
Peter J. Burgard, *Baroque. Figures of Excess in Seventeenth-Century European Art and German Literature*. Fink, Paderborn 2019. 385 S., 20 Farbtafeln, € 89,-.

Besprochen von **Dirk Werle**: Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar,
Hauptstraße 207–209, D-69117 Heidelberg, E-Mail: dirk.werle@gs.uni-heidelberg.de

<https://doi.org/10.1515/arb-2022-0049>

Peter J. Burgards Buch *Baroque. Figures of Excess in Seventeenth-Century European Art and German Literature* entfaltet folgende, zu Beginn klar benannte These: „[...] German literature of the seventeenth century both is Baroque and *confirms* what the Baroque is – the latter by articulating the Baroque aesthetic in a medium, literature, and in lands, German-speaking, removed from its origin“ (S. 7, nochmals ähnlich wiederholt S. 229). Es geht also darum zu zeigen, dass die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts barock ist und gleichzeitig bestätigt oder auch bekräftigt, was Barock ist, Letzteres durch die Artikulation barocker Ästhetik in einem Medium und in einer Region, die jeweils von ihren Ursprüngen entfernt sind, nämlich in der Literatur und im deutschen Kulturraum – das Barock sei ursprünglich, so Burgard, in der bildenden Kunst und in Italien entstanden. Die so umrissene These könnte unbefangene Leserinnen und Leser vielleicht verwundern, denn sie scheint auf den ersten Blick in redundanter Weise das Selbstverständliche zu behaupten: Barocke Literatur ist barock, was sollte sie sonst sein? Leserinnen und Leser hingegen, die vielleicht bereits intensiver mit dem im Buch behandelten literaturhistorischen Feld befasst sind oder waren, werden verstehen, dass hier gegen eine bereits länger in der germanistischen ‚Barockforschung‘ bestehende Tendenz argumentiert wird. Seit einigen Jahrzehnten vertreten viele Forscherinnen und Forscher die Ansicht, dass der Epochenbegriff ‚Barock‘ nicht

sehr gut geeignet sei, um die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts zu beschreiben. Es handelt sich hier ja um einen jener Epochenbegriffe, die nicht auf zeitgenössische Selbstbeschreibung zurückgehen – ‚Barockliteraten‘ hätten mit der Zuschreibung, ihre Texte seien ‚barock‘, nichts anzufangen gewusst, denn der Begriff existierte im 17. Jahrhundert noch nicht; er ist eine Erfindung des 19. Jahrhunderts, wurde zunächst auf Phänomene der Kunstgeschichte angewandt und zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf die deutsche Literatur übertragen. So gesehen, wäre die Frage, ob die Literatur des 17. Jahrhunderts barock war oder nicht, eigentlich sinnlos.

Einflussreich für die ‚Erfindung des Barock‘ in der Germanistik des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts war Fritz Strichs Aufsatz „Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts“ von 1916.¹ Den Epochenbegriff ‚Barock‘ benutzt Strich mit dem Ziel, die Literatur des 17. Jahrhunderts aufzuwerten, indem er sie an die älteste deutsche Dichtung rückbindet und gleichzeitig behauptet, barocke Lyrik weise schon auf die Romantik voraus. Auszugehen sei von einem spezifisch deutschen lyrischen Stil, von dem der barocke Stil eine Ausprägung sei. Diesen Stil versucht Strich mit den Kategorien der Gegenwärtigkeit, der maßlosen Vergrößerung, des jähen Wechsels, des Ornamentalen, von Antithetik und Widerspruch, Gegensätzlichkeit und Spannung zu fassen. Diese Sichtweise auf die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts erlaubt es Strich, sie in einen intermedialen und internationalen Zusammenhang zu bringen mit der europäischen bildenden Kunst der Zeit. Spätestens seit den 1970er Jahren ist die so zu skizzierende Vorstellung eines literarischen Barockstils des deutschen 17. Jahrhunderts der Kritik ausgesetzt. Betont wurden dagegen die späthumanistische Prägung der zeitgenössischen Literatur, die Interaktion von deutschsprachiger und lateinischer Dichtung, die enge Verbundenheit der Dichtung mit dem Feld der Gelehrsamkeit, die Kontinuitäten der Literatur des 17. Jahrhunderts mit vorangehenden und folgenden Perioden. Aus diesem Grund ziehen es seit längerer Zeit viele Forscherinnen und Forscher vor, statt vom ‚Barock‘ von einer Makroperiode ‚frühe Neuzeit‘ zu sprechen und damit einen Epochenbegriff zu nutzen, der inhaltlich weniger festgelegt ist und einen größeren Zeitraum umfasst. Gegen diese dominante Tendenz der germanistischen Frühneuzeitforschung schreibt Burgard an und greift dabei auf Vorstellungen zurück, wie sie in ähnlicher Weise bereits Strich artikuliert hat.

Nach Burgard ist die ‚Barockliteratur‘ in Analogie zur zeitgenössischen, internationalen bildenden Kunst zu verstehen als epochale Formation, die sich auf

¹ Fritz Strich, „Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts“ [1916]. In: Richard Alewyn (Hg.), *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*. Köln – Berlin 1965, S. 229–259. Vgl. zum wissenschaftshistorischen Kontext Marcel Lepper, „Typologie, Stilpsychologie, Kunstwollen. Zur Erfindung des ‚Barock‘ (1900–1933)“. In: *arcadia* 41 (2006), S. 14–28.

allen möglichen Ebenen durch Exzesse gegenüber Systemansprüchen und durch Beharren auf Differenzen gegenüber Ganzheitsphantasmen auszeichne. Man könnte fragen, was eigentlich ‚System‘ hier bedeuten soll, ob es ein geeigneter Begriff ist, um Literatur allgemein und frühneuzeitliche Literatur im Besonderen zu charakterisieren, und ob ‚Exzess‘ der richtige Oppositionsbegriff gegenüber ‚System‘ ist. Diese Fragen, soviel kann man hier schon vorwegnehmen, beantwortet Burgards Buch nicht. Überraschend ist auch, dass Burgard, dessen Buch sich durch den Gestus der umfassenden Berücksichtigung vorliegender Forschungsliteratur der vergangenen Jahrzehnte von Friedrich Gundolf über Herbert Schöffler bis heute auszeichnet, Strichs Beitrag, der seine eigenen Thesen um über 100 Jahre präludiert, nicht erwähnt – ebenso wenig wie übrigens Max von Waldbergs epochales Buch über *Die Deutsche Renaissance-Lyrik* von 1888, das sich allerdings auch mit Burgards Thesen nur schwer in Einklang bringen ließe.²

Das ‚große Buch‘, der ‚große Wurf‘ zur deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts ist ein Desiderat. Burgards Buch tritt auf, als wolle es dieses Desiderat beheben. Der Gestus ist nicht etwa der eines provozierenden, kleinen Essays, sondern jener der Summe eines langen Forscherlebens, in die in Aufsatzform verfasste Vorarbeiten überarbeitet eingehen, sowie eines Opus magnum, allein schon was die opulente Ausstattung betrifft: dickes Hochglanzpapier, hochwertiger Farbtafelteil, exquisiter Satz. An dem so artikulierten Anspruch muss sich das Buch messen lassen. Auch der Aufbau vermittelt diesen Anspruch, er wirkt ‚durchkomponiert‘: In einer Einleitung entfaltet Burgard seine These in Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand. Teil 1 präsentiert dem Anspruch nach ‚Modelle‘ für die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts in der europäischen bildenden Kunst; Teil 2 tritt auf als ‚Präludium‘, in dem Martin Opitz’ *Buch von der Deutschen Poeterey* von 1624 als weithin kanonischer poetologischer Grundlagentext der ‚Barockliteratur‘ einer Relektüre im Sinne der These des Buchs unterzogen wird; Teil 3 zeigt in der ‚Performance‘ an einem hochkanonischen Beispiel, Andreas Gryphius’ erstmals 1650 veröffentlichtem Trauerspiel *Leo Armenius*, wie das von Opitz theoretisch Entfaltete im literarischen Text eingelöst wird. An diesem Punkt ist, so der Autor, das Argument des Buchs durchgespielt (S. 229); Teil 4, der ‚Chorus‘, illustriert es an einer Reihe weiterer kanonischer Texte: an Gedichten von Opitz, Paul Fleming, Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau und Gryphius sowie einigen anderen und an dem berühmtesten Titelkupfer des deutschen 17. Jahrhunderts, nämlich dem Titelkupfer von Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausens 1669 veröffentlichtem Roman *Simplicissimus Teutsch*. Ein

2 Max von Waldberg, *Die Deutsche Renaissance-Lyrik*. Berlin 1888.

kurzes ‚Nachspiel‘ bildet die ‚Lektüre‘ eines von Opitz’ Echogedichten. Unterbrochen wird die Argumentation immer wieder, und auch das entspricht der Inszenierung als Opus magnum, durch kritische – im Ton meist polemische – Exkurse, in denen wichtige Beiträge zur Forschung der letzten Jahrzehnte in kleinen Rezensionen gemustert werden; insgesamt ist der Gestus jener eines Autors, der sich – gewissermaßen ‚allein gegen die Mafia‘ – gegen den *mainstream* der gesamten Forschung stellt und jetzt endlich deren langjährige Versäumnisse und blinde Flecken aufdeckt. Dieser Gestus ist nicht immer ganz frei von Peinlichkeit, etwa wenn in einer Fußnote Platitüden über den richtigen Umgang mit Forschungsliteratur ausgewalzt werden (S. 96f., Fn. 48). Auch führt er zu einer Überbetonung der eigenen Gegenpositionen zur vorliegenden Forschung, über die die Interpretationen des Buchs häufig gar nicht so stark hinausgehen, wie es rhetorisch behauptet wird.

Das vorliegende Buch ist gleichwohl sehr gut geschrieben, ansprechend disponiert und enthält viele erhellende Beobachtungen und Überlegungen zu einzelnen Aspekten, etwa wenn gezeigt wird, inwiefern der ‚spielerische‘ Georg Philipp Harsdörffer im Vergleich mit dem ‚orthodoxen‘ August Buchner in mancherlei Hinsicht der ‚rechtmäßigere‘ Erbe Opitz’ ist (S. 128–130). Zu unterstützen ist überhaupt das an vielen Stellen im Text artikulierte Beharren auf der ‚Lesbarkeit‘ ‚barocker‘ Literatur, auf ihrer ‚Interessantheit‘ und ‚Modernität‘: Es handelt sich eben nicht nur um Texte aus einer fremden Zeit, die erst verständlich werden durch umfassende Hintergrunderläuterungen, sondern in vielen Fällen ist die Dichtung des 17. Jahrhunderts auch noch aus heutiger Sicht ‚Literatur für Leser‘, die als solche immer wieder neu entdeckt werden kann und sollte. Richtig zeigt Burgard, dass und inwiefern die deutschsprachige Literatur des 17. Jahrhunderts zahlreiche spielerische Dimensionen besitzt (S. 130) und oft komplexer ist als gemeinhin angenommen. Nicht selten unterläuft oder transgrediert die Literatur dieser Zeit scheinbar ernst gemeinte, zum Beispiel moraldidaktische Anweisungen und bringt damit die Vielfältigkeit der frühneuzeitlichen Welt zum Leuchten. Das demonstriert das vorliegende Buch an vielen Stellen.

Leider ist nicht ganz klar, an welchen Leser*innenkreis sich das Buch genau richtet: Der Verlag Wilhelm Fink, in dem das Buch veröffentlicht worden ist, ist eher kein Publikums-, sondern ein Fachverlag, aber in der „Note on Texts“ zu Beginn (S. IX) erklärt der Autor, dass er vorzugsweise Leseausgaben der behandelten Texte zitiert, um nicht nur Forscherinnen und Forschern, sondern auch Studierenden die Nachprüfung der Argumentation zu erleichtern. Das Buch ist auf Englisch geschrieben, was deutschsprachigen Leser*innen nicht unbedingt entgegenkommt, deutschsprachige Zitate hingegen sind nicht ins Englische übersetzt, was wiederum englischsprachigen Leser*innen, die nicht Deutsch verstehen, die Lektüre erschwert.

Auch unabhängig davon kann das Buch hier aber nicht als das neue Standardwerk zur deutschen Literatur des ‚Barock‘ empfohlen werden. Im Gegenteil ist hervorzuheben, dass vieles, was in dem Buch gesagt wird, nicht stimmt. Fragwürdig ist bereits die Entscheidung, im ersten Kapitel vom Modell der italienischen bildenden Kunst auszugehen, um die deutsche Literatur zu erklären. Viel sinnvoller wäre es demgegenüber, sich zu fragen, welche Bilder es denn im deutschen Kulturraum im 17. Jahrhundert zu sehen gab, mit denen dann vielleicht die poetischen Texte interagiert haben, und das sind vorzugsweise Titelkupfer, Einblattdrucke und Embleme. Später, im vierten Kapitel, geht es, wie angedeutet, um einen sehr berühmten Titelkupfer, den Burgard gerade auch in seiner Emblematisität beleuchtet, aber er wird ganz isoliert behandelt, ohne einen Blick auf die reiche weitere Bildproduktion der Zeit in diesen Bereichen. Ganz ausgeblendet wird von Burgard ein intermedialer Zusammenhang, der für die deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts viel wichtiger war als jener mit der bildenden Kunst, nämlich jener mit der Musik. Und wenn man sich schon Interaktionen zwischen italienischer Kunst und deutscher Literatur anschaut, dann wäre es wichtig gewesen, nicht nur auf Analogien zu achten, sondern auch Brüche und Ungleichzeitigkeiten zwischen den Medien zu beleuchten. Schließlich ist das erste Kapitel in Teilen redundant: Warum müssen die Prinzipien barocker bildender Kunst an Architektur *und* Relief *und* Skulptur *und* Malerei erläutert werden?

Die These, für die Burgard im ersten Kapitel argumentiert, ist die, dass barocke bildende Kunst sich durch den Exzess gegenüber jeglichem ‚Systemanspruch‘ und die programmatische Differenz gegenüber Idealen von Ganzheit und Maß auszeichne, wie sie in der Renaissance vorherrschend gewesen seien. Diese These ist nicht besonders neu; das wäre aber nicht weiter schlimm, wenn Burgard sie nicht auf die ‚barocke‘ Literatur ausdehnte – auch sie soll sich angeblich von der Renaissance durch Abgrenzung konstituieren. Literatur der Renaissance wird aber im gesamten Buch nicht besprochen. Manches im Kapitel zu den ‚Modellen‘ der bildenden Kunst ist richtig, aber überhaupt nicht überraschend, weil Handbuchwissen – etwa die Beobachtung, dass ‚barocke‘ Skulpturen gegenüber jenen der Renaissance durch eine größere Dynamik ausgezeichnet sind (S. 47) oder dass Diego Velázquez’ Gemälde *Las Meninas* durch allerhand subversive Täuschungs- und Reflexionseffekte charakterisiert ist (S. 71–74). Letzteres ist ja seit dem berühmten ersten Kapitel von Michel Foucaults Opus magnum *Les mots et les choses* von 1966 wohlbekannt.³ Stark ist die Interpretation von Francesco Fracanzanos Gemälde *Der trunkene Silen* (1640) (S. 77–83). Mit Blick

³ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt/M. ¹⁴1997 [Orig. 1966], S. 30–45.

auf dieses Gemälde kann Burgard seine These von der barocken Überbietung der Renaissance-Kunst überzeugend darlegen, indem er das Bild als exzessive Parodie von Mariendarstellungen der Renaissance deutet.

Methodisch ist Burgards Vorgehen fragwürdig, insofern er sich vornimmt zu zeigen, dass es den ‚Barock‘ im von ihm postulierten Sinne wirklich gibt, und dann vorzugsweise Beispiele heranzieht, mit denen er genau das gut belegen kann – verräterisch ist hier die ironische Äußerung, Andreas Gryphius’ Sonett *Als Er aus Rom geschidn* sei „[a]s if written for this book“ (S. 206), eben weil sich mit ihm dessen These so gut illustrieren lasse. Exemplarisch für Burgards Vorgehen ist seine Interpretation von Gryphius’ Sonett *Mitternacht* (S. 279–295), das in der Tat mit seinen überlangen Versen einen metrischen Exzess darstellt, damit aber eben ein Sonderfall und nicht die Regel zeitgenössischer Lyrik ist. Da es dem Autor wichtig ist, den Höhenkamm kanonisierter Barockliteratur abzuschreiten, kommt es vor, dass manche Texte, die eben zu diesem Höhenkamm gehören und auf deren Behandlung Burgard daher nicht verzichten mag, sich seinen Thesen vom Exzess und von der Differenz aller ‚Barockliteratur‘ nicht ohne Weiteres fügen. In solchen Fällen verfolgt der Autor dann jeweils die Strategie zu zeigen, dass an dem jeweiligen Text manches nicht ‚zusammenpasst‘ – und das dient ihm dann als Beleg für seine These: Die Dinge fügen sich nicht, also soll mit ihnen wohl auch gezeigt werden, dass Dinge sich nicht fügen. Eine solche ‚Interpretationsstrategie‘ lässt sich aber mit Blick auf jeden beliebigen Text verfolgen, man wird immer etwas finden, das sich nicht fügt, wenn man nur lange genug danach sucht. Burgard reserviert das, was er durch seine beliebig anwendbare Interpretationsstrategie aufweist, aber für Texte des ‚Barock‘: Sie seien, so Burgards Argument, ‚nicht-systematisch‘, ‚nicht-identisch‘ und ‚nicht-konsistent‘, also seien sie ‚barock‘. Es sei zurückgefragt, wo es denn eigentlich in der Literatur so etwas wie ‚System‘ und ‚Identität‘ unhinterfragt gibt. Nicht einmal in der Weimarer Klassik gibt es so etwas, oder besser: Mit der richtigen Interpretation kann man jeden Text als ‚nicht-systematisch‘ und ‚nicht-identisch‘ deuten; somit können diese Eigenschaften aber nicht als signifikant für ‚barocke‘ Literatur in Anspruch genommen werden. Freilich gibt es Beispiele, an denen die Inszenierung von ‚Nicht-Identität‘ ganz zwanglos beobachtet werden kann; überzeugend in diesem Sinne ist etwa Burgards Interpretation von Flemings Gedicht *Auff ihr Abwesen* (S. 241–246) – aber es lässt sich eben nicht verallgemeinern.

Besonders eindrücklich wird die Fragwürdigkeit von Burgards Interpretationsstrategie im zweiten Kapitel, in dem Opitz’ *Buch von der Deutschen Poeterey* einer Relektüre unterzogen wird mit dem Ziel zu zeigen, dass Opitz mit seinem Buch nicht, wie bislang allgemein gedacht, eine Poetik für die deutschsprachige Literatur formuliert, sondern stattdessen die Ansprüche einer solchen Poetik unterminiere, subvertiere und parodiere. Opitz meine, so Burgard, das, was er in

seinem Buch scheinbar über die Natur der Poesie, über poetische Genres und über die Regeln der Metrik darlege, ironisch, und das könne man daran erkennen, dass er immer wieder Inkonsistenzen in seine Darlegungen einbaue, etwa jene, dass er einerseits für das Deutsche als Literatursprache argumentiere, dass aber andererseits – *horribile dictu* – bereits auf der Titelseite sein Autornamen lateinisch flektiert geboten werde und noch dazu – hört, hört! – ein lateinisches Motto Verwendung finde (S. 109). Eine weitere Unstimmigkeit erblickt Burgard in dem Umstand, dass Opitz in seinem Buch Regeln für Reime in einer Sprache aufstellt, die noch nicht über eine regulierte Orthographie verfügt (S. 112) – warum aber das eine das andere ausschließen sollte, bleibt Burgards Geheimnis. Wenn er sich aufzudecken bemüht, dass Opitz' Regeln zur Abfassung von *Lyrice* arbiträr seien und zu Nonsense führten, schreckt er auch vor dem Kunstgriff des lückenhaften Zitats nicht zurück, wenn er referiert: „*Lyrice* can treat ,alles was in ein kurz getichte kan gebracht werden“ (S. 117). Das steht tatsächlich so bei Opitz, aber in der Folge wird es weiter spezifiziert, indem Opitz benennt, was dieses „alles“ umfasst, und damit auch *ex negativo* vorführt, was alles *nicht* Gegenstand von *Lyrice* werden kann.⁴ Grundsätzlich ist zu beobachten, dass Burgard bei seiner Opitz-Lektüre die Strategie verfolgt, sehr strenge Standards von Konsistenz und Logik anzulegen, dann zu zeigen, dass Opitz diesen von Burgard angelegten Standards nicht überall gerecht wird, und das dann als Subversion eben dieser Standards zu interpretieren, ohne zu berücksichtigen, dass Opitz vielleicht gar nicht dieselben Standards an seinen eigenen Text angelegt hätte – die ersten Leserinnen und Leser jedenfalls haben es nicht getan, sondern Opitz' Poetik als Poetik ernstgenommen, was dann zu ihrem Siegeszug im 17. Jahrhundert geführt hat. Warum, so muss man angesichts von Burgards Argumentation zurückfragen, hätte Opitz eine Poetik schreiben sollen, die den Zweck einer Poetik subvertierte, und das mit noch nicht einmal sehr kunstvollen Mitteln, wo doch die Einsichten, die in dieser angeblich nur ironisch gemeinten Poetik entfaltet werden, ziemlich anschlussfähig sind, wenn man sie denn ernstnimmt?

Am Ende seines Opitz-Kapitels untersucht Burgard die im *Buch von der Deutschen Poeterey* vielgestaltig vorfindlichen intertextuellen Praktiken (S. 120–122). Sie unterminierten, so Burgard, die Ansprüche des Autors auf ‚Selbst-Identität‘. Auch das ist falsch: Es gibt im 17. Jahrhundert die moderne Vorstellung des Autors als Ausdrucksinstantz eines ‚selbst-identischen‘ Subjekts noch nicht. Hier zeigt sich eine allgemein für das vorliegende Buch zutreffende Eigenschaft: Burgards Beobachtungen am Text sind nicht unbedingt falsch, aber ihre Inter-

⁴ Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624). Studienausgabe. Hg. von Herbert Jauermann. Stuttgart 2002, S. 33.

pretation ist oft historisch schief. Man kann das insbesondere an den Ausführungen zu Opitz' Übersetzungspraktiken beobachten (S. 121): Nach Burgard behauptet Opitz, Übersetzen sei ein Prozess der Aneignung; was er dann aber bei seinen eigenen Modellübersetzungen unternehme, sei im Gegenteil die Produktion von Differenzen. Damit wolle, so Burgard, Opitz zeigen, dass Übersetzen in Wirklichkeit die Produktion von Differenzen sei und nicht etwa eine Prozedur kultureller Aneignung. Damit fällt Opitz' historische Sichtweise auf wundersame Weise mit der Sichtweise seines Interpreten Burgard zusammen, denn auch er ist, wenn ich seinen Text richtig verstehe, überzeugt, dass Übersetzen keine Prozedur kultureller Aneignung ist, sondern die Produktion von Differenzen. Was aber, wenn Opitz der Ansicht war, dass Übersetzen *beides* ist? (Übrigens scheint es mir nicht ausgeschlossen, dass man diese mögliche Ansicht des Martin Opitz auch überhistorisch verallgemeinern könnte, aber darüber müsste man sich gesondert unterhalten.)

An weiteren Stellen sind die Ausführungen historisch unpräzise, etwa wenn Burgard sich zu zeigen bemüht, dass Opitz' Metapherntheorie, wie sie im *Buch von der Deutschen Poeterey* artikuliert wird, auf einen Exzess und eine Subversion von Bedeutungsproduktion abziele (S. 122–124). Opitz aktualisiert in seinem Buch aber lediglich die schon zu seiner Zeit kanonische Aristotelische Metapherntheorie, die bekanntlich kein Produkt des ‚Barock‘ ist. Hier wird Burgard wie des öfteren Opfer seiner Methodologie, wonach man die Texte genau lesen soll, ohne sich den Blick durch umfangreiche Kontextualisierung zu verstellen (vgl. dazu die detaillierte und verfehlte Kritik an Nicola Kaminskis Buch *Ex bello ars oder Ursprung der „Deutschen Poeterey“*, S. 105–109, oder auch die knappe und ebenso verfehlte Kritik an Stefanie Arends Buch *Rastlose Weltgestaltung. Seneca'sche Kulturkritik in den Tragödien Gryphius' und Lohensteins*, S. 209, Fn. 8) – meistens muss man eben beides tun, genau Lesen *und* Kontextualisieren! Burgards methodologische Prämisse, dass genaue Textlektüren richtige Einsichten brächten und Kontextualisierung weitgehend überflüssig sei, weil der Text für sich selbst stehe (vgl. in einem ähnlichen Sinne etwa S. 205), ist einfach verkehrt, ebenso wie seine häufige Unterstellung, andere Interpreten als er selbst ließen die genaue Lektüre der Texte vermissen (vgl. etwa S. 331, Fn. 69).

Überzeugender als das Opitz-Kapitel ist das folgende zu Gryphius' *Leo Armenius*. An diesem Text lassen sich die Thesen von der Subversivität und Exzessivität des Barock leichter illustrieren, vermutlich weil es sich bei Gryphius' Drama um einen literarischen Text handelt, der spezifisch anders funktioniert als ein Traktat. In der Tat ist Burgards Interpretation von *Leo Armenius* als vielfältig ambiges Gebilde zwar vielleicht etwas redundant, weil immer aufs Gleiche hinauslaufend, aber doch weitenteils argumentativ überzeugend – hier ist vielleicht eher das Problem, dass sie nicht besonders weit über den bisherigen Stand der

Forschung hinausgeht. Auch in diesem Kapitel finden sich aber bemerkenswerte Verirrungen, etwa jene Passage, in der Burgard Gryphius als Anti-Cartesianer darstellt (S. 149–152) – Gryphius war vermutlich kein Cartesianer, aber das heißt ja noch nicht, dass er ein Anti-Cartesianer war; vielleicht war er keines von beiden? An anderer Stelle zieht Burgard aus dem Umstand, dass Gryphius' Drama nicht mit dem ersten Akt beginnt, sondern mit einer Widmung, einer Vorrede und einer Inhaltszusammenfassung, den Schluss, dass die Grenzen des Texts unscharf seien (S. 153f.). Das mag zutreffen, es würde dann aber für die meisten frühneuzeitlichen Texte gelten, die bekanntlich zumeist mit einem solchen paratextuellen Vorbau beginnen. Es ist also jedenfalls nichts Besonderes und damit nicht besonders signifikant für eine Interpretation. Ein ähnlicher Fall von Überinterpretation liegt vor, wenn Burgard den Titel der Gryph'schen Anmerkungen (die, wie in der Zeit und für dieses Genre üblich, einzelne Stellen des Texts mit einem gelehrten Kommentar versehen), „Erklärung etlicher dunckelen örtter“, als Element von Gryphius' Selbstreflexion über die ‚Chiaroscuro‘-Ambiguität seines Textes deutet (S. 143). Bizarr ist auch die Interpretation des Namens der Figur Jamblichus als sprechend: Der Name bedeute, so Burgard, „Jamblike“, also ‚wie ein Jambus‘, und das wiederum solle im Sinne einer metonymischen Verschiebung bedeuten: ‚wie Dichtung‘ (S. 188). Da aber Jamblichus im Drama die Figur ist, die explizit über den Doppelsinn der Sprache reflektiert, werde hier allegorisch die Dichtung als Agent der Ambiguität verkörpert. Mindestens verwunderlich ist auch Burgards in diesem Kapitel wie andernorts geäußerte Einschätzung, die allzu starke Berücksichtigung konfessioneller Unterschiede führe beim Studium ‚barocker‘ Literatur in die Irre (vgl. etwa S. 184); dabei weiß jede und jeder, die oder der sich mit der Literatur dieser Periode genauer befasst, dass das genaue Gegenteil der Fall ist! Am Ende fasst Burgard die Ergebnisse seiner Interpretation dahingehend zusammen, dass Gryphius mit seinem Text „radical critique of system“ übe (S. 209) – was das genau heißen soll, steht dahin.

Nach Burgard ist die Literatur des ‚Barock‘, wie gesagt, gekennzeichnet durch die Inszenierung von Exzess, Unordnung, Differenz, Nichtidentität und Unsicherheit. Dieses Deutungsmuster wird als Passepartout genutzt; der Autor schlägt tendenziell alle von ihm behandelten Texte über diesen Leisten. Das wird besonders deutlich im vierten Kapitel. Burgard nimmt hier vor allem lyrische Texte in den Blick und am Ende das berühmte Titeltupfer des *Simplicissimus Teutsch* (S. 297–324). An dieser letzten umfangreicheren Interpretation des Buchs lässt sich abschließend nochmals Burgards problematisches Verfahren rekapitulieren: Er interpretiert das Titeltupfer des *Simplicissimus*, macht dabei auch treffende Einzelbeobachtungen, kritisiert die gesamte, umfangreich vorliegende Forschungsliteratur zum Thema als verfehlt, macht sie sich aber gleichzeitig zunutze und geht nur unbeträchtlich darüber hinaus. Dabei folgt er der Strategie zu

zeigen, dass bei der genauen Betrachtung des Kupfers und seiner Textumgebung vieles nicht aufgeht, und deutet dieses Nicht-Aufgehen dergestalt, dass es Nicht-Differenz bedeuten solle: Ein allgemeines Prinzip des Nicht-Identisch-mit-sichselbst-Seins solle hier zum Ausdruck gebracht werden. Das treibt Burgard bis auf die Ebene des Typographischen (S. 313–315): Er zeigt, dass einzelne Lettern nicht identisch sind, und deutet das als Artikulation des Prinzips der Nicht-Identität in der Typographie. Moderne Konsistenzansprüche werden dabei an frühneuzeitliche Literatur herangetragen, und der Umstand, dass sie ihnen nicht entspricht, wird dahingehend gedeutet, dass diese Literatur einen Gegenentwurf zu jenen Ansprüchen darstelle. *Much ado about nothing!*

Der Umstand, dass Burgard Verlauf und Ergebnis seiner Interpretationen an einer vorgefassten These ausrichtet, lässt sich stellenweise auch an der Rhetorik des Buchs ablesen, zum Beispiel wenn er etwa nach zwei Dritteln seines Buchs schreibt, an diesem Punkt der Argumentation ‚diktiere‘ seine Studie eine bestimmte Sichtweise auf Opitz’ *Sonnet über die augen der Astree* (S. 261). An anderer Stelle schreckt er auch vor einer unbegründeten Konjektur einer Stelle in Flemings Gedicht *Wie Er wolle geküsst seyn* nicht zurück, um den Text für seine Interpretation – die ansonsten manche erhellende Beobachtung enthält (allerdings mit eher wirren Überlegungen zur Metrik, S. 255f.) – passender zu machen (S. 252). Auch abgesehen von derlei fragwürdigen Operationen ist Burgards Beschreibung des ‚Barock‘ zu unspezifisch, um die Literatur der Zeit, wie er es mit seinem Buch beansprucht, angemessen erfassen zu können, und sie trifft nicht auf alle relevanten Fälle zu, das heißt, sie lässt sich nicht universal behaupten. Weite Teile der ‚barocken‘ Lyrik etwa zeichnen sich durch Prinzipien von Einfachheit und Wiederholung aus,⁵ und die zeitgenössische lateinische Literatur des deutschen Kulturraums, die Burgard überhaupt nicht berücksichtigt, folgt in weiten Teilen nochmals eigenen Gesetzen, auch wenn sie in vielfältiger Form mit der deutschsprachigen Literatur interagiert. Die Konzentration der Studie auf Autoren und Texte des Höhenkamms führt dazu, dass die ‚Epoche‘ des ‚Barock‘ nur in einigen ausgewählten Exempeln, nicht aber in ihrer Differenziertheit und Vielgestalt sichtbar wird. Zwei wichtige und allgemeine Erkenntnisse werden *ex negativo* durch sie erhärtet: 1.) Die Affirmation des Barockbegriffs behindert das Verständnis der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts mehr, als sie sie befördert, und 2.) Textlektüren, die sich nicht hinreichend um historische Kontextualisierung bemühen, sind nicht gut geeignet, um diese Literatur verstehen zu helfen.

5 Vgl. Dirk Werle, *‚Barocke‘ Lyrik lesen*. Frankfurt/M. 2019.