vorweggenommen und die Grenze des gewählten Mediums schon ausgespielt: Das Trauerspiel steht schon zu Beginn am Ende.

Damit stellt der Prolog auch die Bedeutung dessen in Frage, was auf der Bühne passieren wird:

*nach was doch ringet jhr
Ihr die jhr glaubt daß euer Feder Macht
Den Tod vnd Zeit hab' an ein Joch gebracht?
Glaubt frey die Ewigkeit beruht nicht auff Papir.* (I, 35–38)

Was die Personifikation der Zeitlichkeit schon impliziert, wird in dieser selbstreferenziellen Passage ausgesprochen: Das Schreiben über die Sterblichkeit ist auch ein Anschreiben gegen sie, das wiederum auf die Zeitlosigkeit des Todes verweist. Mit den Leichen und dem Prolog der Ewigkeit wird die Sinnlosigkeit des Unterfangens vorausgesetzt.¹⁵ Das Schreiben ist machtlos, aber dennoch wird darum gerungen, denn der Text geht weiter. Das Ringen bezieht sich dabei nicht nur auf das Schreiben von Text:

*Setzt Bilder auff! durchlaufft die grose See!
Entdeckt ein wildes Land / setzt Nahmen auff den Schnee.
Nennt Vfer / nennet Berg nach der Geschlechter Tittel
[...]
Doch glaubt diß auch darbey
[...]
Daß euch nur Eitelkeit vnd Wahnwitz angebunden / (I, 57–59, 61, 64)*

Auch Bilder entkommen der Eitelkeit nicht, und auch nicht das Einschreiben in die Welt, das Entdecken und Benennen von Land. Nicht nur Kunst in ver-

14 Vgl. SCHINGS: Catharina von Georgien [Anm. 11], insbesondere S. 37.

15 Auch CHRISTIAN CLEMENT verweist auf die Paradoxie des weltverachtenden Theaters: «Hätte Gryphius wirklich bloß einer barocktypischen Weltverachtung das Wort reden wollen, so bliebe unverständlich, wieso er seinem Publikum zumutet, über mehrere Stunden hinweg allen historischen und fiktiven Details der Catharina-Geschichte zu folgen, die als solche doch allesamt in die Sphäre des ‚Vergänglichen‘ gehören», in: Trauerspiel und Offenbarung. Apokalyptik als Reflexionsfläche ästhetischer Theorie in Andreas Gryphius' ‚Catharina von Georgien‘, in: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 104/1 (2012), S. 1–15, hier S. 6.

schiedenen Medien wird als Versuch verworfen und dennoch unternommen, auch einer der vielleicht entscheidendsten Kulturschritte des vorangehenden Jahrhunderts, die Entdeckung und Erschliessung einer neuen Welt, wird als eitles Unternehmen abgetan.¹⁶ Die Rede der Ewigkeit stellt die für das Stück entscheidende Frage: Wie kann Relevanz, narrative und theatralische Bedeutung, hergestellt werden unter einem solchen Prätext der Vergeblichkeit? Die Dramen von Gryphius ringen um diese prekäre Signifikanz, begreifen sich dabei als Teil ebendieser und brauchen prekäre Körper, hier Leichen, um diesen Widerspruch auf die Bühne zu bringen. Nachdem der *Feder Macht* und das Einschreiben in die Welt verworfen wird, wird das Einschreiben in den Körper der Kaiserin inszeniert.

Unzugänglichkeit und Begehren

«Catharina von Georgien» kann als eine Abfolge verstanden werden, die zu einer Kernszene der Gewalt führt, in welcher der Körper der Kaiserin zerstört wird.¹⁷ So gradlinig das Trauerspiel auf diese Szene hinführt, um Catharinas Beständigkeit zu inszenieren, muss es eine Alternative zum Martyrium geben. Diese liegt im Begehren des Chachs, der seine Gefangene zur Frau machen will: *Sie soll der Persen Thron / wie wir gewündtscht / besteigen* (I, 768). Voraussetzung für ihre Freiheit wäre die *conversio*. Das Gespräch zwischen Catharina und dem Chach, das diese Frage verhandelt, macht deutlich, dass der Chach Catharina aber nicht *trotz*, sondern in entscheidender Weise *wegen* ihres Christentums begehrt:

Cath. *Libt jhre Majestet denn nur der Glider Pracht?*

Chach. *Noch mehr die hohe Zucht die sie vnsterblich macht.*

Cath. *Will sie denn daß wir diß / was sie so libt / verliren?* (I, 773–775)

Die Körperlichkeit (*Glider Pracht*) wird zugunsten des Transzendentalen (*hohe Zucht*) verneint. Zwar kann das Preisen der Zucht hier als Elativ verstanden werden, doch steckt in der Wortwahl (*vnsterblich*) auch ein Anerkennen

16 Siehe auch WILDS Aufsatz von 2004, der das Einschreiben auf dem Land mit der Gewalt an Catharinas Körper engführt: Evidenz korporealer Inskription [Anm. 6], S. 151–154.

17 Dezidiert politische Deutungen dieser Handlungszusammenhänge werden von ELIDA MARIA SZAROTA, von BRENNER zu konkurrierenden Rechtsansprüchen im absolutistischen Staat, von SPELLERBERG zur Narratio und von BOGNER zum «Drama des Wortbruchs» (S. 595) erarbeitet; SZAROTA: Künstler, Grübler und Rebellen [Anm. 11], aber auch DIES.: Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts, Bern 1976, insbesondere S. 132–135; BRENNER: Der Tod des Märtyrers [Anm. 12]; SPELLERBERG: Narratio im Drama [Anm. 12]; BOGNER: Die Not der Lüge [Anm. 11].

der christlichen Werte Catharinas, denn der Satz antizipiert das Märtyrertum. Catharina verweist schliesslich auf den Widerspruch, welcher der Begierde des Chachs innewohnt, und der christlichen Liebeskonzeption überhaupt: Wer die Züchtige begehrt, läuft Gefahr, das Begehrte zu zerstören.

Der Chach begehrt, was sich ihm entzieht: *Ein Schatz zu welchem man ohn' Arbeit zugang findet // Kann nicht so trefflich seyn!* (I, 752–753). Unzugänglichkeit ist Gegner und Teil der Attraktion. Doch die Anziehung ist auch politisch. Die Liebessprache des Chachs ist vom Begriff der Macht geprägt¹⁸, vor allem aber ist die Möglichkeit einer Ehe auch eine Frage des geltenden Rechts. Mit Catharina und dem Chach treffen zwei Wertesysteme aufeinander, die in der Ehefrage unvereinbar sind und so Religion und Recht verquicken. Das Problem ist die Vielweiberei des Chachs:

Cath. *Der Christen Recht verknüpfft nur Zwey durch dises Band.*

Chach. *Der Persen Recht gilt mehr. Wir sind in jhrem Land!*

Cath. *Noch mehr deß Höchsten Recht! wir stehn auff seiner Erden.*

Chach. *Was Abas schafft muß Recht / dafern es Vnrecht / werden.* (I, 781–784)

Der Chach versucht, Catharinas christlichem Recht sein politisches entgegenzusetzen mit dem (für ein christliches Publikum) fast komisch-blasphemischen Übertrumpfen von Gott durch den Tyrannen. Während sich Abas auf politische Herrschaft beruft (*in ihrem Land*), führt Catharina diesen Anspruch mit der Absolutheit des christlichen Gottesbildes ad absurdum (*auff seiner Erden*). Während die personale Konstellation des Trauerspiels eine Opposition zwischen christlichem Westen und muslimischem Osten aufzubauen scheint, schaffen Gespräche wie dieses eine Konfrontation von weltlicher Macht und religiöser Gleichgültigkeit gegenüber dieser.¹⁹

Welches der Wertesysteme (im wahrsten Sinn des Wortes) greift, wird schliesslich über den Körper Catharinas verhandelt. Das Begehren des Chachs, Catharina zur Ehefrau zu nehmen, wird damit zum Versuch, ihre christlich-stoischen Werte zu vereinnahmen. Doch gerät der Chach damit in eine Paradoxie: Catharina zu bezwingen, würde auch bedeuten, sie (und damit das Wertesys-

18 *Was vns ergetzen kann steht nur in jhrer Macht / // Cath. Ohnmächtig ist die Macht / die in dem Kercker schmacket. // Chach. Sie herrscht in vnserer Burg* (I, 737–739) / *Da vns doch mehr denn frey durch Macht jhr [Huld] abzudringen* (I, 798–799).

19 FEGER (Zeit und Angst [Anm. 5]) versteht Chach Abas als «Repräsentant des frühmodernen zentralistischen Machtstaats» (S. 89) und das Trauerspiel dementsprechend als «Gegenüberstellung von Märtyrer und Tyrann» (S. 95), welche das «Verhältnis des christlichen Glaubens zur Politik» (S. 96) verhandelt. Auch THOMAS BORGSTEDT sieht in «Catharinas» sakralisierender Poetik «eine weitgehende Entwertung des Politischen» (Andreas Gryphius: «Catharina von Georgien». Poetische Sakralisierung und Horror des Poetischen, in: *Dramen vom Barock bis zur Aufklärung*, Stuttgart 2000, S. 37–66, hier S. 49).

tem, für das sie einsteht) nicht zu gewinnen. Daher mag auch sein Zaudern rühren. *Sie weiß; wir können zwingen // Doch nein! wir wollen nicht* (I, 800–801). Der Chach zögert nicht nur wegen der Brutalität des Unterfangens, sondern auch wegen der Ausweglosigkeit: *Fürwar die liben nicht / die vns gezwungen liben!* (III, 419). Zwingen bedeutet schliesslich, dass Catharinas Körper in der Folter geöffnet wird. Neben einer Machtdemonstration kann dies auch als Versuch des Chachs gelesen werden, sich gewaltsam Zugang zu schaffen.²⁰ Diese Gewalt ist eine entdeckende. Sie sucht etwas zu offenbaren, findet aber nur einen körperlichen Abgrund. Das Martyrium wird damit zur Demonstration der Unzugänglichkeit des beständigen Geistes durch den Körper, aber auch zu einer Inszenierung der Abgründigkeit des Körpers.

Körper als Austragungsort

Gerade wegen dieser Unzugänglichkeit ist die Folter auch der Moment der Machtergreifung Catharinas. Ihre vorangehende Rede ist eine Kriegsrede:

*O Haupt vnd Feldherr deiner Glider!
 Der du den Kampff für vns versucht /
 Vnd durch dein Blut / was Gott verflucht /
 Gesegnet: für dir fall ich nider!
 Nimm' an was ich nun dir zum Opffer sol vergissen
 Mein zwar durch Schuld beflecktes Blut
 Doch durch dein Blut wird rein vnd gut
 Was auß den Adern muß zu deinen Ehren flissen.* (IV, 265–272)

Die Apostrophe verschränkt kämpferische und körperliche Metaphorik: *Haupt* verweist sowohl auf einen Hauptmann (*Feldherr*) als auch auf den die *Glider* anführenden Kopf. Zwar können die *Glider* als Christus folgende Krieger, als die irdische Gemeinschaft der Gläubigen gelesen werden,²¹ doch der Kampf und das Blutvergiessen werden *für vns* und durch *dein Blut* bestritten. Das Kriegsoffer bezieht sich auf den Opferkörper Christi. Dieser wiederum wird im zweiten Quartett von der Christin verdoppelt. Die Rede parallelisiert den Blutverlust Christi mit dem zu vergiessenden Blut des zweiten Quartetts

20 Wie politisch die Frage des Zugangs ist, zeigt auch CHRISTOPHER WILD im Aufsatz: *Anatomy and Theology, Vanity and Redemption*, in: *A New History of German Literature*, hg. v. DAVID E. WELLBERY u. a., Cambridge, MA/London 2004, S. 292–297: «By politicizing sexuality and sexualizing politics, Gryphius fashioned Catharina's spiritual and sexual integrity into an emblem for the political inviolability of Selisia itself» (S. 296).

21 EBERHARD MANNACK vermerkt hier eine Referenz zum *corpus Christi mysticum*, in: *Andreas Gryphius: Dramen*, hg. v. E.M., Frankfurt a.M. 1991 (Bibliothek der Frühen Neuzeit 3 [Bibliothek deutscher Klassiker 67]), S. 952.

(*dein Blut / mein Blut*). Diese Parallelisierung antizipiert die Überblendung des weltlichen mit dem transzendentalen Körper im Martyrium. Catharina sieht hier voraus, als Märtyrerin *für* und *als* Christus zu sterben:

Christi Leben und Tod nachstellend, replizieren sowohl der Märtyrer als auch der Liturg die Fleischwerdung des Wortes als sprachlichen oder theatralischen Akt. So wird das Martyrium für Gryphius' Catharina gleichbedeutend mit der unmittelbaren und buchstäblichen Nachfolge des leidenden Christus [...].²²

Nach diesem Verständnis des Martyriums als *Fleischwerdung* und *unmittelbarer Nachfolge* würde Catharinas Körper eindeutig und absolut bedeutsam. Doch in der sprachlichen Umsetzung findet sich ein dem zuwider laufender Prozess. Der Körper ist Bedeutungsträger, doch die Blutmetaphorik löst ihn im Prozess der Sinngebung auf.²³ Das Blut in Catharinas Rhetorik changiert: Das geopfert und das zu opfernde Blut verfließen (*Mein [...] Blut // Doch durch dein Blut*, 270–271), das eine verwandelt das andere, von verflucht zu gesegnet, von befleckt zu rein. Vor allem aber ist es das Ausfließen, was diesen Wandel herstellt. Der Körper – in der Rede und im Tod – ist exzessiv: Er fließt über, er *muß* aus den Adern. Nicht zuletzt weist die Passage eine vertrackte Metaphorik humoraler Reinheit auf. Die Logik des Aderlasses würde hier vorsehen, dass der Körper durch den Blutverlust zu einem neuen Gleichgewicht der Säfte gelangt. Die humorale Zusammensetzung, und damit der Körper und die Person, wird so gereinigt. Hier jedoch wird das Blut im Moment des Ausfließens rein, weil die Erlösung (von der Sünde wie vom Leben) im Tod geschieht. Doch mit solch einem Blutverlust erschöpft sich die Reinheit, weil sich der Körper auflöst. Die Reinheit muss sich also im Prozess transzendieren, so sehen es die Rede und das Drama vor. Doch sollte der Prekarität dieses Bildes Rechnung getragen werden: Die Fleischwerdung des Wortes, durch Blut und Ausbluten, geschieht hier, indem sich ebendieser Körper auflöst.

Das Blut wird nicht nur im religiösen, sondern auch im politischen Kampf vergossen.²⁴ Die Figuration des geopfert Blutes als Christusblut ist letztlich

22 WILD: Evidenz korporealer Inskription [Anm. 6], S. 221.

23 Die Kriegepredigt macht nicht umsonst das Blut zum Motiv: Catharina ist eine Blut-Zeugin, vgl. «Märtyrer oder Blut-Zeugen» – «welche um das Zeugniß Christi, oder um des wahren Glaubens willen, den Tod erliden» (Sp. 1869), Art. «Märtyrer, Martyr», in: JOHANN HEINRICH ZEDLER, Großes vollständiges Universal-Lexikon, Bd. 19 [1739], Neudruck, Graz 1961, Sp. 1869–1873.

24 SZAROTA liest «Catharina» als politisches Drama: «Denn [...] Catharina stirbt ja durchaus nicht nur für den Glauben» (Künstler, Grübler und Rebellen [Anm. 11], S. 204). Vgl. auch FEGER: Zeit und Angst [Anm. 5], S. 92: «Wie man aus der Vorgeschichte im 3. Akt erfährt, ist ihr Entschluß, sich dem übermächtigen Gegner zu unterwerfen, aus dem Selbstverständnis der *Politikerin*, also aus Gründen der Staatsräson erwachsen». Ebenso LEINE: Das Martyrium als Politikum [Anm. 12].

eine symbolische Massnahme, den bereits absehbaren Verlust aufzufangen. Das Blut, das zu verlieren ist, *zu deinen Ehren* zu vergiessen, ist nicht zuletzt die entscheidende Möglichkeit, dies nicht ohne Sinn zu tun. Dies gilt auch für den theatralischen Akt. Das Blutvergiessen ist ein Mittel, Vehemenz herzustellen, doch muss das Blut in der Rede Catharinas ausgedeutet werden. Der gewaltsame Tod ist nicht in sich sinnhaft, er bedingt sprachliche Zuschreibung (*mein Blut / dein Blut, zu deinen Ehren*). Der rhetorische und metaphorische Aufwand ist damit auch ein Hinweis auf eine mögliche Vergeblichkeit. Das Martyrium muss damit nicht nur als Schnittstelle des Theologischen und des Theatralischen verstanden werden,²⁵ oder als «religiöse Inszenierung einer politischen Handlung»²⁶. Es kann auch als Versuch gelesen werden, den religiösen und politischen Sinn in den Dienst des Theatralen zu stellen, nicht um die Relevanz des Theaters zu sichern, sondern um Bedeutsamkeit in einer Welt prekärer und abgründiger Körper überhaupt zu ermöglichen.

Lunge als Tief- und Höhepunkt

Catharinas Rhetorik deutet an, was in ihrer Folter umgesetzt wird. Doch obwohl das Märtyrernarrativ Sichtbarkeit verlangen würde, wird die Szene im Text nur als Botenbericht von Catharinas Hofdame zugänglich.²⁷ Sie spielt sich also im Kopf der Zuschauenden ab und ist auf bildhafte Sprache angewiesen. Bevor die Folter beschrieben wird, verweist die Augenzeugin auf Catharinas' schönen, noch intakten Körper: *Der Stirnen Alabast / die Rosenweisse Wangen // Deß reinen Halses Schnee* (V, 41–42). Die petrarkistische Sprache taucht hier zum ersten Mal auf. Sie fehlt in den Liebeserklärungen des Chachs, in seinem Preisen Catharinas, stattdessen wird sie von Catharinas Hofdame in Verbindung mit der Folter verwendet.²⁸ Die klassischen petrarkistischen Mo-

25 Siehe KAMINSKI: Martyrogenese als theatrales Ereignis [Anm. 9] und WILD: «Performativität und theatralische Repräsentation müssen [...] karnationstheologisch verstanden werden» (Fleischgewordener Sinn [Anm. 6], S. 128).

26 LEINE: Das Martyrium als Politikum [Anm. 12], S. 174.

27 Die Funktion der bezeugenden Jungfrau ist nicht nur eine narrative; wie KAMINSKI (Martyrogenese als theatrales Ereignis [Anm. 9]) darlegt, liegt im dialogischen Nachvollziehen der Zeuginnen auch der entscheidende «hermeneutische Prozeß» – das Geschehen wird nicht nur berichtet, «sondern unter dem Eindruck des Unerhörten auch gedeutet» (S. 617). Nicht zuletzt stellt das Trauerspiel damit «das Martyrium als hermeneutisches Problem» (S. 630) dar. Der Hang zu Spektakel und Maskerade des Barocktheaters (vgl. ALEWYN: Das große Welttheater [Anm. 6]) und die Faszination des Grausamen, welche auch der expliziten Rhetorik der «Catharina» ablesbar ist, macht eine Darstellung der Szene nicht unmöglich, doch beziehe ich mich hier auf die Struktur des Theatertexts, wenn ich davon ausgehe, dass die Szene nicht aufgeführt wurde.

28 MANNACK versteht die petrarkistische Sprache als Hinweis darauf, dass die Folterszene als «Verschlüsselung einer Vergewaltigung durch den Schah» zu deuten ist (Dra-

tive verbinden zeitlose Schönheit (*Alabast*) mit augenblicklichem Blühen (*rosenweiss*) und möglichem Vergehen (*Schnee*). Im poetischen Code kommen die Vergänglichkeit des Natürlichen und die Zeitlosigkeit der Kunst zusammen; der Körper wird zu marmorner Unbeweglichkeit und vor allem zu sprachlichen Motiven abstrahiert. Die Motive, die durch das *tertium comperationis* des Weissen verbunden werden, enthalten jedoch eine verdächtige Umkehrung: Die Wangen, die *rosenrot* zu erwarten wären, sind im bedrohenden Moment erbleicht. Gerade die Sprache, die intakte Schönheit beschreibt, enthält in ihren Naturmotiven immer schon die Möglichkeit der Zersetzung. Diese wird in der Folterszene gewaltsam umgesetzt:

*Der Hencker setzt in sie mit glüend-rothen Zangen [...]
Vnd griff die Schultern an / der Dampf stigt in die Höh
Der Stahl zischt in dem Blut / das Fleisch verschwand als Schnee (V, 73,
75–76)*

Die *glüend-rothen Zangen* ersetzen das Rot der Wangen. Der Schnee als Motiv wird wieder aufgerufen, doch wird die vorangehende weisse Reinheit überlagert vom blutenden Zerfließen. Das Verwenden der stark codierten Sprache weist auch darauf hin, dass hier nicht nur Fleisch geschnitten wird. Die Folterszene greift auch die Bedeutungssysteme an, die mit Catharinas Körper verknüpft sind: das politische, das theologische und das poetische. Interpretationen der Szene verweisen darauf, dass die zugefügte Gewalt durch Catharinas Märtyrertum Sinn stiftet. Der Text jedoch insistiert auf dem Angriff auf Bedeutung. Nicht nur werden in dieser Passage der Körper und der Textcode, die petrarkistische Sprache, zersetzt, auch das Vorhaben des Theaters wird problematisiert. Theater als Verbindung von Spektakel und Narration ist auf Ereignisse angewiesen – darauf, dass etwas passiert. ‚Catharina von Georgien‘ widersetzt sich dem: nichts passiert, und das wenige, das passiert (die Folter), wird nicht gezeigt. Doch die Narration, eher als die Inszenierung, ermöglicht eine grausamere Folter. Mehr noch: Sich die Szene vorzustellen, eher als sie zu

men [Anm. 21], S. 956). KNUT KIESANT sieht in der Beschreibung einen «Kontrast zur Schilderung des durch die Folter zerstörten Körpers» und eine «ästhetische Umschreibung der sexuellen Unterwerfung» (‚Fremdes Begehren‘ im schlesischen Trauerspiel, in: Fremdes Begehren. Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien, hg. v. EVA LEZZI / MONIKA EHLERS in Zusammenarbeit mit SANDRA SCHRAMM, Köln 2003, S. 206). FRAUKE BERNDT, welche die «Erotisierung des Märtyrerinnenkörpers» (S. 231) der ‚Catharina‘ im Vergleich mit ambivalenter Heiligenikonographie liest, versteht die Folterszene als Fortsetzung der «Vergewaltigungs- und Deflorationsphantasien mit anderen Mitteln» (S. 244). Die Szene verdeutliche damit die «aggressiv-libidinöse Wahrnehmung» (S. 241), welche im Stück bedeutungserzeugend sei, in: «So hab ich sie gesehen». Repräsentationslogik und Ikonographie der Unbeständigkeit in Andreas’ Gryphius’ ‚Catharina von Georgien. Oder Bewehrte Beständigkeit‘, in: Frühneuzeit-Info 10 (1999), S. 231–256. Dass die Beschreibung nicht vom Chach, sondern von Catharinas Jungfrau ausgeht, verweist meines Erachtens auf ein Verhandeln von Körperlichkeit, das über das Begehren des Chachs hinausgeht.

sehen, kann die Zuschauenden stärker bewegen und angreifen, gerade wenn sie so bildhaft beschrieben wird. Von der gehörten Sprache und von der eigenen Vorstellung kann man nicht wegsehen:

Die bildhafte Sprache beschreibt auch einen körperlichen Abgrund:

*Die Stücker hingen nu von beyden Schenkeln ab;
Als man jbr auff die Brust zwei grimme Züge gab.
Das Blut sprützt vmb vnd vmb und leschte Brand vnd Eisen /
Die Lunge ward entdeckt. (V, 91-94)*

Dies, die entdeckte Lunge, ist das Letzte, was wir von Catharina sehen. Die Lunge ist der körperliche Tief- und der narrative Höhepunkt des Dramas. Die *Züge* des Folterers versinnbildlichen ein Einschreiben des Gewaltgesetzes des Chachs in Catharina. Auch das spritzende Blut ist in eine Sinnbildlichkeit von heissem Empfinden (*Brand*) und kühler Gewalt (*Eisen*) eingebunden. Die Lunge hingegen ist eigenartig unmetaphorisch.²⁹ Hier kollabiert das Bedeutungssystem. Als Rachespektakel ist die Szene Teil eines politischen Aktes des Chachs und zugleich eine religiöse Inszenierung Catharinas. Als theatrale Passage zersetzt die Folter sowohl den Körper als auch den poetischen Code, der ihn beschreibt. Anders als die schneeweiße Haut und das Blut ist die Lunge nicht metaphorisch besetzt, sondern verweist auf Fleisch. Als solches ist der Körper an dieser Stelle der politischen, religiösen und petrarkistischen Symbolik entleert, die Catharina bis anhin mitgetragen hatte. Der Körper wird entsemantisiert, und das Spektakel verliert seinen Sinn.

In seinem Aufsatz zum «[f]leischgewordenen Sinn» arbeitet CHRISTOPHER WILD Repräsentations- und Präsenzfragen um Catharinas Martyrium heraus. Ihm zufolge schlägt sich «Luthers Ringen um das Konzept sakramentaler Repräsentation im Abendmahl an der Theatralität von Gryphius' protestantischem Märtyrerdrama»³⁰ nieder. Auch Catharinas Folter ist als ein Moment lesbar, «in dem das WORT Fleisch wird.»³¹ Catharina verkörpert (im Martyrium) Christus und (im Theater) Beständigkeit. Doch die sprachliche Explizitheit des Berichts macht deutlich: Nicht nur der Sinn wird in diesem Moment verkörpert, der Körper wird zugleich zum Fleisch. Das sakrale Verständnis von Fleischwerdung setzt eine inhärente Bedeutsamkeit des Fleisches voraus, die gerade an dieser Stelle versagt. Das Trauerspiel bringt damit nicht nur ein Ringen um Fragen der Repräsentation auf die Bühne, sondern ein Ringen um Sinn, insbesondere um die Sinnhaftigkeit des Körpers.

29 Gryphius ersetzt hier die «vom Blut übergossenen <Eingeweide> – <entrailles> – der Quelle durch die affektneutralere <Lunge>», vgl. BRENNER: Der Tod des Märtyrers [Anm. 12], S. 250.

30 WILD: Evidenz korporealer Inskription [Anm. 6], S. 143.

31 WILD: Fleischgewordener Sinn [Anm. 6], S. 230.

Dies, so lässt sich vermuten, ist mit ein Grund, warum die Augenzeugin ihr Bewusstsein verliert:

*Der Stirnen kalter Schweiß / das zittern aller Glieder
 Nam plötzlich überhand. Die trüben Augenlider
 Erstarren nach vnd nach. Ich nam nichts mehr in acht
 Vnd bin / ich weiß nicht wie / auff disen Platz gebracht.* (V, 97–100)

Im Moment, in dem die Jungfrau das Martyrium bezeugen soll, überlagern sich Ohnmacht und Sterben. Bis zum Satz, der mit *Ich* beginnt, können wir nicht sicher sein, ob es die Augen der Sehenden oder der Gesehenen sind, die versagen. Das Versagen der Sinne verweist hier auf einen überwältigenden Sinnverlust im Moment, in dem das Innere des Körpers gesehen wird. Die Lunge bietet einen flüchtigen Einblick, doch zeigt sie mit Vehemenz, was zu verlieren ist. Die Augenzeugin, die auch für die Zusehenden des Dramas einsteht, hält dem Blick nicht stand. Damit ist auch das Bezeugen der Blutzeugenschaft gefährdet. Der Moment, in dem das schiere Fleisch konfrontiert wird, und dies im bis anhin so bedeutsamen Körper, ist ein Moment des Schreckens und des Verlusts von Sinnen und Sinn.

Beständigkeit und Abgrund

Auch der Chach gerät über das Geschehene und das Gesehene in Entsetzen:

[Chach.] *O Greuel! O! was trit vns für Gesichte!
 Bist du es / vorhin dises Hertzens Lust?
 Wie schrecklich hängt die abgezwickte Brust!* (V, 375–377)

Was der Chach sieht, konfrontiert (*trit für Gesichte*) ihn mit überkörperlichen Tatsachen. Der tote Körper wirft die Frage von Identität auf (*Bist du es*), vor allem aber ist es die Verletzung (*abgezwickte Brust*), die den Chach in Schrecken versetzt. Er vermag dabei nicht das exponierte Innere zu benennen, sondern thematisiert die aufgetrennte Körperoberfläche: Die Brust *hängt schrecklich*. Sie steht im Gegensatz zur *Hertzens Lust*, nicht nur, weil ein Bruch (*vorhin*) stattgefunden hat, sondern auch, weil der für den Liebesdiskurs entscheidende Körperteil der *Brust* hier nicht wie das *Hertz* in seiner Metaphorik von Innerlichkeit und Gefühl thematisiert wird. Die geöffnete Brust ist die Perversion seines Begehrens: Der Chach, der versucht hat, sich zu Catharinas Innerem Zugang zu verschaffen, ist hier mit einem entsemantisierten Körper, mit schierem Fleisch, konfrontiert. Es ist dieser Schrecken, der auch den Chach in Reue

stürzt.³² In einer Umkehrung von Catharinas Verbrennen unter den Zangen der Folter ruft der Chach beim Anblick des zurückgebliebenen Körpers aus, er würde innerlich verbrennen: *Feuer! Feuer! Feuer! Feuer! Feuer kracht in diesem Herzen! // Wir verlodern / wir verschmelzen* (V, 408–9).³³

Der gemarterte Körper Catharinas wird schliesslich in einer Jenseitsvorstellung wiederhergestellt. Dass die Vorstellung eines christlichen Jenseits dem Chach in den Mund gelegt wird, macht umso deutlicher, dass Catharinas Beständigkeit ihre religionspolitische Wirkung getan hat:

[Chach.] *Sie ist mit schönem Fleisch umgeben /
Der zarten Glider edles Leben
Trotzt der Schönheit die die grosse Welt /
In ihren Schrancken helt.
Sie prangt in Kleidern / dafür Schnee kein Schnee.* (V, 395–399)

Das *schönere Fleisch* verweist auf einen transzendenten Zustand, aber auch auf die Nichtigkeit des diesseitigen Fleisches. Der jenseitige Körper wird damit in Abgrenzung zum diesseitigen entworfen: Anders als das Fleisch, das in der Folterszene *als Schnee* (V, 76) verschwand, sind diese Kleider uneingeschränkt in Schönheit und Zeit. Der Schnee, der zuvor Zeichen der Auflösung war, wird auch hier wiederaufgerufen, jedoch in einer Gleichzeitigkeit von Sein und Nichtsein (*Schnee kein Schnee*). Der Märtyrerkörper stellt sich so *ex negativo* wieder her, in Vanitasmotiven, die wiederum seine Vergänglichkeit andeuten: *Fleisch, zarte Glider, Schönheit, Kleider, Schnee*. Die Beständigkeit, darin liegt die Paradoxie des Trauerspiels, kann nur im vergänglichen Körper inszeniert werden. So wird auch der Kernbegriff des Stücks doppeldeutig: Catharinas Beständigkeit verweist nicht nur auf ihre fortwährende Jenseitsorientierung, sondern auch auf ihr sicheres Fortbestehen, das Überdauern des zersetzten Körpers.³⁴ Dieses Fortbestehen, legt die Passage nahe, ist ein körperliches, und ein vehementes: *Es trotzt* und *es prangt*. Die *Glider* enthalten die Protagonistin und ihr Leben, *umgeben* von Fleisch. Der jenseitige Körper wird so als in sich geschlossen beschrieben, als müsste er die Vorstellung des offenen Körpers ausgleichen.

32 Siehe FEGERS Überlegungen zum «tragische[n] Selbstgericht Chach Abas'» und seinen politischen Implikationen in Zeit und Angst [Anm 5.], S. 89.

33 Siehe auch SCHINGS: Catharina von Georgien [Anm. 11], S. 55–56: «Dem wirklichen Kerker Catharinas steht somit der metaphorische Kerker des Liebesjochs gegenüber, der Folter des Leibes die Folter des Herzens, den Flammen des Scheiterhaufens die Glut der rasenden Leidenschaft, kurz, der Sieg der Ohnmächtigen spiegelt sich allenthalben in der Niederlage des Mächtigen.»

34 Zur stoisch-christlichen Tradition der *constantia*, die diesem Verständnis zugrunde liegt, siehe HANS JÜRGEN SCHINGS: Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius. Untersuchungen zu den Dissertationes funebres und Trauerspielen, Köln 1966 (Kölner Germanistische Studien 2), insbesondere S. 236–247.

Auch bleibt das Körperbild nicht in der Imagination des Chachs, denn das Stück endet mit Catharinas Auftritt. Der Schauspielerkörper nimmt damit eine wichtige Funktion ein. Seine Unversehrtheit ergibt sich theatertechnisch aus sich selbst, erhält aber im narrativen Ablauf eine transzendierende Funktion, denn nur der jenseitige Körper kann noch unverletzt sein. Der Schauspielerkörper ist damit zweifach sprechend: Er steht (wortwörtlich) für Catharinas Beständigkeit, ihre Jenseitsgerichtetheit und ihr Fortbestehen, doch die Figur spricht auch, denn das Bestehen des Körpers muss noch ausgedeutet werden. Die Eindeutigkeit von Catharinas unversehrtem Körper und ihrem verurteilenden Schlusswort ist im Kontext der Entsemantisierung des Körpers im Trauerspiel zu verstehen. Die Sinnstiftung wird nicht am Körper entwickelt, sondern muss nachgereicht werden: Den Szenen müssen ausdeutende Reyen folgen, die Jungfrauen als Zeuginnen betreiben hermeneutischen Aufwand³⁵; Catharinas abschliessender Racheruf vereindeutigt, was eigentlich eindeutig sein sollte, aber dennoch nicht ist. Catharinas Tod muss als Martyrium ausgedeutet und der Körper sprachlich und theatralisch wiederhergestellt werden.

Körpergrenzen

Diese körperliche Rekonstruktion ist nachträglich sinnstiftend und verweist so auch auf die Gefahr eines Sinnverlusts im aufgedeckten Körper. Das Trauerspiel dreht sich um Catharinas geöffneten Körper, weil die Körpergrenze den Umschlagpunkt vom Sinnhaften zum Sinnlosen figuriert. Auch die intakten Körperbilder im Trauerspiel werden an Grenzen gebracht: Die Leichen aus dem Prolog verkörpern die Vergänglichkeit des Lebens und stellen dem Theaterstück Sinnleere voran. Die Blutmetaphorik in Catharinas Rhetorik schreibt dem Körper Sinn zu, tut dies jedoch gerade im Prozess seiner Zerstörung. Der Machtkampf von Tyrann und Märtyrerin schliesslich wird über die Zugänglichkeit des Körpers ausgetragen und über die Öffnung des Körpers entschieden. Dieser Umschlagpunkt ist jedoch ein zweifacher: In ihm wird die Sinnstiftung (das Martyrium und der politische Sieg) vollzogen, zugleich wird der Träger des Sinns, der Körper, als sinnleeres Fleisch offengelegt. Die Körperbilder des Trauerspiels zersetzen sich und lösen in ihrer Abgründigkeit Sinn(es)verlust aus. Der Körper wird damit als entscheidendes, aber ebenso unhaltbares Medium des Sinns inszeniert. Die Eindeutigkeit des Trauerspiels in seiner christlich-hermeneutischen Ausdeutung steht letztlich immer in Konflikt mit dem prekären Sinn seiner Körper.

35 KAMINSKI: Martyrogenese als theatrales Ereignis [Anm. 9], S. 619.

Heft 11/2014 – Aus dem Inhalt

MIREILLE SCHNYDER
Isoldes Stimme

MARTIN LUGINBÜHL
Textsortengeschichte(n) als Kulturgeschichte

MAGNUS WIELAND
Sechs kurze Gedanken und ein Datum

SARINA TSCHACHTLI
Leichen und Lungen. Prekäre Körper in Andreas Gryphius'
«Catharina von Georgien»

ROSMARIE ZELLER
Robert Walser und die Schweizer Literatur

HAIHUA LEI
«Ich kann nur in den untern Regionen atmen». Die Freiheits-
problematik in Robert Walsers «Jakob von Gunten»

JANINE RUFENER
Wer läutet. Quellenkritische Untersuchung zu Thomas Manns
«Der Erwählte»

Germanistik in der Schweiz

ISBN 978-3-033-04861-4

9 783033 048614 >