

# Gryphius' *Thränen des Vaterlandes* als typisches Barockgedicht

Eine Seminararbeit zum KO „Barocklyrik“

Bei Assoz. Prof. Dr. Johannes Keller

Im SS 2014 an der Universität Wien

von Robert Roth (a1107160)

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Das Barock als „Epoche der Klischees“</b>	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>Ist Gryphius' <i>Thränen des Vaterlandes</i> ein typisches Barockgedicht?</b>	<b>4</b>
2.1	Konstitutive Merkmale des Barock . . . . .	4
2.1.1	Opitz' <i>Buch von der Deutschen Poeterey</i> . . . . .	4
2.1.2	Historischer Hintergrund: Der Dreißigjährige Krieg . . . . .	7
2.1.3	Sprachgeschichtlicher Hintergrund: Sprachpatriotismus und -mystik . . . . .	7
2.1.4	Typische literarische Topoi des Barock . . . . .	8
2.2	Lyrisch-metrische Gedichtanalyse . . . . .	9
2.2.1	Gedicht- und Strophenform . . . . .	10
2.2.2	<i>Thränen des Vaterlandes</i> nach Opitz' Kriterien . . . . .	12
2.2.3	Stil- und rhetorische Figuren . . . . .	12
2.3	Inhaltliche Gedichtanalyse . . . . .	15
2.3.1	Der Dreißigjährige Krieg . . . . .	15
2.3.2	Das <i>Vanitas</i> -Motiv . . . . .	17
2.3.3	Zahlenmystik und Jüngstes Gericht . . . . .	18
2.4	Conclusio: <i>Thränen des Vaterlandes</i> als typisches Barockgedicht	21
<b>3</b>	<b>Die Problematik literarischer Epochen</b>	<b>21</b>

# 1 Das Barock als „Epoche der Klischees“

Die Epoche des Barock ist – in der Literaturwissenschaft zumindest – von literarischen Klischees und Stereotypen geprägt wie vielleicht keine andere. Fast unmittelbar wird bei den meisten fachkundigen Rezipienten das innere Bild von „aufgeblähter“ oder „schwülstiger“ Sprache evoziert, wenn sie mit dem Begriff „Barock“ konfrontiert werden.

Schon zu Schulzeiten hört man oftmals etwas vom berühmt-berüchtigten *Vanitas*-Motiv, „*memento mori*“ oder „*carpe diem*“. Auch den Schrecken des Dreißigjährigen Krieges als nahezu omnipräsenten Topos verbinden die meisten wohl mit dem Zeitalter des Barock. Weitere plakative Merkmale der Ära sind in der Regel Opitz' poetische Forderungen, religiöse und mystische Themen, sowie die Emblematik und Rhetorik.

Während Verallgemeinerungen (wie z.B. Epochen- oder Genrebegriffe) mehr oder weniger arbiträre Definition und Schöpfungen der Wissenschaft sind, haben diese Hilfskonstrukte dennoch durchaus ihre Berechtigung und nehmen einen bedeutenden Stellenwert innerhalb der Forschung ein. Sie sind ein wichtiges Hilfsmittel und Instrumentarium, dessen man sich bedienen kann, um bestimmte Aspekte von Literatur zu untersuchen.

Im Rahmen dieser Arbeit soll versucht werden, den etablierten Epochenbegriff des Barock zu verwenden, um ein stark rezipiertes Gedicht aus der Zeit jener Ära, nämlich Andreas Gryphius' *Thränen des Vaterlandes*, zu untersuchen und festzustellen, ob und wenn ja in welchem Umfang darin die von der Literaturwissenschaft als typisch bezeichneten Merkmale vorkommen.

Einerseits lässt sich dadurch der Epochenbegriff ein Stück weit „verifizieren“ und andererseits erhält man auch zahlreiche Interpretationshilfen und -ansätze für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Werk.

Zunächst sollen die in der Forschung gängigen Ansichten über das Barock vorgestellt werden (Kap. 2.1). Danach erfolgen eine lyrisch-metrische (Kap. 2.2) und inhaltliche Gedichtanalyse (Kap. 2.3). In der Conclusio (Kap. 2.4) soll dann schließlich die Frage, ob *Thränen des Vaterlandes* ein typisches Barockgedicht ist, beantwortet werden. Am Schluss folgt noch eine Problematisierung des Umgangs mit literarischen Epochenbegriffen (Kap. 3).

## 2 Ist Gryphius' *Thränen des Vaterlandes* ein typisches Barockgedicht?

### 2.1 Konstitutive Merkmale des Barock

Um die Frage, ob ein Text typisch für eine bestimmte literarische Epoche ist, beantworten zu können, muss man sich zunächst einmal die konstitutiven Merkmale des jeweiligen Zeitalters vergegenwärtigen<sup>1</sup>. Dies soll in diesem Kapitel geschehen. Dabei wird es zunächst um den poetologischen (Kap. 2.1.1), danach den historischen (Kap. 2.1.2) und schließlich um den sprachgeschichtlichen Hintergrund (Kap. 2.1.3) gehen. Abschließend werden noch einige für das Barock typische literarische Topoi (Kap. 2.1.4) kurz behandelt.

#### 2.1.1 Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey*

Der Dichter Martin Opitz (1597-1639) ist wohl wie kein anderer mit der Epoche des Barock verbunden. Während seine literarischen Schriften heute weniger Beachtung finden, ist er vor allem durch sein poetologisches Werk bekannt geworden. Mit dem 1624 erschienenen *Buch von der Deutschen Poeterey*<sup>2</sup> verfasste er eine der ersten und wichtigsten Poetiken des Deutschen.

Besonders der Aspekt der *deutschen* Sprache ist dabei essentiell. Opitz wollte das Deutsche, das gegenüber den romanischen Nachfolgesprachen des Lateinischen, also v.a. Französisch und Italienisch, von vielen gebildeten Zeitgenossen als eher „minderwertig“ und zu Kunstzwecken ungeeignet angesehen wurde, aufwerten und den Einsatz der Volkssprache fördern.

In seinem Buch geht Opitz nicht beschreibend (deskriptiv) vor, sondern er stellt eine Reihe von Regeln und Forderungen auf (normativ). Während aus heutiger Sicht (geprägt durch den Genie- und Künstlerbegriff von Sturm und Drang oder Romantik) die Opitzschen Forderungen als ein die künstlerische Freiheit einschränkendes Korsett, das kreative Neuschöpfungen unterdrückt

---

<sup>1</sup>Hierfür würde sich vor allem die Überblicksdarstellung von Volker Meid eignen: Meid, Volker: *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung 1570-1740*. München: Beck, 2009.

<sup>2</sup>Opitz, Martin: *Buch von der Deutschen Poeterey*. Stuttgart: Reclam, 2011.

oder einengt, in der Regel also eher kritisiert werden, hatten sie auf seine Zeitgenossen eine ganz andere Wirkung. Die Poetikregeln der *Deutschen Poeterey* hatten fast ein Jahrhundert lang Bestand und waren für die Künstler des 17. Jahrhunderts eine Art Leitfaden und somit eher eine Hilfe und Anregung statt einer hinderlichen Schranke.

Doch was genau fordert Opitz in seinem Werk?

Nach einer kurzen Vorrede, in der es um Sinn der Dichtung und Verteidigung des Poetenstandes geht, werden in seinem fünften Kapitel zunächst Gattungen (wie z.B. Tragödie oder Komödie) definiert und beschrieben.

Das sechste Kapitel enthält dann eine der ersten Forderungen Opitz', denn es geht um die „ziehr der worte“<sup>3</sup>, also darum eine möglichst schöne und ästhetische Sprache zutage zu fördern. Der Autor definiert darin, was schön ist, nämlich nur das Hochdeutsche (im Gegensatz zu regionalen Dialekten). Fremdwörter aus anderen Sprachen lehnt er ab<sup>4</sup>.

Mit der Lyrik befasst sich Opitz im siebten Kapitel. Es ist wohl jenes, welches letztlich den größten Einfluss hatte und bis heute am meisten Beachtung gefunden hat. Beginnend mit einer Forderung nach der Reinheit der Reime, folgt rasch die vermutlich berühmteste Passage der Opitzschen „Doktrin“, nämlich jene, in der die strenge Alternierung in der Lyrik vorgegeben wird. Lediglich Jambus und Trochäus seien erlaubte Versfüße<sup>5</sup>:

„[...] jeder verß entweder ein iambicus oder trochaicus; nicht zwar das wir auff art der griechen vnnnd lateiner eine gewisse grösse der sylben können inn acht nemen; sondern das wir aus den accenten vnnnd dem thone erkennen / welche sylbe hoch vnnnd welche niedrig gesetzt soll werden.“<sup>6</sup>

Danach kommt Opitz zum Alexandriner. Dieser ist unter den jambischen Versen zu vorderst zu setzen, da er an die Stelle der griechischen Verse (v.a. in heroischer Dichtung) treten soll. Folgende Definition gibt Opitz dazu:

„Der weibliche verß hat dreyzehen / der männliche zwölf sylben; wie der iambus trimeter. Es muß aber allezeit die sechste sylbe eine caesur oder abschnitt

---

<sup>3</sup>Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, S. 35.

<sup>4</sup>„So stehet es auch zum hefftigsten vnsauber / wenn allerley Lateinische / Frantzösische / Spanische vnnnd Welsche wörter in den text vnserer rede geflickt werden“ (ebd., S. 35).

<sup>5</sup>Opitz' macht an dieser Stelle auch eine wichtige Unterscheidung zur Literatur der Griechen und Römer. Während in der antiken Verslehre zwischen kurzen und langen Silben unterschieden wird, distinguiert er zwischen betont und unbetont (oder Hebungen und Senkungen); ein System, das noch heute geläufig ist.

<sup>6</sup>Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, S. 52.

haben / vnd masculinae terminationis, das ist / entweder ein einsylbig wort  
sein / oder den accent in der letzten sylben haben“<sup>7</sup>

Der Alexandriner ist also ein sechshebiger Jambus mit Mittelzäsur.

Anschließend geht Opitz auf die Gedichtform des Sonnetts genauer ein:

„Ein jeglich Sonnet aber hat viertzehen verse / vnd gehen der erste / vierdte  
/ fünffte vnd achte auff eine endung des reimes auß; der andere / dritte /  
sechste vnd siebende auch auff eine. [...] Die letzten sechs verse aber mögen  
sich zwar schrecken wie sie wollen; doch ist am bräuchlichsten / das der  
neunde vnd zehende einen reim machen / der eilffte vnd viertzehende auch  
einen / vnd der zwölffte vnd dreyzehende wieder einen.“<sup>8</sup>

Ein Sonnett soll folglich ein Gedicht sein, welches vierzehn Verse lang und in Alexandrinern verfasst ist. Das Reimschema ist ABBA ABBA. Für die letzten sechs Verse lässt Opitz ein freieres Schema zu, definiert aber zugleich CCD EED als Standard.

Die weiteren Forderungen Opitz' und das kurze Schlusskapitel sollen hier, aufgrund fehlender Relevanz zur Analyse von Gryphius' *Thränen des Vaterlandes*, unerwähnt bleiben. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass ein barockes Sonnett nach Opitz folgende Kriterien erfüllen müsste:

1. Die Sprache soll Hochdeutsch und ohne Fremdwörter sein.
2. Das Gedicht muss aus 14 Versen bestehen, die sich in zwei Quartette zu Beginn und zwei Terzette zum Schluss unterteilen.
3. Die Quartette müssen mit umarmendem Reim enden.
4. Die Terzette sollten idealerweise dem Reimschema CCD EED folgen.
5. Als Versmaß ist nur der Alexandriner erlaubt.
6. Das ganze Gedicht muss streng alternierend sein.

In Kap. 2.2.2 soll dann konkret am Text überprüft werden, inwiefern Gryphius in *Thränen des Vaterlandes* diese Vorgaben von Opitz umsetzt.

---

<sup>7</sup>Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, S. 53.

<sup>8</sup>Ebd., S. 56.

### 2.1.2 Historischer Hintergrund: Der Dreißigjährige Krieg

In der Forschung herrscht Einigkeit darüber, dass „[f]ür das Verständnis vieler bedeutender Texte der Barockliteratur [...] Grundkenntnisse über den Dreißigjährigen Krieg notwendig“ sind. Da eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Thema den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, soll hier die kurze Zusammenfassung von Niefanger<sup>9</sup> genügen:

1. Der Dreißigjährige Krieg war zunächst eine konfessionelle Auseinandersetzung zwischen Katholiken und Protestanten.
2. Die Stände nutzten den Konflikt, um Interessen gegen den Kaiser durchzusetzen.
3. Ausländische europäische Großmächte fochten letzten Endes ihre Machtansprüche auf deutschem Boden mit eigenen Truppen aus.
4. Die Bevölkerung musste massiv unter Hunger, Tod und Zerstörung leiden.
5. In manchen Gebieten brach die staatliche Ordnungsmacht kriegsbedingt zusammen und Terror, Willkür, Anarchie und das Recht des Stärkeren herrschten vielerorts.
6. Es kam zur religiösen Abwendung vom Diesseits und Hinwendung zum Jenseits.

### 2.1.3 Sprachgeschichtlicher Hintergrund: Sprachpatriotismus und -mystik

Als Reaktion auf eine Welle der „Latinisierung und Überfremdung der deutschen Sprache“, die sich durch den Einfluss der Kirche (vor Luther gab es de facto keine brauchbare volkssprachliche Bibel, Liturgiesprache war das Latein) und das humanistische Gelehrsamkeitsideal während der Renaissance ereignete, entwickelte sich in Deutschland eine Art „Sprachpatriotismus“.

Während diese Tendenz als gesamteuropäisch angesehen werden kann (man denke beispielsweise an Dantes Bemühungen in Italien oder Ronsard in Frankreich), sind in Deutschland (neben der bereits erwähnten Poetik von Opitz) v.a. die Sprachgesellschaften, sowie die Arbeiten von P. Harsdörffer (*Schutzschrift für Die Teutsche Spracharbeit*, 1644) und J. G. Schottel (*Ausführliche Arbeit von der Teutschen HauptSprache*, 1663) erwähnenswert.

Daneben gab es aber auch noch eine andere zeitgenössische Strömung:

---

<sup>9</sup>Vgl. Niefanger, Dirk: *Barock: Lehrbuch Germanistik*. 3. Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012, S. 29f.

„Die **Sprachmystik** geht von einem ursprünglich analogen Verhältnis von Sprache und Kosmos aus, das durch Sündenfall und babylonische Sprachverwirrung gestört wurde. Die Mystik leitet von diesem Ursprung die Rätselhaftigkeit der Sprache ab: Die Einheit von Kosmos und Sprache muss durch Deutung und »Spurensuche« [...] wiederhergestellt werden.“<sup>10</sup>

Die Sprachmystik ist also eine „religiöse“ (oder zumindest nach einer Art höheren Erkenntnis suchende) Praxis. Die Kirchen, insbesondere die reformierten, lehnten Derartiges ab und so musste der heute bekannteste Vertreter dieser Strömung, Angelus Silesius, 1653 zum Katholizismus konvertieren.

Während man Mystik grundsätzlich als die „von persönlichem Bekenntnis und von Begründung geleitete Suche nach und Erfahrung von dem Einswerden des Menschen mit dem Numinosen (>*unio [mystica]*<“<sup>11</sup> definieren kann, geht es bei der barocken Mystik auch oft um die Enträtselung der Sprache.

Die Reformatoren lehnen die im Katholizismus seit ca. dem 5. Jh. gängige Praxis der Bibelexegese mittels der Vorstellung vom Vierfachen Schriftsinn ab. Vielmehr wurde davon ausgegangen, dass die Bibel tatsächlich Wort für Wort vom Heiligen Geist selbst inspiriert wurde.

Als Folge davon war es also möglich, durch die Auseinandersetzung mit der heiligen Schrift Gott und der Erkenntnis nahe zu kommen, wenn es dem Leser gelang, die darin wie eine „Geheimsprache“ verborgene Heilsbotschaft zu enträtseln. Insbesondere zahlenmystische Phänomene kommen in der Bibel zuhauf vor (man denke nur an 666 als die Zahl des Tieres oder die heilige Dreifaltigkeit) und so erfreuten sich auch derartige Versuche und Lesarten der Bibel unter den Barockmystikern hoher Beliebtheit.

#### 2.1.4 Typische literarische Topoi des Barock

Das Zeitalter des Barock ist wie fast kein anderes beherrscht von Themen wie Vergänglichkeit (lat. *vanitas*) und notorischen Gedanken an den Tod (*memento mori*, lat. etwa: „Bedenke, dass du sterblich bist!“). Diese beiden Topoi sind es dann auch, die die Literatur der Epoche entscheidend bestimmen<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup>Niefanger: *Barock: Lehrbuch Germanistik*, S. 84.

<sup>11</sup>Ebd., S. 135.

<sup>12</sup>Aus dem Gefühl der Vergänglichkeit aller Dinge lässt sich einerseits der Topos des *contemptus mundi* (lat. Verachtung der – materiellen – Welt), andererseits aber auch das radikal gegenteilige, lebensbejahende *carpe diem* (lat. „Lebe den Tag!“) ableiten. Beide Aspekte sind ebenfalls wichtig und typisch für die Barockepoche.

Sie lassen sich hauptsächlich aus christlichen Vorstellungen ableiten:

„Die Ungewißheit über die Stunde des Todes macht das Sterben schwierig und gefährlich, denn wer unvorbereitet und ohne Buße aus dem Leben scheidet, tritt ohne Anspruch auf die Vergebung seiner Schuld vor Gericht. Darum gilt es, im ganzen Leben den Tod vor Augen zu haben und die Gelegenheit zur Buße nicht bis auf die Sterbestunde hinauszuschieben. Wachen und Beten soll die Zeit des Erdenlebens erfüllen, auf das Heil seiner Seele soll der Mensch zeitlebens bedacht sein.“<sup>13</sup>

Laut van Ingen sind die Aspekte der *vanitas* und des *memento mori* eng miteinander verbunden:

„[...] ist die Flüchtigkeit des Lebens Auftakt zum Hinweis auf die Vergänglichkeit aller Dinge, die für manchen Menschen den Kern und letzten Wert seines Lebens ausmachen. Das ist das Beklemmende, daß wir erfahren müssen, wie alles Äußerliche, wofür wir uns im Leben abmühen, ebenso der Vergänglichkeit unterworfen ist wie wir selber auch. Das Aufbauelement der Vanitas ist seit dem Mittelalter ein fester Bestandteil des Memento mori. Es wird darin vor allem der Nachdruck auf die restlose Vergänglichkeit *alles* Existierenden gelegt, die mithin auch für den Menschen mit all seinen irdischen Errungenschaften gilt. Das Motiv von der Flüchtigkeit des Menschenlebens ist dann eingebettet in die Darstellung der allgemeinen Vanitas.“<sup>14</sup>

Da es sich bei den beiden genannten Aspekten also um zentrale Vorstellungen zur Zeit des Barock handelte, ist es nur wenig verwunderlich, wenn diese Diskurse sich dann auch entsprechend in der Literatur widerspiegeln und als typisch für diese angesehen werden können.

## 2.2 Lyrisch-metrische Gedichtanalyse

Nachdem nun der theoretische Hintergrund zur Epoche des Barock in Kürze erläutert wurde, soll es im Folgenden um eine konkrete Analyse von Gryphius' *Thränen des Vaterlandes*<sup>15</sup> gehen. Da es sich dabei um ein Gedicht handelt, soll anfangs zunächst eine lyrisch-metrische Analyse im Vordergrund stehen.

---

<sup>13</sup>Van Ingen, Ferdinand: *Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik*. Groningen: Wolters, 1966, S. 60.

<sup>14</sup>Ebd., S. 66.

<sup>15</sup>Dabei werden Zitate aus dem Gedicht lediglich mit Versangabe gekennzeichnet. Sie beziehen sich auf folgende Ausgabe: Gryphius, Andreas: *Freuden vnd Trauer-Spiele auch Oden vnd Sonnette sampt Herr Peter Squentz Schimpff-Spiel*. Breslau, 1658, S. 14f.

### 2.2.1 Gedicht- und Strophenform

Betrachten wir zunächst die Gedichtform. Der Text besteht aus 14 Versen und lässt sich (aufgrund des Reimes, von dem noch die Rede sein wird) in zwei Quartette zu Beginn und zwei Terzette am Ende einteilen. Aus diesen Kategorien ist also bereits ersichtlich, dass es sich um ein Sonnett handelt.

Das bereits angesprochene Reimschema ist ABBA ABBA CCD EED. Die beiden Quartette sind also mit umarmendem oder Blockreim verbunden, ebenso wie die Verse 10-14, während die Verse 9 und 10 dazwischen ebenfalls ein eigenes Reimpaar bilden.

Die Verse 1, 4, 5, 8, 11 und 14 sind als dreizehnsilbiger Jambus mit weiblicher Kadenz, die Verse 2, 3, 6, 7, 9, 10, 12 und 13 als zwölfsilbiger Jambus mit männlicher Kadenz ausgestaltet. Die Versform ist also stets der Alexandriner, dessen charakteristische Mittelzäsur auch immer, wenngleich unterschiedlich stark ausgeprägt, vorhanden ist. Das ganze Gedicht ist streng alternierend.

Da das bloße Aufzählen von lyrisch-metrischen Kriterien an sich jedoch nicht zielführend ist, soll nun das Augenmerk auf bestimmte Besonderheiten gelenkt werden, denn diese sind es, auf die einen der Autor durch seine Sprache gewissermaßen mehr oder weniger subtil hinweist. Nur die Verknüpfung zwischen lautlicher und inhaltlicher Ebene kann zu einer adäquaten Interpretation eines Gedichtes führen. Was also ist auffällig im Text?

Die erste Stelle, an der man beim (laut) Lesen ins Stocken gerät, ist der Anfang von V. 3: „Das vom Blutt fette Schwerdt [...]“. An dieser Stelle hat man Probleme, die von Opitz geforderte strenge Alternierung auch richtig zu lesen, weil dies entgegen der normalen Wortbetonung wäre. „Das vom Blutt fette Schwerdt“ müsste man betonen, um dieser Forderung nachzukommen und während diese Lesart nicht gänzlich unmöglich ist, so erscheint mir ein „Das vom Blútt fette Schwerdt“ als die natürlichere Variante. In einem solchen Fall würden auf zwei unbetonte zwei betonten Silben (Hebungsprall!) folgen, was laut Opitz eine Art Todsünde wäre.

Genau aber so eine Stelle ist metrisch auffällig und interpretatorisch interessant. Das eigentlich unbetonte Wort „Blutt“ würde nach natürlicher Lesart

eine Betonung bekommen<sup>16</sup> und würde damit sozusagen hervorgehoben. Dies gilt es für die spätere inhaltliche Analyse im Hinterkopf zu behalten.

Die zweite Stelle, an der man beim Lesen etwas hängen bleiben kann, ist der Beginn von V. 12: „Dreymal sind schon sechs Jahr [...]“. Streng alternierend gelesen würde man „Dreymál“ betonen, während „Dréymal“ mir natürlicher erscheint (Stammsilbenbetonung des Deutschen).

Die Passage ist insbesondere deshalb interessant, weil der Autor ja auch „Drey Mal“ hätte schreiben können, um die Betonung eindeutig auf die zweite Silbe zu legen. Dies mag vielleicht spitzfindig erscheinen und könnte auch den noch nicht festgelegten orthographischen Konventionen zu Gryphius' Zeit geschuldet sein. Dennoch ist es möglich, daraus eine gewisse Betonung dieser Stelle durch den Autor abzuleiten. In Kap. 2.3.3 wird darauf eingegangen.

Ein letzter Aspekt, der noch interessant sein könnte, sind die Kadenzen und mit welchen lexikalischen Bedeutungseinheiten diese jeweils besetzt sind. Die männlichen Reime sind wie folgt: „Posaun“ (V. 2), „Carthaun“ (V. 3), „zerhaun“ (V. 6), „Blutt“ (V. 9), „Flutt“ (V. 10), „Tod“ (V. 12) und „Hungersnoth“ (V. 13), die weiblichen: „verheeret“ (V. 1), „gezehret“ (V. 4), „ymbgekehrret“ (V. 5), „durchfähret“ (V. 8), „fortgedrungen“ (V. 11) und „abgezwungen“ (V. 14). Was kann man nun daraus ableiten?

Während die männlichen Kadenzen hauptsächlich von Worten aus dem Bereich des Krieges (einzige Ausnahme: „schaun“; V. 7) gekennzeichnet sind, prägen verbale Konstruktionen die weiblichen Versendungen. Ohne zu sehr in die Gendertheorie einsteigen zu wollen, bleibt dennoch festzuhalten, dass die männlichen Kadenzen mit aktiven, martialischen Worten, die Stärke, Tod, Zerstörung andeuten, realisiert werden, während die weiblichen (durch den Einsatz von Partizipien wie verheert oder aufgezehrt) eher passiv wirken und die Folgen von Krieg und Zerstörung beschreiben.

Ebenfalls von Interesse ist dabei, dass männliche Kadenzen ja eine Betonung oder Hebung sind, während die weiblichen für unbetonte Silben oder Senkungen stehen. Versteht man dies nun bildlich<sup>17</sup> und nicht auf der Ebene

---

<sup>16</sup>Dies würde sich auch mit V. 9 decken, wo das Wort ebenfalls betont vorkommt.

<sup>17</sup>Und dies mag im Zeitalter des Barock, wo Emblematik und Symbolik eine enorme Rolle spielten, durchaus zulässig sein!

der Tonhöhe beim Sprechen, so heißt dies ja, dass Krieg und Tod betont werden bzw. sich auf dem Höhepunkt befinden, während die Folgen daraus vielleicht schon alltäglich geworden und daher kaum noch der Erwähnung oder Betonung wert sind. In Kap. 2.3.1 soll diese Beobachtung nochmals aufgegriffen werden.

### **2.2.2 *Thränen des Vaterlandes* nach Opitz' Kriterien**

In Kap. 2.1.1 wurden die poetologischen Kriterien von Martin Opitz als bahnbrechend und charakteristisch für die Epoche des Barock beschrieben und vorgestellt. Um also herauszufinden, ob ein Gedicht typisch für diese Zeit ist, muss man auf formaler Ebene untersuchen, ob es die geforderten Kriterien erfüllt. Dies soll in diesem Abschnitt kurz geschehen.

Opitz' erste Forderung, die nach einer möglichst hochdeutschen Sprache ohne Fremdwörter, scheint gegeben zu sein. Lediglich das Wort „Carthau“ (V. 3) mutet etwas Fremdartig an, wobei es sich dabei um einen Spezialbegriff aus der Militärtechnologie handelt, der den meisten Menschen zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges aber vermutlich aufgrund der Situation in Deutschland zwangsweise geläufig gewesen sein dürfte.

Die Sonnettform (14 Verse bestehend aus zwei Quartetten und zwei Terzetten) mit dem umarmendem Reim in den Quartetten, sowie dem idealen Reimschema CCD EED in den Terzetten, wird exakt eingehalten.

Als Versmaß ist der von Opitz geforderte Alexandriner in Gebrauch, die strenge Alternierung ist – bis auf die im vorigen Kapitel erwähnten zwei etwas problematischeren Stellen – durchgängig vorhanden.

Es lässt sich also durchaus mit Fug und Recht behaupten, dass Gryphius' *Thränen des Vaterlandes* alle von Opitz geforderten Kriterien aufs Genaueste einhält und somit in dieser Hinsicht ein absolut typisches Barockgedicht ist.

### **2.2.3 Stil- und rhetorische Figuren**

Rhetorische Stil- und Kunstfiguren dienen nicht nur der ästhetischen Gestaltung eines Textes und des Beweises der Kunstfertigkeit eines Autors. Vielmehr können sie auch – wie die schon angesprochenen Auffälligkeiten

im metrischen Bereich – das Augenmerk des Lesers auf bestimmte Aspekte fokussieren, was diese dann wiederum für eine Analyse interessant macht.

Um Dinge stark zu betonen, ist insbesondere das Stilmittel der Hyperbel<sup>18</sup> hervorragend geeignet. Dies findet sich auch bei van Ingen:

„Die Hyperbel gehört zum emphatischen, pathetischen Sprechen. [...] [D]ieses Stilmittel [...] wird vorzugsweise bei Behandlung großer, bedeutsamer Probleme angewandt. [...] Die Übertreibung hat den Zweck, einen wichtigen Gegenstand noch wichtiger und wuchtiger zu machen. Sie gibt dem Thema durch die Wucht der Bilder und des sprachlichen Ausdrucks überdimensionale Proportion, wodurch sie eine gesteigerte Aufnahmebereitschaft des Hörers zu erzielen sucht.“<sup>19</sup>

Bereits zu Beginn bringt Gryphius die erste Hyperbel: „gantz / ja mehr denn gantz“ (V. 1). Normalerweise ist das Wort „gantz“ nicht weiter steigerbar, da es ja bereits einen absoluten Zustand wiedergibt. Indem der Autor dies aber trotzdem tut, betont er das darauf folgende „verheeret“ (V. 1), auf das sich die Hyperbel ja bezieht, also extrem stark.

Die nächste Übertreibung – und zugleich eine Metapher!<sup>20</sup> – ist „Das vom Blut fette Schwerdt“ (V. 3). Hierbei wird der Fokus des Lesers vor allem auf den Aspekt des Blutes gelenkt. Ein Schwert kann ja eigentlich nicht fett sein. Dieses Attribut wird entweder für Menschen oder, auf der bildlichen Ebene noch passender, für gemästete Tiere wie z.B. Schweine gebraucht. Diese innere Analogie entsteht dann auch sofort beim Rezipienten, sodass die Metapher aufgelöst werden kann: Das Schwert, welches selbst wiederum ein Symbol für Krieg und Gewalt ist, hat so viel Blut zu „trinken“ bekommen, dass es darüber fett geworden ist.

Die gewaltige Dimension von Krieg und Blutvergießen wird also emphatisch dargestellt. Exakt dasselbe gilt für die Passage „rinnt allzeit frisches Blut“ (V. 9), wo Gryphius hyperbolisch schildert, wie das Blut förmlich durch die Straßen rinnt. Die Toten stapeln sich schon in den Flüssen und

---

<sup>18</sup>Im Metzler-Kompaktlexikon Literatur findet sich dafür folgende Definition: „[gr. Übermaß], extreme, im wörtlichen Sinne oft unglauwürdige oder unmögliche Übertreibung zur Darstellung des Außerordentlichen, meist durch Metaphern oder einen ausgeführten Vergleich“, vgl. Gfrereis, Heike (Hrsg.): *Literatur*. Stuttgart: Metzler, 2005, S. 71.

<sup>19</sup>Van Ingen: *Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik*, S. 256f.

<sup>20</sup>Passend dazu stellt van Ingen scharfsinnig fest: „Selbstverständlich neigt die Metapher schon zur Hyperbel. Die barocke Liebeslyrik vergleicht etwa die Zähne der Geliebten mit Perlen, ihren Hals mit Schnee oder Elfenbein, ihre Haare mit Gold.“ (Ebd., S. 256)

hindern diese am schnellen Fließen: „vnser Ströme Flutt / Von so viel Leichen schwer / sich langsam fortgedrungen“ (V. 10f.).

Mit „ärger als der Tod“ (V. 12) und „grimmer denn die Pest / vnd Glutt vnd Hungersnoth“ (V. 13) bringt der Autor zwei weitere Hyperbeln, die ebenfalls eine emphatische Wirkung haben. Die kaum steigerbaren Zustände von Tod, Pest, Feuer und Hunger werden somit massiv betont.

Neben den in Übertreibungen verpackten Metaphern kommen auch noch gewöhnliche<sup>21</sup> im Text vor: „rasende Posaun“ (V. 2) und „der Seelen Schatz“ (V. 14). Die Posaune steht einerseits symbolisch und lautliche für den Krieg, andererseits aber auch für das Herannahen des Jüngsten Tages, wie in der Johannesoffenbarung beschrieben. Die religiöse Komponente gesellt sich also plötzlich auf der Inhaltsebene des Textes hinzu. Passend dazu ist auch die andere erwähnte Metapher aus V. 14, denn mit Seelenschatz ist nur das Seelenheil, das höchste Gut, das ein Christ zu verlieren hat, gemeint.

Neben der Alliteration „frechen Völcker“ (V. 2), mit der Gryphius sprachlich geschickt auf die Problematik der ausländischen Mächte, die in Deutschland Krieg führen, hinweist, kommen auch zahlreiche Symbole<sup>22</sup> im Text vor.

Zunächst wäre dabei die „donnernde Carthaun“ (V. 3) zu nennen, die wie das Schwert ebenfalls zum Begriffsfeld des Krieges gehört. „Schweiß / vnd Fleiß / vnd Vorrath“ (V. 4) sind nicht wörtlich zu nehmen, sondern als Sinnbild für das, was der Mensch sich durch harte Arbeit aufgebaut hat, zu verstehen. „Türme“ (V. 5) und das „Rahthaus“ (V. 6) symbolisieren die Stadt und ihren Wohlstand, während die „Kirch“ (V. 5) nicht nur das Gebäude als konkretes Gotteshaus, sondern auch die ganze Institution meint.

Die Antithese zwischen den „Jungfraun“ (V. 7) und den „Starcken“ (V. 6) ist nicht nur als Opposition der Geschlechter, sondern auch als Gegenüberstel-

---

<sup>21</sup>Der Metaphernbegriff ist problematisch und in der Forschung umstritten. Der Einfachheit halber soll in dieser Arbeit folgende Definition aber genügen: „[gr. Übertragung] uneigentlicher sprachlicher Ausdruck (Tropus), der ein anderes Wort verdeutlichen, veranschaulichen und bereichern soll, das er – aufgrund einer sachlichen oder gedanklichen Ähnlichkeit oder derselben Bildstruktur – ersetzt“ (Gfrereis: *Literatur*, S. 101). Zur Bildlichkeit in der Sprache des Barock vgl. Niefanger: *Barock: Lehrbuch Germanistik*, S. 110-114.

<sup>22</sup>Auch dieser Begriff ist problematisch, es soll aber nachfolgende Definition angenommen werden: „[E]in bildhaftes Zeichen, das über sich hinaus auf höhere geistige Zusammenhänge weist, ein Sinn-Bild.“ (Gfrereis: *Literatur*, S. 162)

lung von Wehrlosigkeit und Wehrhaftigkeit angelegt. Diese Unterscheidung wird allerdings nur getroffen, um dann sofort wieder relativiert zu werden, denn vor beiden macht der Krieg nicht Halt, beide sind letztlich machtlos im Angesicht von Tod und Zerstörung.

Ähnlich verhält es sich mit der Dualität von „Hertz vnd Geist“ (V. 8). Auch sie soll letztlich keinen Gegensatz zwischen Gefühl und Verstand andeuten, sondern die Allmacht des Krieges über jeden Bereich des Lebens. Insbesondere „Glutt“ (V. 5), „Feuer / Pest / vnd Tod“ (V. 8), sowie „Pest / vnd Glutt vnd Hungersnoth“ (V. 13) zeigen diese nun bereits vielfach genannten negativen Auswirkungen des Krieges. Gerade „Blutt“ (V. 3 u. 9), „Glutt“ (V. 5 u. 13), „Pest“ (V. 8 u. 13) und „Tod“ (V. 8 u. 12) kommen dabei auffälligerweise gleich zweimal im Text vor und sind somit stark betont.

Wie bereits erwähnt, sollen diese Besonderheiten im lyrisch-metrischen und rhetorisch-stilistischen Bereich im folgenden Kapitel in die inhaltliche Gedichtanalyse mit einfließen.

## 2.3 Inhaltliche Gedichtanalyse

### 2.3.1 Der Dreißigjährige Krieg

Von der Allgegenwart des Krieges war bereits die Rede und dass der Dreißigjährige Krieg das Hauptthema des Gedichtes ist, lässt sich relativ leicht am Text zeigen. Schon der Untertitel „Anno 1636“ verdeutlicht diese zentrale Thematik. Jeder, der sich nur ein wenig mit Geschichte auskennt, weiß, dass besagter Konflikt von 1618-48 ging.

Die Jahreszahl 1636 verrät also, dass es um die Kriegszustände nach 18 Jahren des Tötens und Mordens geht. Dieser Abstand wird auch innerhalb des Gedichts nochmals aufgegriffen („Dreymal sind schon sechs Jahr [vergangen]“; V. 10), sodass ein Irrtum in dieser Hinsicht ausgeschlossen ist.

Der pathetische – und zugleich metaphorische! – Titel „Thränen des Vaterlandes“ gibt zudem Hinweise auf den Ort des Gedichtes, denn es geht um die Heimat des Lyrischen Ichs, womit – auch aufgrund der Sprache des Textes und der Herkunft des Autors – nur Deutschland gemeint sein kann.

Versucht man nun, die am Ende von 2.1.2 zusammengefassten Aspekte

im Sonnett zu identifizieren, so lassen sich, mit Ausnahme des Aufbegehrens der Stände gegen den Kaiser, tatsächlich sämtliche davon auffinden.

Nicht nur die konfessionelle Auseinandersetzung zwischen Katholiken und Protestanten wird, metaphorisch perfekt verschachtelt, angedeutet („die Kirch ist vmbgekehret“; V. 5), sondern es schwebt damit generell eine Umkehrung in der Glaubensvorstellung der Menschen jener Zeit mit. Einerseits bezieht sich dies natürlich auf Reformation und Gegenreformation, andererseits aber auch auf das Aufkommen anderer geistig-religiöser Strömungen, also einer Hinwendung mancher zum Okkulten oder Mystischen. Besonders auf letzteren Punkt soll in Kap. 2.3.3 nochmals genauer eingegangen werden.

Auf das Austragen von Konflikten der europäischen Großmächte unter massivem Truppeneinsatz auf deutschem Boden weist Gryphius pointiert mit der schon erwähnten Alliteration von „[d]er frechen Völcker Schar“ (V. 2) hin.

Das Zusammenbrechen der staatlichen Ordnung wird durch den Satz „Die Jungfraun sind geschänd't“ (V. 7) impliziert, denn damit wird eigentlich gesagt, dass keine Schutzmacht mehr für die Schwachen und Wehrlosen vorhanden ist und stattdessen Anarchie und das Recht des Stärkeren herrschen.

Das Leid der Bevölkerung und die schrecklichen Folgen der kriegsbedingten Zerstörung (z.B. Hungersnöte und Seuchen) sind eigentlich im ganzen Gedicht zu finden. Wie bereits in 2.2.1 (besondere Betonung des Wortes „Blutt“ in V. 3) und in 2.2.3 erwähnt (Hyperbeln, Symbole und Metaphern des Krieges), werden diese Aspekte vom Autor in den Vordergrund gestellt.

Selbst die Abkehr vom Diesseitigen und die Hinwendung zum Jenseitigen macht Gryphius zum Inhalt seines Gedichtes und das auf äußerst beeindruckende Art und Weise: 13 Verse lang klagt das Lyrische Ich mit drastischen Worten über die schrecklichen Zustände angesichts des nunmehr 18 Jahre andauernden Krieges. Dennoch sei all das so bildhaft dargestellte Grauen noch gar nicht der Gipfel des Eisberges, denn „ärger als der Tod“ (V. 12) und „grimmer denn die Pest / vnd Glutt vnd Hungersnoth“ (V. 13) sei schließlich, dass „auch der Seelen Schatz / so vielen abgezwungen.“ (V. 14)

Diese überraschende Wendung, quasi als eine Art Schlusspointe, hat es in sich! Sie stellt die typisch Barocke Abkehr von der Welt (die in der christlichen Spiritualität *contemptus mundi* genannte Verachtung des Irdischen) dar.

Plötzlich wird eine radikale Wendung vollzogen, es folgt die Übertragung vom Weltlichen auf das Transzendente. Denn Jungfräulichkeit, Besitz, körperliche Unversehrtheit, Heimat, Freunde und Verwandte, den Verlust all dessen mag man als gläubiger Christ wie Hiob in Demut ertragen und als von Gott gegeben hinnehmen und überstehen.

Das Kostbarste jedoch, den Seelenschatz<sup>23</sup>, gilt es sich um jeden Preis zu erhalten. Genau aber, dass so viele diesen bereits verloren hätten, beklagt das Lyrische Ich am Ende und es macht deutlich, dass es sich dabei um das Schrecklichste und die größte Katastrophe und Sünde überhaupt handelt.

### 2.3.2 Das *Vanitas*-Motiv

Wie schon in Kap. 2.1.4 erwähnt, zählt das *Vanitas*-Motiv zu den wichtigsten und charakteristischsten literarischen Topoi des Barock. Wenn es also gelänge, die Vergänglichkeit und den Verfall aller Dinge als wichtiges Element im Text nachzuweisen, so könnte man hinsichtlich dieses Aspektes davon reden, dass *Thränen des Vaterlandes* ein typisches Barockgedicht ist.

Bereits zu Beginn spricht das Lyrische Ich davon, dass es „mehr denn gantz verheeret“ (V. 1) ist. Von der Übersteigerung und Betonung durch diese Hyperbel war bereits die Rede. Interessant ist auch, dass die Verszeile mit dem Wort „Wir“ beginnt und der Leser quasi mit inkludiert wird. In jedem Fall verstärkt das Personalpronomen aber den Eindruck von der Ganzheit der Verheerung. Etymologisch gesehen ist letztere ja mit „Heer“ verwandt, sodass die Zerstörung durch marodierende Soldaten damit impliziert wird.

Weitaus drastischer zeigt sich aber der Verfall alles Irdischen in den Versen danach. Die ganze Produktion und die hart erarbeiteten Ersparnisse sind „auff gezehret“ (V. 4), die mühsam aufgebauten Türme verbrennen (V. 5) und im Rathaus ist der Tod allgegenwärtig (V. 6). Selbst in der Kirche, hier also dem konkreten Gotteshaus, ist alles „auf den Kopf gestellt“ (vgl. V. 5),

---

<sup>23</sup>Die Auflösung dieser Metapher durch die Gleichsetzung mit dem Begriff des Seelenheils ist zunächst leicht zu vollziehen. Es fragt sich jedoch, wie genau all diese Menschen ihr Heil verspielt haben? Darüber schweigt sich das Lyrische Ich bewusst aus (vgl. V. 12). Einerseits handelt es sich um einen typischen rhetorischen Trick, wenn man vorgibt etwas nicht zu sagen, aber dann eigentlich *genau das tut*. Andererseits wird diese Leerstelle jedoch nicht vollständig gefüllt und der Leser wird mit seinen eigenen Gedanken allein gelassen.

denn die Soldaten eines religiös motivierten Krieges machten auch oft vor derartigen Plünderung nicht Halt.

In der barocken Liebeslyrik erscheint das *Vanitas*-Motiv als Mahnung an die Sterblichkeit, wenn zuerst die Schönheit der Geliebten blumig beschrieben wird, nur um in der Folge die rasche Vergänglichkeit dieser herauszustellen. In *Thränen des Vaterlandes* wird dieses Motiv des Verfalls von Schönheit, Jugend und Keuschheit („Die Jungfrau sind geschänd't“; V. 7) aber anders realisiert, denn nicht das Altern und der unaufhaltsame Gevatter Tod, sondern die Gewalt und Anarchie des Krieges sind die Auslöser dafür.

Während mit den oft im Text vorkommenden Aspekten Krieg und Feuer also Elemente der brachialen Vernichtung allen Irdischens auftreten, gibt es auch gegenteilige Elemente, die vom langsamen und schleichenden Verfall künden. Mehrfach werden Seuchen (vgl. V. 8 u. 13) und Hungersnöte (vgl. V. 4 u. 13) als Folgen des Krieges stark betont herausgestellt.

Typischerweise folgt auf das *Vanitas*-Motiv häufig das *memento mori*, welches Gryphius hier aber vermeidet. Seine Perspektive wendet sich am Schluss mit dem bereits erwähnten Verlust des Seelenschatzes vom Irdischen ab ins Unendliche. Selbst aber in jener Dimension macht der Verfall vor den Menschen nicht Halt. Nicht einmal ihr Seelenheil vermögen sich die Meisten zu erhalten, denn auch dieses ist letztlich wiederum nur vergänglich.

### 2.3.3 Zahlenmystik und Jüngstes Gericht

Von barocker Sprach- und Zahlenmystik war in Kap. 2.1.3 bereits die Rede, doch nun soll versucht werden, konkrete Hinweise darauf im Text zu finden.

Im Gedicht kommen mehrfach Passagen vor, die man als Anspielung auf die Bibel (auf die in der Offenbarung des Johannes prophezeite Apokalypse) ansehen kann. Angesichts der schrecklichen Zustände im Deutschland jener Zeit mag es nur wenig verwunderlich wirken, dass viele von Gryphius' Zeitgenossen das Herannahen des Jüngsten Gerichts gesehen haben mochten.

Der erste Hinweis auf diese Lesart ist „die rasende Posaun“ (V. 2) gleich im ersten Quartett. Natürlich ist diese auch Teil der schon erwähnten Kriegsmetaphorik, doch in der Posaune steckt auch noch mehr. Es ist eher unwahr-

scheinlich, dass im Dreißigjährigen Krieg tatsächlich noch so viele derartige Instrumente zum Einsatz kamen. Vielmehr erscheint dies eine Anspielung auf folgende Bibelstelle zu sein: „Und die sieben Engel mit den sieben Posaunen hatten sich gerüstet zu blasen.“ (Offenbarung 8, 6)<sup>24</sup>

Nachdem die Engel ihre Posaunen geblasen haben, ereignen sich zahlreiche Katastrophen und die Menschheit wird mit Feuer, Blut und einem monströsen, alles vernichtenden Heer gestraft. All diese Elemente wurden bereits im Sonnett identifiziert. Die motivischen Parallelen gehen jedoch weiter:

Die Verse 9 und 10 bei Gryphius beschreiben die die Flüsse verstopfenden Leichen und die Rotfärbung des Wassers aufgrund des vielen Blutes. Auf der bildlichen Ebene analog dazu verhält es sich in der Bibel nach der zweiten Posaune: „Und der zweite Engel blies seine Posaune; und es stürzte etwas wie ein großer Berg mit Feuer brennend ins Meer, und der dritte Teil des Meeres wurde zu Blut“ (Offenbarung 8, 8).

In der zitierten Passage zeigen sich auch deutlich zwei typische Merkmale biblischer Zahlenmystik: Die im Christentum göttliche Zahl drei und die in vielen anderen religiösen Strömungen und generell in Mystikerkreisen beliebte Zahl sieben kommen beide vor.

In der Offenbarung wird stets der dritte Teil einer Sache durch die Plagen und Strafen Gottes vernichtet, nachdem die Engel ihre Posaunen geblasen haben. Dies mag vielleicht insbesondere daher interessant sein, dass Historiker heutzutage davon ausgehen, dass der Dreißigjährige Krieg auf deutschem Staatsgebiet einen Bevölkerungsrückgang von ca. 30% zur Folge hatte.

Eine weitere deutliche Anspielung auf die Bibel (vgl. Offenbarung 6, 2-8) ist die Erwähnung von „Feuer / Pest / vnd Tod“ (V. 8). In der Heiligen Schrift erzählt Johannes von den Vier Reitern der Apokalypse. Während der erste (weißes Pferd, Bogen, Krone, zieht aus, um zu siegen) in der theologischen Forschung umstritten und kontrovers diskutiert ist, sind die anderen drei Reiter eindeutig negativ konnotiert.

Tatsächlich können sie als Personifikationen oder Allegorien angesehen werden. In jedem Fall sind die Gestalten symbolisch zu verstehen. Der zweite Reiter (feuerrotes Pferd, großes Schwert, hat die Macht, den Frieden zu

---

<sup>24</sup>Zitiert nach dem Text der Lutherbibel in der revidierten Fassung von 1984.

rauben) steht eindeutig für Krieg, der dritte (schwarzes Pferd, Waage) für Teuerung und Hungersnot, der vierte (fahles Pferd) wird gar als einziger namentlich genannt und ist der Tod höchstselbst. Seine Aspekte sind Schwert, Hunger und Pestilenz.

Gryphius Text aber ist voll von bildhaften Anspielungen auf diese das Ende verheißenden vier Reiter, die die Vorboten der Apokalypse sind und so hängt denn auch die Bedrohung von Jüngstem Tag und Gericht verhängnisvoll wie ein Damoklesschwert ständig über der Szenerie des Gedichtes.

Als letzte Stelle sei noch einmal ein zahlenmystischer Aspekt genannt. Die metrisch auffällige Referenz auf das Jahr der Handlung („Dreymal sind schon sechs Jahr“; V. 10) der Handlung kann nicht nur als solche gesehen werden. Natürlich ist die Rechnung  $3 \times 6 = 18$  Jahre, die der Krieg nun andauert, woraus sich, nachdem der Kriegsbeginn auf das Jahr 1618 fiel, folglich das in der Unterüberschrift erwähnte Datum „Anno 1636“ ergibt, die primäre Sinnenebene.

Darunter verborgen wird aber eine weitere Bibelstelle aus der Offenbarung impliziert. Wenn man das dreimal sechs nicht als mathematische Operation ansieht, sondern sich das Ganze bildlich vorstellt und schlichtweg dreimal die Zahl sechs aneinander reiht, so erhält man nicht 18 sondern 666.

Letztere hat es, was die Bibel angeht, gewaltig in sich. Sie ist förmlich aufgeladen mit Symbolcharakter. An vielen Stellen kommt die Zahl des Antichristen vor. Die bekannteste ist folgende: „Hier ist Weisheit! Wer Verstand hat, der überlege die Zahl des Tieres; denn es ist die Zahl eines Menschen, und seine Zahl ist sechshundertundsechszig“ (Offenbarung 13, 18).

Wenngleich man vermutlich noch wesentlich tiefer in diese Lesart des Textes einsteigen und daraus eine komplette Gedichtinterpretation machen könnte, soll an dieser Stelle die Erkenntnis genügen, dass die für das Barock typischen Elemente von Sprach- und Zahlenmystik zumindest vorkommen.

## 2.4 Conclusio: *Thränen des Vaterlandes* als typisches Barockgedicht

Nach eingehender lyrisch-metrischer und auch inhaltlicher Analyse lässt sich zusammenfassend also sagen, dass Andreas Gryphius' *Thränen des Vaterlandes* ein typisches Gedicht der Epoche des Barock ist. Nicht nur wurden die von Martin Opitz zwingend notwendigen Kriterien akribisch genau erfüllt, der Autor hat sich auch der für jene Zeit typischen Gedichtform des Sonnetts bedient.

Für das Barock kennzeichnende literarische Topoi (*contemptus mundi*, *Vanitas*-Motiv), rhetorische Wendungen und Stilfiguren (Hyperbeln, Metaphern), also generell eine stark bildhafte Sprache, konnten am Text nachgewiesen werden.

Selbiges gilt auf der Inhaltsebene auch für die gängigen Diskurse des Barock, etwa die Grauen des Dreißigjährigen Krieges, die Spannungen zwischen Reformation und Gegenreformation oder die Hinwendung zum Jenseitig-Spirituellen, manchmal gar in Form von ominösen Praktiken wie die der Enträtselung von Texten (oder gar der Welt!) mit Hilfe der Zahlenmystik.

## 3 Die Problematik literarischer Epochen

Um den Bogen zum Beginn der Arbeit zu schließen, sei auch an die dort formulierten Aussagen über das Barock als „Epoche der Klischees“ erinnert.

Zwar konnten im Zuge der Analyse von Gryphius' *Thränen des Vaterlandes* die als typisch für das Zeitalter angesehenen Merkmale tatsächlich darin aufgefunden werden; dennoch darf ein derartiges Vorgehen nicht ohne kritische Reflexion erfolgen.

Sich selbst und die angewandte Methodik zu hinterfragen ist eine grundlegende Aufgabe, die jeder Wissenschaftler bewältigen muss. Aus diesem Grund sei hier kurz über die prinzipiell immer vorhandene Problematik bei der Arbeit mit literarischen Epochenbegriffen reflektiert.

Zunächst einmal muss man sich bewusst machen, dass literarische Epochen in der Regel postwendende Konstrukte einer, meist wissenschaftlichen,

Rezeption von Texten sind. Selten wird das Bewusstsein einer Epoche von den Autoren und Zeitgenossen selbst reflektiert<sup>25</sup>, in der Regel erfolgt dies also retrospektiv aus einer historischen Perspektive.

Dies ist an sich nicht unbedingt problematisch, doch beinhaltet ein solches Vorgehen immer automatisch bereits einen eher subjektiveren Zugang (bedingt durch die Natur der Geschichtsschreibung), der auch Unschärfe und Distanz zum behandelten Gegenstand zwangsweise zur Folge hat.

Man muss sich stets im Klaren darüber sein, dass das innere Bild, das die Erwähnung einer literarischen Epoche bei einem evoziert, ein stark vereinfachtes und letztlich auch etwas übertriebenes ist. Während die Prinzipien der Abstraktion und Verallgemeinerung, die bei der Begriffsetablierung zum Tragen kommen, durchaus ihren berechtigten Sinn und Nutzen für die Forschung haben, gilt es aber auch im Hinterkopf zu behalten, dass diese allgemeinere Perspektive oftmals dazu verleiten kann, zu sehr ins Abstrakte abzudriften und nicht mehr nah genug an den Texten selbst zu bleiben.

Noch viel größer gar ist die Gefahr, einem regelrechten „Tunnelblick“ zu verfallen oder eine „barocke Brille“ aufzusetzen und dann das Werk eines Autors eben auf manche typische Aspekte der Epoche zu reduzieren. Schließlich muss es ja, wenn es klassische Vertreter eines Zeitalters gibt, auch die eher untypischen Poeten und Schriften geben. Diese werden aber leider oftmals, aufgrund der Orientierung der Wissenschaft am „Kanon“, übersehen und bleiben unbeachtet.

Hält man sich nun aber all diese erwähnten Aspekte und Probleme, die bei der Arbeit mit literarischen Epochenbegriffen zwangsweise gegeben sind, vor Augen, so ist gegen eine derartige Herangehensweise nichts einzuwenden. Ganz im Gegenteil kann sie ein adäquater Zugang zur Analyse und Interpretation literarischer Texte sein und einen – wie hoffentlich diese Arbeit auch – sinnvollen Beitrag zur germanistischen Forschung leisten.

---

<sup>25</sup>Natürlich gibt es auch Ausnahmen, wie z.B. die für die Programmatik der (Früh)Romantik zentralen Schriften, die in der Zeitung *Athenaeum* von den Brüdern Schlegel bewusst und zum Zwecke der Verbreitung der „romantischen Idee“ publiziert wurden.

## Literatur

Gfrereis, Heike (Hrsg.): *Literatur*. Stuttgart: Metzler, 2005.

Gryphius, Andreas: *Freuden vnd Trauer-Spiele auch Oden vnd Sonnette samt Herr Peter Squentz Schimpff-Spiel*. Breslau, 1658.

Meid, Volker: *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung 1570-1740*. München: Beck, 2009.

Niefanger, Dirk: *Barock: Lehrbuch Germanistik*. 3. Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012.

Opitz, Martin: *Buch von der Deutschen Poeterey*. Stuttgart: Reclam, 2011.

Van Ingen, Ferdinand: *Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik*. Groningen: Wolters, 1966.