

Diesseitsangst und Jenseitshoffnung

Andreas Gryphius und Friedrich von Spee

Winfried Freund, Hövelhof-Staumühle

Menschliches Elende

Was sind wir Menschen doch? Ein Wohnhaus grimmer Schmerzen,
Ein Ball des falschen Glücks, ein Irrlicht dieser Zeit,
Ein Schauplatz herber Angst, besetzt mit scharfem Leid,
Ein bald verschmelzter Schnee und abgebrannte Kerzen.
Dies Leben fleucht davon wie ein Geschwätz und Scherzen.
Die vor uns abgelegt des schwachen Leibes Kleid
Und in das Totenbuch der großen Sterblichkeit
Längst eingeschrieben sind, sind uns aus Sinn und Herzen.
Gleich wie ein eitel Traum leicht aus der Acht hinfällt,
Und wie ein Strom verscheußt, den keine Macht aufhält,
So muß auch unser Nam, Lob', Ehr' und Ruhm verschwinden.
Was itzund Atem holt, muß mit der Luft entfliehn,
Was nach uns kommen wird, wird uns ins Grab nachziehn-
Was sag' ich? Wir vergehn wie Rauch vor starken Winden.¹

Die Welt ein Schauplatz herber Angst, das menschliche Dasein ein flüchtig erleuchteter Bühnenausschnitt vor einem verschlingenden dunklen Hintergrund. Ein absurder Schattenreigen zieht vorüber, kaum im Rampenlicht, schon wieder in Nacht und Finsternis versinkend. Auftritte, die stets schon dem Abtreten zugeneigt sind, ein unaufhörlicher exitus vitae, ein Exodus des Menschen aus dem Reich des Grauens, unterwegs zu einem dunklen, ungewissen Ziel. Heimatlosigkeit als Schicksal, ein gespenstischer Zug grausam Vertriebener auf einem Weg, der sich in Finsternis verliert.

Kein Dichter hat die Daseinsangst der Menschen konsequenter und radikaler beschworen als Andreas Gryphius, der große Barockdichter Schlesiens, der Poet jener Region, wo Heimat, stets bedroht und gefährdet, von jeher Herausforderung war, wo die Grenze zwischen Geborgenheit und Obdachlosigkeit in greifbarer Nähe verlief. Das Leben des Andreas Gryphius, aufgewachsen im dreißigjährigen Gemetzel, der größten

¹ A. Gryphius, *Lyrische Gedichte*. Hrsg. von J. Tittmann, Leipzig 1880, 6.

europäischen Menschheitskatastrophe vor dem Zweiten Weltkrieg, gestorben 16 Jahre nach Kriegsende, ein Leben im Inferno von Verwüstung, Grauen und Tod, war gezeichnet von der Angst.

Angst vor einem ungesicherten Schicksal auf dem trügerischen Boden eines Welttheaters des Schreckens, wo in den Kulissen der Tod lauerte, die unaufhörlich Abtretenden mit sich zu reißen, Angst vor der Enge und der Orientierungslosigkeit im Dunkel der Geschichte, Angst vor der Absurdität eines Stücks, das den Menschen fortwährend in den Sog eines offenbar sinnlosen Sterbens hineinzog.

In den ergreifendsten Gedichten von Andreas Gryphius verhallt die Frage nach dem Sinn des Lebens und des Sterbens in der düsteren Leere des Raums, aus dem es den Menschen kalt und trostlos anweht. „Das Absurde“, hat viel später Albert Camus unter dem Alldruck des Zweiten Weltkriegs gesagt, „entsteht aus der Gegenüberstellung des Menschen, der fragt, und der Welt, die vernunftwidrig schweigt.“ Absurd in diesem Sinn ist die Welt dem tief betroffenen Dichter im 17. wie im 20. Jahrhundert. Auf den Schlachtfeldern der Geschichte scheint auch Gott verblutet, recken sich die Arme der Sterbenden in die Finsternis, aus der keine Antwort mehr kommt. Die Hölle bereitet der Mensch dem Menschen durch Gewalt, und der Himmel schweigt dazu, schweigt, während der Mensch als des Menschen Wolf umgeht und Kain unaufhörlich Abel erschlägt.

Die Angst, erwachsen aus der Konfrontation mit der absurden irdischen Existenz, schwingt in allen Gedichten von Gryphius, die auf uns gekommen und lebendig geblieben sind, weil die Absurdität, das sinnlos drohende Leiden in und an der Welt nicht geschwunden ist.

Der Krieg ist ein menschliches Elend größten Ausmaßes, weil er dem Menschen brutal die eigene Hinfälligkeit und Gebrechlichkeit vor Augen stellt. Allgegenwärtig ist das Sterben im Krieg. Im Angesicht zahlloser Tode droht der Glaube an die Theodizee katastrophal zu scheitern, der Versuch, dem zugelassenen Übel in der Welt einen Sinn zu geben. Gryphius meint im Kern indes nicht den Krieg selbst, sondern vielmehr die durch ihn unabweisbar in Erscheinung tretende Absurdität menschlicher Existenz, hineingeworfen in die Sinnlosigkeit der Welt und ihres Sterbens.

In solchem Bewußtsein formten sich Gedichte, in ihrer düsterphantastischen Bildlichkeit vergleichbar mit den Schreckensgemälden eines Hieronymus Bosch, Stigmata der Angst in einer Welt schmerzlicher Obdachlosigkeit, wo die Wirklichkeit sich auflöst in ein grausames Gaukelspiel, sich in Treibsand verwandelt, worauf der Mensch seine Fundamente zu bauen unternahm.

Die Erden schau' ich unter mir!
 Ist dies, warum wir kämpfen
 Mit Schwert und Flammen, welche wir
 Mit Blut und Leichen dämpfen,
 Die Hand voll Graus, dies Häuflin Sand,
 Und welches Eitelkeit und Tand
 Und Fluch und Laster dinge?

Hilf Gott, was laß ich? Nichts als Weh,
 Als Zeter, Ach und Klagen,
 Als eine bittre Tränensee
 Und höllengrause Plagen.
 Heißt ihr dies Leben, die ihr lebt
 Und zwischen Furcht und Leiden schwebt,
 Die Angst und Grimm verzehret?²

Die Erde ein Jammertal, ein Tränensee ausweglosen Leids. Der Mensch, hineingeboren in eine von der Sünde der Voreltern belastete, unerlöste Welt, vermag nur das Vergängliche, Widerwärtige und Quälende zu erleben. „Dies alles stinkt mich an“, heißt es bei Gryphius in erschütternder Drastik. Die Schönheit der göttlichen Schöpfung hat sich in die Häßlichkeit des Erdenlebens verkehrt, das Paradies in eine Kloake. Unendlich fern ist der Schöpfer, vielleicht für immer unerreichbar für sein Geschöpf:

Ach, wie ist mir doch so heftig bange,
 Daß du mich nun ganz aus deinem Herzen
 Schleußt und in grundlose Schmerzen
 Ohne Trost versinken läßt!³

Das irdische Leben ist ein Traum der Hölle, namenlose Angst sucht die grenzenlos verlassene Kreatur heim. Abgeschnitten von Gott, droht der unweigerliche Sturz in den Abgrund.

Barockes Pathos ist keine rhetorische Attitüde, sondern radikale Selbstaussetzung des Menschen an das Leid. Das Barockzeitalter hat ein unmittelbares, bestürzendes Verhältnis zum Tod. Die sinnenhaft erfahrene Gegenwart des Todes im Leben hebt alle renaissancehafte Lebensfreude und Sinnenlust auf, stürzt jeden Versuch menschlicher Selbsterhebung vom Sockel und läßt den klaffenden Abgrund unter den Scheinsicherungen des Daseins ahnen. Gryphius ist der Maler phantastisch düste-

² Ebd. 119.

³ Ebd. 100.

rer Landschaften, der Choreograph makabrer Totentänze, seine bis heute lebendige Dichtung ist die *poésie noire* existentiellen Grauens. Selten hat Literatur alle humanen Illusionen so schonungslos zerfetzt, den Blick durch die gleisnerische Erscheinung auf Verwesung und Verfall gerichtet. Im Chaos, dem Zerrbild kosmischer Ordnung, spiegelt Gryphius die Perversion der göttlichen Schöpfungsideoe.

Mit der Radikalität ihrer Aussage und dem Pathos ihrer Darbietung haben die Dichtungen des „Unsterblichen“, wie man ihn schon zu Lebzeiten nannte, bis heute das Barockbild wesentlich geprägt. Als herausragender Lyriker seines Zeitalters gilt er neben dem Erzähler Grimmelshausen in Schule und Hochschule, in Kultur und Kunst als der bedeutendste Repräsentant des literarischen Barock. Noch 1984 führt in Markus Werners Roman „Zündels Abgang“ ein Lehrer seine Schüler mit den Worten ins 17. Jahrhundert ein: „Aber zuerst will ich euch einstimmen, euch vertraut machen mit dem Lebensgefühl einer leidvollen, aber versunkenen Zeit, einer Zeit, die eine Endzeit ist, weil sie die letzte war, die sich vom Leben nicht bluffen ließ, die letzte, die es verschmäht hat, sich fidel zu wälzen im Schlamme falscher Zuversicht. Kurz und gut, es gab eine Zeit, wo der Mensch sich seiner Schwäche nicht schämte, wo der Mensch seine Nichtigkeit weder mit Body-Building noch mit Wolkenkratzern noch mit Marschflugkörperprogrammen übertünchte, wo der Mensch sich zu sehen wagte in seiner ganzen lumpigen Invalidität.“

Der moderne Romanautor nimmt wie der barocke Lyriker die menschliche Passion als unausweichlich hin. Nur das Bekenntnis zur eigenen Schwäche, zur Gebrechlichkeit der Kreatur kann den Menschen vor seinem größtenwahnsinnigen, zum Scheitern verurteilten Ausgleichsstreben bewahren, nur in Demut ist er imstande, sich der eigenen hinfälligen Natur zu nähern. Die *conditio humana* ist über die Jahrhunderte die gleiche geblieben, geändert haben sich nur die Ausmaße des Selbstbetrugs. Gerade deswegen aber ist es notwendig, die menschliche Schwäche unumwunden zuzugestehen, im Barock den Spuren des Lebensgefühls nachzugehen, die man in der Gegenwart verwischt hat. Aus dem Spiegel barocker Dichtung grinst dem, der hineinzuschauen wagt, weiterhin das Schreckensgesicht des *horror vacui*, der Angst vor der entsetzlichen Leere entgegen.

Aber ist dies das ungeteilte geistige Vermächtnis des Barock, ist dieses Lebensgefühl, das Andreas Gryphius so aufrüttelnd in düsteren Farben schildert, die ganze Wahrheit des 17. Jahrhunderts und die letzte Antwort auf die Frage nach dem Schicksal menschlicher Existenz? Lassen sich im zeitgenössischen Umkreis des genialen Dichters aus Glogau Ansätze zu einem anderen Lebensgefühl ausmachen, zu einem Lebensgefühl, das das allgemeine Verständnis der *conditio humana* ändern müßte?

Das Spee-Jahr ist willkommener Anlaß, auch den Autor der „Cautio Criminalis“, des „Gülden Tugendbuchs“ und der „Trutz-Nachtigall“ in diese Untersuchungen miteinzubeziehen, zumal die ertragreichen Forschungsleistungen Theo van Oorschots und Michael Härtings sowie die lebendig geschriebene Biographie von Karl-Jürgen Miesen Spee überzeugend auch als bedeutenden barocken Dichter herausgearbeitet und bewußt gemacht haben. Die herrschende literarhistorische Einschätzung jedoch scheint auf den ersten Blick wenig Mut zu machen, die Untersuchung überhaupt in Angriff zu nehmen. In der Darstellung der deutschen Literatur des Barock aus der Feder des renommierten polnischen Barockforschers Marian Szyrocki liest man, bezogen auf Spees „Trutz-Nachtigall“: „Die sonderbaren, stimmungsvollen Bilder und die Andersartigkeit der in diesen Versen verarbeiteten literarischen Überlieferung deuten darauf hin, daß Spee abseits vom deutschen Literaturbetrieb der Epoche stand. Er repräsentiert ein katholisches Barock.“⁴

Folgt man dieser Argumentation, käme Spee als Gestalter eines epochal repräsentativen Lebensgefühls erst gar nicht in Frage. Doch bei näherem Hinsehen vermögen die Argumente kaum zu überzeugen. Gerade die von Spee verarbeitete antike Mythologie und die Hirtenmetaphorik sind typisch für barocke Bildlichkeit. Wenige Zeilen vorher weist Szyrocki selbst auf Spees mit Opitz in vielen Punkten verblüffend übereinstimmende Miniaturpoetik hin. Fragwürdig ist auch der in der Forschung immer wieder anklingende Gemeinplatz von den angeblich atypischen Beiträgen katholischer Autoren zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Unausrottbar scheint die vorgefaßte Differenzierung in ein protestantisches Wort- und ein katholisches Bildbarock. Gerade Spee aber widerspricht einem solchen Urteilsklischee aufs nachhaltigste.

Der Verdacht ist nicht abzuweisen, daß man das protestantische schlesische Barock als Maßstab schlechthin kanonisiert und dabei die Existenz eines katholischen rheinischen Barocks etwa erst gar nicht in Erwägung gezogen hat. Gemessen an Gryphius mußte Spee in der Intention seiner Aussage allerdings atypisch erscheinen. Was nun Szyrockis Urteil anbetrifft, so darf dabei nicht außer acht gelassen werden, daß der in Breslau lehrende Germanist vor allem im schlesischen Barock zu Hause ist und sich speziell mit Arbeiten über Gryphius einen Namen gemacht hat.

Es ist an der Zeit, und das insbesondere in diesem Jahr, die Frage nach einem weitergefaßten, dialektischen Barockbegriff aufzuwerfen, ernsthaft zu erörtern, ob nicht Gryphius auf der einen und Spee auf der anderen Seite repräsentative Pole barocken Lebensgefühls darstellen, ob nicht

⁴ M. Szyrocki, *Die deutsche Literatur des Barock*. Hamburg 1968, 165.

schlesisches und rheinisches Literaturbarock zusammen erst die dialektische Einheit der Epoche bilden. Der Versuch eines Nachweises soll im folgenden ausschließlich an ausgewählten Beispielen der Lyrik Spees vorgenommen werden, zumal so auch der vergleichende Bezug zur Lyrik von Andreas Gryphius stets bewußt bleibt, die Erörterung also auf betont literarästhetischer Ebene Gestalt gewinnt.

Eines der schönsten und innigsten Lieder in Spees „Trutz-Nachtigall“ besingt die Liebe des Schöpfers im Angesicht der Schöpfung:

Das Meisterstück mit Sorgen
Wer nur willt schauen an,
Ihm freilich nit verborgen
Der Meister bleiben kann:
Drum wer nun heut und morgen
Erd, Himmel schauet frei,
Denk nach mit gleichen Sorgen,
Wer je der Meister sei.
O Mensch, ermeß im Herzen dein,
Wie wunder muß der Schöpfer sein!

Von oben wird uns geben
Das Licht und gülden Schein,
In stetem Lauf und Leben
Sonn, Mond und Himmel sein,
Des Tags bis auf den Abend
Die Sonn gar freundlich lacht,
Zu Nacht der Mond, Gott lobend,
Führt auf die Sternenwacht.
O Mensch, ermeß im Herzen dein,
Wie wunder muß der Schöpfer sein!

In Garten merk ich eben
Die schöne Blümelein,
Wie freudig sie da schweben,
Wann Wind nur spielt hinein.
O fröhlich Gartenjugend,
O frisch und zartes Blut,
Ohn Zahl hast Farb und Tugend,
Wers denkt in stillem Mut.
O Mensch, ermeß im Herzen dein,
Wie wunder muß der Schöpfer sein!

Der Zweig und Nest sind tausend,
Und tausend, tausend viel,
Mehr tausend, tausend, tausend
Der Blättlein und der Stiel;
Doch Äderlein beineben
Noch mehr man zählen tut:
Da nähret sich das Leben
Und Seel in grünem Blut.
O Mensch, ermeß im Herzen dein,
Wie wunder muß der Schöpfer sein!

O Schönheit der Naturen,
O Wunderlieblichkeit,
O Zahl der Kreaturen,
Wie streckest dich so weit!
Und wer dann wollt nit merken
Des Schöpfers Herrlichkeit
Und ihn in seinen Werken
Erspüren jeder Zeit?
O Mensch, ermeß im Herzen dein,
Wie wunder muß der Schöpfer sein!⁵

Grübeln und Reflektieren, bei Gryphius immer wieder durchbrechend, sind hier ganz der genießenden Freude und dem unmittelbaren Anschauen gewichen. Das lyrische Subjekt versenkt sich in die sinnliche Fülle des Sichtbaren, ein barocker Augenmensch, für den das Sinnliche nicht Täuschung und Tarnung des Todes ist, sondern Ausdruck überreicher Vitalität, die als das genommen sein will, was sie scheint. Keine Kluft zwischen Schein und Sein tut sich auf, vielmehr leuchtet im sinnlichen Scheinen das Wesen der Schönheit selbst. Anders als Gryphius geht Spee nicht vom Gedanklichen, sondern vom Sinnlichen aus, wichtiger als das Zergliedern ist ihm der ganzheitliche Zugriff.

Er will die Welt nicht allegorisch entzaubern, sondern das Wesen, die göttliche Substanz in der schönen geschaffenen Gestalt feiern. Wie die Schloßbauten und die Gartenanlagen des Barock die Majestät des Fürsten repräsentieren, so spiegelt die erregende Schönheit der Schöpfung die majestas domini, die Herrlichkeit der Schöpferkraft. Anders als Gryphius, der im Grunde beim reflektierenden Wort stehenbleibt, verbindet Spee Sprechen und Schauen, Bild und Wort, Sinnliches und Sinn. Alles

⁵ F. von Spee, *Lyrik und Prosa*. Hrsg. von W. Freund, Paderborn 1991, 39f.

kommt auf den Aspekt der Betrachtung an. Im gedanklich ungebrochenen Anblick des Himmels und der Erde, der Sonne, der Sterne und der gesamten Natur überwiegt die Erscheinung des Lebens, die Entfaltung der einen unendlich fruchtbaren Substanz, die stets neues Werden aus sich gebiert. Spee betrachtet die Welt unter dem Aspekt von Entstehung und Entwicklung, von Geburt und Reife, erwachsen aus der unversiegbaren göttlichen Potenz. Weiterhin liegt über der Schöpfung die frühlingshafte Anmut ihrer Erweckung, der jugendliche Glanz ihrer Geburt aus Gott. Bei Gryphius dominiert hingegen der Aspekt des Verfalls und des Todes. Dem Morgen der Schöpfung steht der Abend des Sterbens, dem Glanz des Frühlings das winterliche Verbleichen gegenüber. Absterben verhindert das Reifen, das teuflische Nein durchkreuzt das Ja des Schöpfers. Beschwören die Verse Spees die Schönheit der Unschuld, so sieht sich der Leser bei Gryphius der häßlichen Welt nach dem Sündenfall ausgesetzt. Das lyrische Subjekt bei Spee spricht aus der erinnernden Vision des Paradieses, bei Gryphius vermag sich das Subjekt nur noch aus der Perspektive des schuldhaft vertriebenen Menschen zu artikulieren.

Für den Dichter der „Trutz-Nachtigall“ steht die anhaltende Verbindung der Schöpfung mit ihrem Schöpfer außer Frage. Noch verweist das Abbild auf das Urbild, das Wunder des Seienden auf das unsterbliche Sein, an dem es Anteil hat. In der *analogia entis* spiegelt sich der unerschütterliche Glaube an das Verhältnis des ewigen Seins Gottes zum vergänglichen Sein der Schöpfung, die ein Gleichnis seines Wesens ist. Zugleich aber übersteigt der Schöpfer die eigene Schöpfung in einem dem Menschen unvorstellbaren Maße. In der Form rhetorischer Klimax, der *comparatio a minore ad maius*, der erweiternden Steigerung vom Kleinen zum Größeren, bis hin zum hyperbolisch überhöhten Absoluten, wird eine Ahnung vermittelt von dem alles Sein und alle Sprache entgrenzenden Schöpfer. Aber auch die Gradation, die Steigerung vom Niedrigeren zum Höheren, vom Relativen zum Absoluten setzt das gläubige Vertrauen auf das, was gesteigert, auf das Höchste verweist, voraus. Analogie und Klimax als die hervorstechenden poetischen Argumentationsstrukturen gründen im Glauben an die unverbrüchliche Harmonie des Schöpfers mit seiner Schöpfung.

Bei Gryphius überwiegen demgegenüber, deutlich akzentuiert, antithetische Ausdrucksmuster. Schöpfung und Schöpfer, Mensch und Gott sind getrennt durch den tiefen Graben der Sünde, das Paradies ist verloren, die Verbindung zur göttlichen Herkunft abgerissen. Aus solchem Bewußtsein entspringt ein zutiefst dissonanter Stilwille. Gehäufte Antithesen, oft chiasmatisch verschränkt, Polarisierungen und unausgeglichene Kontraste, gesteigert bis zum Oxymoron: „Ein bald verschmelzter Schnee

und abgebrannte Kerzen“, heben den tiefen Riß zwischen menschlichem und göttlichem Sein grell hervor. Zerbrochen sind die *harmonices mundi*, zerstört durch die schrille Dissonanz der Erbschuld.

Und dennoch gehören die pathetische Klage über das verlorene Paradies und die poetisch innige Paradiesbeschwörung aufs engste zusammen. Es sind dialektische Betrachtungsweisen der einen unteilbaren Schöpfung, die sich zwischen Geburt und Tod, Ende und Anfang vollzieht. Sterben und Geborenwerden sind fundamentale Vorgänge innerhalb des gleichen Seins, das durch den Schöpfungsakt aus der Ewigkeit in die Zeitlichkeit versetzt worden ist. Sub specie aeternitatis betrachtet, erscheint die Welt notwendig in einem anderen Licht als unter dem Blickwinkel des Temporären. Aufgehoben sind beide Perspektiven, Zeit und Ewigkeit, im Schöpfer, in dem alle Gegensätze zusammenfallen, Spee und Gryphius repräsentieren in ihren herausragenden Dichtungen beispielhaft die Dialektik einer Epoche, die in geistiger Dynamik das Zeitliche wie das Zeitlose des Seins betrachtet mit dem Ziel der letztendlichen Rückführung der Zeit in die Ewigkeit. Beide sind Künstler in einer Ära ungeheurer Bewegtheit, in der die Fassaden und Innenräume der Kirchen und Schlösser zu schwingen beginnen und der Blick nirgends verweilend, schließlich emporgerissen wird zur bunt bewegten Pracht der Deckenfresken, wo die Säulen wie Spiralen in gewundenen Linien sich nach oben drehen und die Figuren mit pathetischen Gebärden und dramatischem Ausdruck wie Darsteller in einem lebendigen Welttheater zu agieren scheinen. Eine flutende Bewegung durchströmt das Zeitalter der Entdeckungen und Aufbrüche, hervorquellend aus der Spannung zwischen dem immanent begrenzten Bewußtsein und dem Verlangen nach transzendenter Entgrenzung. Der progressive Geist des Barock duldet kein Stillstehen, kein Verharren beim bloßen Sosein, beim Materiellen, stets überführt er die Trägheit der Masse in Bewegung und gewinnt dem Material im künstlerischen Prozeß ein Äußerstes an Dynamik ab.

Schwankt in mehr horizontaler Blickführung die dichterische Welt des Andreas Gryphius in schwindelnden Antithesen, so windet sich der Blick in Spees Gedichten, vertikal geführt, über steigernd angeordnete Stufen zum Himmel empor. Spees berühmte Natureingänge sind der Positiv, die Basis für die nachfolgenden poetischen Potenzierungen.

Wann Morgenröt sich zieret
Mit zartem Rosenglanz,
Und gar sich dann verlieret
Der nächtlich Sternentanz;
Gleich lüstet mich spazieren
In grünen Lorbeerwald,
Allda dann musizieren
Die Pfeiflein mannigfalt.

Der grüne Wald ertönet
Von krausem Vogelsang,
Mit Stauden stolz gekrönt
Die Gruften geben Klang,
Die Bächlein krumm geflochten
Auch lieblich stimmen ein,
Von Steinlein angefochten
Gar süßlich sausen drein.

Doch süßer noch erklinget
Ein sonders Vögelein,
So sein Gesang vollbringt
Bei Sonn- und Mondeschein.
Trutz-Nachtigall mit Namen
Es nunmehr wird genannt,
Und vielen wild und zahmen
Geht vor ganz unbekannt.

Trutz-Nachtigall mans nennet,
Ist wund von süßem Pfeil,
In Lieb es lieblich brennet,
Wird nie der Wunden heil.
Geld, Pomp und Pracht auf Erden,
Lust, Freuden es verspott
Und achtets für Beschwerden,
Sucht nur den schönen Gott.⁶

Erst die anschauliche Darstellung des Positivs läßt die aufwärtsstrebende Kraft des Komparativs wirksam werden. Nur vom sinnlichen Grund seiner Existenz aus vermag der Mensch den Blick in die Höhe zu heben. Positive Grunderfahrung und komparative Steigerung sind aufs engste verbunden. In der Kette des Seins, selbst noch in ihrem untersten Glied, lebt

⁶ Ebd. 33 f.

das göttliche Erbe, anders müßte jede Komparation, jede Steigerung sinnlos sein.

Im Schönen ist das Schönste, im Herrlichen das Herrlichste gegenwärtig. Spees graduell bewegte Verse haben in der Tat etwas von den Barockkirchen, in denen der Blick des Betrachters über die prächtigen Ausstattungsdetails der Innenräume emporgehoben wird zur Kuppel über ihm, wo sich in erhabener Steigerung der Himmel farbenprächtig zu öffnen beginnt, nicht in vager Unendlichkeit, sondern als sinnhaft konkrete Anschauung des unendlich Schönen.

Trutz-Nachtigall, Verkörperung des von Jesus betroffenen Dichters, erhebt die Sinne und die Herzen der Menschen. Sie ist die süße Philomela, die Sängerin der Liebe, und zugleich Seelenvogel, der über die Erde hinaus den Weg zur Unsterblichkeit weist. Die Sängerin der Liebe wie die Seele, getroffen von den Pfeilen, sind in ewiger Liebe zu Jesus entbrannt, erfüllt nur von ihm, von der Sehnsucht nach endgültiger Vereinigung. Cupido und Jesus, paganer und christlicher Mythos, verschmelzen in der Innigkeit der Liebe. Spees antikisierende Bildsprache ist nicht nur bloßes Kostüm, sondern Ausdruck der tiefen Gemeinsamkeit aller Seelen, auf der Suche nach dem Göttlichen, das in erotisch sinnhafter Gestalt in den Menschen aller Zeiten nach Worten ringt.

Die Liebe bildet die Grundierung der dichterischen und schriftstellerischen Werke Spees. Sie gleicht alle Kontraste aus, versöhnt die Antithesen und löst das Grauen der Trennung und des Verlassenseins auf. Die Gewißheit, von der Jesusminne betroffen zu sein, etwas von seiner Liebe fortan in sich zu tragen, läßt die Kreatur die tiefe menschlich-göttliche Analogie empfinden und jenseits der Zeit die Seligkeit der Erfüllung ahnen. Die Liebessängerin Philomela fliegt mit lockend verheißungsvollem Wohlklang voraus in das ersehnte Paradies, in die Heimat, wo die Brautseelen die ewige Gemeinschaft mit ihrem Bräutigam Jesus finden werden.

Dichtung ist für Spee ausschließlich Liebessang, Ausdruck der Harmonie der Seele mit Gott. Der Dichter ist die weiblich empfangende anima, überströmend im Gesang vom göttlichen Geist der Liebe. Tanathos und Eros, Todesklage und Liebesjubel begegnen in den Dichtungen von Gryphius und Spee in dialektischer Gestalt, doch nicht unvereinbar, sondern im tiefsten miteinander verbunden. Erst sterbend erfährt das Geschöpf die ganze Liebe des Schöpfers, indem es dorthin zurückkehrt, wo alles Sterben ein Ende hat. Der transzendente Zyklus rundet sich. Der Tod ist die Wiege des Lebens und der Liebe, die Liebe aber ist das Grab des Todes. Spees Natureingänge bevorzugen die Darstellung der Natur im Aufbruch. Nicht die Endzeit, sondern der Beginn steht im Vordergrund, das Hervorbrechen lebendigen Seins.

Der trübe Winter ist fürbei,
Die Kranich wiederkehren,
Nun reget sich der Vogelschrei,
Die Nester sich vermehren;
Laub mit Gemach
Nun schleicht an Tag,
Die Blümlein sich nun melden;
Wie Schlänglein krumm
Gehn lächelnd um
Die Bächlein kühl in Wälden.⁷

Der Frühling treibt neues Leben, neue Schönheit hervor. Erneut steht die Natur in Blüte, idyllisch befriedet, erfüllt von einem Hauch des Paradieses. Jenseits von Schuld und Sünde, von Fluch und Unerlöstheit bietet sich Natur so dar, wie sie aus der Hand des Schöpfers gekommen ist, im reinen Glanz ihrer Unschuld. Gerade die Zeit neuerwachenden Lebens ruft den Frühlingsmorgen der Schöpfung zurück.

Wo nur man schaut, fast alle Welt
Zur Freuden tut sich rüsten,
Zum Scherzen alles ist gestellt,
Schwebt alles fast in Lüsten;
Nur ich allein,
Ich leide Pein,
Ohn End ich werd gequälet,
Seit ich mit dir
Und du mit mir,
O Jesus, dich vermählet.⁸

Die sich entfaltende Schönheit der Natur ist jedoch noch nicht die Erfüllung selbst, sie erweckt erst die Sehnsucht. Im Angesicht des Grünens und Blühens wird das Verlangen des Menschen übermächtig nach seelischer Erneuerung in der Liebe Jesu. Spee entwertet die Natur dabei keineswegs zu kontrastierenden Antithesen, vielmehr ist das diesseitig Schöne die Quelle, aus der das jenseitig gerichtete Verlangen fließt. Entscheidend ist, daß solches Verlangen nicht aus der Negation des Diesseits hervorbricht, sondern aus dessen qualitativer Steigerung. Daher kann Spee in den Bildern der sinnenhaft geschauten Natur sprechen, weil der Schöpfer im natürlichen Sein seine Spuren hinterlassen hat. Wer in der Sprache der geschaffenen Natur redet, der meint nicht nur die Erschei-

⁷ Ebd. 35.

⁸ Ebd. 35.

nung, sondern gestaltet zugleich eine Ahnung ihres in Gott gründenden Wesens.

Ja wiltu sehn
All Pein und Peen
Im Augenblick vergangen,
Mein Augen beid
Nur führ zur Weid
Auf dein so schöne Wangen.⁹

In Anspielung auf die heidnische wie biblische Hirtenmetapher erscheinen die Augen wie zwei Schafe, die auf den Wangen Jesu weiden möchten. Das Hirtenidyll verweist als konkreter Vorschein auf die ersehnte jenseitige Liebesgemeinschaft. Die Spuren des Schöpfers im Diesseits, faßbar in Bildern und Situationen, sind wie Liebespfänder, die für die Treue und Liebe des Geliebten bürgen, ohne seine Gegenwart selbst ersetzen zu können. Wie jedes Liebespfand im Augenblick der wirklichen Erfüllung seinen Wert verliert und überflüssig wird, so sind die Natur, die ganze Schöpfung nur Erinnerung und Trost, deren der Mensch bei der letztendlichen Vereinigung mit Gott nicht länger bedarf.

In manchen Gedichten scheint in der bedingungslosen Hingabe an die überreich sich verströmende Natur die Erfüllung bereits ganz nah zu sein, sich beinahe konkret zu vollziehen.

Die reine Sonn zu Morgen,
In sanften Haaren bloß,
Den Brand noch trug verborgen
In ihrem Purpurschoß,
Da gab ich mich zu Felde,
Laut riefte meinem Schatz,
Der über Gold und Gelde
Bei mir gefunden Platz.

Auf grüner Heid und Matten
Bei krausem Lorbeerbaum
Ich spreitet mich in Schatten,
Sank ab in süßen Traum.
Bald wieder ich erwachet,
Mein Jesum fand da,
So lieb und freundlich lachet,
Zu mir trat aller nah.

⁹ Ebd. 36.

Er gleich zu mir tat zielen
Mit reinem Augenblitz;
Auf mich mit Haufen fielen
Die Strahlen voller Hitz.
Die Pfeil da kamen loffen
Von seinen Äuglein teur,
So mir das Herz getroffen
Mit bittersüßem Feur.

Von seinem gläser Bogen
Zu mir mit süßem Schein
Die süße Flämmlein flogen
Aus beiden Fensterlein.
O weh, wann ich der Stunden,
Wann ich der Zeit gedenk,
Aus frisch genetzter Wunden
Ich Herz und Wangen tränk.¹⁰

Wieder ist es eine Zeit des Aufbruchs, ein Schöpfungsmorgen. In zärtlich erotischer Sprache erscheint die Sonne in ihrer reinen entblößten Gestalt, umhüllt von sanften Strahlenhaaren, in der Verheißung ihres noch verborgenen glühenden Schoßes. Liebesselig breitet sich der Mensch im Schatten aus, ganz anima, bereit, das niederflutende Licht und die ausströmende Wärme zu empfangen.

In franziskanischer Innigkeit, im Stil des hochpoetischen „Sonnengesangs“, des „canto delle creature“, tritt Jesus selbst an die Stelle der Sonne. Freundlich lachend wie der Sonnenschein begegnet er dem liebenden und geliebten Menschen. Blitze und Strahlen brechen aus seinen Augen, in denen Mensch und Gott wie in einem Liebesakt miteinander verschmelzen. Die Kreatur, aus süßen Träumen erwacht, fühlt sich von der Wirklichkeit glühender Liebe umhüllt, mit der Jesus um den Menschen wirbt. Die Strahlen aus seinen Sonnenaugen treffen die anima christiana wie die Pfeile des Liebesgotts, süße Wunden schlagend und auf ewig verbindend. Die nahtlos ineinander übergehenden Assoziationen von Sonne, Jesus und Amor/Cupido, vermittelt jeweils über die Sonnenstrahlen, steigern die analogia entis zur Identifikation von Abbild und Urbild, von Erscheinung und Wesen. Im Innewerden der menschlich-göttlichen Liebe schwindet alles Trennende, wird das Sinnenhafte identisch mit dem göttlichen Sinn, verwandelt sich das mittelbar Geschaffene in die Unmittelbarkeit göttlicher Gegenwart.

¹⁰ Ebd. 36f.

In solcher Identifikation von Medium und Botschaft, von der Schöpfung mit dem Schöpfer selbst, erreicht Spee eine letzte unüberbietbare Aufgipfelung seiner geistlichen Liebesdichtung. Die Poesie kehrt zurück zu dem, was sie ursprünglich gewesen ist, zu einer „verborgenen Theologie“, wie es Martin Opitz in seinem „Buch von der Deutschen Poeterey“ sagt. Kern der verborgenen Theologie bei Spee ist die *unio mystica*, die mystische Vereinigung mit der Gottheit. Sie ist das Ziel der poetischen Darbietung, die über die *analogia entis* und die *comparatio* schließlich in der identifizierenden Einfühlung erreicht wird. Anschaulich gewinnt der barocke Stilwille der pathetischen Aufgipfelung Gestalt. Im Pathos des Todes bei Gryphius wie im Pathos der Liebe bei Spee pulsiert die gleiche Leidenschaft einer Epoche, die den Menschen und die Welt, Mikrokosmos und Makrokosmos in dynamisch flutender Bewegung erlebt.

Für Spee ist alles Geschaffene aufgehoben im Zyklus von Immanenz und Transzendenz. Für die Dauer der Schöpfung schwingt das Jenseits im Diesseits, um den Mittelpunkt des Schöpfers schlingt sich der Schöpfungskreis. In einem der schönsten Hirtenlieder klingt im Wechselgespräch zweier Hirten dieser Zyklus an.

Der Hirt Damon. O schöner Mond, du bester Hirt
Auf blau gefärbten Weiden,
Groß Vorteil dir da widerfährt,
Doch will dich nit beneiden;
Nur sing und kling dem Schöpfer dein,
Dem Schöpfer hoch gepriesen,
Der dir so frei geräümet ein
So weit geründte Wiesen.

Der Hirt Halton. O schöner Mond, du bester Hirt
Bei deinen besten Schafen,
Bei deinen Sternen wohlgeziert,
Wann Tier und Menschen schlafen,
Auch ich will dir nit neidig sein
Noch tragen dir den Grollen,
Wann schon die Stern und Schäflein dein
Seind voll der gülden Wollen.

Der Hirt Damon. Nur lobe nur den Schöpfer dein,
Der dir ist wohlgewogen
Und dir die gülden Lämmerlein
Er selbst hat auferzogen.

Sie nie noch keine Mütterlein
 Noch keine Brüst gesogen,
 Der Schöpfer nur, nur er allein,
 Er selbst hats auferzogen.

Der Hirt Halton. Die Morgenröt schon wachet gar,
 Will schon die Nacht verleiten;
 Schon flechtets ihre Purpurhaar
 Und will den Tag bereiten.
 Uns laßt noch preisen alle Zeit
 Den Schöpfer groß von Machten,
 Laßt feiren ihm in Fröhlichkeit
 Zu Morgen wie zu Nachten.¹¹

Die Nacht hat nichts Bedrohliches, sie ist nicht die Nacht der Sündenangst und des Todes, sie zeigt vielmehr ein betont idyllisches Gesicht. Der Mond als guter Hirt, die Sterne als die Schafe verweisen auf Jesus, den pastor bonus, den Seelenhirten. In jedem Stern leuchtet eine Seele in der Obhut des göttlichen Schäfers. Verheißungsvoll deuten die Lichter am Himmel auf die Erlösung des Menschen voraus und nehmen der Nacht, dem Dunkel, in das der Mensch an seinem Lebensabend eingeht, jeden Schrecken.

In barocker Emblematisierung enthüllt sich die tiefere Bedeutung des Angeschauten, vertieft die poetische Deutung das Bild zum Sinnbild. Ikon und Subskription, Bild und Wort bilden, im Gedicht vereint, Verge-
 wisserungen des Glaubens. Am Ende kehrt das Gespräch zu einer Zeit des Aufbruchs zurück, zur Morgenröte, die den neuen Tag ankündigt. Doch auch hier lenkt die bildhafte Vorstellung den Blick in die Tiefe. Die Morgenröte enthüllt sich als Sinnbild der verheißenen Auferstehung, in deren Licht die Sternenseelen aufgehen werden. In mystischer Vision wird das Sinnhafte wiederum durchsichtig für den Sinn, gehen im Bild die Geheimnisse des Glaubens auf. Der Übergang von der Nacht zum Tag, der den Gesprächsverlauf bestimmt, spiegelt den Erlösungsweg des Menschen, sein Sterben und sein Auferstehn. Ob in den Zyklen der Jahres- oder Tageszeiten, überall sind die Signale der Erneuerung verborgen, überall ist die geheime Schöpferkraft wirksam, die die ewige Fortdauer des Lebens jenseits von Verfall und Tod garantiert. Am Ende steht die Morgenröte, das erneut aufgehende Paradies, beschworen mit suggestiver Sprach- und Gefühlskraft.

¹¹ Ebd. 42 f.

Barock ist eine Epoche der Leidenschaften und Affekte, der Heftigkeit wie der Innigkeit der Gefühle. Auf der Lebensbühne artikuliert der poetische Solist wie der Sänger in der Oper in plakativen Gebärden seine Ängste und Sehnsüchte, seine Trauer wie seine Freude, seine Todesklagen und seinen Liebesjubiläum. Barock ist das sanguinische Zeitalter des Zutodebe-trübtheits und des Himmelhochjauchens. Alles wird Ausdruck, Zur-schaustellung dynamischer Emotionalität. Der Tod ist kein Tabu, sondern radikale Erschütterung, der man sich schonungslos aussetzt, Liebe, nicht flüchtige Lust, sondern aufwühlende Leidenschaft und bedingungslose Hingabe. Ein bis zum Äußersten gesteigertes Lebensgefühl bewegt die Epoche, in der man Sterben und Lieben, Verzweifeln und Hoffen in Szene setzt und durchlebt, in der man sich weinend und lachend, wehklagend und jubelnd, stets im Fortissimo, der Ambivalenz des Daseins öffnet.

Das Barock schließt das Schlesische wie das Rheinische, das Protestantische wie das Katholische ein, Barock sind Andreas Gryphius und Friedrich von Spee. Barock ist das *memento mori* und das *carpe diem*, Todes-trauer und Lebensfreude, der *horror vacui*, das Grauen vor der Leere, und die *spes fidei*, die Zuversicht des Glaubens, Daseinsangst und Zukunftshoffnung, Barock ist das Leiden an der *vanitas*, der Hinfälligkeit der Welt, und das Innwerden der Sphärenklänge, der *harmonices mundi*, der Schönheit der Schöpfung:

Ihr Völker viel auf Erden,
Ihr Menschen alle gar,
Frisch, fröhlich in Gebärden
Vor ihm euch stellet dar;
Ihm danket seiner Gaben,
Der Vöglein wunderfein,
Des Wachs der Honigwaben,
So wunderschöön und rein.

Steigt auf und steigt hinunder
In allen Werken sein,
Ruft überall: wie wunder
Muß er doch selber sein!
Ruft überall: wie wunder
Seind alle Wunder sein!
Wie wunder und wie wunder
Muß er dann selber sein!¹²

¹² F. von Spee, *Trutz-Nachtigall*. Hrsg. von G. Balke, Leipzig 1879, 151 f.