Proseminar

Lyrik des 17. Jahrhunderts

Dozent: Dr. Friedmann Harzer

SS 2007

Das Figurengedicht „Über den gekreuzigten Jesus“ von Catharina Regina von Greiffenberg als typisches Beispiel für das barocke Streben nach Vereinigung aller Künste?

Margaretha Bauer

2. Semester M.A.

Neuere und Neueste Geschichte; Neuere Deutsche Literaturwissenschaft; Politikwissenschaft

Margaretha Bauer

Jahnstr.20

86931 Prittriching

08206/1059

margaretha.bauer@online.de

Inhaltsverzeichnis

1. Das Figurengedicht von Catharina Regina von Greiffenberg: Eine typische Form der Barocklyrik?

2. Definition des Begriffs Figurengedicht

3. Geschichte und Entwicklung des Figurengedichts bis ins 17. Jahrhundert
   3.1. Antike und mittelalterliche Vorbilder des Figurengedichts
   3.2. Das „figürliche“ Gedicht in der Barockliteratur
   3.3. Bedeutung des Figurengedichts für den „Löblichen Hirten- und Blumen-Orden an der Pegnitz“ (Pegnesischer Blumenorden)

4. Analyse und Interpretation des „Kreuzgedichtes“ von Catharina Regina von Greiffenberg
   4.1. „Deoglori“ als Leitprinzip ihres literarischen Schaffens
   4.2. Verschiedene Gedichtfassungen
   4.3. Zusammenhang zwischen Inhalt und äußerer Form
   4.4. Religiöse Aussage bzw. Wirkungsabsicht des Gedichts

5. Ergebnissicherung: Das „Kreuzgedicht“ als Beispiel für die Überzeugungen der Dichterin wie die barocke Kunstauffassung

6. Literaturverzeichnis

7. Anhang

1. Das Figurengedicht von Catharina Regina von Greiffenberg: Eine typische Form der Barocklyrik?

Die Visuelle Poesie, zu der das Figurengedicht gerechnet wird, ist oft nur durch ihre modernen Beispiele der *Konkreten Poesie* einem größeren Publikum bekannt. Eine frühere Blütephase erlebte diese Gedichtform aber bereits im 17. Jahrhundert, der literarischen Epoche des Barock. Zahlreiche Autoren schätzten und bedienten sich zu verschiedenen Anlässen des Figurengedichts oder behandelten es theoretisch in Poetiken.

Die hier vorliegende Arbeit geht der Frage nach, ob das Figurengedicht *Über den gekreuzigten Jesus* von Catharina Regina von Greiffenberg als typisches Beispiel für das Bestreben des Barockkünstlers, hier des Dichters, nach Vereinigung aller Künste gesehen werden kann. Zu diesem Zweck werde ich nach der Definition des Begriffs Figurengedicht einen kurzen geschichtlichen Abriss der Visuellen Poesie bis zum Barock geben. Besonders hervorheben möchte ich dabei den literarischen Zusammenschluss des „Pegnesischen Blumenordens“, in dessen Umfeld sich Catharina Regina von Greiffenberg bewegte. Der eigentlichen Gedichtanalyse ist eine Einordnung in das literarische Selbstverständnis der Dichterin zur Seite gestellt. Abschließend soll das behandelte Gedicht in den biographischen und epochalen Zusammenhang eingeordnet und bewertet werden.

2. Definition des Begriffs Figurengedicht

Der Begriff Figurengedicht, von dem ich ausgehe, bezieht sich zum einen auf die Definition, die im Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft von 1997 gegeben wird, zum anderen auf die damit übereinstimmende Begriffsbestimmung durch Jeremy Adler und Ulrich Ernst in ihrem umfangreichen Werk *Text als Figur*, das die Visuelle Poesie von der Antike bis zur Gegenwart zum Thema hat. Eine genaue Definition ist schon deshalb notwendig, weil unter dem Terminus Figurengedicht, wie ich ihn verwende, unterschiedlichste inhaltliche Vorstellungen zu finden sind.[1]

---

[1]Der Gebrauch des Begriffs „Figurengedicht“ selbst ist in der Literatur auch nicht durchgängig vorhanden. In älteren Lexika unter der Bezeichnung „Figurgedicht“ aufgeführt, muss es zudem noch von dem Begriff „Bildgedicht“ (Gedicht, das sich auf ein Gemälde bezieht) unterschieden werden. Je nach Autor und Alter der Publikationen kann der Begriff sehr weit oder eng gefasst sein.

Nach den oben genannten Quellen bezeichnet das Figurengedicht eine Kategorie der Lyrik, bei der die „visuelle Gestalt des Textes zu dessen Gesamtdeutung beiträgt“[2]. Normalerweise in Umrissform gestaltet, zählt als Sonderform auch die graphische Hervorhebung eines „Intextes“ dazu. Ulrich Ernst definiert das Figurengedicht als „eine intermedial konzipierte Text-Bild-Komposition, bei der ein in der Regel verifizierter und im weitesten Sinn lyrischer Text zu einer graphischen Figur formiert ist, die mimetischen Charakter aufweist und mit der verbalen Aussage koordinierte Zeichenfunktion übernimmt.“[3] Die unter diese Definition fallenden Gedichte sind in den Barockpoetiken unter den Bezeichnungen *Bilder-Reim*, *Bildgebände*, *Bildervers* oder *Bilder-Gedicht*[4] aufgeführt.

3. Geschichte und Entwicklung des Figurengedichts bis ins 17.Jahrhundert

3.1 Antike und mittelalterliche Vorbilder des barocken Figurengedichts

Die am weitesten zurückreichenden belegbaren Figurengedichte der abendländischen Literaturgeschichte stammen aus der Antike. Der griechischen Tradition entsprechend wurden Weihgaben für den Tempel mit dem Namen des Stifters und dem Anlass der Schenkung beschriftet[5]. Ob dabei zufällig, aufgrund des limitierten Platzes, eine besondere äußere Form der Inschriften erzwungen wurde oder ob die graphische Gestaltung des Textes beabsichtigt war, lässt sich nicht mehr mit Gewissheit ermitteln. Nachfolgende Poeten, besonders des 17. Jahrhunderts, fassten die griechischen *Technopägnien*[6] als eigene lyrische Gattung auf, die im Zuge der Wiederentdeckung der antiken Literatur eine Vorbildfunktion einnahm. Überliefert bis zum heutigen Tag sind sechs Gedichte von Theokrit und Simias von Rhodos, deren Umrisse eine Syrinxflöte (Panflöte), eine Axt, ein Ei, ein Flügelpaar sowie zwei Altäre[7] darstellen.

---

[2]Weimar, Klaus, (Hrg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd.1, Neubearb., 3. neubearb. Aufl., Berlin 1997, S. 589.
[3]Ernst, Ulrich: Carmen Figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters, Köln u.a. 1991, S. 7.
[4]Vgl. Weimar, RDL, S. 589.
[5]Vgl. Rosenfeld, Helmut: Das deutsche Bildgedicht. Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart. Aus dem Grenzgebiet zwischen bildender Kunst und Dichtung, in: Brandl, Alois u.a. (Hrg.), Palaestra 199.Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie, Leipzig 1935, S. 90.
[6]Vom griechischen *Technopaignion* (Kunstgriff, Scherz, Spielzeug) stammend, der deutsche Begriff *Technopägnion* nach Ernst, Carmen Figuratum, S. 181.
[7]Aufzählung nach: Rosenfeld, Bildgedicht, S. 91.

Eine deutlich umfangreichere Produktion an Visueller Poesie brachten die Spätantike und das Mittelalter hervor. Die wahrscheinlich älteste lateinische Figurendichtung (im 1.Jh. v. Chr.) die erhalten blieb, ist ein Flügelpaar von Leavius[8]. Wichtiger und vielseitiger aber sind die Gittergedichte (*carmen cancellatum*) von Publius Optatianus Porphyrius (ca. 325 n.Chr.), einem Dichter am Hofe Konstantins des Großen[9]. Das Gittergedicht zeichnet sich im Gegensatz zum Umrissgedicht dadurch aus, dass die Hervorhebung bestimmter Buchstaben innerhalb eines quadratischen oder rechteckigen Textfeldes einen separat zu lesendenden Intext ergeben, dessen Inhalt sowohl in Bezug zum Intext-Umriss als auchzum Gesamttext steht. Zu den weiteren erwähnenswerten Figurendichten des Mittelalters zählen in der Merowingerzeit Venantius Fortunatus und Ansbert von Rouen sowie der im angelsächsischen Raum tätige Missionar Bonifatius. Unter Alkuin erfuhr die Gattung um 800 n.Chr. eine Erneuerung und gelangte im Gelehrtenkreis um Karl den Großen bei Hrabanus Maurus zu einem ersten kunstvollen Höhepunkt[10]. Maurus' *carmina cancellata* zeichnen sich neben den einbeschriebenen Intexten durch aufwendige, farbig unterlegte Bildteile aus.[11]

Die ersten Gelehrten der Frühen Neuzeit, die sich wieder intensiver mit der Gattung befassten, waren die von den griechischen Klassikern angeregten Humanisten[12]. Weiteren Auftrieb erhielt die Figurendichtung durch mehrere Werksausgaben der Glanzstücke der antiken und mittelalterlichen Visuellen Poesie[13]. Einerseits stieg dadurch der Bekanntheitsgrad dieser besonderen lyrischen Gattung, andererseits waren damit vielfältige und weit zurückreichende Vorbilder vorhanden, an denen sich die Dichter orientieren konnten.

3.2. Das „figürliche" Gedicht in der Barockliteratur

„Das 17. Jahrhundert mit seiner Gelehrsamkeit und Spielfreude ist fruchtbarer Nährboden für Bildgedichte[14]. Die Gelehrsamkeit vermittelten die griechischen Autoren, (...) die Spielfreude

---

[8]Severin, Karl, (Hrg.): Fünfundzwanzig Figurengedichte des Barock, München 1983, S.3.
[9]Ebd., S. 2f.
[10]Zusammenfassung nach: Ernst, Carmen Figuratum, S. 181.
[11]Bsp. der Gittergedichte von Hrabanus Maurus siehe: Adler, Jeremy, Ernst, Ulrich: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antik bis zur Moderne, Weinheim 1987.
[12]Weimar, RDL, S. 590.
[13]Im 16. und 17. Jahrhundert erschienen unter anderem verschiedene Ausgaben von Hrabans Werk *Liber de laudibus sanctae crucis* (Pforzheim 1503 von Jakob Wimpferling; Augsburg 1605 Nachdruck der Ausgabe von Wimpferling; Köln 1626/7 von Pamelius und Colvenerius) sowie Werksnachdrucke von Venantius Fortunatus (Mainz 1603) und Porphyrius (Augustae Vindelicorum 1595, Norimbergae 1682); Auflistung nach: Adler, Text als Figur, S. 58.
[14]Bildgedicht wird von Dieter Kessler hier in der Bedeutung von Figurengedicht gebraucht.

lässt den Barockpoeten deren Mittel weidlich ausnutzen. Nicht mehr sklavische Nachahmung von Beil, Ei oder Altar: die Form wird in ihrer Wandelbarkeit und Ausdrucksstärke sofort begriffen.“[15]

Figurengedichte entstanden zu dieser Zeit meist als Gelegenheitsgedicht[16] im Rahmen von Geburten, Hochzeiten, Widmungsreden oder Begräbnissen. Die produktivste Phase erstreckt sich von den Jahren 1640 bis etwa 1680. Danach betrachteten die barocken Dichter das Figurengedicht zunehmend kritisch, was sich an der schwindenden Zahl der Belege festmachen lässt[17]. Zudem erwähnte es 1561 Julius Caesar Scalinger sehr positiv in seiner Poetik *Poetices libri septem*, in der er auch zwei Beispielgedichte aufführte.[18]

Nach Scalinger findet sich das Figurengedicht auch bei zahlreichen barocken Autoren wieder, entweder in den literarischen Werken selbst oder theoretisch beschrieben in den zahlreichen Poetiken der Zeit. Als eigene Gattung aufgefasst, erwähnen es unter anderem Justus Georg Schottelius (*Teutsche Vers- oder Reim-Kunst* 1645), Philipp von Zesen und Christian Weise. In der ersten Ausgabe von Opitz' *Buch von der deutschen Poeterei* von 1624 nicht berücksichtigt, fand in der erweiterten Neuauflage (von Hamann 1658) auch die Gattung des Figurengedichts ihren Platz in der wichtigsten deutschen Poetik des Barock[19].

Als sehr innovative Gedichtform - Qualität und Originalität des Figurengedichts hingen vom Einfallsreichtum und Können des Autors ab - bot es zudem noch einen weiteren Reiz für die Barockdichter. Dem Gedanken der *ut pictura poesis*, so schien es, konnte mit Hilfe der Figurendichtung Rechnung getragen werden. Inwieweit sich das tatsächlich verwirklichen ließ und wo die Grenzen der Verbindung von Poesie und Malerei im Figurengedicht erkennbar werden, wird noch festzustellen sein. Jedenfalls liegt der Schritt nahe, die Visuelle Poesie des 17. Jahrhunderts unter dem Aspekt des „barocken Konkretismus“[20] zu betrachten.

---

[15]Kessler, Dieter: Untersuchungen zur Konkreten Dichtung. Vorformen – Theorien – Texte, in: Flemming, Willi u.a. (Hrg.): Deutsche Studien, Bd.30, Meisenheim am Glan 1976, S. 42.
[16]Weimar, RDL, S. 590.
[17]Vgl. Kessler, Untersuchungen zur Konkreten Dichtung, S. 52.
[18]Scaligers Beispielgedichte waren allerdings noch in Griechisch, erst die Barockdichter verfassten deutschsprachige Figurengedichte. Die Bedeutung des Werkes für die Figurendichtung im frühen 17. Jahrhundert zeigt sich an den zahlreichen Auflagen (1581, 1586, 1607 und 1617), die das Werk Scaligers erlebte. Vgl. auch Adler, Text als Figur, S. 73.
[19]Vorangegangener Absatz nach: Adler, Text als Figur, S. 73f.
[20]Rosenfeld, Bildgedicht, S. 88.

3.3. Bedeutung des Figurengedichts für den „Löblichen Hirten- und Blumen-Orden an der Pegnitz“

Eine besondere Rolle kommt dabei den Dichtern im Umkreis des „Löblichen Hirten- und Blumen-Ordens an der Pegnitz“ (Pegnesischer Blumenorden zu Nürnberg) zu. War doch diese Dichterschule führend darin, „dem Problem der Vereinigung von Bildkunst und Wortkunst“[21] nachzuforschen. So verwundert es auch nicht, dass sich Figurengedichte in großer Zahl in den einzelnen Werken der Mitglieder finden. Obwohl Catharina Regina von Greiffenberg nie offiziell Mitglied des Pegnesischen Blumenordens war, so ist sie doch aufgrund ihrer langen Freundschaft mit Sigmund von Birken und der thematischen Anleihen bei den Pegnitzschäfern zu den Poeten der Nürnberger Sprachgesellschaft zu rechnen[22].

Die theoretischen Bezugspunkte der Poeten des Blumenordens waren die Poetik von Schottelius sowie die von Georg Philipp Harsdörffer in seinen *Frauenzimmer-Gesprächsspielen* vertretenen Auffassung des „Spiels“ als zentraler poetischen Kategorie. Daraus erklärt sich die intensive Beschäftigung des Nürnberger Dichterkreises mit allen Arten von literarischen Spielformen wie Anagramm, Akrostichon und Figurengedicht. Durch Harsdöffers Werk ist auch die inhaltliche Nähe von Catharina Reginas literarischem Schaffen zu den Pegnitzschäfern klar nachweisbar. Um 1660 verfasste sie nach dem Vorbild der *Frauenzimmer-Gesprächsspiele* ein eigenes emblematisches Gesprächsspiel im Stil der Schäfermode, die *Tugend-Übungen Sieben Lustwehlender Schäferinnen*[23].

Neben Harsdörffer beschäftigten sich auch andere Mitglieder der Nürnberger Sprachgesellschaft mit dem Figurengedicht, unter ihnen Sigmund von Birken, Catharina Reginas Freund und Mentor, Johann Helwig und Johann Geuder. Alle drei verwoben eine Vielzahl von Figurengedichten in ihre Hirtenromane[24]. Birken ist dabei besonders hervorzuheben, da er neben Gedichten in Form von Herzen, Bechern, Büchern, einer Waage und eines Zepters ein vielbeachtetes Kreuzgedicht komponiert

---

[21]Kohlschmidt, Werner, u.a. (Hrg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 1, zweite Aufl., Berlin 1958, S. 462.

[22]Vgl. Verweyen, Theodor: Aus den Schatzkammern des Pegnesen-Archivs. Das Figurengedicht der Catharina Regina von Greiffenberg, in: Kügel, Werner (Hrg.): Pegnesischer Blumenorden in Nürnberg. Festschrift zum 350-jährigen Jubiläum, Nürnberg 1994, S. 23f.

[23]Vgl. Cerny, Heimo: Catharina Regina von Greiffenberg. Herkunft, Leben und Werk der größten deutschen Barockdichterin, Amstetten 1983, S. 61.

[24]Birken in Guelfis 1668 und Pegnesis 1673/79; Helwig in Nymphe Noris 1650

hat[25]. In seiner Poetik *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst* empfiehlt er es als Muster-Figurengedicht[26]. Ob dieses Gedicht Catharina Regina als direkte Vorlage für ihr Kreuzgedicht diente, ist nicht bekannt. Es ist jedoch anzunehmen, dass ihr Birkens Empfehlung des Kreuzmotivs als Figurengedichtform bekannt war, was einen gewissen Einfluss vermuten lässt. Birken formulierte seine Empfehlung wie folgt:

> „Ein Christlicher Poet kann ausbilden das heilige Creuz (...) Wer seinen JEsum recht kennet und liebet / wird neben-stehendem Creuz noch viele nachmachen / auch dergleichen mit der DornKrone / der Geisel-Seule / und andrem unsers theuren Heilands Passion-Zeug / ersinnen können.“[27]

Zudem finden sich in seiner Poetik auch eine allgemeine Abhandlung über den Gebrauch der „Bildgebände“ bei den Vertretern des Pegnesischen Blumenordens sowie Beispiele der einzelnen Dichter.

> „Die Bildgebände / deren viel Beispiele in den Schäfergedichten der Blumengenoßen hin und wieder anzutreffen / sind keine neue Erfindung / sondern fast vor zwei tausend Jahren allbereit üblich gewesen“[28].

Birkens Poetik belegt deutlich, welche Wertschätzung das Figurengedicht als eigene lyrische Gattung für die Barockdichter, insbesondere die Anhänger des Pegnesischen Blumenordens, inne hatte, da diese Gedichtform den poetischen Idealen der Zeit in hohem Maße entgegenkam.

4. Analyse und Interpretation des „Kreuzgedichtes“ von Catharina Regina von Greiffenberg

4.1. „Deoglori“ als Leitprinzip ihres literarischen Schaffens

Wie bei Birken schon angedeutet, spielte das religiöse Empfinden für die Barockdichter in ihren Werken eine nicht zu unterschätzende Rolle. Das gilt in

---

[25]Aufzahlung vgl. Kohlschmidt, RDL,1958, S. 462.
[26]Abbildung des „Kreuzgedichts“ von Birken in: Birken, Sigmund von: Teutsche Rede-bind-und Dicht-Kunst, Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1679, Hildesheim 1973, S. 144f.
[27]Ebd., S. 144.
[28]Birken, Rede-bind-und Dicht-Kunst, S. 144.

besonderem Maße auch für Catharina Regina von Greiffenberg, deren gesamte literarische Hinterlassenschaft erst im Kontext ihrer tiefen und ganz eigenen Religiosität zu erfassen ist Die vielfältigen Schwierigkeiten, die sie als überzeugte Protestantin im katholischen Habsburger Kaiserreich am eigenen Leib erfahren musste[29], trugen zu ihren unerschütterlichen religiösen Überzeugungen wohl ebenso bei wie ihre leidvollen Lebensumstände. Das Schlüsselerlebnis für das „dichtungstheologische Programm“[30] Catharina Reginas ereignete sich im Anschluss an eine Messe in Pressburg im Jahr 1651. Nachdem die erst 18-Jährige kurz zuvor den überraschend frühen Tod ihrer einzigen Schwester hatte beklagen müssen, durchlebte sie eine Art religiöses Erweckungserlebnis, in dessen Folge sie ihr weiteres Leben als „Berufung zum Lob Gottes“[31] auffasste. Sie prägte für die Art von Gotteshingabe, die ihr vorschwebte, den Begriff „Deoglori“[32], der ihr Leben sowie ihr gesamtes literarisches Schaffen entscheidend beeinflusste.

Von „Dieser Kirchen zu Pressburg wo dieses Deoglorj licht Erstlich in Mir vor 21 Jahren Ungeblümet und Aufgegangen.“[33], berichtete Catharina Regina 1672 als ihrem „religiösem Durchbruchserlebnis“[34]. Wie schwer der Tod ihrer jüngeren Schwester auf ihr lastete, bekannte sie noch 20 Jahre später in einem Brief an ihren Freund Birken. „Es war Mein Herz und Alle gedanken mit Ihr gen Himmel geflogen, Mein ganzes Leben war Ein Todes-Verlangen, und Mein bitterer Tod, daß Ich wieder leben musste.“ [35]

Die Lebensumstände erlaubten es ihr jedoch bis ins hohe Alter nicht, ein Leben in ausschließlich religiöser Andacht zu führen[36], wie sie es sich gewünscht hätte. Welchen Stellenwert Catharina Regina der geistigen Versenkung im Gebet beimaß,

---

[29]Der Besuch evangelischer Gottesdienste war nur in den angrenzenden Städten im Ausland (Regensburg, Passau, Augsburg, Nürnberg) oder aber den königlichen Freistädten Pressburg und Ödenburg (bis 1672 bzw. 1674) möglich. Verständlicherweise konnten derlei zeitaufwendige und beschwerliche Reisen nur zu hohen kirchlichen Feiertagen unternommen werden. Vergleiche zur Situation des protestantischen Adels in Niederösterreich: Cerny, Catharina Regina von Greiffenberg, S.7 ff.

[30]Verweyen, Schatzkammern des Pegnesen-Archivs, S. 33.

[31]Gnädinger, Louise: Ister-Clio, Teutsche Uranie, Coris die Tapfere. Catharina Regina von Greiffenberg (1633-1694) Ein Portrait, in: Brinker-Gabler, Gisela (Hrg.): Deutsche Literatur von Frauen. Erster Band von Mittelalter bis zum Ende des 18.Jahrhunderts, Bd. 1, München 1988, S. 248-264.

[32]Vgl. Gnädinger, Ister-Clio, S. 248-254.

[33]Birken, Sigmund von: Der Briefwechsel zwischen Sigmund von Birken und Catharina Regina von Greiffenberg. Teil 2, Apparate und Kommentare, Hrsg. v. Laufhütte, Hartmut, Werke und Korrespondenz, Bd.12,2, Tübingen 2005, S. 668.

[34]Cerny, Catharina Regina von Greiffenberg, S. 31.

[35]Brief von Catharina Regina an Birken vom 23.1.1671 zitiert nach: Birken, Briefwechsel, S. 598.

[36]Zur Biographie von Catharina Regina von Greiffenberg vgl. Cerny, Catharina Regina von Greiffenberg, S. 7ff.

bewies sie in ihrer konsequenten Haltung, sich durch nichts und niemanden in ihren Andachtszeiten stören oder gar davon abbringen zu lassen.

> „Es konte mich nichts davon bringen (...) weder bitten / noch drohen / fluchen noch loben / Nutz noch Lust / Gesellschaft noch Freuden / auch keine Schmach / Verhönung / Gespey und Gelächter der Welt-Menschen / noch ihre Pharisäisch- und Qwackerische Verketzerung / auch die oft nötiger scheinende Haus-Geschäffte / noch die weniger lieblichen Blicke meiner Allerliebsten nicht / daß ich nicht meiner innigen Andacht oblage / und derselben gewöhnliche (zwar wenige) Stunden hielte.“[37]

Das Konzept der „Deoglori“ bezog sie dabei aber nicht nur auf das persönliche Gebet, sondern verband damit auch einen „persönlichen Sonderauftrag von Gott“ [38], der ihr die „Verherrlichung und Ausbreitung des Namens Gottes in Wort und Tat“[39] zur Lebensaufgabe machte. Ungewöhnlich erscheint dabei, dass Catharina Regina in ihrem Geschlecht keinerlei Hindernis sah. Im Gegenteil, sie betonte in äußerst auffälliger Weise, warum gerade Frauen zur Verherrlichung Gottes wie auch zum literarischen Schaffen berechtigt seien.

> Alle lebende Creaturen / machet er zu dienern und werkzeugen seiner Liebe gegen uns. warum sollte er dann nicht / uns armen Weibsbildern / das jenige gönnen / was allen andern Geschöpfen zugelassen / nemlich GOttes ehr zu vermehren / und werkzeuge der bekehrung zu seyn? (...) Und warum wolte dann nicht auch ich zu dem heiligen Werk der Deoglori dienen können? Hat er ein Weib zum werkzeug seiner Menschheit gebraucht: so wird er uns auch zu werkzeugen seines Geistes würdigen.“[40]

Ihre Überzeugung der göttlichen Inspiration ihrer Werke ging so weit, dass sie freimütig bekannte: „ GOtt trieb und schrieb durch mich.“[41]

Die Rechtfertigung und den Nutzen[42] ihrer Dichtung zog Catharina Regina damit unmittelbar aus dem Gedanken der „Deoglori“. Vor diesem Hintergrund ist das gesamte literarische Werk der Dichterin Catharina Regina von Greiffenberg zu sehen, da erst der religiöse Unterbau den Schlüssel zum Verständnis ihrer lyrischen Werke enthält.

4.2. Verschiedene Gedichtfassungen

[37]Bircher, Martin, (Hrg.): Catharina Regina von Greiffenberg. Sämtliche Werke, unveränderter Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1672-1693, Bd. 4, Millwood, New York 1983, S. 846.
[38]Gnädinger,Ister-Clio, S. 262.
[39]Frank, Horst-Joachim: Catharina Regina von Greiffenberg. Leben und Werk der barocken Dichterin, Göttingen 1967, S. 20.
[40]Bircher, Sämtliche Werke, Bd. 9, S. 193f.
[41]Bircher, Sämtliche Werke, Bd., S. 274.
[42]Jedwede Literatur im Barock wurde zu einem bestimmten Zeck oder Ziel (z.B. geistige Erbauung, religiöse Unterweisung, Trostspendung etc.) verfasst. Das Figurengedicht als Gebrauchspoesie zu festlichen Anlässen ist dafür ein Beispiel.

Eine besondere Stellung nimmt innerhalb der *Geistliche Sonette, Lieder und Gedichte zu Gottseligem Zeitvertreib* das Figurengedicht *Über den gekreuzigten Jesus* nicht nur aufgrund seiner Einzigartigkeit im Gedicht- und Liederzyklus von Catharina Regina von Greiffenberg ein, sondern auch wegen der besonderen Umstände der Überlieferung. Das Gedicht ist als Druck im oben genannten Werk überliefert und zudem noch in der handschriftlichen Fassung der Poetin selbst. Einem glücklichen Zufall verdanken wir den Erhalt des Originals, da es im Barock die Regel war nach der Drucklegung die geschriebenen Vorlagen zu vernichten. Die Wertschätzung von Dichterhandschriften und ähnlichen Erzeugnissen brachte erst das späte 18.Jahrhundert hervor. Catharina Regina schickte das Gedicht in einem Brief an Birken. Das genaue Datum des Schreiben ist nicht mehr ermittelbar, doch hat sich das Gedicht zusammen mit der Korrespondenz Birkens im Archiv des Pegnesischen Blumenordens bis zum heutigen Tag erhalten[43]. Aber nicht nur der Seltenheitswert der handschriftlichen Überlieferung eines barocken Gedichts macht das Kreuzgedicht von Catharina Regina so interessant. Zudem ist es das einzige Figurengedicht, das von ihr erhalten blieb. Catharina Reginas erste literarische Produktion, die gesichert ist, sind einige Figurengedichte in Form von Krone, Schwert, Reichsstab, Apfel und Adler (die Kroninsignien der Habsburger), verfasst als poetische Huldigungsgaben anlässlich der Kaiserkrönung Leopolds I. 1658[44]. Die Kenntnis dieser frühen Werke geht wiederum auf den Briefwechsel zwischen Birken und Catharina Regina zurück. Eine weitere Besonderheit des Gedichts liegt in der nachweislichen Bearbeitung der handschriftlichen Fassung durch Birken. Beide Versionen unterscheiden sich deutlich, wie die Transkriptionen im Anhang aufzeigen. Der nachfolgenden Analyse von Struktur und Inhalt liegt die Originalfassung von Catharina Regina von Greiffenberg zugrunde. Birken hatte sowohl in der Wortwahl als auch in der graphischen Umsetzung erhebliche Veränderungen vorgenommen. Das veränderte Schriftbild mochte sich noch aufgrund der drucktechnischen Notwendigkeiten ergeben haben, die inhaltlichen Korrekturen aber wurden von Birken bewusst vorgenommen.

4.3. Zusammenhang zwischen Inhalt und äußerer Form

---

[43]Vorangegangener Absatz vgl. Verweyen, Schatzkammern des Pegnesen-Archivs, S. 23-33.
[44]Zu den verschollenen Figurengedichten vgl. Cerny, Catharina Regina von Greiffenberg, S. 61.

Der Zusammenhang zwischen Inhalt und äußerer Form zeigt sich in der handschriftlichen Fassung wesentlich stärker. Optisch kreiert der Wortlaut des Gedichtes den Umriss eines römischen Kreuzes. Trapezförmig läuft der oberste Kreuzteil bis zur Breite des Längsbalkens zu und endet in einem ausladenden Sockel. Der Kreuzstamm wird aus vierhebigen Trochäen gebildet. Der Querbalken besteht aus achthebigen, ebenfalls trochäischen Versen mit einer Zäsur nach der vierten Hebung. Reimschema ist durchgängig der Paarreim. Das getragene Versmaß unterstützt dabei den ernst wirkenden, gebetsartigen Ton des Gedichts[45].

Das für die ganz zu Beginn gestellte Frage wichtige Zusammenwirken von Textaussage und Form tritt am deutlichsten bei der Positionierung der beschriebenen Körperteile Jesu in Erscheinung. Die erste Verszeile „Seht der könig könig Hängen!“ entspricht dem Kreuztitulus, der INRI-Tafel mit der Aufschrift „Jesus von Nazareth, der König der Juden“ (Joh. 19,19)[46]. Es folgt die Beschreibung der Wunden Jesu durch die Dornenkrone (V.3; „der dörner wunden bronnen“) und seiner sich schließenden Augen (V.5) im oberen Längsbalkenteil. Die ausgestreckten Hände (V.7-10) sind, wie bei einem Kruzifix, in den Versen des Querbalkens thematisiert. Die anatomischen Aufzählungen gehen im unteren Längsbalken mit der Nennung der Seitenwunden (V.11-12; „seiner seitten offen stehen“) sowie des gegeißelten Körpers weiter (V.15-16). Durch diese, an passender Stelle, aufgeführten Darstellungen des Körpers Jesu entsteht beim Leser fast automatisch das an ein Kruzifix gemahnende Bild des Gekreuzigten. Textgraphisch erfährt der Leser somit das „Fleischwerden des ’Wortes’“[47]. Das Gedicht bleibt aber nicht bei der „visuellen Ausmalung körperlicher Wunden stehen“[48], sondern stellt „Christus als lebendiges Gegenüber aus der Perspektive einer personal-affektiven Mystik“[49] dar. Zu diesem Zweck steht der Beschreibung auch immer eine heilsgeschichtliche Deutung gegenüber. In den Versen eins bis sechs erfolgt die Beschreibung und Deutung zeilenweise abwechselnd. In den Langversen des Querbalkens teilt die Zäsur inhaltlich auf. Ab Vers elf erfüllen

---

[45]Vgl. Verweyen, Schatzkammern des Pegnesen-Archivs, S. 32.
[46]Ebd., S. 32.
[47]Adler, Text als Figur, S. 166.
[48]Ernst, Ulrich: Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik, in: Ernst, Ulrich, u.a. (Hrg.), Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd. 4., Bamberg 2002, S. 191.
[49]Ebd., S. 191. Zu einer genaueren Betrachtung der Mystik bei Catharina Regina von Greiffenberg fehlt hier der Platz, vergleiche dazu: Niefanger, Dirk: Barock. Lehrbuch Germanistik, Stuttgart 1979, S. 124f. oder Glaser, Horst Albert, (Hrg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 3, Hamburg 1985, S. 206-218.

jeweils zwei aufeinanderfolgende Verszeilen die Betrachtung des Gekreuzigten und die Erklärung. Den Abschluss bildet der Sockel mit einem Resümee der „transhistorisch, stets aktuellen Heilsbedeutung des Passionsgeschehens für den erlösungsbedürftigen Menschen“[50].

Neben den schon angedeuteten mystischen Elementen, die an einigen Stellen in Richtung der *unio mystica* der Jesusminne tendieren (V.7-8 Umarmung; V.9 Kuss)[51], spielt die Brunnenmetaphorik (V.3 „wunden bronnen“; V.17 „segens kwelen“) in Verbindung mit dem Blut Christi (V.2) als Thema eine Rolle. Noch mehr Aussagekraft aber besitzt die Verwendung der *videte*-Formel (V.1; V.7), mit der die Betrachtung des gekreuzigten Jesus hervorgehoben wird. Wie wichtig der Autorin die Visualisierung des Gedichtinhalts ist, belegen die Verse elf und zwölf, in denen das Herz durch die offene Seitenwunde sichtbar wird. Dass die Bedeutung des „Sehens“ dabei über die rein optische Wahrnehmung hinausgeht, zur Anteilnahme, gar dem Mitleiden führen soll, belegen die Verse 14-15, in denen es heißt: „Wann Wir schauen mit den sinnen / Sehen Wir uns selbst darinnen!“. Das Empfinden mit allen Sinnen steht demnach im Vordergrund, was als inhaltliche Parallele zum poetologischen Ideal der Dichter des Pegnesischen Blumenordens, der „Vermischung von Poesie und Malerei in Klangkunst, Emblematik und Figurengedicht“[52], gesehen werden kann. Es kann also mit Recht behauptet werden, dass Catharina Regina von Greiffenberg ein Gedicht geschaffen hat, das durch die „größtmögliche Übereinstimmung zwischen der Textgestalt des Gedichts, dem Umriss in Kreuzform und dem Thema des Textes, der Passion Christi am Kreuz und ihrer Erlösungsfunktion für den gläubigen Betrachter“[53] dem Ideal der barocken Vorstellung von der Vereinigung der verschiedenen Künste sehr nahe kommt.

4.4. Religiöse Aussage bzw. Wirkungsabsicht des Gedichts

Im Gedicht bietet Catharina Regina dem empfänglichen Leser also eine „sinnliche Ausmalung der Passion Christi am Kreuz“[54]. Der Gedanke der *compassio* und der *imitatio* Christi schwingt dort mit, was angesichts der „Deoglori“-Vorstellungen

---

[50]Ebd., S.191.
[51]Ulrich Ernst beschreibt diese Züge der Jesusminne bei Catharina Regina von Greiffenberg als „Gefühlsgeladene Bildlichkeit“. Vgl. dazu: Ernst, Intermedialität, S. 192.
[52]Ernst, Intermedialität, S. 193.
[53]Verweyen, Schatzkammen des Pegnesen-Archivs, S. 32.
[54]Adler, Text als Figur, S. 166.

Catharina Regina von Greiffenbergs nicht verwundert, fügten sich Nachahmung und Anteilnahme am Leben und Leiden Jesu doch nahtlos in das von ihr angestrebte Leben im Dienste der Gottesverherrlichung. Dass der Leser durch das Gedicht unmittelbar angesprochen werden soll, zeigt sich in den Pronomen „uns“ (V.2;4;6-10;18;21;22) und „wir“ (V.13-14), welche das ganze Gedicht durchziehen. Nur in den letzten vier Versen verengt sich die Sprechsituation hin zum „mir“ (V.24;26), wird eindringlicher fast fordernd. Mit einbezogen bleibt der Leser aber dennoch durch das Bekenntnis: „Ja sein sterben hatt das Leben / Mir und Aller Welt gegeben!“, womit auch schon das bestimmende Thema des Gedichts genannt ist. Durch die Verbindung von Beschreibung und religiöser Erklärung wird die Gestalt Christi in ihrer „Leidensleistung plastisch herausgearbeitet“[55]. In der Tradition des protestantischen Erbauungsschrifttums stehend, bemühte sich die Autorin Catharina Regina von Greiffenberg um religiöse Anleitung ihrer Leser. Das Gedicht „Über den gekreuzigten Jesus“ verfährt in gleicher Weise, wenn der Leser „durch die Sprache hindurch auf das zentrale Mysterium des Christentums“[56] blickt. Für den Leser soll Christus „zur Gestalt des in visionärer Schau aktuell erlebten Messias“[57] werden. Das Zusammenspiel von äußerer Form und inhaltlicher Aussage - sogar die Platzierung der einzelnen Beschreibungen des ans Kreuz geschlagenen Jesus - verbinden sich in der Gesamtaussage des Gedichts zur Imagination des leidenden Erlösers und dessen Heilsversprechen für den Gläubigen.

> „Ohne Zweifel war also ein ‚gottesdienstlicher Kunstfleiß’ am Werk, der alles bloß Artifizielle, Dekorative und Artistische in der Funktion der ‚Deoglori’ -- das dichtungstheologische Programm der Greiffenberg -- und des Gebets -- man vergleiche das letzte Verspaar, das den sicheren Stand im gläubigen Vertrauen garantiert -- aufzuheben sich bemüht.“[58]

5. Ergebnissicherung: Das „Kreuzgedicht“ als Beispiel für die Überzeugungen der Dichterin wie die barocken Kunstauffassung

Wie sich bei Catharina Regina von Greiffenberg das Verständnis ihrer Berufung zur „Deoglori“ literarisch niederschlug, wurde durch die vorangegangenen Überlegungen deutlich. Der tiefe Antrieb zum Schreiben wurzelte für sie in ihren religiösen

---

[55]Ebd., S. 166.
[56]Adler, Text als Figur, S. 91.
[57]Ernst. Intermedialität, S. 192.
[58]Verweyen, Schatzkammern des Pegnesen-Archivs, S. 33.

Überzeugungen. „Fahr fort / mein' Hand / preiß Gott auch inniglich; befleiße dich / sein Wunder-Lob zu dichten!"[59], heißt es in einem Gedicht der *Geistlichen Sonette/ Lieder und Gedichte*. Die Ernsthaftigkeit dieses literarischen Leitgedankens zieht sich, wie auch in ihrem Figurengedicht, durch ihr Gesamtwerk. Die konsequente Unterwerfung all ihrer Schreibtätigkeiten unter ihre strikte Vorgabe der Gottesverherrlichung verhinderte aber nicht, dass sie im Sinne der barocken Kunstauffassung ein Figurengedicht schuf, welches dem Ideal, etwas „bildhaft, sinnlich, konkret und anschaulich"[60] wiederzugeben sehr nahe kommt. Gemäß den Vorstellungen des Nürnberger Poeten Harsdörffer sollte das Figurengedicht dazu eingesetzt werden, „ohne Anleihe bei der Malerei unmittelbar etwas von der Bildhaftigkeit und sinnlichen Eindrücklichkeit in die Poesie"[61] hinüberzunehmen. Legt man diese Empfehlung zugrunde, dann stellt das Figurengedicht *Über den gekreuzigten Jesus* von Catharina Regina von Greiffenberg ein Musterbeispiel dar, gelang es ihr doch, dem Leser fast zwangsläufig den visuellen Eindruck des Beschriebenen vor Augen zu führen. In diesem Sinne kann das Gedicht sicherlich als ein gelungener Versuch gewertet werden, die barocke Vorstellung von der Vereinigung der Künste zu vollziehen. Sofern das Gedicht laut vorgetragen wird, ist neben Poesie, Malerei (in der sehr reduzierten Form eines Umrisses) auch die Klangkunst mit berücksichtigt. Die Aussage, das Gedicht *Über den gekreuzigten Jesus* sei ein typisches Beispiel für das Bestreben der Barockdichters nach dem Zusammenführen aller Künste in einem Werk, rechtfertigt das in diesem Fall gelungene Zusammenspiel von Gedichtform und –aussage, auch wenn das sehr wahrscheinlich nicht das vorrangige Ziel der Autorin war. Die Grenzen der Figurendichtung als Instrument der Verbindung aller Künste lassen sich aber auch klar erkennen. Die Vielfalt der Objekte, die sich in Umrissform darstellen lassen, ist beschränkt, sofern die äußere Form nicht auf Kosten des Inhalts erzwungen wird um ein bestimmtes Schriftbild zu erhalten. Die Stimmigkeit des Figurengedichts von Catharina Regina von Greiffenberg liegt nicht zuletzt in dem glücklichen Umstand, dass sich ein Kreuzumriss relativ leicht erzeugen lässt. Als Möglichkeit der Verwirklichung des künstlerischen Vereinigungstrebens von vielen Poeten des Barock in Betracht gezogen, erlosch das Interesse und die Wertschätzung für die Figurendichtung bereits um 1680. Auch wenn das „Kreuzgedicht" von Catharina

---

[59]Bircher, Sämtliche Werke, S. 25.
[60]Rosenfeld, Bildgedicht, S. 92.
[61]Ebd., S. 92.

Regina von Greiffenberg ein besonders eindruckvolles Beispiel der Figurendichtung darstellt, ist der barocke Leitgedanke der Künstevereinigung auf andere Weise umfassender verwirklicht worden. Die Oper mit Gesang, Schauspiel und Bühnenbild sind nur ein Beispiel dafür.