

FRÜHNEUZEIT-INFO

HERAUSGEGEBEN VOM
INSTITUT FÜR DIE ERFORSCHUNG
DER FRÜHEN NEUZEIT

1999
JAHRGANG 10 • HEFT 1+2

GEDRUCKT MIT UNTERSTÜTZUNG DER FOLGENDEN INSTITUTIONEN:

BUNDESMINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT UND VERKEHR IN WIEN

STADT WIEN / STADTENTWICKLUNG UND STADTPLANUNG /
WISSENSCHAFTS- UND FORSCHUNGSFÖRDERUNG

OESTERREICHISCHE NATIONALBANK

MÜNZE ÖSTERREICH

ISSN 0940-4007

© 1999 BY INSTITUT FÜR DIE ERFORSCHUNG DER FRÜHEN NEUZEIT

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf photomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

EINBANDENTWURF: ELMECKER+REUTER, WIEN
PRODUKTION UND SATZ: HANS CHRISTIAN LEITICH
DRUCK: ING. KARMASIN, CZ-67401 TŘEBÍČ

ARTICLES APPEARING IN THIS JOURNAL ARE ABSTRACTED AND INDEXED
IN HISTORICAL ABSTRACTS AND AMERICA: HISTORY AND LIFE

„So hab ich sie gesehen“

Repräsentationslogik und Ikonographie der Unbeständigkeit in Andreas Gryphius'

Catharina von Georgien. Oder Bewehrte Beständigkeit

VON FRAUKE BERNDT (FRANKFURT AM MAIN)

Hier ist beständig nichts
als Unbeständigkeit.

Paul Fleming
(*In ein Stambuch*)

I.

Nach der Rückkehr aus den Niederlanden verfaßte Andreas Gryphius zwischen 1647 und 1648 – also unmittelbar im Anschluß an die Bildungsreise, die ihn von 1644 bis 1646 durch Frankreich und Italien geführt hatte – *Catharina von Georgien*. Vielleicht ist es diesem biographischen Umstand zu verdanken, daß sich die Bildlichkeit des erst zehn Jahre später, 1657, gedruckten Trauerspiels aus protestantischem Umfeld so stark durch die Inszenierung der *mulier fortis* auszeichnet. Dieser biblische Topos ist von der bildenden Kunst im Spannungsfeld von Renaissance und Gegenreformation bearbeitet worden – man denke etwa an Themen wie den Tod Lukrezias oder einer anderen tugendsamen Schönen.¹ Die im wechselseitigen Bezug mit dem Topos in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstandene ambivalente Heiligenikonographie prägt vor allem die Darstellung des Martyriums in der fünften Abhandlung: die Erotisierung des Märtyrerinnenkörpers, die in scharfem Kontrast zu der sowohl innerhalb des Dramas – nämlich vom Dramenpersonal – als auch in der Rezeption des Textes unternommenen heilsgeschichtlichen Lektüre des grausamen Schicksals der georgischen Königin steht.

Eine solche Kontrapostierung, erläutert Meyer-Kalkus die rhetorische Funktion dieser inkompatiblen Erotik vor dem Hintergrund des moralphilosophisch-affekttheoretischen Diskurses des 17. Jahrhunderts, sei zu propagandistischen Zwecken in der gegenreformatorisch-jesuitisch beeinflussten Dramatik und ihres Ringens um eindeutige Form(e)n für die Vermittlung von Glaubensinhalten gang und gäbe: Die wahren, die göttlichen Dinge werden in einer figurativen Sprache ausgedrückt. In diesem Sinne ist die „Anders-Rede“²

Catharina von Georgien in einer theologischen Hermeneutik verortet. Die „anatomisch-medizinische Exaktheit“ der Beschreibung „des durch die Folter deformierten“, den begehrliehen Blicken der Peiniger ausgesetzten, schönen, nackten Körpers rechtfertige die allegorische „Doppelung von Affektgeschehen und heilstheologischem Sinnbezug, von ‚sensus historicus‘ und ‚sensus allegoricus‘, von Erregung und Stillung der Affekte“. Der Blick auf die grausame Prozedur der Folter werde schließlich zum uneigentlichen Schauen, dem Durchschauen des verborgenen Heilssinns transzendiert. Aufbau und Darstellungsweise der Folterszenen folgen „dem persuasiven Wirkungsziel, durch ein Spiel der Affekte die Leidensexemplarizität affektisch-persuasiv zu vermitteln. Dem Realismus liegt [...] eine psychagogische Absicht zugrunde“.³

Die für die Konstruktion des Märtyrerinnenkörpers als Merk-, Denk- und Mahnmal bearbeitete Ikonographie steht also im Kontext des dominierenden semiotischen Paradigmas des Barock, im Kontext allegorischer Repräsentation. Die Allegorie ist in der Frühneuezeitforschung unter Ausblendung ihrer systematischen Implikationen bisher hauptsächlich Gegenstand historisch-deskriptiven Interesses gewesen. Unter repräsentationslogischen Erwägungen ist das Thema hingegen überwiegend im Kontext der klassischen Moderne und der Frühromantik diskutiert worden.⁴ Zwar greift Benjamin für seine Poetik der Moderne, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925), auf die Literatur des 17. Jahrhunderts zurück. Doch die immer wieder gegen ihn erhobenen Vorwürfe grober historischer Irrtümer sind nur ein Indiz für die Tatsache, daß Benjamin *sein* Barock bzw. die Allegorie mit allen dafür zur Verfügung stehenden poetischen Registern zu einer Reflexionsfigur der Moderne umfunktioniert. Benjamin radikalisiert die konflikträchtige Beziehung zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung, die seit der antiken Rhetorik Kern der Allegorie und ihrer Poetik ist, zu einer kontingenten semiotischen Konfiguration, die den endgültigen Bruch zwischen den Zeichen und ihrer Bedeutung voraussetzt. Noch entschiedener (de-)plaziert de Man die Allegorie außerhalb ihres angestammten historischen Kontextes,

wenn er auf der Grundlage einer Analyse der modernen Klassiker – Baudelaire, Nietzsche, Proust, Rilke – seine Poetik der Textualität unter dem Titel *Allegories of Reading* (1979) vorstellt. ‚Allegorie‘ indiziert in dieser Poetik einerseits die „Unmöglichkeit des Lesens“ und problematisiert die Prämissen traditioneller Hermeneutik, sie klassifiziert andererseits die metonymische Struktur des Zeichens, das in einer „ebenso disjunktive[n] wie in allem Bedeuten zugleich desintegrierende[n] Figur“ stets etwas anderes bezeichnet als das, was es darstellt.⁵

Solche Modelle erweisen sich aber gerade für diejenigen Texte des 17. Jahrhunderts als fruchtbar, die wie *Catharina von Georgien* in einer Zeit semiotischen Krisenbewußtseins entstanden sind⁶ und im Zwischenraum von litteraler und allegorischer Bedeutung, von semiotischem Material und christlichem Dogma operieren. Die Diskussion gibt allen Anlaß dazu, das scheinbar Unproblematische: die durch den erotischen Diskurs in hohem Maße aufgeladene Bilderspekulation der Martyriumsdarstellung und mithin die Tragfähigkeit des allegorischen Paktes in *Catharina von Georgien* auf den Prüfstand zu stellen.

II.

Bei Gryphius bilden Allegorie (Produktion) und Allegorese (Rezeption) das „systematisch unzertrennliche Kategorienpaar, das seit der Weichenstellung durch Augustinus, genauer: seit der Indienstnahme der antiken Rhetorik durch die christliche Exegese, die Diskussion um eine bibelgerechte Hermeneutik bestimmt hat.“⁷ Dieser systematische Zusammenhang kennzeichnet die Schlüsselstellen *Catharina von Georgiens*, welche die Interpretationsbedürftigkeit der Zeichen exponieren. Ob im programmatischen Doppeltitel oder im „Reyen der Tugenden/des Todes und der Libe“ (203),⁸ ob in Catharinas und Salomes Deutung des *rosa-vita*-Emblems (vgl. I, 297ff.) oder in dem um die Schiffsallegorie zentrierten Wortgefecht der beiden Protagonisten (vgl. I, 761ff.), ob in Serenas Folterbericht (vgl. V, 24ff.) oder Chach Abas' Schlußvision (vgl. V, 345ff.): Immer wird deutlich, daß es sich bei *Catharina von Georgien* in einem ganz buchstäblichen Sinne um ein „Lesedrama“ handelt,⁹ in dem die Bedeutung des allegorischen Zeichens nicht nur stets eine Sache der Auslegung und des rechten Glaubens, sondern im Ernstfall eine Frage realer Machtverhältnisse darstellt.

Die Matrix der den Text bestimmenden Semiotik läßt sich anhand dessen Vorrede und Prolog entwickeln. Die „Libe“ so erfährt man dort, „nicht zwar die Jrdische und Nichtige / sondern die Heilig-Ewige“, sei Gegenstand der Märtyrertragödie (119). ‚Libe‘ versus ‚Tod‘ – auf diese griffige Formel bringt also der drameninterne Erzähler den moralischen Grundkonflikt der Protagonistin, den er im „Inhalt des

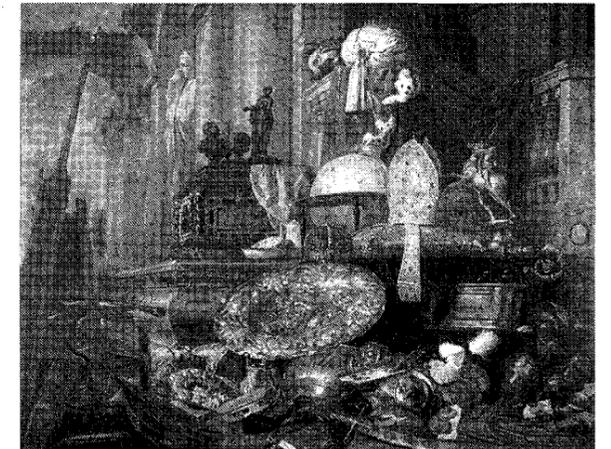
Traur-Spills“ (121) mit den auf die jüngste Historie, 1624, datierten Ereignissen veranschaulicht.¹⁰ „Die von mir öfters beehrte *Catharine*“, eröffnet er die Anrede an den „Grossgünstige[n] Leser“, „tritt nunmehr auff den Schauplatz unsers Vaterlandes / und stellet dir dar in *ihrem Leib' und Leiden* ein in diser Zeit kaum erhöhetes Beyspill unaussprechlicher Beständigkeit“ [Hervorhebung F. B.] (119). So werden nicht nur Catharinas heilige, fest im lutherischen Tugendkanon verankerte Glaubens- und Handlungsmaximen auf die Probe gestellt (vgl. IV, 1-264), sondern auch ihr *Körper* wird zum Austragungsort des Konfliktes: Catharina wird die Signatur Gottes, „dessen Ehre dise Königin mit ihrem Blut austreicht“, gut lesbar auf den Leib geschrieben (119). Dieser gezeichnete Körper muß in einer aus den Fugen geratenen und aus der Gnade gefallenen Welt als Unterpfand der göttlichen Wahrheit erhalten.

Das *exemplum* folgt einer klaren heilspädagogischen Absicht, für die Schings das rezeptionsästhetisch definierte Prinzip der *consolatio* reklamiert hat: die interdependente Abfolge von Provokation durch Vanitas und Konsolation gegen Fortuna. Am Ende soll der „Grossgünstige[er] Leser“ in der Lage sein (119), genauso wie Catharina die rechte Wahl zwischen ‚Libe‘ und ‚Tod‘ zu treffen.¹¹ Die Paratexte entwerfen den epischen Rahmen dieser Versuchsanordnung. Mit dem offiziellen Dogma vertraut, steckt der Erzähler die Bezugspunkte des allegorischen Codes ab, der dem Leser als Orientierungshilfe und Leitfaden einer ideologisch korrekten Lektüre des am Märtyrerinnenkörper ausgetragenen Konfliktes zwischen „dem was Vergänglich“ und „EWJKEJT“ dienen soll: „Die *Crone* Persens / die *Ehre* des Sigreichsten und Berühmtesten Königs / die Blütte der Jugend / die unaussprechlichen *Wollüste* / die *Freyheit* so höher zu schätzen als das Leben“ gilt es, für Catharina (und den Leser) auszuschlagen und statt dessen „die schreckliche Marter / die Gewalt der Parthen / die Art des Todes / so grauser als der Tod selbst“ zu wählen [Hervorhebung F. B.] (119).

Catharina von Georgien kann für die Darstellung des annoncierten Konfliktes zwischen ‚Libe‘ und ‚Tod‘ aber offenbar nicht einfach auf einen allegorischen Code zugreifen, sondern muß diesen selbst herstellen bzw. erinnern. Dieser (Selbst-)Vergewisserungsprozeß hat die Aufgabe, die akzeptierten Parameter allegorischer Bedeutungserzeugung zu bestätigen.¹² In der Anweisung zum Bühnenbild wird der „Schauplatz unsers Vaterlandes“ (119), von dem das Gesicht zu wenden der Leser am Ende der Vorrede aufgefordert wird, zu diesem Zweck in eine emblematisch grundierte, an die mittelalterlichen Höllen- und Paradiestopographien erinnernde Weltordnung transformiert: „Vber dem Schau-Platz öffnet sich der Himmel / unter dem Schau-Platz die Helle“ (125).¹³ Eine solche vertikale Raumordnung ist seit den Gedächtnistraktaten eines Albertus Magnus oder Thomas von Aquin nicht nur integraler Bestandteil christlicher Dogmatik, sondern exponiert die Verbindung von allegorischer

Codierung und sowohl identitäts- als auch sinnstiftender Memoria, wenn nun die Personifikation der Ewigkeit im Prolog jene Muster rekapituliert, die den kulturell inkorporierten Sinn der vom Erzähler aufgerufenen Bezugspunkte – Macht, Ehre, Freiheit und Wollust statt Tod – garantieren. Der Prolog verdoppelt das Arrangement der Vorrede dadurch, daß Leser und Erzähler darin zu Zuschauern des *theatrum mundi* werden. Von „dem Himmel“ kommt die Ewigkeit herab und „bleibet auff dem Schau-Platz“ irdischer Eitelkeiten inmitten seiner traurigen Requisiten, den konventionellen Sinnbildern für die Topoi der Vorrede, stehen: „Der Schauplatz liget voll Leichen / Bilder / Cronen / Zepter / Schwerdter etc.“ (125). Dem Leser des Märtyrerinnenkörpers wird mit der Ewigkeit eine Reflexionsfigur seines eigenen Auftrages vorgeführt. Denn sie übernimmt in einer „breit angelegte[n] Deixis“ die Aufgabe,¹⁴ von der sinnlichen Wahrnehmung des „Schauplatz[es] der Sterblichkeit“ durch Aktualisierung eines *sensus anagogicus* zur Erkenntnis des „höher[en] Reich[es]“ zu gelangen (I, 81ff.). Dieser entziffernde Blick weist die Ewigkeit als allegorische Personifikation einer exklusiven, von Gott gesandten Leserin aus. Ihr ähnelt in vielerlei Hinsicht Benjamins nicht minder *poetische* Entwurf der Melancholie. Benjamin beruft sich in diesem Zusammenhang nicht von ungefähr auf den berühmten Meisterstich *Melencolia I*. Dürer plazierte darauf die Melancholie zwischen Gerätschaften, die Anlaß zu tiefem Nachdenken geben:¹⁵ „Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch“, in dieses viel zitierte Bild faßt Benjamin die Austreibungen des trotz aller Kontingenzerfahrung nach Sinn suchenden Lesens, „läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht. [...] In seiner Hand wird das Ding zu etwas anderem, er redet dadurch von etwas anderem und es wird ihm ein Schlüssel zum Bereich verborgenen Wissens, als dessen Emblem [Allegorie, F. B.] er es verehrt.“¹⁶

Leichen, Bilder, Kronen, Zepter, Schwerter – die Ewigkeit tritt also auf den Schauplatz, um in ostentativer Trauerarbeit die (Heils-)Ordnung der Dinge zu memorieren und die an sich in ihrer Unordnung und Arbitrarität verharrenden Gegenstände in ein ihnen äußerliches semantisches System zu integrieren. Das Mittel, dessen sich die Ewigkeit bedient, um gegen die Opazität der Zeichen anzuarbeiten, ist ebenso einfach wie bewährt, stellt doch die Ekphrasis seit der Antike ein wesentliches Mittel kulturstiftender Memoria dar. Denn bei genauerer Betrachtung wird deutlich, daß der Prolog auf der Imagination eines regelrechten Stillebens basiert. Im Abschreiten der einzelnen *loci* überführt die Ewigkeit diese ins bedeutete und bedeutende Bild (*imago*), durch das die göttliche Wahrheit transparent wird. Nach der Klassifikation von Bergström zählt das Bühnenbild bzw. seine imaginative



1 Pieter Boel: *Großes Vanitas-Stilleben*.
Lille, Musée des Beaux Arts

Realisierung im Prolog zu denjenigen Stilleben, welche die Vanitas des Reichtums und der Macht thematisieren (Waffen, Kronen, Zepter).¹⁷ Das als „chef-d'œuvre du genre“ bezeichnete *Große Vanitas-Stilleben* Boels (1663) stellt etwa die irdische Eitelkeit ins Bildzentrum (Krone, Turban, Hermelin).¹⁸ Und so wie das Bühnenbild für *Catharina von Georgien* als Requisiten konkrete „Bilder“ vorsieht, integriert auch Boel vergleichbare, dem Rang nach niedrigere *vanitates* (Malerpalette) in die Komposition (Abb.1).

Nach „Leichen“ (125) sucht man auf Stilleben indessen vergebens. Aber vermittelt durch Darstellungen toter Soldaten des 16. Jahrhunderts,¹⁹ werden Rüstungsteile, Trommeln und Kanonen in den allegorischen Code aufgenommen und bezeichnen dann auf den Waffenstilleben die Vanitas weltlicher Macht.²⁰ Das Bühnenbild erlaubt die Annahme, daß die Leichen nun tatsächlich bereits medial vermittelt als „Leichen-Bilder“,²¹ also als reale Gegenstände und topisches Stilleben-Zitat, zwischen den anderen Requisiten des Bühnenbildes herumliegen. „Liest man das Stilleben vor einem religiösen Hintergrund“, erläutert Wagner-Egelhaaf den prinzipiellen Verweisungs-, d. h. Zeichencharakter solcher – wie auch im Falle der Erinnerungsauslösenden *loci* des Bühnenbildes – an sich höchst konventionellen Bildelemente eines Stillebens, „vereindeutigt sich die Wahrnehmungsperspektive durch die bildexterne Bedeutungsmarkierung. Die gezeigten Gegenstände verlieren ihre Eigentlichkeit wie ihre Einzelheit und werden einem übergreifenden Ganzen, der theologischen Wahrheit, subsumiert. Das Bild wird zur Allegorie.“²²

Die Ewigkeit beginnt ihre Lektüre tatsächlich bei den Leichen(-Bildern) und memoriert im Rahmen der Faustformel ‚Libe‘ versus ‚Tod‘ das Register ‚Tod‘. Der Totenschädel



2 Paulus Moreelse: Junges Mädchen vor dem Spiegel.
Cambridge, Fitzwilliam Museum

wird dadurch zum Zeichen der sinnlichen Liebe, daß der Blick von den „Totdenbeinen“ zur „Lust“, jenem „thöricht Rasen das den Sinn berührt“, zu den „falsche[n] Traum“ und schließlich zum blühenden Lebensalter des sich auf der Höhe seiner Genußfähigkeit befindlichen Menschen gleitet (I, 1-14). In dieser Metonymie wird die Lust zum Substitut für die Endlichkeit des menschlichen Daseins. Die topologische Engführung von Tod und sinnlicher Liebe veranschaulicht Moreelses Vanitas-Darstellung *Junges Mädchen vor dem Spiegel*, die im Hintergrund ein Gemälde mit einer Liebesszene und im Vordergrund ein aufgeschlagenes Buch zeigt. Darin ist ein Mann abgebildet, welcher der Venus huldigt.²³ Im Zentrum des Gemäldes ist eine mit dem wichtigsten Attribut der antiken Liebesgöttin, der Rose, ausgestattete Schöne zu sehen, deren Spiegelbild deutliche Züge der Vergänglichkeit offenbart und auf den Totenschädel verweist (Abb. 2). „Entre les deux objets qui incarnent *la beauté et le temps* tout en les emblématisant [Hervorhebung F. B.]“, erläutert Marin diesen wechselseitigen Verweisungscharakter vor dem Hintergrund der christlichen Zeitvorstellung, „la tête de mort est l’universel autoportrait qui fait retour par le regard de ses orbites vides dans l’œil de chacun“.²⁴

Von den Leichen(-Bildern) wendet sich die Ewigkeit dann dem nächsten *locus* zu – den Kronen, um auch diese ins

rechte, ins heilsgeschichtliche Licht zu stellen: Die rhetorische Organisation der *imagines* basiert wiederum auf einfachen Metonymien, wenn der Blick von den krachenden „Throne[n]“ zum „gekrönte[n] Haupt“ gleitet, das, aus der Gnade gefallen, „vor frembden Stull in angeschloss’nem Stahl erzittert“. Ohne fest markierten Übergang – man könnte auch von einem zusammengesetzten *locus* sprechen – sucht der Blick dann die Zepter und drängt metonymisch zu den „gesalbten Nacken“, auf denen „Schwerdt / Beil und Hacken“ geschliffen werden. Denn die „Macht“ eines jeden weltlichen „Fürsten“ kann gebrochen werden, führt die Ewigkeit aus, und sei es dadurch, daß er „durch verfluchter Hencker Hand“ umkommt. Als letztem *locus* weist die Ewigkeit den Schwertern ihren Stellenwert im göttlichen Heilsplan zu, weil auch die „Vberwinder“, ehe sie es sich versehen, statt des „Lorbeerkrantz[es]“ die „Cypressen Aeste“ in der Hand halten, die von alters her Todessymbole sind. Fehlt es an der göttlichen Gunst, wird aus dem triumphalen „Freuden Feste“ nur zu schnell ein „Todtentanz“ (I, 15-26):

Euch selbst / den grosse Schlösser noch zu enge
Wird / wenn ihr bald von hir entweichen werdet müssen
Ein enges Hauß ein schmaler Sarg beschlissen.
Ein Sarg! der recht entdeckt wie kurtz der Menschen Länge.
[Hervorhebung F. B.] (I, 31ff.)

Dadurch, daß die Ewigkeit an dieser Gelenkstelle vom zeitlichen ins räumliche Paradigma wechselt, erzeugt sie innerhalb der horizontalen Antithetik aber nicht nur eine vertikale Substitutenkette des Registers ‚Tod‘, die erste Sequenz des Prologs führt vor allem das für die allegorische Codierung *Catharina von Georgiens* zentrale semantische System der Fortuna ein. Gemeint ist die zwiespältige, janusköpfige *Fortuna bifrons*, „mit ihren Schauseiten *mala* und *bona*“.²⁵ Denn der rasche Wechsel von Aufstieg und Fall der Fürsten – ihnen schenkt das unbeständige Glück Krone, Zepter und Reichtum – ist für die im Zeichen eines regelrechten Fortuna-wahns stehende Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts an den Vorstellungsbereich der *Fortuna inconstabilis, mobilis, varia* oder *levis* gebunden, deren variierende Attribute jenes das Barock dominierende „Attribut *mala* gleichsam in Einzelaspekte zerlegen“.²⁶ Gleichzeitig verweist der Topos der zügellosen Sinnlichkeit auf die *Fortuna amoris*.²⁷ Diese zentralen Topoi ergänzt die Ewigkeit in der zweiten Sequenz des Prologs, indem sie die Fürsten durch Kaufleute ersetzt,²⁸ denen mit der großen Bilanz am Ende der Zeit die Vergänglichkeit des Reichtums vor Augen geführt wird. An ihre Stelle treten sodann die Forscher, die im Zeitalter der großen Entdeckungsreisen in einer zweiten, selbstherrlichen Genesis der Schöpfung die eigenen Namen verleihen (vgl. I, 59f.).²⁹ In der Engführung von Kontingenz, Memoria und Allegorie firmiert also die implizite Poetik des Gryphschen Prologs zum Trauerspiel unter dem Zeichen Fortunas.³⁰ Ein Blick auf Ligozzis Darstellung der *Fortuna* zeigt, daß die von der Ewigkeit in den ersten beiden Sequenzen des Prologs

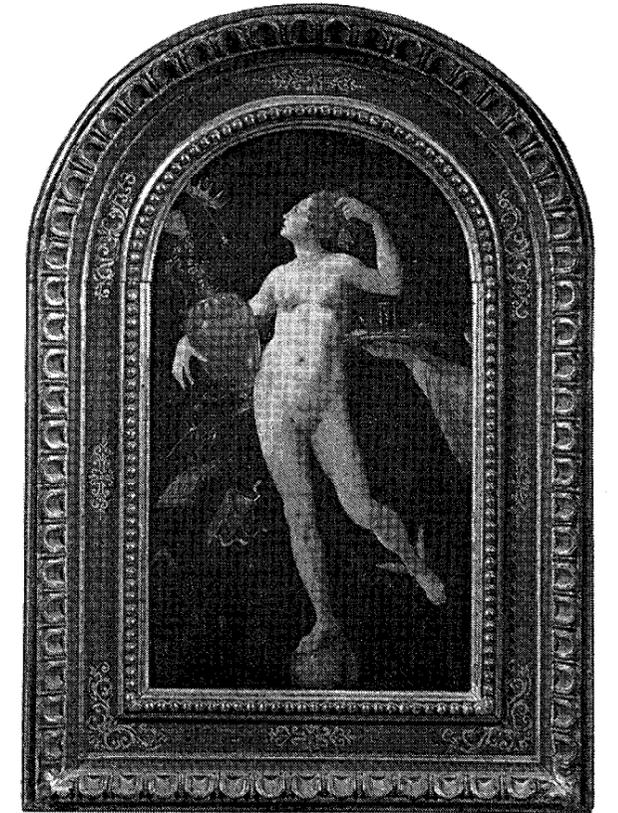
hergestellte Fortuna-Vanitas-Konstellations³¹ einen ikonographisch festen Platz in solchen dem Bühnenbild vergleichbaren Allegorien der ‚Beständigkeit des Unbeständigen‘ hat: Krone und Zepter sind dieser mit dem signifikanten Attribut der roten Rose als Fortuna-Venus-(Hermes)-Konstellation repräsentierten Göttin ebenso zugeordnet wie der auf die Kaufmannszunft verweisende Geldsäckel und die traditionellen Vanitassymbole (Glocke, gläserne Karaffe,³² Stundenuhr) (Abb. 3).

Nach ihrem Rundblick kehrt die Ewigkeit in der dritten Sequenz zum Ausgangspunkt zurück. Resümee und Wiederholung in einem, sind jene die Gedächtnisarbeits steuernden *loci* nun als eschatologisch gedcutete Dingallegorien eines Stillebens in die Topographie des Schauplatzes integriert. Der Kreis hat sich geschlossen und objektiviert die *rotu Fortunae*, das wichtigste Attribut der Göttin.³³ Das Rad symbolisiert den Wechsel von Glück und Unglück, das Auf und Ab des menschlichen Schicksals, „den Wandel des Lebens unter den Mächten Fortuna und Zeit“,³⁴ und es präfiguriert die zirkuläre Struktur des Prologs, dessen freie Verse bereits die „Unbeständigkeit in Versgestalt“ darstellen:³⁵

Schaut Arme! schaut was ist diß Thränenthal?
Ein Folter-Hauß / da man mit Strang und Pfahl
Vnd Tode schertzt. Vor mir ligt Printz und Crone
Jch tret’ auff Zepter und auff Stab und steh auff Vater und dem Sohne.

Schmuck / Bild / Metall und ein gelehrt Papir;
Jst nichts als Sprew und leichter Staub vor mir.
Hir über euch / ist diß was ewig lacht:
Hir unter euch / was ewig brennt und kracht.
[Hervorhebung F. B.]

Mit „Schmuck“ und „Metall“ wird das Stilleben um weitere für die Darstellungen der Vanitas des Reichtums und der Macht typische Gegenstände ergänzt und werden die Schwerter wie bei Boel durch den (Bischofs-) „Stab“ ersetzt. Auch das „gelehrt Papir“³⁶ kennzeichnet die klassische Vanitas-Allegorie (I, 65ff.) (vgl. Abb. 1 und 3). Dieses vom Fortuna-Diskurs grundierte Stilleben steht also am Ende jener Substitutenkette, deren Ausgang der *locus* der Leichen (-Bilder) gewesen ist. Dabei ordnet die Ewigkeit die Göttin heidnisch-antiker Herkunft der *providentia dei* unter. Wie in ihrer christlichen Vereinnahmung im 17. Jahrhundert, wo das profane Bild Fortunas als *fatum christianum* von einem transzendenten Schicksalsordo bis hin zur Identifizierung mit Gott alle Spielarten der Providenz umfaßt, büßt die Schicksalsmacht auch im Prolog ihre Autonomie ein und agiert als Erfüllungsgehilfin im Dienste des göttlichen Heilsplans – als dessen Vollstreckerin.³⁷ Denn allen „Formen der philosophischen und literarischen Aneignung der Fortuna im christlichen Bereich ist die Tendenz eigen, die Kompetenz der antiken Glücksgöttin zu beschneiden und der christlichen Gottesvorstellung unterzuordnen. Die positiven Attri-



3 Jacopo Ligozzi: Fortuna.
Florenz, Galleria degli Uffizi

bute werden der Fortuna genommen, und sie gilt lediglich als ein erzieherisches Mittel in der Hand Gottes“.³⁸

Bis zu diesem Punkt hat die Ewigkeit den Prozeß der allegorischen Codierung nach der Faustformel ‚Libe‘ versus ‚Tod‘ vorangetrieben, als in einer plötzlichen *Wendung* der schöne nackte Körper und die mit ihm evozierten Affekte im Medium des semantischen Systems der Fortuna zu Zeichen der ewigen Liebe werden. Die Leserin rekapituliert das Register ‚Libe‘ als eine von der Sinnbildlichkeit der Fortuna-Venus-Konstellation gesteuerte Allegorie (vgl. Abb. 3):

Schaut des Himmels *Wollust* an! hir ist nichts denn Trost und Wonne

Schaut den Kercker des Verderbens / hir ist nichts denn Ach und Klage!

Schaut das *Erbschloß* höchster *Lust*; hir ist nichts denn Freud und Sonne

Schaut den Pfuhl der schwartzen Geister; hir ist nichts denn Nacht und Plage.

[Hervorhebung F. B.] (I, 75ff.)

Die allegorische Codierung der Faustformel basiert auf einem Chiasmus, innerhalb dessen die „*miteinander assoziierte[n] Gemeinplätze*“ des Vorstellungsbereiches ‚physischer Tod‘ auf das irdische L(i)eben und diejenigen des Vorstellungsbereiches ‚(sinnliche) Liebe‘ auf die ebenso unfaßbare wie undarstellbare ewige Liebe – den Zustand *nach* dem angstbesetzten, schmerz- und peinvollen Tod – übertragen werden.³⁹ Die beiden Protagonisten des Dramas sind schließlich nichts anderes als Personifikationen der so entstehenden Register, wenn sie sich nicht nur in Anlehnung an die messianischen Verheißungen als „Lamb“ und „Wolff“ (I, 214), Christin und Heide, sondern als ‚Libe‘ (Catharina) und ‚Tod‘ (Chach Abas) gegenüberstehen.

Die Crux des allegorischen Paktes liegt aber auf der Hand: Mit der Rekapitulation der Register ‚Libe‘ und ‚Tod‘ hat sich der Text dem Kontingenzprinzip verschrieben, das die Ursache der Gedächtnisarbeit gewesen ist. Die nimmermüde Aktivität der Ewigkeit (re-)aktualisiert den „Verlust der metaphysisch-religiösen Bedeutung“, der die Allegorie im allgemeinen und „die Gattungsgeschichte des Stillebens“ im besonderen kennzeichnet.⁴⁰ Der Pakt droht jederzeit an dem Punkt zu kollabieren, an dem der Chiasmus wieder in Bewegung gerät, innerhalb seiner Pole im Zeichen Fortunas ein weiterer *Wechsel* stattfindet, nach dessen Logik die „Wollust“ und das „Erbschloß höchster Lust“ (I, 75ff.) der ewigen Liebe nicht mehr auf das Reich Gottes verweisen, sondern wieder auf ihren Ursprung: die Sinneslust (vgl. I, 9ff.) und die weltlichen (Lust-)Schlösser (vgl. I, 28ff.). Der im Medium des semantischen Systems der Fortuna memorierte allegorische Code ist nämlich im Prozeß seiner Herstellung mit *ihrem* Index, dem Index der Unbeständigkeit versehen worden. Die im Prolog unternommene Anstrengung besteht darin, eine verbindliche Bedeutung der Zeichen herzustellen. Die Kehrseite dieses Unternehmens liegt in jener Ambivalenz und Kontingenz begründet, die im 17. Jahrhundert an den Topos der paganen Göttin gebunden sind – im Zusammenhang mit dem allegorischen Untertitel *Bewehrete Beständigkeit* – ein Skandal!⁴¹

Innerhalb der Struktur von Wechsel und Wendung leistet die semantische Stabilität der Faustformel ‚Libe‘ versus ‚Tod‘ allein der von der Ewigkeit verkörperte Blick, von dem bisher angenommen wurde, daß er eine quasi göttliche, Sinn und Bedeutung garantierende Außenperspektive repräsentiert. Das Arrangement des Prologs macht hingegen deutlich, daß der memorierende Blick der Ewigkeit selbst integraler Bestandteil des imaginierten Stillebens ist. Hier präsentiert sich eine Allegorikerin, welche die bedeutungsvollen Zeichen entziffert, indem sie – diese setzend – die Lehre der Eschatologie aus ihnen zieht. Tatsächlich sind es, historisch betrachtet, gerade die Stilleben selbst, die ihre eigene hybride Repräsentationslogik exponieren. Wagner-Egelhaaf verweist auf Pots Gemälde *Maler, der eine Vanitas-Allegorie malt*, das diese Abhängigkeit des Sinns vom immanenten, die Sinneffekte

selbst produzierenden Betrachter dadurch in Szene setzt, daß die Herstellung einer Vanitas-Allegorie auf dem Stilleben verdoppelt wird. „Dem betrachtenden Subjekt kommt im Bild also eine doppelte Funktion zu“, führt sie aus. „Es betrachtet, was es selbst hergestellt hat, und konstituiert in der Betrachtung nicht nur das Bild, sondern sich selbst als betrachtendes Subjekt“.⁴²

Solche Überlegungen knüpfen an Marin an. Er ergänzt in diesem und anderen Stilleben die drei an das visuelle Paradigma gebundenen Stufen der neuplatonischen Erkenntnislehre, auf die auch der Gryphsche Prolog abhebt, um eine vierte: die Relativität bzw. (Selbst-)Reflexivität des Blicks: „Il s’agit ici moins de contempler que de regarder, moins de regarder que de voir, moins de voir que de se voir, moins de se voir que de se voir vu, regardé, contemplé, que d’attirer à soi le regard de l’autre pour être ‚soi‘, que de ne trouver son identité que dans l’œil autre.“⁴³ Die Pointe liegt darin, daß sich das Subjekt im allgemeinen und die Ewigkeit des Gryphschen Prologs im besonderen in diesem Akt der (Selbst-)Reflexion als externe Positionen aufheben und dadurch selbst zu Zeichen werden.

Die Repräsentationslogik der Konstellation ist also nicht auf eine Außenperspektive angewiesen, die sowohl Wahrnehmung als auch (Be-)Deutung erst ermöglicht. Dadurch, daß die Ewigkeit in der Wahrnehmung der abgeschrittenen *loci* nicht nur das Stilleben, sondern im Wahrnehmungsprozeß ebenso sich selbst konstituiert, wird dieser Akt zum „Symptom der Depersonalisation“ und der Desintegration.⁴⁴ Wie sehr das 17. Jahrhundert in dieser semiotischen (Selbst-)Kritik bewandert ist, erläutert Wiethölter anhand von Roestratens in Serie hergestellten Fiktionskalkülen. In den Arrangements dieser Vanitas-Stilleben stechen vor allem jene Glaskugeln hervor – Beweisstücke technischen Könnens sowie prominente Vanitas-Symbole –, welche die Gegenstände *und* ihren Arrangeur widerspiegeln: „Der Reflex, der den Maler vor dem Sortiment seines Stillebens bei der Arbeit zeigt, stellt nicht allein die Tätigkeit des Arrangeurs heraus; er reflektiert außerdem den Reflexcharakter des Produkts und – der eigentliche Clou – : er signalisiert, daß der Maler selbst [...] nur ein Zeichen unter Zeichen, oder noch genauer: daß er ein Reflex von Reflexen und damit ein Moment seines eigenen, auf Abruf gespielten Spiels ist.“⁴⁵

Eine derart raffinierte (De-)Konstruktion der sinnstiftenden Außenperspektive *im* und *durch* den Prolog steht in einem spannungsreichen Verhältnis zur heilspädagogischen Rhetorik der Vorrede und gefährdet den Kulminationspunkt des Experiments ‚Catharina von Georgien‘ erheblich. Gemeint ist der provozierte Zeitpunkt, an dem sich der „Grossgünstige[] Leser“ entscheiden muß (119), ob er den im fünften Akt aufgerufenen schönen nackten Märtyrerinnenkörper als Zeichen der ‚Libe‘ oder des ‚Todes‘ lesen will. Wenn die Ewigkeit die „Blinden!“ (I, 5) und „Arme[n]!“ (I, 65)

auffordert zu schauen, zu erkennen – und zu „Wehl[en]“ (I, 73), dann bezieht sich diese Wahl auf nichts anderes als auf die richtige Zuordnung dieses prominentesten Zeichens. Der entscheidende Moment ist Dreh- und Angelpunkt des Chiasmus, auf dem der allegorische Pakt in *Catharina von Georgien* basiert. In einem ganz buchstäblichen Sinne muß der in all seiner sinnlichen Pracht zur Schau gestellte Märtyrerinnenkörper im (Augen-)Blick des Lesers nämlich zum Zeichen der ewigen Liebe werden und die göttliche Wahrheit offenbaren. Die Register ‚Tod‘ und ‚Libe‘ stehen daher in einem dialektischen Verhältnis zueinander, sind doch beide an das Paradigma der Zeit gebunden. Dem befristeten L(i)eben, jener „Handvoll Jahre die der Himmel euch nachsicht“, steht die Ewigkeit, d. h. die *nach* bzw. nur *durch* den physischen Tod zu erreichende *Nicht-Zeit*, gegenüber: Die „kurtze Zeit“ (I, 11ff.), die an und für sich wertlose und mit dem Vanitas-Index versehene Spanne der (Lebens-)Zeit, wird auf ihre kleinste Einheit komprimiert. Sie markiert den Wendepunkt und entscheidenden Augenblick, in dem der Mensch, wenn er die sich ihm bietende Gelegenheit ergreift, die Ewigkeit gewinnen kann. Das Modell spiegelt aber nicht nur die paradoxe reformatorische Vorstellung der Konvergenz von Entscheidungsfreiheit und Providenz, die das Verhältnis von Mensch und Fortuna bestimmt, sondern wird vom Fortuna-Diskurs bzw. der Occasio-Fortuna-Fatum-Konstellation präfiguriert. Ein Vexierbild wie Ligozzis Gemälde *Fortuna*, welches das Paradigma der Zeit exponiert (Stundenuhr), könnte ebenso wie das imaginative Stilleben des Prologs auch als *Occasio* gelesen werden (vgl. Abb. 3).⁴⁶

Zusammenfassend läßt sich also nach der Lektüre des Prologs feststellen: Das semantische System der Fortuna stellt in *Catharina von Georgien* erstens ein ikonographisches Archiv dar, dessen beziehungsreiche Topoi – „um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert“ von „keinem Kanon festgelegt, von keiner literarischen Vorlage eingeeengt“ – zu den bemerkenswertesten Synkretismen bereitstehen.⁴⁷ Fortuna fungiert zweitens als der Index allegorischer Repräsentationslogik und avanciert drittens zum Modell der Rahmenhandlung – innerhalb eines Experimentes, das im Zeichen der Göttin zwar nicht hinfällig, aber ambivalent ist.

III.

Die Interpretationsbedürftigkeit der in ihrem semantischen Wert relativen Zeichen steht im Zentrum *Catharina von Georgiens*, wo die allegorische Repräsentationslogik *in* und *mit* der eigentlichen Handlung reflektiert wird. Tatsächlich gibt es wohl kaum ein Drama, das in seinen ersten vier Akten vergleichbar handlungsarm ist. Die zweite und die vierte Abhandlung dienen lediglich Chach Abas’ und Catharinas programmatischer Selbstdarstellung; hier der muselmani-

sche „Bluthund“ (I, 154),⁴⁸ dort die christliche *mulier fortis*. In der ersten und dritten Abhandlung dominieren die epischen Einschübe, deren Funktion darin besteht, wortreich jene Antithetik zu untermauern, die dem Blick aufs Detail nicht standhält. Wann immer aber im eigentlichen Sinne von Handlung gesprochen werden kann, konstituiert sich diese in der Deutung und Auslegung von Zeichenkonfigurationen.

Davon zeugt bereits der erste Dialog, der sich zwischen Catharina und Salome anlässlich der „Rosenzweige[]“ – prominentes Venusattribut und somit Vanitassymbol innerhalb des Registers ‚Tod‘ – entspinnt, welche die Dienerin der gefangenen Königin zum Trost überreicht. Catharina, offenbar Kennerin der allegorischen Tradition, zögert nicht und bindet die Rosen an das Lemma ‚Leben‘: „O Blumen welchen wir in Wahrheit zu vergleichen!“ (I, 298ff.). Die daran anschließende (Sprech-)Handlung performiert ein Emblem, wenn Catharina in gut mnemotechnischer Weise an dem *rosa-vita-locus* eine *pictura* deponiert:

Die schleust den Knopff kaum auff / die steht in voller Pracht
Bepel’t mit frischem Tau. Die wirfft die welcke Tracht
Der bleichen Blätter hin / die edlen Rosen leben
So kurtze Zeit / und sind mit Dornen doch umbgeben.
Als bald die Sonn’ entsteht / schmückt sie der Gärte Zelt;
Vnd wird in nichts verkehrt so bald die Sonne felt. (I, 303ff.)

Diese *pictura*, in der die Konstruktionsprinzipien der Allegorie mit denen der mnemotechnischen *imagines agentes* zusammentreffen, wird mit dem Vergleichspartikel „So“ (I, 309 pass.) an das von der Ewigkeit eingeführte christlich-teleologische (Lebens-)Zeitkonzept des von der Occasio-Fortuna-Fatum-Konstellation präfigurierten Registers ‚Tod‘ angeschlossen: Wie die Rose knospt, blüht und verwelkt, so läuft das menschliche Leben, ehe man es sich versieht, auf seinen Endpunkt zu – die „Lust“ verwandelt sich in „Nichts“ (I, 312f.). Denn „der Ablauf des Jahres im gleichbleibenden Rhythmus seiner vier Jahreszeiten“ versinnbildlicht im Barock „die menschliche Existenz im Bann von Zeit, Gelegenheit und Tod“.⁴⁹ Das ontologische Primat der *pictura* widerlegend, hat Neuber nachgewiesen, daß die Beziehung zwischen Lemma und Epigramm des Emblems nicht durch die reale *pictura* (Rosenzweig), sondern – toposgelenkt und toposabhängig – immer durch so ein imaginäres Bild vermittelt wird, wie es Catharina entwirft.⁵⁰ Diese *pictura* hat als *imago*, d. h. als genuiner Interpretationsakt, aber keinen verbindlichen Wert und wird deshalb in einen dynamischen Prozeß der Semiose überführt. Denn jedes Lemma kann als affizierendes, erinnerungsauslösendes Zeichen, „wie das einem Topos zukommt, mit je verschiedenen Argumenten gefüllt werden“.⁵¹ Deshalb deponiert Salome an den *rosa-vita-locus* eine *imago*, die ein anderes Epigramm vermittelt. Sie überreicht der Königin die Rosen vor dem Hintergrund der Venus-Flora-Konstellation als „neue[] Sommers-Zeichen“ (I, 301): „Doch / wie wenn jtz der Grimm der Winter



4 Peter Paul Rubens: Fortuna.
Madrid, Museo del Prado

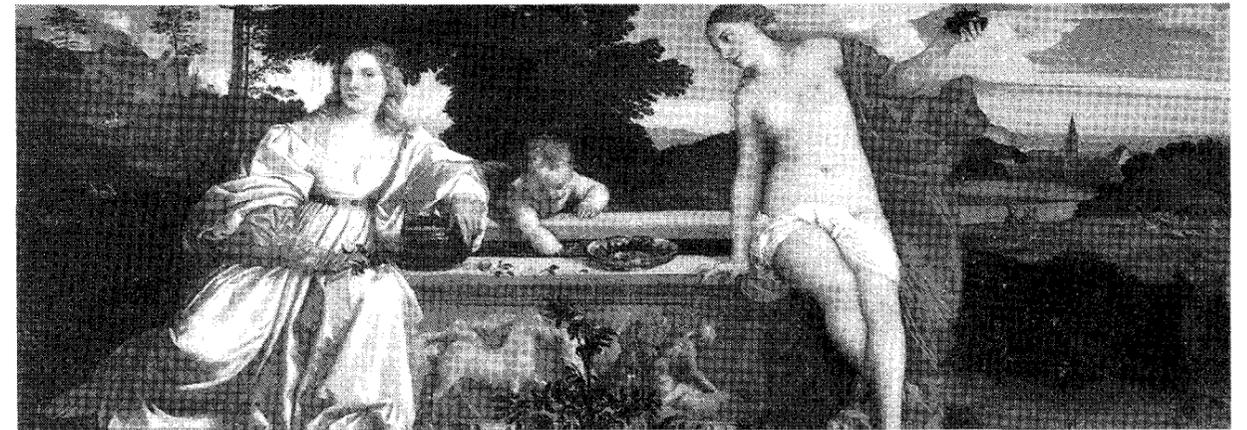
sich gelegt / Der harte Dornenstrauch erneute Rosen trägt“ (I, 319f.). Diese *imago* erfährt dadurch eine Doppelcodierung, daß das Jahreszeiten- mit dem Tageszeitenmodell enggeführt wird, in dem der „Nacht“ (I, 423; vgl. I, 176ff.) die „Morgenröte“ folgt (I, 429). Salome situiert also den *rosa-vita*-Topos in einem ganz anderen als dem eschatologischen Kontext. Die Deutung wird über eine *imago* vermittelt, die ein dem teleologischen unvereinbares zyklisches Zeitmodell impliziert: Die Rose blüht im Sommer, verwelkt im Herbst und stirbt im Winter, um im folgenden Frühjahr von neuem zu knospen. Während Catharinas *imago* das Werden und Vergehen der Rose im Ablauf eines Jahres als Merkbild der antyklimatischen Entwicklung des Lebens hin zum Tod memoriert, erweitert Salome den Kreislauf auf die sich von Jahr zu Jahr wiederholende Abfolge der Jahreszeiten. In diesem mytholo-

gischen Modell ewiger Wiederkehr verliert der Tod dadurch seinen Schrecken, daß er keinen Endpunkt, sondern einen Übergang, eine „Durchgangsstation“ markiert.⁵²

Die wahre Bedeutung des emblematischen Topos regeln schließlich die Machtverhältnisse, die es Catharina ermöglichen, die andere, die mythologisch-heidnische Lektüre als Fehlinterpretation zu diskreditieren. Die Königin nimmt die plötzliche Wendung des *rosa-vita*-Lemmas durch ihre Dienerin nicht hin: „Es wintert uns ja recht“ (I, 323), kontert sie auf das dem Winter *folgende* „Sommers-Zeichen“ (I, 301). An diesem Endpunkt, dem Augenblick der Entscheidung zwischen ‚Libe‘ und ‚Tod‘, glaubt sie angekommen zu sein: „Mein Leben ist beschlossen“ (I, 293). Im folgenden integriert sie die in ihrer semantischen Ambivalenz so sperrigen Rosenzweige in die „Bilder/ die ein Traum/ eh' als die Nacht entwich [/] In diesen Geist gedruckt“. Dieses Sinnbild konfiguriert eine Vanitas-Fortuna-Allegorie, deren weitere Bildelemente dem Register ‚Tod‘ entstammen: „Paläste“, „Cron“, „Zepter“, „Purpur“ und Schmuck (I, 323-352). Der sich an Christi Statt imaginierenden Königin (vgl. I, 294ff.) bleibt von den prächtigen Rosen nichts als die Dornenkrone des Gekreuzigten: „Verdornte Rosen-äst / die als ein Krantz gewunden [/] Fest umb die Stirn gedruckt auff meinen Haren stunden“ (I, 336ff.; vgl. I, 340-349).

Die Frage nach dem richtigen und falschen Lesen steht auch im Zentrum der einzigen verbalen Auseinandersetzung Catharinas mit dem Schah, in der es um die Auslegung einer weiteren Fortuna-Allegorie geht – dem an Klippen zerschellenden Schiff (vgl. I, 763ff.).⁵³ Die konventionelle Codierung der Elemente setzt das Schiff mit der (Lebens-)Zeit, den Hafen mit der Ewigkeit gleich.⁵⁴ Catharina, an die Tageszeiten-Allegorie anknüpfend, sieht vor diesem Hintergrund ihren Tod wie ein Unwetter am „Mittag“ auf sich zu kommen,⁵⁵ das sie in den göttlichen „Port“ führt. Der Schah wendet den Sinn der Worte, indem er den „Sturm“ metaphorisch auf sein Werben um Catharina bezieht, das sie, „offt eher als man meint“, in den „Port“ führen soll, und d. h. auf der „Persen Thron“ (I, 760-768). Das semantische System der Fortuna steuert die daran anschließende Codierung nach dem Muster der Rubensschen Darstellung einer wie Venus dem Meer entstammenden *Fortuna maris*. Das Bild zeigt „eine Fortuna, ohne die ihr eigenen Attribute, eine sinnliche schöne Frauengestalt, die das Symbol für das Toben widriger Elemente ist“ (Abb. 4).⁵⁶

Von diesem wechselseitigen Verweisungsverhältnis der tosenden Elemente und des weiblichen Körpers ist es nur noch ein kleiner Schritt zur Sexualisierung der Fortuna-Allegorie, bei der die Schifffahrt den so heiß ersehnten „Beyschlaff[]“ (IV, 143) und in kruder Eindeutigkeit das Schiff bzw. der phallische „Mast“ (I, 766) das männliche, der Port – in Variation der traditionellen Gefäßsymbolik – das weibliche Genital substituieren. Denn die Natur der Göttin, die tradi-



5 Tizian: Himmlische und irdische Liebe. Rom, Galleria Borghese

tionell als Personifikation des Lasters dargestellt wird, ist hetärisch. Wind weist auf Fortunas Verbindung mit dem Pferd hin, *Fortuna a cavallo*,⁵⁷ dem von Platon bis in die Emblematik des 16. und 17. Jahrhunderts invarianten Symbol des *amor bestiale*. Diese ungezügelt sinnliche Leidenschaft markiert den Wendepunkt innerhalb des neuplatonischen Modells der Initiation in die wahre, die göttliche Liebe, *amor divinus*, das bereits Tizians Dialog zwischen *Himmlischer und irdischer Liebe* zugrundeliegt – die Züchtigung des Pferdes ist auf der Schauseite des Sarkophags abgebildet (Abb. 5).⁵⁸

Fortunas Unbeständigkeit erfährt im Kontext der Venus-Fortuna-Konstellation und des dort programmierten Konfliktes zwischen „keusche[r] Zucht“ (I, 777) und „böse[n] Lüste[n]“ (I, 828) also im Wortgefecht der beiden Protagonisten eine weitere Variation.⁵⁹ Der Dialog entpuppt sich vor diesem Hintergrund als ambivalente Rede, deren Bedeutungspotential zwischen Restitution der christlichen Fortuna-Allegorese und Vergewaltigungsphantasie schwankt:

CATH. Vnd schlägt den schwachen Kahn an ungeheure Klippen /

CHACH. Man schwam ans Land / ging gleich das Wasser an die Lippen.

CATH. Diß Schiff ist durch den Sturm zuscheitert auf der Flut
CHACH. Der Schipper faß't / ob gleich der Mast zusprungen / mutt.

Das Bild des zerschmetterten „Kahn[s]“ beinhaltet vor diesem Hintergrund nicht viel weniger als eine handfeste Kastrationsdrohung. Hilflos oder obszön – je nachdem, welche Semantik man zugrunde legen will – nimmt sich dagegen Chachs Replik aus, man könne auch ans Ziel gelangen, „ging gleich das Wasser an die Lippen“, und Mut fassen, „ob gleich der Mast zusprungen“ (I, 763ff.).

Das Wortgefecht bestätigt nicht nur die Abhängigkeit der wahren Bedeutung von den bestehenden Machtverhältnissen, sondern destabilisiert die von den Protagonisten personalisierte Antithetik von ‚Libe‘ und ‚Tod‘ dadurch, daß innerhalb der Pole eine interagierende Bewegung der Figuren stattfindet und Catharinas Worte nicht mehr eindeutig ihrem Register ‚Libe‘ zugeordnet werden können. Denn mit gleichem Recht läßt sich Catharinas Replik auf Chach Abas' profane Liebesallegorie beziehen – auf das Register ‚Tod‘. Gleichzeitig offenbart der Dialog die für *Catharina von Georgien* so entscheidende Kontiguität von Geschlechterdiskurs und allegorischer Repräsentationslogik. Nicht umsonst fungiert die hier von Chach Abas sexualisierte Fortuna-Allegorie schon bei Horaz als poetische Reflexionsfigur der Allegorie selbst.⁶⁰ Das *tertium* dieser Kontiguität ist das metonymische, sein Objekt begehrende und doch immer verfehlende Drängen – hier das (imaginäre) Begehren des Schahs nach dem Körper der Königin, dort das Begehren des Signifikanten nach dem (transzendentalen) Signifikat.

Die strukturelle Matrix des Begehrens ist der Blick des Schahs, der sich der Zeichen des Königinnenkörpers bemächtigt, indem er diese dem falschen Register, dem Register ‚Tod‘, zuordnet. Das (Lektüre-)Produkt konzentriert die Attribute der Cupido-Fortuna-Konstellation, so daß sich Catharina in den Augen des Schahs in den Prototyp der petrarkistischen, ebenso heiß begehrten wie kalten Geliebten verwandelt (vgl. I, 750). Ihre primäre Funktion besteht darin, den Werbenden abzuweisen, während der Anblick ihrer „Glider Pracht“ (I, 773) ihn gleichzeitig zu immer kühneren verbalen Huldigungen anstachelt. Chach Abas und Seinel Can geraten ob „Schönheit“, „Verstand“, „Tugend“, „Zucht“, „Herrlichkeit“ und „Ruhm“ (II, 90ff., vgl. I, 747ff.) der unnahbaren „Tyranin unser Seel“ ins Schwärmen (II, 185):⁶¹



6 Giuseppe Arcimboldo: Flora.
Paris, Privatsammlung

CHACH. Welch Alabaster kan der Stirnen Schnee erreichen?
SEIN. Die zarte Lilje muß den edlen Wangen weichen.
CHACH. Der Nasen Helffenbein / SEIN. Die Lippen von Corall
Der Augen hellen Stern / CHACH. das Hertze von Metall!
(II, 93ff.)

Die Rekapitulation des petrarkistischen Katalogs exponiert die Interferenz von Relativität und Reflexivität der Allegorie sowie der Asymmetrie der Geschlechterbeziehungen. Catharina ist für ihr wahrnehmendes Gegenüber nichts anderes als ein die *inventio* stimulierender *locus*. Längst weiß der Schah, daß sein Krieg gegen die „Holdseligste Feindin“ (II, 49) im besten Sinne ein Schaukampf ist, in dem er – die realen Machtverhältnisse umkehrend – zu Catharinas Gefangenem wird. „Princessin! wir gestehns“, gesteht der in den Bann *ihrer* Anblicks und *seiner* Imagination Geschlagene, „Doch hat dein *Auge* mehr als deine Faust gesiget“ (II, 57f.). Seinel Can weiß daher auch sofort einen Rat für den Entflammen: „Der Fürst schlag aus der acht [/] *Das angenehme Bild!*“ (II, 120f.). Denn „Abwesend seyn und Zeit [/] Lescht alle Flammen aus. Man sigt in Libes-Streit [/] Wenn man den Feind *nicht sieht*“ (II, 295ff.) [Hervorhebung F. B.].

Die Bedeutung der Catharina-*imago* ist also das relationale Ergebnis einer Wahrnehmungsbeziehung. In voyeuristischer (Schau-)Lust avanciert der Blick des Betrachters zum integralen Bestandteil der allegorischen Bedeutungskonstitution – ein Blick, der selbst wiederum auf Wahrnehmung angelegt ist. Diese allegorische Repräsentationslogik reduplizierter Reflexion wird dadurch in Szene gesetzt, daß der Schah Catharina nicht nur imaginierend wahrnimmt, sondern in dieser Attitüde auch seinerseits von Seinel Can wahrgenommen werden möchte: „O Blinder!“, wird dieser aufgefordert, „schau deinen Fürsten an! [/] Gib acht auff sein Gesicht / auff sein stets-heisses Sehnen“ (II, 67ff.).⁶² An der *imago* bleiben jedoch die einzelnen Wahrnehmungs-, Interpretations- bzw. Lektüreakte als petrarkistische Metaphern-*cluster* gut sichtbar.

Berns hat am Beispiel von Arcimboldos Porträtbüste *Flora* auf diese Aporie allegorischer Repräsentation aufmerksam gemacht (Abb. 6). Arcimboldo setzt nämlich die Konstruktion eines allegorischen Bildes aus heterogenem Material – der Schah verwendet Alabaster, Lilien, Rosen, Elfenbein und Corallen für seine *imago* (vgl. II, 92ff.; V, 40ff.) – in die darstellende Praxis um: Gegenständliche Details wie Rosen, Lilien und andere Blüten substituieren die Gesichtspartien der Frau und verweisen gleichzeitig – per kulturell codierter, nicht etwa ontologisch fundierter Analogie – auf die Göttin des Frühlings bzw. der Fruchtbarkeit (Venus-Flora-Konstellation). Arcimboldos Verfahren besteht also darin, das „Wörterbuch“ auf eine „Tabelle der kulturellen Bedeutungen, der Ideenassoziationen, kurz“, auf eine „Enzyklopädie der vorgefaßten Meinungen“ zu reduzieren.⁶³ Die Konnotationen Arcimboldos sind – genauso wie die konventionell geregelten Assoziationen des petrarkistischen Kataloges mit seiner Überbietungsrhetorik sowie der „Entlegenheitsmetaphorik des Pretiosenbereichs und des antik-mythologischen Götterhimmels“⁶⁴ – im kulturellen Gedächtnis fest programmiert, „sie sind Stereotype“.⁶⁵ Arcimboldos rhetorische Konstruktionen werden dadurch zu Reflexionsfiguren der allegorischen Repräsentationslogik, daß sie deren Substitutionssystem, das Spiel mit den Metaphern und Metonymien, im Bild gerinnen lassen.

Dieser rhetorischen Kunst und den barocken Petrarkismus-Parodien geht es schließlich „doch wohl darum zu demonstrieren“, erläutert Berns, „daß ein Metaphernkatalog ein monströs-synthetisches Bildnis zeitigt, wenn man die Metaphern malerisch visualisiert und damit renaturalisiert“.⁶⁶ Die Monstrosität ist der Effekt des Materials, das jederzeit eine semantische Wendung vollziehen kann. „Die Köpfe Arcimboldos sind monströs“, heißt es in diesem Sinne bei Barthes, „weil sie allesamt, wie anmutig das allegorische Sujet [...] auch sein mag, auf ein Unbehagen an der Substanz verweisen“.⁶⁷ Dieses Unbehagen ist aber lediglich die antizipierte ‚Rache‘ des Materials am Allegoriker. Arcimboldos Büste ist nur eine weitere raffinierte Vanitasallegorie. Denn

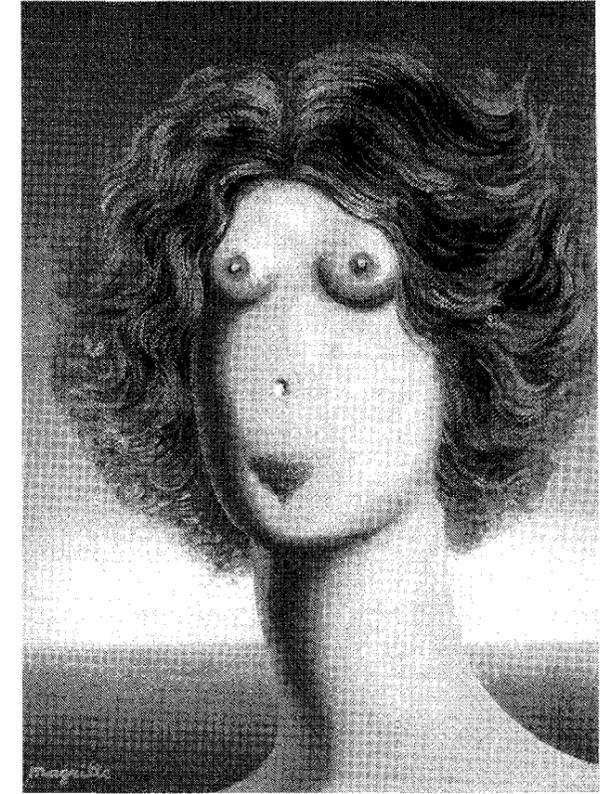
sie ist aus aufgeblühten Rosen und verschiedenen anderen Blumen am Punkte der höchsten Blüte – und das heißt, im letzten Augenblick *vor* dem Verwelken – zusammengesetzt. Diese Allegorie markiert nicht nur das Moment des Auseinanderklaffens von Material und Bedeutung, wenn sich die schöne Gesichtspartie bei näherem Hinsehen in eine zerarbeitete Fläche verwandelt, sondern exponiert den Mißbrauch dieses Materials, der jeder allegorischen Konfiguration zugrunde liegt.

Mehr als vierhundert Jahre nach Arcimboldo veranschaulicht Magritte den in *Catharina von Georgien* so offensichtlichen Zusammenhang von allegorisch-interpretierender und sadistisch-voyeuristischer Praxis, indem er die allegorische Sinnproduktion mit einem Akt gewaltsamer sexueller Aneignung des sich dieser (Be-)Deutung entziehenden Gegenstandes kurzschließt: *Die Vergewaltigung* zeigt ein Frauenporträt, das – je nach Wahrnehmungsperspektive – ein Gesicht oder einen weiblichen Torso darstellt (Abb. 7). Auch dieses Vexierbild basiert auf dem Spiel mit Substitutionsrelationen – Brust/Augen, Nabel/Nase, Genital/Mund. Doch zeigen beide Einzelbilder dadurch, daß sich das andere Register nicht so einfach wie bei Arcimboldo ausblenden läßt, massive Entstellungen.

Dieses rhetorische Experiment exponiert jenen dem metaphorischen Substitutionsprozeß bzw. dem allegorischen Prozeß inhärenten aggressiv-libidinösen Impuls, dessen kulturell erprobtes Paradigma auch in *Catharina von Georgien* der ‚männlich‘ indizierte Blick auf den ‚weiblichen‘ Körper ist. Wenn der Schah nun in der fünften Abhandlung sein Begehren mit anderen als nur verbalen Mitteln befriedigen will, so liegt es auf der Hand, daß die einzige den Sprechakten angemessene Handlung die Vergewaltigung darstellt. Sucht man daher für die allegorische Repräsentationslogik *Catharina von Georgiens* die prominenteste Reflexionsfigur, so ist diese in der Tat die Zerstörung des Frauenkörpers in der fünften Abhandlung. Benjamins Bild von der Verwandlung des zerstückelten Gegenstandes in „erregende Schrift“ rückt vor dem Hintergrund dieser Überlegungen in ein ganz anderes Licht,⁶⁸ erfaßt es doch den systematisch begründeten Zusammenhang von allegorischer Bedeutungserzeugung und Gewaltdarstellungen barocker Texte.

IV.

Die bedeutungserzeugende, aggressiv-libidinöse Wahrnehmung gipfelt in der fünften Abhandlung, in der unter dem „Gesetz der Metamorphose“ Fortunas die Identität Catharinas zerbricht.⁶⁹ Die Garantin der göttlichen Wahrheit wird zu einem Wechselbalg, dessen *imagines* sämtlich auf ihre Wahrnehmung hin angelegt sind und ihren Fluchtpunkt im semantischen System der Fortuna haben.⁷⁰ Diese



7 René Magritte: Die Vergewaltigung.
Privatbesitz (Galerie Isy Brachot, Brüssel-Paris)

Reflexionsstruktur, die mit dem Gesamtarrangement des Schauplatzes noch einmal verdoppelt wird, rückt nun ins Zentrum der Dramenhandlung. Das Trauerspiel reflektiert sein „hermeneutische[s] Dilemma im Darstellungsmodus“.⁷¹ In der fünften Abhandlung wird das Mnemo-Zeichen konstruiert, angesichts dessen sich der „Grossgünstige[er] Leser“ für die von der Märtyrerin verkörperte ‚Libe‘ und *gegen* den ‚Tod‘ entscheiden soll (119):

Sie stund gleich einem Bild von Jungfern-Wachs bereitet /
Das Har fil umb den Hals nachlässig außgebreitet /
Vnd flog theils in die Lufft / theils hing‘ als in der Wag
Jn dem man auff der Brust spürt jden Aderschlag. (V, 69ff.)

Die zentrale *imago* der ersten Szene signalisiert, daß der georgischen Königin prominente Märtyrerinnen als Vorbild dienen. Denn das sogenannte ‚Haarkleid‘ zitiert die ikonographische Darstellungskonvention der heiligen Agnes. Aber anders als beispielsweise auf Riberas Gemälde *Heilige Agnes im Gefängnis* schützen Catharina die Haare nicht vor den Blicken ihrer Peiniger (Abb. 8), sondern sind so drapiert, daß sie den Blick des Betrachters fast zwangsläufig auf die Brüste,



8 Jusepe de Ribera: Die heilige Agnes im Gefängnis.
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.
Gemäldegalerie Alte Meister

das primäre Objekt ‚männlich‘ indizierten Begehrens lenken. Über das Bild der heiligen Agnes schiebt sich dadurch eine andere Folie: Der Typus ‚nackte Frau mit offenem Haar‘ – der niedergeschlagene Blick und Catharinas Erröten komplettieren das erotische Tableau (vgl. V, 62f.) – repräsentiert die klassische Venusikonographie.

Das Fundament der Codierung des Registers ‚Libe‘ innerhalb der neuplatonischen Allegorie göttlicher Liebe, wie sie neben vielen anderen Venusbildern der Renaissance vor allem Tizians Initiationstableau präfiguriert (vgl. Abb. 5), besteht darin, körperliche Schönheit und transzendente Liebe aufeinander abzubilden. Die neuplatonische Venusikonographie beeinflusst seit dem 15. Jahrhundert die Heiligenikonographie, ja hat diese gewissermaßen geschrieben. Doch im Laufe des 16. Jahrhunderts geraten die ideologischen Prämissen der allegorischen Abbildbarkeit in Vergessenheit, was nicht nur zur Profanierung des Heiligenbildes, sondern wie in der Gryphschen *imago* zu einer verwirrenden Ambivalenz der Darstellung führt. Ist der nackte Körper der Renaissance noch Symbol des Göttlichen, dient er unter den geänderten

ideologischen Vorzeichen der Gegenreformation nur noch als Mittel der Bloßstellung. Im Heiligenbild „schleicht sich dabei in die Darstellung des Nackten“, beschreibt Ingenhoff-Danhäuser diesen Paradigmenwechsel, „mehr und mehr das Erotisch-Sinnliche ein“. Den Heiligen „droht nun tatsächlich deren gänzliche Verweltlichung“, so wie es dann von den vielen Bildern „der italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts bekannt ist“.⁷²

Wie wenig neuplatonisch die Catharina-*imago* tatsächlich ist, verdeutlicht die Tatsache, daß die Szene nicht real präsentiert, sondern von einer Augenzeugin, und d. h. wie gehabt, durch erinnernd-imaginäre Ekphrasis berichtet wird. An die Stelle symbolisch vergegenwärtigter Unmittelbarkeit der göttlichen Liebe im nackten, schönen Körper tritt eine Lektüre-Konfiguration, die derjenigen des Prologs und der dort im Stilleben gespiegelten Arrangeurin der Zeichen entspricht. Ein strukturell identischer „Kunstgriff“ besteht darin, erläutert Alpers, eine dem Betrachter des realen Gemäldes abgewandte Figur „als Betrachter ins Innere des Bildes“ zu stellen.⁷³ „Gespiegelt“ oder gesehen – d. h. im wahrsten Sinne des Wortes „reflektiert“ – ist die „Präsenz“ des Dargestellten „ganz und gar indirekt“,⁷⁴ ein Produkt der Imagination. Doch nicht nur Serena beobachtet ihre Königin, sondern auch Chach Abas ist zumindest zu Beginn der Szene anwesend – und nichts widerspricht der Annahme, daß er, entgegen der eigenen Beteuerung (vgl. V, 145ff. u. 180ff.), die Folter mit eigenen Augen verfolgt: „Der bebt ob ihrem Geist / und der schaut ihr Gesichte [/] Mehr denn erstarrend an“ (V, 37f.) [Hervorhebung F. B.].⁷⁵ Die ikonographische Matrix der Konfiguration findet sich in den Darstellungen der schönen, keuschen Susanna und ihrer Wahrnehmung als Objekt ‚männlich‘ indizierten Begehrens. Dieser Bildtypus hat, weniger aus inhaltlichen als vielmehr aus repräsentationslogischen Gründen, gerade auf das Barock eine ungeheure Faszination ausgeübt.⁷⁶ Zahlreiche Bilder der europäischen Kunst exponieren nicht nur die Susanna-Venus-Konstellation der Catharina-*imago*, sondern vor allem den diese Typen-Übertragung konstituierenden Blick. Dieser Blick, der Blick des Voyeurs, ist Dreh- und Angelpunkt der richtigen und falschen Lektüre des Märtyrerinnenkörpers und macht aus der Catharina-*imago* neuplatonischer Provenienz in den Augen des Schahs ein *pin-up*.

Denn was seine Wahrnehmung motiviert, steht außer Frage: Chach Abas' sexuelles Begehren ist die Ursache dafür, daß die *imago* vom Register ‚Libe‘ in das des ‚Todes‘ wechselt. Gegen diese (Fehl-)Lektüre des Mnemo-Zeichens opponieren nun sowohl die Jungfrauen als auch Catharina – Leserin ihrer selbst (vgl. V, 86). Die Christinnen versuchen, das andere Register dadurch auszublenden, daß sie am Körper der schönen Königin, so wie Catharina an den Rosenzweigen, in allegorischer Doppelung das Passionsgeschehen memorieren.⁷⁷ Auf's Neue beginnt ein Kampf um die rechte Auslegung:

SEREN. Man riß die Kleider hin. Die unbefleckten Glider Sind öffentlich entblößt / sie schlug die Wangen nider Die Schamröth' überzog; und hilt für höchste Pein Vnkeuscher AugenZweck' und FrevelSpil zu seyn.
DIE JUNGFR. So hat ihr Heyland selbst entblößt erblassen müssen.

SEREN. Man hiß die zarten Händ' und Füß' in Fessel schlissen / Vnd zwang Arm Leib und Kny mit Ketten an den Pfahl.
DIE JUNGFR. Ihr König schid' am Holtz' aus disem Jammerthal. (V, 61ff.; vgl. 119ff.)

Haas hat in seiner Analyse des mystischen Diskurses in *Catharina von Georgien* darauf hingewiesen, daß in diesem Dialog der Topos der Nachfolge Christi mit demjenigen der mystischen Vermählung eingeführt wird. „Noch die von den Jungfrauen Catharinas miterlebte und geschilderte [...] Entkleidungsszene“, führt er aus, „hat – wohl sehr bewußt – etwas von der erotischen Szenerie, in der eine Braut das Kommen ihres Bräutigams erhofft“.⁷⁸ Passion und Bluthochzeit fallen in eins, wenn die im jungfräulichen Stand lebende Witwe ersehnt, „Daß unser Bräut'gam uns die Marter-Cron beschert“ (IV, 336). „Deutbar ist aber dieses Moment“ der Engführung von Passion und jener auf die erotische Bilderspekulation des *Hohenliedes* verweisenden *unio mystica*, begründet Haas die hypertrophe Figuralität, „nur in einem transzendent[en] Sinn“.⁷⁹ Der erotische ebenso wie „der blutige Aspekt dieser Passionsmystik, die eine Mystik der Nachfolge ist, ist nichts anderes als die bildhaft verschärfte Exklusivität des Ganz-Opfers, das Catharina darbietet“.⁸⁰ Der Topos der mystischen Vermählung wird ebenso wie Catharinas Verbrennung (vgl. V, 105ff.), ihre Enthauptung (vgl. V, 226) und das Abschneiden der Brüste (vgl. V, 72ff.) von der Legende der heiligen Katharina präfiguriert. Gerade deren Ikonographie zeugt aber von der Gratwanderung einer bildkünstlerischen Rhetorik, welche die neuplatonische Venusikonographie beleibt. Der Vergleich von Ferraris Gemälde *Martyrium der heiligen Katharina*, der die nackte Märtyrerin zwar mit rotem Hüfttuch auch als Venus darstellt (Abb. 9), mit Giampietrinos Darstellung der *Heiligen Katharina* veranschaulicht den Wandel der Venusikonographie im Heiligenbild (Abb. 10). Obwohl die Nacktheit der außerordentlich reizvollen Heiligen Giampietrinos durch die Legende motiviert ist, rückt durch die kokette Art und Weise, in der Katharina die Arme über der Brust kreuzt, die schöne volle Brust ins Blickzentrum. Die Geste profaniert den aus der Rhetorik barocker Gebärdensprache bekannten ‚Frömmigkeitsgestus‘ in einem Maße, daß die von Catharina und den Jungfrauen geforderte allegorische Transzendierung schwerfällt.

Das wichtigste ikonographische Vorbild für die Fokussierung des ‚männlich‘ indizierten Blickes auf die weibliche Brust, durch welche die figurenperspektivisch an den Schah gebundene Catharina-*imago* sukzessive das Register wechselt, ist die heilige Agathe.⁸¹ Die Ambivalenz der Agathenikono-



9 Gaudenzio Ferrari: Das Martyrium der heiligen Katharina.
Mailand, Pinacoteca di Brera

graphie, die sowohl mit der Katharinenikonographie vergleichbar ist, als auch die Gryphsche *imago* auszeichnet, veranschaulicht Sebastianos Bearbeitung des Themas *Martyrium der heiligen Agathe* (Abb. 11). Da mag es mehr als anekdotischen Wert haben, daß gerade über diesen Maler berichtet wird, er habe für „Bilder von Madonnen und Heiligen [...] dringend um die Vermittlung einer besonders attraktiven Kurtisane“ gebeten. Hat „Sebastiano, als er 1520 in Rom sein Bild *Martyrium der heiligen Agathe* malte“, fragt Ingenhoff-Danhäuser, „tatsächlich eine Kurtisane im Auge gehabt“?⁸²

Die Agathenikonographie zeichnet sich aber vor allem dadurch aus, daß sie die vom Blick abhängige Konstruktion des allegorischen Körpers der Märtyrerin veranschaulicht. Denn im Zentrum der Darstellungen steht weniger der grausame Akt selbst als vielmehr der Blick auf das Opfer. Tiepolos noch deutlich von der gegenreformatorischen Rhetorik geprägtes Gemälde des *Martyriums der heiligen Agathe* bildet die von



10 Giampietrino: Heilige Katharina.
Florenz, Galleria degli Uffizi

11 Sebastiano del Piombo: Martyrium der heiligen Agathe.
Florenz, Palazzo Pitti



einer ihrer Jungfrauen gestützte Gefolterte mit jenem verklärt-verzückten, ekstatisch emporgewandten Blick ab, der als ‚Beteuerungs-gestus‘ bei Verkündigungsszenen verwendet und von Cesare Ripa für die Darstellung der Märtyrer favorisiert wird.⁸³ Den Zusammenhang von Opfer und Ostentation betonend, trägt ein Diener Agathes Brüste auf dem Tablett davon, während die gierigen Augen eines hinter der Säule verborgenen Mannes mit Turban die Szene verfolgen (Abb. 12).⁸⁴

Der Blick des persischen Schahs auf Catharinas Brust und ihre anschließende Zerstörung durch seine Folterknechte setzen die früheren Vergewaltigungs- und Deflorationsphantasien mit anderen Mitteln fort (vgl. II, 800): „Der Stahl zischt in dem Blut / das Fleisch verschwand als Schnee“ (V, 76; vgl. 92).⁸⁵ Erst wenn man die figuren-perspektivische Bindung an den Schah mit ins Kalkül zieht, wird verständlich, warum der (An-)Blick der „Mutter“-Brust mit einem Tabu belegt ist (I, 449). Dieses Tabu wird von den verstreuten Hinweisen auf Catharinas Buße reflektiert. Meyer-Kalkus folgert aus solchen Indizien, daß die Folterszene mit dem Modell des Ödipus-Mythos⁸⁶ interferiert und zwangsläufig die Topoi von Schuld und Strafe aktiviert. Die Märtyrerin selbst sieht „Die Flammen / die dein [Gottes, F. B.] Zorn unendlich heist entzündend“, in einer früheren „Schuld“ begründet (V, 82f.) – vielleicht im politisch-strategischen Einsatz des schönen Körpers, der den Tyrannen „Erhitzt in geiler Brunst“ (III, 344). Doch Catharinas Buße ist nichts anderes als die auf ihre *imago* projizierte Strafe des Schahs für *sein* tabuisiertes Begehren. Es erweitert die Agnes-Venus-Katharina-Agathe-Konstellation um eine einschlägige und an sich bereits höchst ambivalente Quelle, nämlich um Maria Magdalena, die als Heilige *und* Sünderin ein beliebter Gegenstand gegenreformatorischer Rhetorik ist. Tizians mit „nachlässig“ um die entblößte Brust „aufgebreitet[em] [...] Har“ (V, 70) und der typischen Armhaltung unmißverständlich als Venus repräsentierte *Maria Magdalena* zeigt, wie seit dem 16. Jahrhundert die Heilige, völlig verweltlicht, „einer heidnischen Göttin wie Venus gleichrangig zur Seite gestellt“ wird (Abb. 13).⁸⁷

Zu Recht verweist Walsøe-Engel im Zusammenhang des politischen Diskurses auf das ambivalente Vorbild der georgischen Königin, auf die Strategin Judith der Apokryphen. Die Inszenierung der bestialischen, männermordenden Heldin auf Gentileschis Gemälde *Judith und Holofernes* veranschaulicht die Kehrseite der Schuld-Buße-Projektion – der Tabubruch provoziert die Strafphantase (Abb. 14).⁸⁸ Der Folterszene ist nämlich die Kontiguität von Verführung, Urszene und Kastration eingeschrieben. Denn „man sollte es tatsächlich nicht vergessen, daß jedenfalls für Freud die ‚Kastration‘, das Wissen von der und über die Kastration sich dem Blick“ auf den Körper der Frau bzw. Mutter verdankt.⁸⁹ Dieser Blick ist das Medium ‚phallizistischer‘ Konsolidierung der (männlichen) Identität, die auf Tilgung der Differenz im



12 Giovanni Battista Tiepolo: Martyrium der heiligen Agathe.
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.
Gemäldegalerie

Imaginären basiert. Im Gegensatz zu späteren Modellen imaginärer Identitätsstiftung durch Verleugnung sexueller Differenz im 18. und 19. Jahrhundert offenbaren sich die Geschlechterbeziehungen in *Catharina von Georgien* als unerbittliche Machtverhältnisse, was dazu führt, daß der Schah und Catharina einander in ihrer politischen *und* sexuellen Andersheit unversöhnt gegenüberstehen.⁹⁰

Die vom voyeuristischen Blick produzierten *images* lassen sich indessen nicht so einfach mit dem männlichen Geschlecht (*sex*) identifizieren, wie es durch die figuren-perspektivische Bindung an den Schah zunächst den Anschein haben mag. Schließlich fängt Serenas Auge ‚den Reflex des Bildes des Körpers der Königin‘ auf. Man könnte sich vielleicht damit zufriedengeben, das mit mythologischen Versicherungen dicht umstellte Tableau unter solchen Männerphantasien zu verbuchen, die im Rahmen des universalen Patriarchats und seinen ‚phallogozentrisch‘ strukturierten Verkehrsformen auch den Blick der Frau okkupieren. Doch an diesem schlichten Rezept sind massive Zweifel angebracht! Denn auch Serenas Blick wird zum Gegenstand von Beobachtung und Mitteilung einer anderen Jungfrau



13 Tizian: Maria Magdalena.
Florenz, Palazzo Pitti

14 Artemisia Gentileschi: Judith und Holofernes.
Florenz, Palazzo Pitti



(vgl. V, 10ff.). Diesem Arrangement ist die visuelle Rückkopplung des Blickes *ad infinitum* eingeschrieben: Das Frauenzimmer sieht, daß Serena sieht und diese, daß (und das, was) der Schah sieht. Doch auch der Schah ist nicht Eigner seines Sehens. Denn seine Wahrnehmung reflektiert nur die im kulturellen Archiv gespeicherten Verknüpfungsformeln, die, in der bildenden Kunst oder Literatur tradiert und bearbeitet, längst nicht mehr in einem psychologischen Realsubstrat verankert sind. Die Strukturformel der Szene lautet also: Erzähler und Leser der Rahmenfiktion sehen, daß die Ewigkeit sieht,⁹¹ daß das Frauen-Zimmer sieht, daß Serena sieht, daß der Schah sieht, daß X sieht.

Obwohl Catharinas Ambivalenz bzw. die Ambivalenz ihrer Wahrnehmung nur in psychologischen Kategorien analysierbar ist, muß die Argumentation also insofern wieder entpsychologisiert werden, als nicht ein individuelles (Un-) Bewußtsein, sondern die am Material haftende Gedächtnisfunktion ihre von den kulturellen Topoi gesteuerte Sinnproduktion entfaltet. Dabei steht das X für das semantische System der Fortuna, in dessen Medium die Metamorphose der Allegorie der ‚Libe‘ zur Allegorie des ‚Todes‘ erfolgt. Die Göttin indiziert nicht nur die Figuration dieses Wechsels, sondern beide Allegorien verweisen metonymisch auf die von der Fortuna-Venus-Konstellation programmierten Varianten.

Die eigentliche Pointe besteht jedoch darin, daß Wahrnehmung und Zerstörung des Märtyrerinnenkörpers in der fünften Abhandlung schließlich diesseits aller inhaltlichen Implikationen als eine Reflexionsfigur der mit dem Fortuna-Index versehenen allegorischen Repräsentationslogik selbst veranschlagt werden müssen. Der Anblick des weiblichen Körpers konfrontiert den Schah nämlich nicht nur mit dem Schreckgespenst der eigenen Kastration und bezeichnet „einen Einbruch in den primären Narzißmus“,⁹² sondern wird zum Zeichen der von ihm in der allegorischen Konstruktion der begehrten *imago* verdrängten Differenz.⁹³ Vinken betont im Rekurs auf „Barthes‘ Musteranalyse S/Z“ die strukturelle Analogie von „Sexualität und Textualität als differentielle Produktionen“. „Gemeinsam ist beiden, daß sie differentielle Momente zugunsten von Sinn und Identität zu kontrollieren suchen und zu diesem Zweck Repräsentationen an die Stelle von Absenzen setzen. Beide produzieren den Effekt, Zeichen ‚wesentlich‘ zu machen.“⁹⁴ So wird der Blick des Voyeurs „zum Paradigma jenes grundsätzlichen, vom männlichen Begehren dominierten Verfehlens von Identität, das strukturell“ nicht nur die „symbolische Ordnung der Sprache“ im allgemeinen, sondern die Logik allegorischer Repräsentation im besonderen okkupiert.⁹⁵ Die Positionen der Folterszene – der penetrierende Blick des Täters sowie der erblickte, entblößte und unterworfen Körper des Opfers – sind mit der Struktur der Allegorie vorgegeben und durch die personelle Besetzung mit dem Schah und Catharina also erst nachträglich als ‚männlich‘

resp. ‚weiblich‘ ausgewiesen. Ebenso wie der Blick keine stabile und biologisch klassifizierbare Position (*sex*) markiert, stiftet auch das Erblickte weder auf subjektiver noch objektiver Ebene Identitäten. An die Stelle (symbolischer) Vergegenwärtigung der göttlichen Wahrheit tritt die Ambivalenz des allegorischen Zeichens, an die Stelle männlicher Selbstvergewisserung (*gender*) die Erfahrung des radikal Anderen.

Wie wenig der Text schließlich seinem eigenen allegorischen Pakt traut, wird vollends deutlich, wenn in der zweiten und dritten Folterszene dem auf den Entscheidungspunkt zusteuernden Leser nicht das „Bild von Jungfern-Wachs“ (V, 69), sondern der von Blicken und Folterwerkzeugen gleichermaßen gezeichnete *corpus Christi* auf offener Szene präsentiert wird. Die Wirkungsabsicht liegt auf der Hand. Der vor aller Augen noch einmal enthauptete und verbrannte Körper soll den Leser „provokatorisch auf die Tatsächlichkeit der ‚vanitas‘ stoßen“⁹⁶ und in der Transzendierung des schockierenden Anblicks die göttliche Wahrheit offenbaren. Doch diese Realpräsenz macht dem Prozeß kontingenter Deutungsanstrengungen kein Ende. Der Priester treibt die eschatologische Memoria so weit, daß er am Catharina-*locus* das Merkbild der *ecclesia* deponiert, die *imago* der „bedrängte[n] Kirch“, die leidgeprüft „Mehr Früchte tragen wird“ (V, 243f.).⁹⁷ Das letzte Wort hat aber der russische Gesandte, der in Rekapitulation des petrarkistischen Kataloges das „Haupt der heil‘gen Leiche!“ beschreibt (V, 226):

Die Stirnen sonder Fleisch! die eingeschrumpfften Wangen!
Die nicht mehr schönen Zähne! die Lippen von Rubin /
Des güldnen Hares Pracht / der Augen Glantz ist hin!
(V, 214ff.)

Der Totenschädel als einprägsamstes Vanitassymbol⁹⁸ unterminiert die mit Catharinas letztem Auftritt angestrebte Eindeutigkeit vollends. Denn die Kehrseite der Schönheit und (Lebens-)Zeit ist im Kontext der Vanitas-Fortuna-Mors-Konstellation des Prologs ja gerade als exklusives Element des Registers ‚Tod‘ eingeführt worden (vgl. Abb. 2). Handelt es sich aber nicht lediglich um eine hilflose Wiederholung der figurenperspektivisch an den Schah gebundenen Ökonomie von imaginärem Identitätsbegehren und Enttäuschung, wenn der Allegorie der ‚Libe‘, wie sie am Anfang der Folterszene auftaucht, mit dem Totenschädel am Ende ihr antithetisch ausgegrenztes, zerstörtes und verbranntes Anderes gegenüber gestellt wird?

V.

Der Schluß *Catharina von Georgiens* steht in direktem Zusammenhang mit der von Blick und Begehren provozierten Unbeständigkeit der Bedeutung des Märtyrerinnenkörpers. Die Rachevision des Schahs bebildert nicht nur die Strafe für die Vergehen, derer er sich schuldig gemacht hat,⁹⁹ sondern ist die Kehrseite seines narzißtischen und – vor dem Hintergrund der personellen Besetzung im Trauerspiel – tabuisierten Identitätsbegehrens, das von der allegorischen Repräsentationslogik präfiguriert wird: Der Agent der Zerstörung lenkt das Differenzpotential der Allegorie auf sich selbst zurück. Im Zentrum der letzten imaginierten Ekphrasis steht das Bild der Königin und Rächerin Catharina: „Princessin! Ach wir sincken auff die Kny“ (V, 428). Diese *imago* ist von zwei chiasmisch um die Flammen-Metapher angeordneten Bildern gerahmt: Im ersten Bild wird die Metapher zunächst als „Flamme“ der „süssen Libe Fackel“ (V, 367ff.; vgl. IV, 459ff.) und „rasend tolle Flamm des Eyfers“, die Chach Abas zu seiner Tat hingerissen hat (V, 357), dem Register ‚Tod‘ zugeordnet, dann zur „heissen Glut“ des Scheiterhaufens renaturalisiert, dessen Flammen Catharinas „freundlich Angesichte“ und ihrer „Glider Schnee so ungeheuer aufgezehret“ (V, 362ff.), und schließlich ins Register ‚Libe‘ übernommen. In diesem fällt die Metapher mit den Bildformeln der Apokalypse zusammen: „Vnd wil der Himmcl nicht [/] Gewaffnet mit der Glutt von Schwefel-hellem Licht [/] Feuer nach dem Kopffe geben?“ (V, 346ff.), während die petrarkistischen Flammen der Leidenschaft direkt auf die „Scharen aus der Hellen“ verweisen, die den Schah zu seinen Verbrechen angestiftet haben (V, 371; vgl. II, 55; IV, 399). Das zweite Bild greift die Flammen-Metapher wieder auf: „Feuer! Feuer! Feuer! Feuer! Feuer kracht in disem Herten!“ (V, 408), ruft der Schah, die quälenden Flammen „immer-neuer Rew“ (V, 354) nun auf die Schuld projizierend, die sein Gewissen peinigt. Das „Gerase der Trompeten“ (V, 423) kündigt ihm das göttliche Gericht an: „Der Erden Grund brüllt und erzittert!“ (V, 425).¹⁰⁰

Im Dienste eschatologischer Memoria ist solch ein Triptychon als Pathosformel Ort der „Erinnerung an die letzten Dinge“ und gleichzeitig Triumphort „der visuelle[n] Imagination“. ¹⁰¹ Auf seinem Mittelteil thront Catharina als mariologisch präfigurierte Rächerin. Sie ruft der Schah um Erbarmen und Erlösung an: „Vergib dem welcher seine Rew mit ewig-bitterm Kummer zeigt!“ (V, 430). Der im Blick auf den Märtyrerinnenkörper rotierende Chiasmus vollzieht eine weitere Wendung, wenn das „Gesichte!“ des Schahs mit „abgewickte[r] Brust!“, „bluttige[n] Thränen“, sich die „versengten Hare“ raufend und die „entblösseten Arme“ gen Himmel streckend (V, 375–384), plötzlich in die Himmelskönigin verwandelt wird:

Princessin Ach! Wir sehn sie vor uns stehn!
Nicht mehr mit eigner Röt des keuschen Bluts gefärbet.
Sie hat ein höher Reich ererbet /
Als dises das mit uns muß untergehn.
Jhr liblich-zornig Antlitz wird verkehrt in eine lichte Sonne /
Jhr Hertz vergist die rauhe Schmetzen und wundert sich ob neuer Wonne.
Sie ist mit schönem Fleisch umgeben /
Der zarten Glider edles Leben
Trotzt aller Schönheit die die grosse Welt /
Jn ihren Schrancken hält.
(V, 389ff.)

Die *imago* wird vom Bildtypus der ‚Himmelfahrt Mariae‘ und seiner Lichtsymbolik präfiguriert: „Schaut! schaut! der Himmel bricht! [/] Die Wolckenfeste reist entzwey“. Catharinas Himmelfahrt geht ihre Wiedererweckung zum Leben und der Aufstieg aus dem Grab voraus, bei welcher der imaginierte Sohn Christus-Tamaras der Mutter zur Seite steht: „Das rechte Recht steht ihren Sachen by! [/] Das Recht ist selbst das uns das endlich‘ Vrtheil spricht“ (V, 385f.). Mariae Sieg über den Tod symbolisiert die Exemption von der Erbsünde (vgl. V, 83). Dieser Bildtypus ist von der Mitte des 15. Jahrhunderts an aufs engste mit dem auf das *Hohelied* verweisenden Bildtypus der ‚Krönung Mariae‘ verbunden und wird mit diesem nicht selten, so wie auf Raffaels Darstellung der *Krönung der Jungfrau* zu sehen, in einem Gemälde kombiniert (Abb. 15):

Sie prangt in Kleidern / dafür Schnee kein Schnee!
Jhr wird ein Thron gesetzt in der besternten Höh.
Sagt ferner nichts von Schütternden Gesteinen /
Die Cron /die Vnschuld ihr auff die beperlten Hare setzet;
Geht allem vor was Phrat und Tagus schätztet.
(V, 399ff.)

Das ikonographische Mosaik der *imago* ist aber auch damit noch nicht vollständig zusammengesetzt. Denn in ihm spiegelt sich auch die *Immaculata Conceptio* bzw. ihre Darstellung als *Tota Pulchra* – Maria umgeben von den Reinheitssymbolen –, die insbesondere dann mit dem Bildtypus der ‚Himmelfahrt Mariae‘ zusammenfällt, wenn ein dritter Bildtypus, der des ‚Apokalyptischen Weibes‘, diese Verbindung vermittelt. Dies ist der Fall, wenn die schöne, über der Erde schwebende Frau mit den wichtigsten Attributen des ‚Apokalyptischen Weibes‘, „Sonne“ (V, 393) und Sterne (vgl. V, 400), ausgestattet wird,¹⁰² die durch die Typenüberlagerung zu Reinheitssymbolen Mariae werden. Eine andere Darstellungskonvention der *Immaculata Conceptio* zeigt Maria als Siegerin über die Schlange. In Anlehnung an die vertikale Topographie der Apokalypse visioniert der Schah Catharina nämlich nicht nur über der Erde, sondern auch über der Hölle. In vergleichbarer Weise verbindet Rubens auf dem Gemälde *Das apokalyptische Weib* den Bildtypus der ‚Himmelfahrt Mariae‘ dadurch mit demjenigen der *Immaculata*



15 Raffaël: Die Krönung der Jungfrau.
Vatikan, Gemäldegalerie

Conceptio, daß er Maria als Siegerin über den Drachen und die „Schlangen“ abbildet (V, 372) (Abb. 16).

Ein Gemälde wie Poërons *Krönung Mariae* zeigt, daß der bildenden Kunst in der allegorischen *ars combinatoria* genau-sowenig Grenzen gesetzt sind wie der imaginären Ekphrasis des Schahs. Das Gemälde kombiniert nämlich ebenso wie diese die drei Bildtypen – ‚Himmelfahrt Mariae‘, ‚Apokalyptisches Weib‘, *Immaculata Conceptio* – mit dem vierten, der ‚Krönung Mariae‘ in einem Bild (Abb. 17).

Die Bildformeln des imaginierten Triptychons memorieren nun aber Darstellungen des Jüngsten Gerichts wie diejenigen Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle, auf denen unter dem Vorzeichen der Gegenreformation der strafende Gott durch seine Vollstrecker, Christus und Maria, vertreten wird. Nicht etwa erbarmungsvolle Milde, sondern unbarmherzige



16 Peter Paul Rubens: Das apokalyptische Weib.
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
Alte Pinakothek

Strenge kennzeichnet diesen Gottessohn. Er wendet sich den Verdammten zu, die er mit der Linken abweist und mit der Rechten stürzt. Für sie gibt es keine Erlösung. „[L]iblich-zornig“ erscheint auch dem Schah das „Antlitz“ der Himmelskönigin (V, 393), die er mehrfach zur Rache auffordert bzw. deren Rache er zitternd antizipiert (vgl. V, 353 pass.).¹⁰³ Chach Abas radikalisiert diese Vision dadurch, daß er die rächende Maria selbst zum verlängerten Arm des göttlichen Willens macht. Diese Maria, die sich noch bei Michelangelo den aus den Gräbern steigenden Erlösten zuwendet, hat nun an der Strenge des Gottessohnes teil. Gleichzeitig trägt die Vision jedoch auch Züge einer Theophanie. Der Schah imaginiert Catharina womöglich gar an Christi Statt, so wie die Königin sich selbst im Traum an der Position des Heilands und „Chach Abas voll von Furcht vor diesen Füßen zittern“ gesehen hat (I, 350; vgl. V, 411).

Alles befände sich also wieder in bester (Heils-)Ordnung, wäre da nicht der kleine Schönheitsfehler, demzufolge der



17 Charles François Poëron: Krönung Mariae.
Mainz, Gemäldegalerie

Heide, der Falschleser und Lügner,¹⁰⁴ die Rehabilitation des mißbrauchten und mißdeuteten Märtyrerinnenkörpers in der Rekapitulation der dafür innerhalb des christlichen Kontextes bereitgehaltenen Pathosformeln unternähme. Chach Abas spielt in dieser „zwischen Wahrheit und Wahn schillernden Vision“ die Rolle des reuigen Sünders,¹⁰⁵ der nach dem Vorbild des heiligen Hieronymus zum Zeichen seiner Umkehr und Buße die Posaunen des jüngsten Gerichts vernimmt. Die Figur des Schahs substituiert aufgrund dieser Konnotation den Heiligen im traditionell aufeinander bezogenen Reigen der vier Kirchenväter, der vier Evangelisten und der vier Propheten. Und die Repräsentationslogik der Vision läßt darüber hinaus die Annahme zu, daß der Visionär als integraler Bestandteil des Bildes an die Position des Visionärs Johannes gerückt ist, dem in der *Offenbarung* die *Immaculata Conceptio* als ‚Apokalyptisches Weib‘ erscheint. Diese Positionsbesetzung läßt nur zwei Schlüsse zu: Entweder ist Chach Abas bekehrt und unterwirft sich der göttlichen Rache, oder aber die göttliche Wahrheit rückt aufgrund der figurenperspektivischen Zuordnung in den Status der Lüge – beide Möglichkeiten sind im Hinblick auf das heilspädagogische Gesamtarrangement *Catharina von Georgiens* gleich folgeschwer. Denn die Versuchsordnung fordert eine verbindliche Auflösung der Ambivalenz.

Das Ende des Trauerspiels schlägt als „genaue Reprise des Prologs“ daher den Bogen zur Topographie des Bühnenbildes zurück.¹⁰⁶ Drameninterner Erzähler und Leser sehen Catharina an der Stelle der Ewigkeit vom Himmel auf die Erde herabkommen. Die Anweisungen – „*Der Geist erscheint.“ und „**Verschwindet.“ (222) – machen deutlich, daß dieser letzte Auftritt kein figurenperspektivisch zu relativierendes Phantasma ist, sondern, wenn man so will, das letzte Wort des Textes. Mit diesem Auftritt hat sich die Gottesmutter aber endgültig in eine erbarmungslose Prophetin verwandelt:



18 Giovanni Bellini: Allegorie V.
Venedig, Galleria dell'Accademia

Tyrann! der Himmel ists! der dein Verderben sucht /
Gott läst unschuldig Blut nicht ruffen sonder Frucht.
Dein Lorberkrantz verwelckt! dein sigen hat ein Ende.
Dein hoher Ruhm verschwindt! der Tod streckt schon die Hände
Nach dem verdamten Kopff. Doch eh'r du wirst vergehn;
Must du dein Persen sehn in Kriges Flammen stehn /
Dein Hauß durch schwartze Giff der Zweytracht angestecket /
Biß du durch Kinder-Mord und Nechstes Blut beflecket
Feind / Freunden und dir selbst untrüglich / wirst das Leben
Nach grauser Seuchen Angst dem Richter übergeben.
(V, 431ff.)

„Im Vanitas-Glauben des Barock“, erläutert Meyer-Landrut solche Fortuna-Bilder, die wie Catharinas letzter Auftritt unmittelbar ins Spannungsfeld von antiker Herkunft und christlicher Ausbeute rücken, dominiert „eine fast autonome ‚fortuna mala‘.“¹⁰⁷ Catharinas Fluch vollstreckt die immer wieder beschworene göttliche Rache. „Zu einer Verselbständigung im Sinne der antiken Schicksalsgöttin“ kommt es aber nach Voßkamps Meinung bei Gryphius nicht.¹⁰⁸ Dennoch gibt die Vehemenz, mit der Catharina ihrem Feind seinen in

der unbestimmten Zukunft wartenden Tod verkündet und in jedem grausamen Detail – Krieg, Untergang des Königshauses, Kinder- und Verwandtenmord – nicht weniger einprägsam ausmalt als zuvor der Schah den Körper seiner Königin, dieser Figur eine Dimension, in der sich der verdrängte Ursprung Bahn bricht. Chach Abas nimmt seine Strafe nicht von der christlichen Muttergottes, sondern von der „starcke[n] Faust“ der heidnischen Göttin Fortuna-Tyche entgegen (V, 443) und bestimmt Catharinas Golgatha zur kultischen Opferstätte seiner selbst: „Laß auff dem Brand Altar / dem Schauplatz deiner Pein [/] Zu lindern deinen Grimm uns selbst ein Opffer seyn“ (V, 445f.).

Ursprünglich eine italische Glücksgöttin, gewinnt die lateinische Fortuna im „Zuge des religiösen Synkretismus während der römischen Kaiserzeit“ eine vertiefte „Wirkung und größere Problematik [...] in ihrer Verbindung mit der griechischen Göttin Tyche“.¹⁰⁹ Von dieser Schicksalsgöttin – Tochter der Meeressäuggöttin Themis und des Zeus, der ihr die Macht über die Geschicke der Sterblichen verliehen hat – erbt die römische Fortuna ihr wichtigstes Attribut, das Steuerruder, aber auch die Unberechenbarkeit und Tücke der Tyche.¹¹⁰ Die grundsätzliche Bedrohlichkeit dieser Göttin wurzelt in ihrer Verbindung mit der Moira, jener den Göttern übergeordneten Schicksalsmacht,¹¹¹ die sich zur Trias der Parzen entwickelt hat; Lachesis, die wichtigste, verwaltet die Lebenszeit. „Ihren Platz in der Mitte der Schwestern nimmt im Laufe der Entwicklung Tyche ein“.¹¹² Die Mythologie stellt Tyche darüber hinaus die strafende und rächende Nemesis an die Seite, die als moralische Kontrolle deren dämonische Konnotationen übernimmt. So ist zu erklären, warum die römische Fortuna einerseits der Tyche entspricht, andererseits aber auch als Äquivalent der Nemesis gehandelt wird: Fortunas Rad – wichtigstes Symbol für Unbeständigkeit und Wechsel – verweist auf das Rad der Nemesis.¹¹³ Die Annäherung der Nemesis an Tyche-Fortuna führt dazu, daß man von einer Doppelseinheit der beiden Göttinnen sprechen kann, die in enger Verwandtschaft zur Allgöttin Themis-Gaia sowie zur Aphrodite-Venus steht.¹¹⁴ Denn auch der ihrem mythologischen Ursprung nach ebenfalls chthonischen (Mutter-)Göttin vom „Tod-im-Leben“ Aphrodite werden viele Eigenschaften nachgesagt, „die nicht alle im Einklang mit ihrer Schönheit und Nachgiebigkeit zu stehen scheinen“. Sie gilt als „älteste der Schicksalsgöttinnen und Schwester der Erinyen“ und trägt die Namen *Melainis* („die Schwarze“), *Skotia* („die Dunkle“) und vor allem *Androphonos* („Männer-Töter“).¹¹⁵

Als durch und durch heidnische Fortuna-Nemesis-Aphrodite steht die ehemals bloß schöne Fortuna-Venus am umstrittenen Schluß des christlichen Trauerspiels leibhaftig vor dem Schah. Die in der Vorrede an den „Grossgünstige[n] Leser“ mariologisch präfigurierte *femme forte* mutiert in Catharinas letztem Auftritt im Sinne von Bellini (119), der die Schicksalsgöttin in einer seiner *Allego-*

rien mit Greifenklauen, dem Attribut der Nemesis, ausstattet (Abb. 18), zur *femme fatale*. Der den Text organisierende Chiasmus und die figurenperspektivische Zuordnung der mit seiner Hilfe codierten Register ‚Libe‘ und ‚Tod‘ kollabieren an dem Punkt, an dem der Schah in einer letzten Lektüre sein tabuisiertes Begehren als dieselbe den Tod überwindende Liebe versteht, wie sie die Ewigkeit in der Allegorie der göttlichen Liebe rekapituliert hat (vgl. I, 75ff.) – und die Kehrseite dieses Tabus reflektiert die todbringende Mutterimago: „Doch ist wol herber Rach‘ und die mehr kan betrüben; [/] Als das Wir / Feindin / dich auch Todt stets müssen liben“ (V, 447f.). Im Gegensatz zur Folterszene korrigieren aber weder die (Selbst-)Wahrnehmung der Christin noch die Konstruktion einer sinnstiftenden Außenperspektive durch die Ewigkeit diese letzte Auslegung einer Fortuna-Allegorie. Man muß also davon ausgehen, daß in der Fortuna-Nemesis-Aphrodite-Konstellation die Phantasmatik des Schahs und die des Textes selbst in eins fallen.

Die Versuche, Catharinas letzten Auftritt in den konkurrierenden Programmen von Gegenreformation und/oder Lutherismus zu verorten, verfehlen aufgrund dieses Befundes notgedrungen ihren Gegenstand.¹¹⁶ Die letzte *imago* des Textes läßt sich nur in Abhängigkeit zu den triebökonomischen (Zeichen-)Funktionen der Allegorie – Allmacht, Aggression, Angst – begreifen, deren Reflexionsfigur die Dramenhandlung darstellt: Imagination und Folter des bekehrten Frauenkörpers durch Chach Abas sowie Catharinas Rache am Schah. Die Grenzen des hermeneutischen Integrationsvermögens spiegeln sich im Scheitern der internen, unter der Schirmherrschaft der Ewigkeit vom Erzähler für den Leser arrangierten Versuchsanordnung. Die Ewigkeit hat sich endgültig vom Schauplatz verabschiedet. Im letzten, dem alles entscheidenden Augenblick ist das Mnemo-Zeichen ‚Catharina von Georgien‘ opak geworden und bietet keinen stabilen Anhaltspunkt für die richtige, gottgefällige Wahl zwischen ‚Libe‘ und ‚Tod‘. Ein befriedigender, den Anspruch von Vorrede und Prolog einlösender Abschluß des Trauerspiels wird durch das im allegorischen Repräsentationsmodus systematisch begründete, mit dem Index der Unbeständigkeit versehene und im Medium des semantischen Systems der Fortuna entfaltete Konfliktpotential vereitelt. Wie eine Kapitulation vor der ebenso unkalkulierbaren wie unkontrollierbaren, sich über das aufgerufene Material entfaltenden und im Material verwandelnden, wechselnden Bedeutung im Zeichen der paganen Göttin nimmt sich das letzte Wort des Text aus: „Ende“ (V, 449).

Anmerkungen

- Zu ikonographischem Topos und sozio-historischem Diskurs der *mulier fortis* im 17. Jahrhundert vgl.: Die Galerie der starken Frauen. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Bearb. von Bettina Baumgärtel und Silvia Neysters. Düsseldorf 1995.
- Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. 3. bibl. erg. Aufl. Göttingen 1993. S. 31.
- Reinhart Meyer-Kalkus: Wollust und Grausamkeit. Affektenlehre und Affektdarstellung in Lohensteins Dramatik am Beispiel von *Agrippina*. Göttingen 1986. S. 214. Er verweist als mögliche Quelle auf das „Sachbuch für Folterknechte und Henker“ *De SS martyrum cruciatibus* (1591) des Jesuiten Gallonius (S. 221). Zur Intertextualität des Trauerspiels und zum Einfluß des gegenreformatorischen Literaturprogramms der Jesuiten vgl.: Thomas Borgstedt: Angst, Irrtum und Reue in der Märtyrertragödie. Andreas Gryphius' *Catharina von Georgien* vor dem Hintergrund von Vondels *Maeghden* und Corneilles *Polyeucte Martyr*. In: Text und Konfession. Neue Studien zu Andreas Gryphius. Hg. von Thomas Borgstedt, Knut Kiesant und Andreas Solbach. Amsterdam (im Druck).
- Zur historischen Diskussion der Allegorie bei Gryphius vgl.: Dietrich Walter Jöns: Das „Sinnen-Bild“. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius. Stuttgart 1966. Zur systematischen Diskussion vgl.: Bettine Menke: Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Benjamin. München 1991. Eine umfassende Systematik der Allegorie an ihren historischen Brennpunkten rekonstruiert Heinz J. Drügh in: „Anders-Rede“. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen. Freiburg i.Br. (im Druck). Vgl. darüber hinaus: Peter-André Alt: Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Schiller und Opitz. Tübingen 1995.
- Waltraud Wiethölter: „Schwartz und Weiß aus einer Feder“ oder Allegorische Lektüren im 17. Jahrhundert. Gryphius, Grimmelshausen, Greiffenberg. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 72 (1998). S. 537–591 und 73 (1999). S. 122–151. S. 542. Sie rekonstruiert die Systematik und Geschichte der Allegorie im Spannungsfeld zwischen Augustinus und Paul de Man, vgl.: Abschn. I. Augustinus' *Christenlehre* und Paul de Mans *Allegorien des Lesens*. S. 537–544.
- Foucault spricht von der Krise der Ähnlichkeit, die einen epistemologischen Paradigmenwechsel einleitet. Vgl.: Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus d. Franz. von Ulrich Koeppen. Frankfurt a. M. 1974. 2. Kap. Die prosaische Welt. S. 46–77.
- Wiethölter: „Schwartz und Weiß aus einer Feder“. S. 538.
- Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf: Andreas Gryphius: Dramen. Hg. von Eberhard Mannack. Frankfurt a. M. 1991. Die Zitate des eigentlichen Dramentextes geben in römischen Zahlen die Abhandlung und in arabischen den Vers an.
- Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitw. von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. I. Frankfurt a. M. 1978. S. 361.
- Die historischen Quellen sind hinreichend beleuchtet. Der Grundriß des Trauerspiels wird nach der 16. Erzählung der *Histoires tragiques de notre temps. Dans lesquelles se voyent plusieurs belles maximes d'Etat, et quantité d'exemples fort mémorables, de constance, de courage, de générosité, de regrets et de repentances* (1635) des französischen Chronisten Claude Malingre, Sieur de Saint Lazare, entworfen – der *Histoire de Catherine Reyne de Georgie et des Princes Georgiques mis à mort par commandement de Chu-Abas Roy de Perse*. Zum politisch-historischen Diskurs vgl.: Gerhard Spellerberg: 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. von Gabriele Scherer und Beatrice Wehrli. Bern; Berlin; Frankfurt a. M.; New York; Paris; Wien 1996. S. 437–461; Thomas Borgstedt: Poetische Sakralisierung und Horror des Politischen – Andreas Gryphius' Märtyrertragödie *Catharina von Georgien*. In: Dramen vom Barock bis zur Aufklärung. Interpretationen. Hg. von Christine Ruhrberg u. Frank R. Max. Stuttgart (im Druck).
- Vgl.: Hans-Jürgen Schings: Consolatio tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels. In: Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. Hg. von Reinhold Grimm. Frankfurt a. M. 1971. Bd. 1. S. 1–44, bes. Abschn. III. S. 18–28.
- Schings stellt bereits fest, daß die „Ewigkeit‘ selbst [...] die Kategorien der Weltdeutung und Heilsbedeutung“ liefert, „in deren Horizont das folgende Geschehen verstanden werden muß“. Hans-Jürgen Schings: *Catharina von Georgien* oder Bewehrte Beständigkeit. In: Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen. Hg. von Gerhard Kaiser. Stuttgart 1968. S. 35–72. S. 44.
- Kaminski benennt die heilsgeschichtlichen Koordinaten des dreiteiligen Weltaufrisses auf dem allegorisch-bedeutsamen Schauplatz. Vgl.: Nicola Kaminski: Andreas Gryphius. Stuttgart 1998. S. 98f.
- Schings: *Catharina von Georgien*. S. 36. Zur nach wie vor umfassendsten und grundlegendsten Interpretation des „pathetisch-heilspädagogische[n] Verfahren[s]“ des Prologs vgl. S. 35–44. Kaminski spricht von einer „hermeneutisch unangefochten[en] Selbstverständlichkeit, mit der Transzendenz die Trauerspielbühne betritt und Gültigkeit für ihre heilsgeschichtliche Rede beansprucht“. Andreas Gryphius. S. 101
- Vgl.: Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. S. 319.
- Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. S. 359.
- Zur Grundausstattung gehören außerdem Rüstungsteile, Geldstücke bzw. Geldbeutel, Juwelen, Schmuckstücke. Vgl.: *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, la dénuement et la rédemption*. Hg. von Alain Tapié, Jean-Marie Dautel u. Philippe Rouillard. Caen; Paris 1990/91. S. 212.

- 18 Norbert Schneider: Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit. Köln 1989. S. 82.
- 19 Vgl.: Anonym [Italienische Schule] *Toter Soldat*. Londres, National Gallery. Abgebildet in: Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle.
- 20 Vgl.: Jan I van Kessel *Waffentrophäe*. Dunkerque, Musée des Beaux Arts. Abgebildet in: Schneider: Stilleben. Zur Autonomisierung der Gegenstände innerhalb von Genrebildern vgl.: Claus Grimm: Die niederländischen und deutschen Meister. Stuttgart; Zürich 1988. Kap. II. Vorstufen der Stillebenmalerei. S. 17–32.
- 21 Vgl. die von Alois M. Haas besorgte Ausgabe: Andreas Gryphius: Catharina von Georgien. Trauerspiel. Stuttgart 1975, die auf dem Erstdruck des Dramas in der ersten Ausgabe der gesammelten Werke aus dem Jahre 1657 (A) beruht und die Textausgaben von 1663 (B) und 1698 (C) berücksichtigt. S. 126–129.
- 22 Martina Wagner-Egelhaaf: Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration. Stuttgart; Weimar 1997. S. 81.
- 23 „Non sibi, sed Veneri / Carnis Lascivia vivit: / Huic aurum & gemmas / et bona cuncta sacrat“. Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle. S. 174.
- 24 Louis Marin: Les traverses de la Vanité. In: Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle. S. 21–30. S. 29.
- 25 Gottfried Kirchner: Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs. Stuttgart 1970. S. 6.
- 26 Kirchner: Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. S. 18. Fortuna ist im 17. Jahrhundert nicht mehr so wie in der Renaissance „Schutzgöttin des tatkräftigen Fürsten“, die „gemeinsam mit *Virtus* [...] seine politischen Unternehmen fördert“ (S. 163).
- 27 Vgl.: Ehregard Meyer-Landrut: Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten. München; Berlin 1997. S. 164.
- 28 Zur Verbindung Fortunas mit der Kaufmannszunft vgl.: Aby Warburg: Francesco Sassettis letztwillige Verfügung (1907). In: ders.: Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Hg. von Dieter Wuttke in Verb. m. Carl Georg Heise. Übers. aus d. Engl. von Elfriede R. Knauer unter Mitarb. von Dieter Wuttke. 2., verb. u. bibl. erg. Aufl. Baden-Baden 1980. S. 137–164. S. 146; Alfred Doren: Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance. In: Vorträge der Bibliothek Warburg 2 (1922/23). Bd. 1. S. 71–144. S. 129ff.; Klaus Reichert: Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels. Frankfurt a. M. 1985. S. 24ff.
- 29 Vgl.: Reichert: Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels. S. 194.
- 30 Zur aktuellen Diskussion der Kontingenz und ihrer Poetik vgl.: Kontingenz. Hg. von Gerhart von Graevenitz u. Odo Marquard in Zusammenarb. m. Matthias Christen. München 1998. Auf den Zusammenhang von Kontingenz und Fortuna verweisen die Herausgeber im Vorwort. S. XI–XVI. S. XIV.
- 31 Zum Komplex *fortuna–vanitas–mors* vgl.: Kirchner: Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. S. 33–40.
- 32 Zur Analogie zerbrechliches Glas/zerbrechliches Glück vgl.: Meyer-Landrut: Fortuna. S. 166.
- 33 „Die freundlichen Beigaben der Antike, Füllhorn und Kugel, Steuerruder und Schiffsprora“, verliert Fortuna im Mittelalter. Karl Otto Conrady: Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts. Bonn 1962. S. 279.
- 34 Zur Überlagerung der *rota Fortunae* mit den Motiven des Zeit- und Lebensrades vgl.: Meyer-Landrut: Fortuna. S. 68–71; Kirchner: Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. S. 22.
- 35 Birgit Witte-Heinemann: Emblematische Aspekte im Gebrauch des Freien Verses bei Andreas Gryphius. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 17 (1973). S. 166–191. S. 175.
- 36 Bücher, wissenschaftliche Instrumente und Kunstwerke sind nach Bergströms Klassifikation auf dem Stillebentypus zu finden, der die Vanitas des Wissens darstellt. Vgl.: Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle. S. 212.
- 37 Zum Zusammenhang der in der Antike getrennten Bereiche *fortuna* und *fatum* unter der vereinheitlichenden Vorstellung der *providentia* vgl.: Howard Rollin Patch: The Tradition of the Goddess Fortuna [I–II In Roman Literature and the Transitional Period; III In Medieval Philosophy and Literature]. In: Smith College Studies in Modern Languages 3 (1922). S. 131–235. S. 179.
- 38 Wilhelm Voßkamp: Untersuchungen zur Zeit- und Geschichtsauffassung im 17. Jahrhundert bei Gryphius und Lohenstein. Bonn 1967. S. 137.
- 39 Max Black: Die Metapher. In: Theorie der Metapher. Hg. von Anselm Haverkamp. Darmstadt 1983. S. 55–79. S. 70f.
- 40 Wagner-Egelhaaf: Die Melancholie der Literatur. S. 82.
- 41 Borgstedt sieht in diesen „paradoxe[n] Umwertungen“ eine rhetorische Funktionalisierung der manieristischen *conchetto*-Ästhetik des 17. Jahrhunderts, deren produktions- und rezeptionsästhetische Verfahren das jesuitische Kunstprogramm adaptiert habe. Thomas Borgstedt: Poetische Sakralisierung und Horror des Politischen (s. Anm. 10, Manuskript S. 5). Er erläutert, wie im „Reyen der Tugenden / des Todes und der Liebe“ (203) „in stichomythischer Rede die Kippfigur von Tod und himmlischer Liebe verdichtet und zelebriert“ wird (S. 6). Zum Zusammenhang von *conchetto* und *memoria* vgl.: Renate Lachmann: Zum Zufall in der Literatur, insbesondere der phantastischen. In: Kontingenz. S. 403–432. S. 413. Sie verhandelt den *Concettismus* als Antizipation einer Kontingenzpoetik (vgl. S. 411 pass.).
- 42 Wagner-Egelhaaf: Die Melancholie der Literatur. S. 89. Vgl.: Hendrick Pot *Maler der eine Vanitas-Allegorie malt*. La Haye, Musée Bredius. Abgebildet in: Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle.

- 43 Marin: Les traverses de Vanité. S. 25.
- 44 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. S. 319.
- 45 Waltraud Wiethölter: „Baltanderst Lehr und Kunst“. Zur Allegorie des Allegorischen in Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68 (1994). S. 45–65. S. 53.
- 46 Auf den Topos der Wahl verweist bereits Schings. Vgl.: Catharina von Georgien. S. 38ff. Die Ikonographie dieser Konstellation beschreibt: Rudolf Wittkower: Gelegenheit, Zeit und Tugend. In: ders.: Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance. Übers. aus d. Engl. von Benjamin Schwarz. Köln 1983. S. 186–206. Vgl.: Kirchner: Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. Kap. II. Der Fortuna-Komplex. S. 25–40.
- 47 Meyer-Landrut: Fortuna. S. 164. Die Studie gibt den umfassendsten Überblick der klassischen Fortuna-Ikonographie von der Antike bis zum Barock.
- 48 Vgl. II, 403 u. „blutigirgs Tygerthir“ (V, 195; vgl. III, 296).
- 49 Meyer-Landrut: Fortuna. S. 171.
- 50 Ausgehend von der Semiotik des Bildes, nach der Bilder Zeichensysteme sind, erläutert Neuber, daß Bilder ohne die Unterlegung eines Textes nicht semantisiert, „nicht ‚gelesen‘ werden“ können und „je nach Semantisierung ihre ‚Bedeutung‘ ändern“ (S. 353). Wolfgang Neuber: Locus, Lemma, Motto. Entwurf zu einer mnemonischen Emblematiktheorie. In: Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750. Hg. von Jörg Jochen Berns u. Wolfgang Neuber. Tübingen 1993. S. 351–372. Vgl.: Bernhard F. Scholz: Emblematisches Abbilden als Narration. Überlegungen zur Hermeneutik und Semiotik des emblematischen Bildes. In: Poetica 16 (1984). S. 61–90. Zur Emblematik bei Gryphius vgl.: H. W. Nieschmidt: Emblematische Szenengestaltung in den Märtyrerdramen des Andreas Gryphius. In: Modern Language Notes 86 (1971). S. 321–344.
- 51 Neuber: Locus, Lemma, Motto. S. 354.
- 52 Wiethölter: „Schwarz und Weiß aus einer Feder“. S. 556. Sie beschreibt eine vergleichbare Konstellation in Gryphius' *Cardenio und Celinde*.
- 53 In einer Variante der Allegorie setzt Catharina das Schiff des Lebens von vornherein mit dem schiffbrüchigen Gefährt gleich: „Wie ein zuschmettert Schiff [/] Auff hart-bewegter See bald in das Schwartze Tiff [/] Des grausen Abgrunds stürzt / bald durch die blauen Lüffte [/] mit vollem Segel rennt / bald durch die engen Klüffte [/] Der scharffen Klippen streicht“ (II, 263ff.; vgl. III 335f.; IV, 63f.).
- 54 Vgl.: Lexikon der christlichen Ikonographie. Hg. von Engelbert Kirschbaum in Zusammenarb. m. Günter Bandmann, Wolfgang Braunfels, Johannes Kollwitz, Wilhelm Mrazek, Alfred A. Schmidt u. Hugo Schnell. Sonderausgabe. Rom; Freiburg; Basel; Wien 1994. Art. Schiff. Bd. 4. Sp. 61–67; Art. Fortuna. Bd. 2. Sp. 53–54; Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Hg. von Arthur Henkel u.
- Albrecht Schöne. Taschenbuchausgabe. Stuttgart; Weimar 1967/1996. Sp. 1796–1806.
- 55 Catharina entsagt an anderer Stelle, Salomes zyklisches Tageszeiten-Modell im christlich-linearen Sinn deutend, jeder Hoffnung auf baldige Freilassung (vgl. IV, 14f.): „gute Nacht!“ (IV, 312) wünscht sie der Dienerin und macht noch einmal deutlich, daß sie „durchs Finsternuß zu Gott der Licht von Licht“ geht (IV, 331) – doch dieses Licht ist nicht wie bei Salome immanent: Erlösung garantiert nur die durch den Tod zu gewinnende göttliche Liebe.
- 56 Meyer-Landrut: Fortuna. S. 152. Zur Umdeutung der Fortuna als Wind- und Sturmgöttin vgl.: Doren: Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance. S. 135f.
- 57 Vgl.: Edgar Wind: Heidnische Mysterien in der Renaissance. Übers. von Christa Münstermann unter Mitarb. von Bernhard Buschendorf u. Gisela Heinrichs. Frankfurt a. M. 1981. S. 172. Anm. 24. Die Fortuna-Ikonographie kennt den Topos ‚Herkules züchtigt Fortuna‘.
- 58 Vgl.: Wind: Heidnische Mysterien in der Renaissance. Kap. IX Himmlische und irdische Liebe. S. 165–176. „Für Ficino wie für jeden guten Platoniker war der *Amor divinus*, die göttliche oder transzendente Liebe, dem *Amor humanus*, der menschlichen oder natürlichen Liebe, unvergleichlich überlegen. Aber beide waren für ihn gleichermaßen schätzenswert, besonders im Blick auf den *Amor ferinus*, die vernunftlose und deshalb untermenschliche Leidenschaft“. Erwin Panofsky: Die Renaissance der europäischen Kunst. Übers. von Horst Günther. Frankfurt a. M. 1990. S. 202f. Tizians Gemälde veranschaulicht die auf dem chiasmatischen Attributentausch konstruierte Antithetik des Prologs: links die mit den weltlichen Attributen (Juwelen) ausgestattete Personifikation der irdischen, das Register ‚Tod‘ aufrufende Liebe, rechts die nackte, dem Register ‚Liebe‘ verbundene Verkörperung der göttlichen Liebe (Fackel).
- 59 Vgl.: Reichert: Fortuna oder Die Beständigkeit des Wechsels. S. 108ff.
- 60 Vgl.: Marcus Fabius Quintilianus: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Institutionis oratoriae libri XII. Hg. u. übers. von Helmut Rahn. Darmstadt 1975. Bd. 2. VII 6, 44.
- 61 Catharina ist schon von den georgischen Gesandten gemäß des petrarkistischen Metaphern-Kataloges als „Schatz“, „Kleinod“ und „Stein“ bezeichnet worden (I, 89ff.). Zum petrarkistischen Diskurs im Trauerspiel vgl.: Ingrid Walsøe-Engel: Fathers and Daughters: Patterns of Seduction in Tragedies by Gryphius, Lessing, Hebbel, and Kroetz. Columbia 1993. Abschn. The Metaphorical Discourse of Seduction. S. 44–53.
- 62 Vgl.: Niklas Luhman: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt a. M. 1994. Kap. 6 Passion: Rhetorik des Exzesses und Erfahrung der Instabilität. S. 71–96.
- 63 Roland Barthes: Arcimboldo oder Rhétoriqueur und Magier. In: ders.: Kritische Essays. Aus d. Franz. von Dieter Hornig. Bd. 3. Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt a. M. 1990. S. 136–154. S. 150.

- 64 Jörg Jochen Berns: Die demontierte Dame. Zum Verhältnis von malerischer und literarischer Porträttechnik im 17. Jahrhundert. In: „Daß eine Nation die ander verstehen möge“. Festschrift für Marian Szyrocki zu seinem 60. Geburtstag. Hg. von Nöbert Honsza u. Hans-Gert Roloff. Amsterdam 1988. S. 67–96. S. 72.
- 65 Barthes: Arcimboldo oder Rhétoriqueur und Magier. S. 150.
- 66 Berns: Die demontierte Dame. S. 84.
- 67 Barthes: Arcimboldo oder Rhétoriqueur und Magier. S. 152.
- 68 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. S. 352.
- 69 Kirchner: Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. S. 6.
- 70 Vor dem Wortgefecht mit dem Schah fordert die Königin die georgischen Gesandten auf: „O Zeugen unsers Kampffs fort hinter die Tapet“ (I, 725).
- 71 Kaminski verweist auf das „semiologische Problem des unerkennbaren Gottes“, das in *Leo Armenius* virulent wird. Andreas Gryphius. S. 109, vgl. S. 81–97.
- 72 Monika Inghoff-Danhäuser: Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian. Tübingen 1984. S. 78.
- 73 Svetlana Alpers: Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von *Las Meninas*. In: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Hg. von Wolfgang Kemp. Köln 1985. S. 91–109. S. 102.
- 74 Alpers: Interpretation ohne Darstellung. S. 104.
- 75 Ein zweites und letztes Mal versucht der Schah, Catharina durch Worte zu gewinnen. Doch „Sie dacht auff ihren Gott / und schlug mit taubem Ohr [/] Des Fürsten Anred aus / der sich sie zu bewegen [/] Mitleidend unterstund“ (V, 44ff.).
- 76 Vgl. Stellenkommentar zu S. 208, 61–64. S. 916
- 77 Vgl. Mt 27, 46, Mk 15, 34. Diese Engführung reicht bis in das Detail der „Drey“ Frauen (IV, 413), die Christus vom Kreuz abnehmen. Auch die sterbende Catharina wird von ihrem Gefolge vom Pfahl geholt, „noch eh Sie gantz vergeh“ (V, 107).
- 78 Alois M. Haas: Nachwort. In: Andreas Gryphius: *Catharina von Georgien* (s. Anm. 21). S. 135–157. S. 151.
- 79 Haas: Nachwort. S. 150.; Schings: *Catharina von Georgien*. S. 69f. Vgl.: Alois M. Haas: *Mystik als Aussage. Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik*. Frankfurt a. M. 1996; Helmut Loos: *Catharina von Georgien*: ‚unio mystica‘ und ‚virtus heroica‘. In: *Text und Konfession* (im Druck, s. Anm. 3).
- 80 Haas: Nachwort. S. 149. Auf eine dieser semantischen Unwägbarkeiten macht Walsøe-Engel aufmerksam, die Catharinas Todeswunsch vor dem Hintergrund des „classical myth of the nymph Syrinx and her flight from the lecherous god, Pan“ als Vater-Tochter-Inzest liest (S. 22). „In other versions of the myth, the role of the father ist greatly emphasized, and Syrinx, under the threat of sexual duress, begs her father, the river-god Ladon, to preserve her physical integrity by changing her into a reed which will grow and sway forever in his waters. As he grants her request, he not only saves her from rape, but retains her virginity exclusively for himself: Her transformation ensures that father and daughter will be united forever. Thus, in this mythical seduction archetype, physical destruction or transformation holds the promise of the virgin’s salvation through her reintegration with the father“. Walsøe-Engel: *Fathers and daughters*. S. 23.
- 81 Vgl.: Meyer-Kalkus: *Wollust und Grausamkeit*. S. 216.
- 82 Inghoff-Danhäuser: *Maria Magdalena*. S. 63.
- 83 Vgl.: Cesare Ripa: *Iconologia*. Hg. von Piero Buscaroli. Mailand 1992. S. 263.
- 84 Dieses Bild zitiert Lorenzo Lippis manieristische Darstellung *Die heilige Agathe mit abgeschnittenen Brüsten*. Florenz, Galleria degli Uffizi, auf der die Heilige, von schräg hinten präsentiert, die Brüste auf dem Tablett mit ‚Beteuerungsgestus‘ ihrem Gott darbietet. Abgebildet in: Maria Gregori: *Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen in Florenz*. München 1994.
- 85 Zur Substituierbarkeit von Genital und Auge vgl. Sigmund Freud: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. In: ders.: *Studienausgabe*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Stachey. Frankfurt a. M. 1982. Bd. V. S. 37–145. S. 66; ders.: *Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung*. In: ebda.: Bd. VI. S. 205–213. Kritik folgt Claudia Öhlschläger der dort entwickelten Perversionstheorie und unterzieht dann Freuds Phallosentrismus einer feministischen Kritik. Vgl.: *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*. Freiburg i. Br. 1996. Einleitung: ‚Rien à voir‘. S. 17–26.
- 86 Das Abschneiden von Catharinas Brüsten stellt eine „oral-sadistische[]“ Aneignung des ebenso begehrten wie tabuisierten mütterlichen Objektes dar. Meyer-Kalkus: *Wollust und Grausamkeit*. S. 216.
- 87 Dieses Bild steht in wechselseitigem Verweisungszusammenhang mit Tizians *Venus Anadyomene*. Edinburgh, National Galleries of Scotland. Abgebildet in: Inghoff-Danhäuser: *Maria Magdalena*. Die Autorin hat in einer ikonographischen Analyse überzeugend dargelegt, wie „die Vorstellung der ‚Verführerin‘ und die der ‚büßenden‘ Sünderin“ zu einem neuen Bildtypus verschmolzen sind, dem „Bild der ‚schönen nackten Sünderin““ (S. 65).
- 88 „However, this ambiguity establishes an interesting literary connection between Catharina’s actions and those of the much dramatized biblical seductress, Judith, who also enters an enemy camp in heroic effort to save her tiny land of Bethulia“. Walsøe-Engel: *Fathers and daughters*. S. 39.
- 89 Luce Irigaray: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Aus d. Franz. übers. von Xenia Rajewsky. Frankfurt a. M. 1980. S. 57.

- 90 Vgl. die Analyse des Mythos von der Geschlechtsneutralität bei: Shoshana Felman: *Woman and Madness: The Critical Phallacy*. In: *Diacritics* 5 (1975). S. 2–10.
- 91 Schings entwickelt folgendes Modell: „Die Märtyrerin nimmt gewissermaßen den freigewordenen Platz der ‚Ewigkeit‘ ein. Aber sie bleibt keinesfalls allein auf dem ‚Schauplatz‘ zurück, vielmehr bewahrt sich auch der irdische Vorgang die Dimension des Prologs. Die ‚Ewigkeit‘ bleibt als verborgene Instanz, vor der das irdische Trauerspiel abläuft, auch weiterhin präsent“. *Catharina von Georgien*. S. 40.
- 92 Barbara Vinken: *Dekonstruktiver Feminismus – Eine Einleitung*. In: *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*. Hg. von Barbara Vinken. Frankfurt a. M. 1992. S. 7–29. S. 15. Zur Diskussion der Allegorie in den *gender studies* vgl.: *Allegorie und Geschlechterdifferenz*. Hg. von Sigrid Schade, Monika Wagner u. Sigrid Weigel. Köln; Weimar; Wien 1994, bes.: Sigrid Weigel: *Von der ‚anderen Rede‘ zur Rede des Anderen. Zur Vorgeschichte der Allegorie der Moderne im Barock*. In: ebda.: S. 171–186.
- 93 Zur Kontiguität von Sprache und Ödipuskomplex vgl.: Jacques Lacan: *Die Bedeutung des Phallus*. In: *Das Werk von Jacques Lacan*. Hg. von Jacques-Alain Miller. Schriften II. Ausgew. u. hg. von Norbert Haas. Übers. v. Chantal Creusot u. a. 3., korr. Aufl. Berlin; Weinheim 1991. S. 119–131; dazu unter feministischem Blickwinkel: Jacqueline Rose: *Sexualität im Feld der Anschauung*. Aus d. Engl. von Catherina Zakravsky. Wien 1995. Kap. 7 *Das Imaginäre*. S. 171–202.
- 94 Vinken: *Dekonstruktiver Feminismus – Eine Einführung*. S. 17. Vgl. Shoshana Felman: *Weiblichkeit wiederlesen*. In: *Dekonstruktiver Feminismus*. S. 33–61, bes. S. 55f.
- 95 Christoph Brecht: *Natur, von der fremden Hülle entkleidet. Voyeurismus und sexuelle Differenz in den Texten von Heine, Goethe und Tieck*. In: *Liebe und Gesellschaft. Das Geschlecht der Musen*. Hg. von Hans-Georg Pott. München 1997. S. 77–98. S. 78.
- 96 Meyer-Kalkus: *Wollust und Grausamkeit*. S. 218.
- 97 Die *ecclesia* verweist über den Topos der Schifffahrt auf das semantische System der Fortuna.
- 98 Meyer-Kalkus knüpft (unter Erwägung opsiskritischer Argumente seit Platon) an die „schockhafte[] Erschütterung der lebensweltlichen Unmittelbarkeit des Sehens“ seine These von der „Therapie der Affekte“ an, die zum „rechten ‚Schauen‘“ führe. *Wollust und Grausamkeit*. S. 221.
- 99 Zuvor rufen Salome (vgl. I, 185; V, 137), Serena (vgl. V, 29) und der Chor der gefangenen Jungfrauen (vgl. III, 401ff.) und ermordeten Fürsten (vgl. II, 401ff.) Gott um Rache an.
- 100 Vgl. Off 8, 5–10.
- 101 Zum Triptychon im Kontext der Memoria-Diskussion vgl.: Dietrich Harth: *Memoria eschatologica*. Versuch über Grünewalds Isenheimer Altar. In: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Hg. von Aleida Assmann u. Dietrich Harth. Frankfurt a. M. 1993. S. 242–273. S. 273.
- 102 Vgl. Off 12. Typischerweise gehört der Mond in diese Gestirnsreihe. Zur Gestirn-Allegorie vgl.: Emilio Bonfatti: *Mond und Sonne in Andreas Gryphius' Catharina von Georgien*. In: *Opitz und seine Welt. Festschrift für George Schulz-Behrend zum 12. Februar 1988*. Hg. von Barbara Becker-Cantarino u. Jörg-Ulrich Fechner. Amsterdam 1990. S. 93–123.
- 103 Off 20, 11ff.
- 104 Vgl.: Walsøe-Engel: *Fathers and Daughters*. Abschn. *Abas: The Promising Tyrant*. S. 27–29; vgl.: Ralf Bogner: *Die Not der Lüge. Konfessionelle Differenzen in der Bewertung der unwahren Rede am Beispiel von Andreas Gryphius' Trauerspiel Catharina von Georgien*. In: *Text und Konfession* (im Druck, s. Anm. 3).
- 105 Kaminski argumentiert, daß „die symmetrische Tektonik eines fraglos gegebenen transzendenten Rahmens verzerrt [wird] zur Asymmetrie eines (bloß wahnhaften?) Reflexes von Transzendenz in der Wahrnehmung eines nicht unbedingt verlässlichen Hermeneuten“ (S. 103). Die formale, metrisch durch die Verwendung freier Verse unterstützte Parallele zwischen Chach Abas und der Ewigkeit rückt auch den Wahrheitswert des Prologs „ins Zwielicht“. Andreas Gryphius. S. 105. Anm. 39.
- 106 Schings: *Catharina von Georgien*. S. 60. Zur umfassenden Interpretation des Schlusses im Spannungsfeld von Apokalypse und Apotheose vgl.: S. 60–72.
- 107 Meyer-Landrut: *Fortuna*. S. 182.
- 108 Voßkamp: *Untersuchungen zur Zeit- und Geschichtsauffassung im 17. Jahrhundert bei Gryphius und Lohenstein*. S. 138.
- 109 Meyer-Landrut: *Fortuna*. S. 12. Vgl.: *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden. Auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften unter Mitw. zahlr. Fachgelehrter bearb. u. hg. von Konrat Ziegler u. Walther Sontheimer*. München 1979. Bd. 2. Art. *Fortuna*. Sp. 597–600; *Doren: Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*. S. 73 pass.; *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*. Begr. von Franz Joseph Dölger. Hg. von Ernst Dassmann. Bd. 8. Stuttgart 1972. Art. *Fortuna*. Sp. 182–197. Sp. 186ff. Patch spricht von einer Vernichtung des griechischen Tyche-Erbes der römischen Fortuna als einer Kompromißlösung der christlichen Konzeption, vgl.: *The Tradition of the Goddess Fortuna*. S. 179ff.
- 110 Vgl.: *Der kleine Pauly*. Bd. 5. Art. *Tyche*. Sp. 1016–1017.
- 111 Vgl.: *Der kleine Pauly*. Bd. 3. Art. *Moirä*. Sp. 1391–1396.
- 112 Meyer-Landrut: *Fortuna*. S. 15. Gegen diese Affinität argumentiert: Reichert: *Fortuna*. S. 69f., bes. Anm. 91.
- 113 Vgl.: *Der kleine Pauly*. Bd. 4. Art. *Nemesis*. Sp. 48–50; weiteres Attribut ist der Greif. Als Fortuna-Nemesis-Konstellation stellt in diesem Sinne Dürer seine bekannte Allegorie des Glücks dar, *Nemesis oder Das große Glück*: In der einen Hand präsentiert sie einen kostbaren Pokal, Zeichen der

vergänglichen Glücksgaben; Zaumzeug und Zügel künden von Strafe und Züchtigung.

- 114 Vgl.: Der kleine Pauly. Bd. 4. Art. Nemesis. Sp. 49. Zur Gleichsetzung der italisch-römischen Göttin Venus mit Aphrodite vgl.: Der kleine Pauly. Bd. 5. Art. Venus. Sp. 1173–1180, bes. Sp. 1173.
- 115 Robert von Ranke-Graves: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Reinbek 1989. S. 61.
- 116 Die Debatte steht u.a. im Zentrum der neuesten Forschungsdiskussion. Vgl.: Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Gedenkschrift für Gerhard Spellerberg (1937–1996). Hg. von Hans Feger. Amsterdam 1997; Text und Konfession (im Druck, s. Anm. 3).
- 6 The Arcimboldo Effect. Transformations of the Face from Sixteenth to Twentieth Century. Venedig; Mailand 1987.
- 7 Jacques Meuris: René Magritte (1898–1967). Köln 1990.
- 8 Manfred Baumann: Dresdener Gemäldegalerie. Alte und neue Meister. Augsburg 1987.
- 9 Musei e Gallerie di Milano. Pinacoteca di Brera. Bd. II Scuole lombarda ligure e piemontese 1535–1796. Mailand 1989.
- 10 Gli Uffizi. Hrsg. von Giovanna Magi. Bd. II. Florenz 1983.
- 11 Maria Gregori: Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen in Florenz. München 1994.
- 12 Colin Eisler: Meisterwerke in Berlin. Die Gemälde vom Mittelalter zur Moderne. Köln 1996.
- 13 Maria Gregori: Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen in Florenz. München 1994.
- 14 Maria Gregori: Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen in Florenz. München 1994.
- 15 Carlo Pietrangeli: Paintings in the Vatican. Udine 1996.
- 16 Die Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden. Hg. Bayerische Staatsgemäldesammlung. Korr. u. durch einen Anhang erw. Ausg. 2. Aufl. München 1986.
- 17 Landesmuseum Mainz (Foto: Ursula Rudischer).
- 18 Sibilla Symeonides: Fourteenth and Fifteenth Century Paintings in the Accademia Gallery Venice. Florenz 1977.

Bildzitate

- 1 Norbert Schneider: Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit. Köln 1989.
- 2 Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, la dénuement et la rédemption. Hg. von Alain Tapié, Jean-Marie Dautel u. Philippe Rouillard. Caen; Paris 1990/91.
- 3 Gli Uffizi. Hrsg. von Giovanna Magi. Bd. II. Florenz 1983.
- 4 Ehrengard Meyer-Landrut: Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten. München; Berlin 1997.
- 5 Guide to the Borghese Gallery. Hg. von Kristina Herrmann Fiore. Rom 1997.

□