

DIE DEUTSCHE LITERATUR

Von WOLF-LÜDER LIEBERMANN

1. Einleitung

Senecas Tragödien haben bei ihren Kritikern durchweg wenig Beifall gefunden. Zumal die philologischen Fachgelehrten sind hart mit ihm ins Gericht gegangen. Selbst den Ehrenrettungsversuchen jüngerer Datums haftet etwas Bemühtes und Gequältes an: Da hilft man sich mit der immer wiederholten Auskunft, daß für den Römer der frühen Kaiserzeit andere Gesetze dramatischer Kunst gelten als für die großen klassischen Tragiker Griechenlands, daß ein Vergleich also unbillig sei und notwendigerweise unzulässige Erwartungen enttäuscht werden müßten. Oder aber, man erinnert sich des Staatsmanns und Stoikers Seneca und sucht den Dichter durch den Philosophen und Erzieher zu ersetzen und gleichzeitig zu erklären. Historische Anstrengung sieht das Rom der Caligula, Claudius, Nero in diesen Stücken widergespiegelt, Mord, Intrige und Cäsarenwahnsinn eingefangen. Seneca als Kind seiner Zeit, als Prediger und Moralist, als Psychologe, Seneca als raffinierter Stilist, imponierender Sentenzen- und Pointenvirtuose, Seneca als dramatischer Künstler eigener Art — das sind alles beachtenswerte Ansätze, aber Befremden und Unbehagen bleibt, eine unmittelbare Begegnung will sich nicht einstellen.

Einen auffälligen Gegensatz dazu bildet die Tatsache, daß die Entwicklung des europäischen Dramas weithin von eben diesen Seneca-Tragödien bestimmt ist.¹ Das Mittelalter beherrscht der Ethiker und Moralphilosoph Seneca, der Meister der Sentenzen, — nicht zuletzt aufgrund des erst von Humanisten des 15. Jahrhunderts (Lorenzo Valla?) als Fälschung erkannten Briefwechsels mit Paulus. Von Senecas Tragödien dagegen dürfte man sich kaum eine angemessene Vorstellung gebildet haben,

¹ Für 'Mittelalter' und 'Wiederentdeckung Senecas' muß im Rahmen dieses Bandes auf nähere Ausführungen, Belege und Literaturangaben verzichtet werden; vgl. dazu den Beitrag von P. L. Schmidt.

wie ja überhaupt dem Mittelalter der Begriff des antiken Dramas und Theaters verlorengegangen war. Erst mit dem Übergang vom 13. zum 14. Jahrhundert änderte sich die Situation. Die 'Neuentdeckung' des Tragikers Seneca steht im Zeichen zweier sich überlagernder Traditionstränge. Der eine ist durch die tiefverwurzelte Vorstellung vom Moralisten Seneca bestimmt. Daneben verfügte man aber auch über ein aus der Antike überkommenes Klischee, das zwar die Tragödie in ihrer antiken Form nicht in den Griff bekam, um so beharrlicher aber bestimmte Merkmale in wechselnder Kombination als für die Tragödie konstitutiv behauptete (z. B. 'hohen' Stil, unglücklichen Ausgang, Sturz und Verbrechen von Königen als Inhalt). Diese Theorie war auf die wiederbelebten Seneca-Tragödien vorzüglich applizierbar. Im Schnittpunkt von konventioneller Tragödiendefinition und mittelalterlichem Senecabild ist die neue Beschäftigung mit Senecas Tragödien angesiedelt. Das zeigt sich bei dem englischen Dominikaner Nikolaus Treveth, der mit seinem uns noch erhaltenen Kommentar die wissenschaftliche Seneca-Exegese des 14. und 15. Jahrhunderts stark geprägt hat,² wie bei Albertino Mussato, dessen in der Seneca-Nachfolge stehende ›Ecerinis‹ die Renaissance-Tragödie begründet. Die künftige Entwicklung war damit vorgezeichnet.

Für Treveth ist Zweckbestimmung der Dramen in erster Linie moralische Belehrung, die aus dem exemplarischen Gehalt der Stücke gewonnen und durch den Reiz der Dichtung versüßt wird. Nicht nur die Bühne als moralische Anstalt, das Drama des Humanismus und der Reformationszeit ist hier vorbereitet.

Mussatos literarisches Programm ist in der ersten Epistel (›Ad collegium Artistarum‹) niedergelegt, er begibt sich in der Anrede an die eigene 'Musula' ausdrücklich in Senecas Gefolgschaft. Die Bestimmung tragischer Gegenstände ist durchaus konventionell, mittelalterlich. Bedeutsam aber ist, daß diese tragischen Inhalte nach Mussato allein in einer formal, und das heißt bei ihm — ein Erbe Lovatos — vorwiegend metrisch bestimmten Gestaltung ihre Verwirklichung finden können, eben der senecaischen Tragödie. Seneca wird zum Inbegriff dessen, was man mit dem

² Das dürfte nach den Untersuchungen E. Franceschinis feststehen (s. „Glosse e commenti medievali a Seneca tragico“, *Studi e note di filologia latina medievale*, Mailand 1938 [*Pubbl. della Univ. catt. del Sacro Cuore*, Ser. 4: Sc. filol. 30], S. 1—105 und *Il commento di Nicola Trevet al Tieste di Seneca*, Mailand 1938 [*Orbis Romanus* 11]).

Begriff 'Tragödie' verband. Doch auch der Moralist Seneca kommt zu seinem Recht; freilich nicht in der naiven Form des verkappten Predigers, wie es bei Treveth der Fall ist. Mussato spürt etwas von dem Wesentlichen des Tragikers, seiner Sensibilität für die unheimliche und brutale Wirklichkeit, die sich nur unter Aufbietung aller Kräfte bestehen läßt³ — der Wirklichkeitsbezug gehört mit zu Mussatos programmatischen Forderungen. Und so erfährt auch die herkömmliche Tragödientheorie eine offenbar durch die Seneca-Lektüre verursachte Erweiterung und Vertiefung. Die hohe Stillage tritt in einen inneren Zusammenhang mit der hohen Stellung der Personen, diese wiederum wird mit dem eigentlichen Anliegen der Tragödie verknüpft: der Demonstration des Fallgesetzes, in dem sich Fortunas Wirken kundtut. Gegen Grausamkeit und Verbrechen, die allgemeine Unsicherheit des Lebens, die Wandelbarkeit des Glücks, die Unbeständigkeit der Güter hilft aber allein — 'stoische' — *constantia*. Diese Einsicht zu vermitteln, die richtige Haltung zu provozieren und einzuüben, darin liegt der Nutzen der Tragödie — ein Vorklang des barocken Trauerspiels.

Man mag es ein Paradox nennen: Das antike Drama, das im Namen von Moral und Religion vom erstarkenden Christentum unterdrückt worden war, erlebt seine Wiedergeburt in senecaischem Gewand eben unter moralischem Anspruch: dem naiv-biedermännischen, die Tradition des mittelalterlichen 'Seneca morale' (Dante, *Inf.* 4, 141) fortführenden Treveths, der sein Werk mit einem 'Amen' beschließt, und dem viel umfassenderen Mussatos, der auf Lebensbewältigung zielt in einer Welt, die in ihrer Vorfindlichkeit und ganzen Schwere, ihrem gleisnerischen Glanz und ihrer Verruchtheit in die Tragödie Eingang findet. Beide Auffassungen haben Schule gemacht; an ihnen scheiden sich noch heute die Geister.

Von nun an weitet sich die Beschäftigung mit den Tragödien immer mehr aus. In den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts erscheint in Ferrara die *editio princeps*. Seneca war hochgeschätzt, Daniel Caietanus (Ausgabe

³ Vorzügliche Bemerkungen dazu bei M. Pastore-Stocchi, „Un chapitre d'histoire littéraire aux XIV^e et XV^e siècles: 'Seneca, poeta tragicus'“, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, hrsg. v. J. Jacquot, Paris 1964, S. 31 ff.; vgl. noch bes. R. M. Ruggieri, „Un seneciano convinto e un seneciano 'malgre lui'“, Albertino Mussato e Albert Camus“, *Giorn. it. di filol.* 24 (1972), S. 412—426 und J. R. Berrigan, „Early neo-latin tragedy in Italy“, *Acta conventus Neo-Latini Lovaniensis*, hrsg. v. J. Ijsewijn — E. Keßler, München 1973 (*Humanist. Bibl.*, Reihe 1, 20), S. 85—93.

Venedig 1493 u. ö.) bezeugt es, wie der immer wieder zitierte, die literarästhetische Tradition der Renaissance repräsentierende Julius Caesar Scaliger (bes. ›Poetices libri septem‹ 6, 6). Trotz Fortschreitens der Griechisch-Studien, trotz der von Aldus Manutius in Venedig gedruckten Ausgaben bleibt die alte attische Tragödie ohne bedeutenderen Einfluß auf die dramatische Produktion. Man hält sich an Seneca als den Fortsetzer und vermeintlichen Vervollkommner der Griechen. Das ist verständlich, wenn selbst ein Mann wie Erasmus, Übersetzer des Euripides, die Dunkelheit der Chöre beklagt:⁴ „choros nescio quanam affectatione adeo obscuros, ut Oedipo quopiam aut Delio sit magis opus quam interprete“. Nimmt man hinzu, daß ‚atrocitas‘ und Sentenzenreichtum vor allem als Charakteristika des tragischen Stils galten,⁵ so ergibt sich auch von daher Seneca zwingend als Muster. Als im Rahmen der Wiederbelebung der Antike das eigentliche Theaterspiel stärker zur Geltung kommt, hören wir bereits im 15. Jahrhundert von einer (vermutlich öfter wiederholten) Aufführung der senecaischen ›Phaedra‹ durch römische Humanisten (Pomponius Laetus und Sulpicius Verulanus).⁶

Gleichwohl steht, aufs Ganze gesehen, die Erneuerung des antiken Dramas im Zeichen der Komödie. Petrarca, Pier Paolo Vergerio, Leonardo Bruni, Antonio Barzizza, Ugolino Pisani, Enea Silvio — der spätere Papst Pius II. — traten u. a. als Verfasser von Komödien hervor. Vorbild, an dem man sich orientierte, war die antike Komödie, wobei der von Giovanni Aurispa 1433 entdeckte Donat-Kommentar sowie die wiedergefundenen zwölf plautinischen Stücke dem Studium von Terenz und Plautus neue Impulse verliehen. In Italien selbst blieben diese frühhumanistischen Versuche ohne größere Wirkung. Dort wurden sehr bald antike Komödien in glänzenden Aufführungen präsentiert, im Original wie in

⁴ Vgl. auch J. H. Waszink, „Einige Betrachtungen über die Euripidesübersetzungen des Erasmus und ihre historische Situation“, *Antike u. Abendland* 17 (1971), S. 70—90.

⁵ J. C. Scaliger, ›Poetices libri septem‹ 3, 97 über die Bedeutung der ‚Sententiae‘ für die Tragödie: „sunt enim quasi columnae, aut pilae quaedam universae fabricae illius“; und im gleichen Kapitel zur ‚atrocitas‘: Auf den für die Tragödien an sich bezeichnenden ‚exitus infelix‘ kann verzichtet werden, „modo intus sint res atroces“.

⁶ Zu den Inszenierungen der Pomponianer in Rom eingehend M. Dietrich, „Pomponius Laetus‘ Wiedererweckung des antiken Theaters“, *Maske u. Kothurn* 3 (1957), S. 245—267.

Übersetzung. Die neue italienische Lustpieldichtung bildete sich heraus (Ariost, Bibbiena, Machiavelli).⁷ Auch in neulateinischer Form setzte die epochemachende Komödie ›Stephanium‹ des Harmonius Marsus neue Maßstäbe und ließ die antikisierenden Komödien der Frühphase in Vergessenheit geraten.

2. Humanismus

Um so nachhaltiger war die Wirkung auf Deutschland, wo der Humanismus zwar verspätet und mit anderer Akzentsetzung, dann aber doch rasch und reibungslos — zunächst in den Artistenfakultäten — Aufnahme fand. Männer wie Enea Silvio oder Rudolf Agricola, Konrad Celtis, zahlreiche Schüler des Lorenzo Valla und Wanderhumanisten vom Schläge Peter Luders („*primus ego in patriam deduxi vertice Musas*“), aber auch Johannes Reuchlin, Ulrich von Hutten und die alles überragende Gestalt des Erasmus wirkten als die großen Vermittler. Die deutschen Humanisten empfangen ihre Anregungen auf Studienreisen südlich der Alpen; so hat auch das deutsche Humanistendrama hier seine Wurzeln. Besonders Brunis ›Poliscena‹ erfreute sich in Deutschland großer Beliebtheit und fand weite Verbreitung. Enea Silvios ›Chrysis‹ war sogar auf deutschem Boden — während des Nürnberger Reichstags 1444 — entstanden. Die Komödie stand eindeutig im Vordergrund. Terenz war bevorzugter Schulautor, auf dem Katheder wurde er behandelt, Ausgaben erschienen. Plautus machte insbesondere Albrecht von Eyb nach seinem italienischen Aufenthalt in Deutschland bekannt. Doch auch auf Seneca richtete sich das Interesse, wenn er sich auch nicht mit Terenz an Beliebtheit messen konnte. Besondere Bedeutung kommt hier Konrad Celtis zu, dem ‘Erzhumanisten’ und ersten deutschen ‘Poeta laureatus’. In Rom war er Schüler des Pomponius Laetus, den wir als Erneuerer antiker Dramen auf der Bühne bereits kennenlernten. Die Begegnung scheint nicht ohne Folgen geblieben zu sein; in Wien ließ Celtis als erster antike Komödien aufführen. Auch die von ihm betriebene Gründung verschiedener ‘Sodalitäten’ orientierte sich wohl am Vorbild der ‘Römischen Akademie’. Zuvor aber hatte Cel-

⁷ Die Aufführungspraxis ist ausgezeichnet behandelt von H. H. Borchardt, *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, Leipzig 1935, S. 92 ff.; s. auch A. Nicoll, *The development of the theatre*, New York 3. Aufl. 1948, S. 81 ff.

tis bereits in Leipzig Vorlesungen über Senecas Tragödien gehalten, auch eine Ausgabe vorbereitet. In der Vorrede (nur ›Hercules furens‹ und ›Thyestes‹ wurden fertiggestellt) vergleicht er die zehn Dramen Senecas mit den Zehn Geboten. Einwirkung Senecas zeigt auch Jakob Locher,⁸ dessen ›Historia de rege Francia‹ wohl durch Carlo Verardis ›Historia Baetica‹ angeregt wurde, ein Werk, dem in Deutschland beachtlicher Erfolg beschieden war. Locher reklamierte den Titel ›Tragödie‹ für sein Stück, obgleich es nicht in Iamben abgefaßt war; den Anschluß an die antike Tragödie hebt er selbst hervor: „Ad similitudinem igitur veteris tragedie . . . ut optimus quisque fortune ac rerum humanarum imbecillitatem plane cognoscat.“ Der ausgesprochen moralisch-pädagogische Einschlag, der dem deutschen Humanismus von vornherein eignete, zeigt sich auch im Drama: Joseph Grünpecks ›Comödie utilissime‹, die auf Besserung der Sitten wie Verfeinerung des sprachlichen Ausdrucks abzielen („utilissime omnem latini sermonis elegantiam continentes e quibus quisque optimus latinus evadere potest“), sind ein deutliches Zeugnis dafür, aber auch Celtis erklärt die antiken Schauspiele ausdrücklich zu einer Veranstaltung im Dienste der sittlichen Unterweisung des Zuschauers, einem letztlich staaterhaltenden Unternehmen. Darüber hinaus geben die Humanisten der Propaganda in eigener Sache auf breiter Front Raum.

Das deutsche Humanistendrama bewegt sich in einem Horizont, der noch weitgehend von spätmittelalterlichen Formen und überkommenem Denken geprägt ist. Der Ablösungs- und Erneuerungsprozeß geht nur langsam vonstatten, die alten Traditionen sind äußerst lebendig, ja, erreichen jetzt zum Teil erst ihren Höhepunkt. Den Hauptanteil der dramatischen Produktion des Mittelalters⁹ machten die geistlichen Spiele, Oster-, Passions- und Weihnachtsspiele aus, die, aus den Tropen — zunächst dem Ostertropus „Quem quaeritis in sepulchro . . .?“ — erwachsen, nicht an antike Überlieferung anknüpften. Die Fragen von Entwicklung, Erweiterung, Neuschöpfung sind zum Teil noch ungeklärt.

Neben diesen geistlichen, in ihrer Grundtendenz erbaulichen und lehrhaften Spielen kannte das deutsche Spätmittelalter eine weltliche dramatische Dichtung, unter der die aus verschiedenen und im einzelnen schwer

⁸ Er tritt ebenfalls als Herausgeber von Seneca-Tragödien in Erscheinung.

⁹ Neuere Gesamtdarstellung: W. F. Michael, *Das deutsche Drama des Mittelalters*, Berlin — New York 1971 (*Grundriß d. german. Philologie* 20); vgl. auch Th. Stemmler, *Liturgische Feiern und geistliche Spiele. Studien zu Erscheinungsformen des Dramatischen im Mittelalter*, Tübingen 1970 (*Buchreihe d. Anglia* 15).

abgrenzbaren Quellen herrührenden Fastnachtspiele eine herausragende Stellung einnehmen.¹⁰ Manches steht den Dialogen nahe, und es ist nicht immer zu entscheiden, ob an eine szenische Aufführung überhaupt gedacht war. Vorherrschend ist die komische, obszön-erotische Thematik, doch kommen auch sozialkritische, patriotisch-politische, religiöse Anliegen zur Sprache; vor allem aber läßt sich auch in dieser Literaturgattung eine deutliche Zunahme des moralischen Elements beobachten. Das Fastnachtspiel nimmt so vielfältige Formen an, daß der Terminus selbst in seinem Bedeutungsumfang problematisch wird.

Das entscheidende und das gesamte Geistesleben in seinen Bann ziehende Ereignis des 16. Jahrhunderts ist die Reformation. Sie zeitigt Konsequenzen für alle drei dramatischen Grundformen. Neulateinische und volkssprachliche Literatur laufen nebeneinander her, durchdringen sich zum Teil.¹¹ Deutsche Prologe, Inhaltsangaben, Zwischenspiele und Zweitaufführungen stellen Übergangsstufen dar. Humanistische Schulung zeigt sich in dem Bemühen um Straffung und Begrenzung, der Konzentration auf überschaubare Ereigniszusammenhänge, der Verwendung von Botenberichten, auch in der Behandlung von Chor, Prolog und Epilog, dem Willen zu strengerer Formgebung. Die Synthese humanistischer Form und christlichen Gehalts gelingt in einer für das Jahrhundert vorbildlichen Weise

¹⁰ Vgl. bes. E. Catholy, *Das Fastnachtspiel des Spätmittelalters. Gestalt und Funktion*, Tübingen 1961 (*Hermaea* N. F. 8) und *Fastnachtspiel*, Stuttgart 1966 (*Sammlung Metzler*); s. auch ders., *Das deutsche Lustspiel. Vom Mittelalter bis zum Ende der Barockzeit*, Stuttgart — Berlin — Köln — Mainz 1969 (*Sprache u. Literatur* 47).

¹¹ Rein zahlenmäßig überwiegt die lateinische Literatur; der Schwerpunkt der dramatischen Dichtung in lateinischer Sprache verlagert sich im Laufe des 16. Jahrhunderts von Italien nach Deutschland. — Einen gerafften Überblick über das lateinische Drama mit Liste der bis 1650 publizierten Stücke gibt L. Bradner, "The Latin drama of the Renaissance (1340—1640)", *Studies in the Renaissance* 4 (1957), S. 31—70; Aufführungen im deutschsprachigen Raum von 1500 bis 1540 registriert übersichtlich D. van Abbé, *Drama in Renaissance Germany and Switzerland*, Melbourne 1961, S. 123—138. — Ältere Zusammenstellung: P. Bahlmann, *Die lateinischen Dramen von Wimphelings Stylpho bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts 1480—1550. Ein Beitrag zur Litteraturgeschichte*, Münster 1893; und für den Zeitraum davor ders., *Die Erneuerer des antiken Dramas und ihre ersten dramatischen Versuche 1314—1478. Eine bibliographische Darstellung der Anfänge der modernen Dramendichtung*, Münster 1896.

den Neulateinern Wilhelm Gnaphaeus (›Acolastus‹) und Georg Macrope-dius (›Asotus‹, ›Hecastus‹). 'Terentius christianus' (Formulierung des Cornelius Schonaeus) zu sein, ist Wunschvorstellung. Bei Thomas Naogeorg, dem Sophokles-Übersetzer, wirkt auch das aristophanische Vorbild ein. Wie Reuchlin, so tun sich Erasmus („Terentius = in manibus terendus“) und Melanchthon als Förderer des Terenz hervor. In Schulordnungen wird er verankert. Schule und Universität werden zu Pflgestätten dramatischer Aktivität. Auch die Bürgerspiele verfolgen didaktische Zielsetzungen. Das 'prodesse' rangiert vor dem 'delectare', im Sinne des gängigen Gleichnisses von der versüßten Arznei. Vor allem aber treten die Stücke in den Dienst der großen konfessionellen Auseinandersetzung. Das mittelalterliche geistliche Spiel verschwindet in den protestantischen Gebieten nahezu vollständig. Seine Nachfolge tritt vornehmlich das Bibel-drama an, das, protestantischer Ausrichtung, unter humanistischem, an antikem Vorbild orientiertem Einfluß steht. Welcher Gesinnung diese Werke entspringen, läßt sich der Bemerkung Luthers in der Einleitung zu seiner Übersetzung des apokryphen Tobias-Buches entnehmen:

Und Gott gebe, das die Griechen jre weise, Comedien und Tragedien zu spielen, von den Juden genomen haben, wie auch viel ander Weisheit und Gottesdienst. Denn Judith gibt eine gute, ernste, dapffere Tragedien, so gibt Tobias eine feine, liebliche, Gottselige Comedien.

Das Drama, das wegen seines Ausgangs zumeist den Komödien subsumiert wird, ist der Predigt verschwistert. Sixt Birck erklärt in der 'Beschluß-red' seines Joseph-Dramas,¹² nicht einmal ein ganzer Tag würde ausreichen, um alle moralischen Lehren aus dem Stück zu ziehen:

Ich solt euch kurtzlich zaigen an
was man hierinn für frucht möcht han
Mir klecket nit ain ganzer tag
das ich das alles sammen sag.¹³

¹² Den im 16. Jahrhundert überaus zahlreichen und beliebten Joseph-Dramen hat A. von Weilen eine eigene Abhandlung gewidmet: *Der ägyptische Joseph im Drama des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur vergleichenden Litteratur-geschichte*, Wien 1887; H. Priebatsch, *Die Josephsgeschichte in der Weltliteratur. Eine legendengeschichtliche Studie*, Breslau 1937 gibt dagegen für unsere Zwecke nichts aus.

¹³ V. 1996 ff.; Ausgabe: M. Brauneck, *Sixt Birck. Sämtliche Dramen*, 1, Berlin 1969, S. 155. — Vgl. Paul Rebhun (›Susanna‹) und bes. Hans Sachs.

Joachim Greff, der früheste Vertreter des sächsischen Bibeldramas, zieht im Vorwort seiner ›Aulularia‹-Übersetzung die Parallele zu Passions- und Dorotheenspielen: Wie jene religiös-moralischen Nutzen stiften wollten, so ziele das Plautus-Stück darauf, das Laster des Geizes zu bekämpfen. Vorspruch und Epilog, von einem Narren gesprochen, liefern den Rahmen für die Aufführung zur Fastnachtszeit. Humanistische, moralische, religiöse und fastnachtliche Elemente gehen eine für die Zeit symptomatische Verbindung ein. Berührungen und Überschneidungen der literarischen Formen und Richtungen lassen sich allenthalben beobachten. Übertragungen von einem Genus in das andere in Form von umstilisierenden Bearbeitungen sind nicht selten (vgl. schon Reuchlins ›Henno‹, der u. a. von Hans Sachs bearbeitet wird). Die antike Komödie steht nicht bloß am Anfang des neuen religiösen Spiels, sie hat selbstverständlich ihren Platz auch im Rahmen der Fastnachtlustbarkeit. Von Zwickau ist bekannt, daß dort Bürger im Jahre 1518 in der Fastnachtszeit den ›Eunuch‹ des Terenz aufführten (wohl in deutscher Sprache), mit zwei Zwischenspielen (u. a. „Wie sieben Weiber um einen Mann streiten“), die dem Bereich des weltlichen deutschen Volksdramas entstammen und in die Fastnachtspieltradition übergeleitet wurden, ohne daß sie wohl ursprünglich dorthin gehörten. Humanistisch Gebildete fungieren als Verfasser von Fastnachtspielen, wie umgekehrt humanistische Elemente in die Dichtung der Nichthumanisten einfließen. Ausgesprochene Schuldramen werden zur Fastnacht aufgeführt. Eine vermittelnde Position nimmt bereits der klassisch gebildete Franziskaner Burkard Waldis ein, der zum lutherischen Glauben übertrat: ›De parabell vā vorlorn Szohn‹ erhebt den Anspruch, ein Fastnachtspiel zu sein, wurde auch 1527 als solches aufgeführt. Als Gestaltung eines biblischen Stoffes mit eindeutiger Polemik gegen die Werkgerechtigkeit stellt es sich in den Dienst lutherischer Glaubenspropaganda. Auch theologische Allegorese findet Eingang in das Stück.^{13a} Ähnlich steht es mit den Werken Pamphilus Gengenbachs und Nikolaus Manuels.

In allen Sparten scheint die ethisch-pädagogische Tendenz unverzichtbar, mag im Einzelfall die Moral auch recht gewaltsam aufgesetzt sein: schon Winthager, Celtis, Grünpeck, Reuchlin, Locher, sie alle bestanden auf moralischem Nutzen ihrer literarischen Produktion. Nicht anders Hans Sachs, der die Verkündung bürgerlicher Moral zum obligatorischen

^{13a} Analyse bei P. Böckmann, *Formgeschichte der deutschen Dichtung*, 1, Hamburg 1949, S. 300 ff.

Bestandteil seiner an humanistisch-gelehrte Dichtung sich anlehnenden Tragödien und Komödien macht. Im Schlußwort formuliert der Herold (Ehrnholt) die Lehre des Stücks (eingeschobene 'Trabanten-Szenen' dienen in dialogischer Form dem gleichen Zweck); häufig hat er ein ganzes Bündel Nutzenanwendungen zu bieten, die dann einzeln aufgezählt werden. In der Bearbeitung des terenzischen ›Eunuchus‹ ändert Hans Sachs um der Moral willen die Handlung, und als Ziel der ebenfalls von ihm bearbeiteten ›Menaechmi‹ des Plautus gibt er an: „Nit Buhlerei darmit zu lehren, sondern solchem Laster zu wehren.“ Moralisch belehrende Tendenz weisen auch seine Fastnachtspiele auf, allgemeiner Zeitströmung folgend.

Reformatorische und humanistische Impulse sind es, die dem neuzeitlichen deutschen Kunstdrama den Weg bahnen. Das gesprochene Wort tritt in den Vordergrund. Strenge, an der Antike orientierte formal-ästhetische Kriterien werden zugrunde gelegt, es zeigt sich der Wille zu Vereinfachung und Begrenzung, zur geschlossenen Form. Der Einzelne ist Gott persönlich verantwortlich. Das 'gradualistische' (Günther Müller) Weltbild des Mittelalters beginnt sich aufzulösen, die Simultanbühne wird durch die Terenzbühne ('Badezellenbühne') und ihre Variationen und Weiterentwicklungen ersetzt.¹⁴ Die Ausschöpfung der durch Humanismus und Renaissance neu eröffneten Möglichkeiten erfolgt jedoch mit der für Deutschland charakteristischen Verzögerung erst im Barock. Erst da findet Deutschland Anschluß an die gesamteuropäische Entwicklung. Zunächst münden die von Humanismus und Reformation ausgehenden Neuerungenstendenzen in Schuldrama und Bürgerspiele ein: Die Stoffe werden im kleinstädtisch-bürgerlichen Milieu angesiedelt, die Anlage der Stücke ist genrehaft (insbesondere von Hugo Beck betont), das Ethos religiös-moralistisch (meist protestantischer Ausrichtung), rechtschaffen-durchschnittlich, die Handlungsführung einsträngig, die Konzeption exemplarisch-didaktisch (das belehrende Element bekundet sich häufig schon in Titelzusätzen), die Personendarstellung¹⁵ trotz einzelner vielversprechender Ausnahmen undifferenziert und statisch; die monologisierenden Figuren verfügen kaum

¹⁴ Die Rolle der für diesen Prozeß wichtigen holländischen Neulateiner behandelt O. W. Tetzlaff, „Neulateinische Dramen der Niederlande in ihrer Einwirkung auf die deutsche Literatur des sechzehnten Jahrhunderts“, *Amsterd. Beiträge zur älteren Germanistik* 1 (1972), S. 111–192.

¹⁵ Dazu die umfassende, allerdings in der Begriffsverwendung manchmal unscharfe Studie von E. Wagemann, *Die Personalität im deutschen Drama des 16. Jahrhunderts*, Diss. Göttingen 1952.

über Möglichkeiten der Entwicklung, sind in Gut und Böse geschieden, Begriffsinkarnationen. Das Schicksal des Einzelnen, die vorgeführten Handlungen und Ereignisse werden unter dem Aspekt eines abstrakten Wertgefüges gesehen, sie dienen der exemplifizierenden Veranschaulichung allgemein gültiger Vortellungen, sind auf ihre Bedeutung reduzierbar. Der Mechanismus von Schuld und Sühne funktioniert perfekt. Die Dramen stellen in ihrer ganzen Struktur 'parabolische' (Paul Böckmann) Dichtung dar. Die häufige Behandlung biblischer Gleichnisse ist äußeres Anzeichen dafür. Die Personen sind in Spiel und Gegenspiel Träger von Funktionen, Vertreter von Prinzipien, Demonstrationsobjekte im Rahmen einer fixierten Ideologie. Daher bildet die Reflexion ein wesentliches strukturbestimmendes Element. Sie erweist sich auch in den moralisierenden und deutenden Ansprachen an den Zuschauer als äußerlich formkonstituierend und legt in ihrer desillusionierenden Wirkungsweise den Gedanken an Bert Brecht nahe.¹⁶ Das Drama der Reformationszeit ist Kampf-, Propaganda-, Tendenzliteratur, ohne tiefere Konflikte und eigentliche Problematik. Soweit es lateinisch verfaßt ist, hat es außerdem zum Ziel, Gewandtheit in Sprache und Auftreten zu vermitteln.

Angesichts dieser allgemeinen Kennzeichnung des Dramas des 16. Jahrhunderts wäre ein enger Anschluß an Senecas dramatisches Werk gut denkbar.¹⁷ Dennoch sind die Spuren Senecas gering. Es lassen sich nur vereinzelt Anleihen beobachten.¹⁸ Entlehnungen aus den beiden Hercules-

¹⁶ Die Parallele ist verschiedentlich vermerkt worden, vgl. etwa H.-G. Roloff, „Bemerkungen zum Problem der deutschen neulateinischen Literatur“, *Dichtung Sprache Gesellschaft (Akten IV. internat. Germanisten-Kongreß 1970)*, Frankfurt 1971, S. 249, M. Brauneck, „Das frühbarocke Jesuitentheater und das politische Agitationstheater von Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Ein Vergleich des didaktischen Stils“, *Der Deutschunterricht* 21, 1 (1969), S. 88—103 oder auch R. Tarot, „Ideologie und Drama. Zur Typologie der untragischen Dramatik in Deutschland“, *Typologia Litterarum (Festschr. M. Wehrli)*, Zürich — Freiburg 1969, S. 351—366.

¹⁷ Für mein Seneca-Verständnis verweise ich auf Vf., *Studien zu Senecas Tragödien*, Meisenheim 1974 (*Beiträge zur klass. Philologie* 39).

¹⁸ Seneca (wie übrigens auch die griechischen Dramatiker) wurde in der Akademie von Straßburg unter Johannes Sturm (und seinem Nachfolger) aufgeführt. — Verzeichnis der Ausgaben und Übersetzungen der Seneca-Tragödien (und der griechischen Tragiker) bis 1561 bei K. Böhm, *Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Seneca's auf die in der Zeit von 1552 bis 1562 erschienenen französi-*

Stücken finden sich in der frühen dramatischen Satire ›Eckius dedolatus‹ (Verf.: Willibald Pirckheimer?). In der ›Susanna‹ des Sixt Birk (besonders der lateinischen Fassung) ist Senecas Einfluß (›Phaedra‹) festzustellen.^{18*} Das ist natürlich auf die stoffliche Nähe der beiden Sujets zurückzuführen, so auch im Falle der Bearbeitungen der Josephgeschichte. Schon Cornelius Crocus' ›Comoedia sacra, cui titulus Joseph‹ bedient sich bei der Zeichnung von Potiphars Weib (Sephirach), das Joseph zu verführen trachtet, senecaischer Reminiszenzen. Am auffälligsten ist das „miserat te mei, bis miserandae et amantis et foeminae“, das auf das wiederholte 'miserere' der seneca'schen Phaedra verweist („miserere viduae“ Ph. 623; „miserere, tacitae mentis exaudi preces“ Ph. 636; „miserere amantis“ Ph. 671). Vorherrschend sind aber die Übernahmen aus der antiken Komödie, wobei der Autor freilich im Prolog sein sittenreines Stück in Gegensatz stellt zu den Frivolitäten des Plautus und Terenz. Bedeutend war die Version des Schlettstadters Thiebolt Gart: ›Joseph. Ein schöne unnd fruchtbare Comedia, auss heyliger Biblischer schrift in rheimen bracht, mit anzeigung jrer Allegori unnd geistliche bedeüttung. In welcher vil Christlicher Zucht unnd Gottsforcht gelernet wirt‹. Da sie sich durch eine verfeinerte psychologische Charakterisierung der Personen, besonders der

schen Tragödien, Erlangen — Leipzig 1902 (*Münchener Beiträge zur roman. u. engl. Philologie* 24), S. 9 ff. Seneca-Übersetzungen (Prosa und Tragödien) vor 1600 verzeichnet R. R. Bolgar, *The classical heritage and its beneficiaries*, Cambridge 1954, S. 534 ff. (Die Übertragung einer Seneca-Tragödie ins Deutsche wird erst Martin Opitz in Angriff nehmen.) — Vgl. noch J. F. Degen, *Versuch einer vollständigen Litteratur der deutschen Uebersetzungen der Römer*, 2, Altenburg 1797, S. 359 ff. (und *Nachtrag . . .*, Erlangen 1799, S. 268 ff.), K. Hartfelder, *Deutsche Uebersetzungen klassischer Schriftsteller aus dem Heidelberger Humanistenkreis*, Heidelberg 1884 (*Beil. zum Jahresbericht d. Heidelb. Gymn. 1883/84*), K. Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Dresden 2. Aufl., 1 (1884), S. 446 f.; 2 (1886), S. 317, 320, A. Schmidt, „Mitteilungen aus deutschen Handschriften der Grossherzogl. Hofbibliothek zu Darmstadt I. Dietrich von Pleningens Senecaübersetzungen“, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 28 (1896), S. 17—26, L. S. Thompson, „German translations of the classics between 1450 and 1550“, *The Journ. of English and Germanic Philol.* 42 (1843), S. 343—352, 360 f., M. Siller, *Dietrich von Pleningen — Des Seneca Trostung zu Marcia. Eine schwäbische Übersetzung aus dem frühen 16. Jh.*, Diss. Innsbruck 1974.

^{18*} S. *Xystus Betulius. Susanna*, hrsg. v. J. Bolte, Berlin 1893 (*Lat. Litteraturdenkmäler d. 15. u. 16. Jahrhunderts* 8).

zwischen Leidenschaft und Moral hin- und hergerissenen 'Phaedra' (Sophora), auszeichnet, möchte man an Seneca-Einfluß denken. Klarer ist Seneca bei Macropedius wiederzuerkennen, nicht zuletzt im Spiel der Andeutungen und Doppeldeutigkeiten, der allmählichen Erhellung des wahren Sachverhalts, dem von der Leidenschaft in Gang gesetzten Verwirrspiel der Rollen (Joseph: „Salve mea domina.“ Aegla: „... quin magis vocas me amicam . . . quam dominam tuam?“ Joseph: „Quia te meam cognosco heram, non coniugem“, Aegla: „At ego te Joseph coniugem non servulum desydero . . .“), das Seneca nachgebildet scheint ('mater' — 'soror' — 'famula' s. Ph. 608 ff.). Potiphars Auftritt ähnelt dem des senecaïschen Theseus, auch im Stilistischen zeigen sich Parallelen. Die Charakterisierung Aeglas ist mit geradezu exzeptionellem Raffinement durchgeführt. Martin Balticus zeichnet 'Phaedras' (Seraphims) leidenschaftliche Erregung ebenfalls nach Seneca. Doch handelt es sich allemal um kaum mehr als Versatzstücke. Das gilt auch noch für den etwas späteren (1584) ›Joseph‹ des Aegidius Hunnius.

Für die relative Wirkungslosigkeit Senecas wird zunächst und vor allem der Verzicht des hier in Rede stehenden Zeitabschnitts auf alles Heroische und Großartige namhaft zu machen sein, das gerade für Seneca so bezeichnend ist. Der bürgerlich-durchschnittlichen Stillage des deutschen 16. Jahrhunderts steht die Komödie, die Spiegel des menschlichen Lebens sein will, ungleich näher; und so ist, abgesehen von den volkstümlichen Traditionen, vor allem Terenz der Leitstern der Epoche geworden.¹⁹ Die Kluft zu Senecas Tragödien-Welt war zu groß. Diese war lebendig in der gleichzeitigen italienischen Renaissance-Tragödie, die, prächtig ausgestattet, zu prunkvollen Aufführungen gelangte. Selbst Vasari und Palladio liehen ihr ihre Dienste. Im Gefolge von ›Orbecche‹ (Verf.: Giambattista Giraldi Cinthio) und ›Canace‹ (Verf.: Sperone Speroni) sind dort Tyrannen- und Despotendramen in senecaïscher Manier von Inzest, Verwandtenmord, Blut- und Greuelthaten erfüllt: Phaedra-, Thyest-, Oedipusmotive häufen sich.^{19a} In Deutschland dagegen glaubt Georg Fabricius in der

¹⁹ Euanthius (?) im Donatkommentar: „... in tragoedia fugienda vita, in comoedia capessenda exprimitur ... Comoedia est fabula diversa instituta continens affectuum civilium ac privatorum, quibus discitur, quid sit in vita utile, quid contra evitandum.“ Symptomatisch ist auch, daß Albrecht von Eybs ›Sittenspiegel‹ drei Übertragungen antiker und humanistischer Komödien als didaktische Illustration hinzugefügt sind (erste deutsche Plautus-Übertragung!).

^{19a} Zur christlichen Umformung s. W. Krömer, „Die Rezeption des antiken

seiner tüchtigen Ausgabe der Seneca-Tragödien (Leipzig 1566) vorausgeschickten Vorrede eigens darlegen zu müssen, daß die Tragödie auch dem gemeinen Mann etwas zu sagen hat, obgleich sie die 'varietas fortunae' an Königen exemplifiziert. Auch ergeben sich bei genauerem Hinsehen doch gravierende Unterschiede. Im deutschen Drama ist „jede Person . . . Lehrbeispiel eines . . . Situations- und Standestyps“²⁰. Das entspricht dem Charakter der Stücke, in denen 'Jedermann' eine zentrale Figur ist. Senecas Heroinnen wie Medea und Phaedra, aber auch Atreus und Oedipus sind in einer anderen Sphäre angesiedelt. Zwar sind auch sie keine Charaktere, keine Individuen, aber als Über- und Unmenschen übersteigen sie in ihrer menschliches Maß weit hinter sich lassenden Besonderheit die Welt der Normalität. Von der wilden, dämonischen Leidenschaftlichkeit dieser Figuren läßt sich nur schwer eine Brücke schlagen zu dem aller Leidenschaft abholden, durchweg didaktisch-kühlen Reformationsdrama. Senecas Figuren sind grundsätzlich autonom, und nur in der schuldhaften, selbst zu verantwortenden Preisgabe dieser Autonomie lassen sie sich von fremden Mächten beherrschen — wovon sie in Selbstanalyse und Selbstausprache höchst bewußt Rechenschaft geben. Die Heteronomie der Menschen des 16. Jahrhunderts dagegen ist konstitutionell und in diesem Verstande wertfrei. Der 'figurativen', auf Transzendenz verweisenden und beruhigend optimistisch gesehenen Realität steht bei Seneca eine chaotische, outrierte, pralle Diesseitigkeit gegenüber, die zwar — philosophisch — bewältigbar ist, aber doch beträchtliches Eigengewicht gewinnt. Simple Schulmeisterweisheit versagt vor Senecas Tragödien. Wenn Melanchthon, der sich um die alten Tragiker so verdient gemacht hat, in Senecas ›Thyestes‹ ein 'exemplum utile' zur Geißelung des Ehrgeizes sieht, so entspricht das zwar dem Zeitgeist, entbehrt aber nicht der Pedanterie. Gleichem zeitgemäßen Nivellierungsbestreben entspringt das ähnlich verwirrende Urteil des Fabricius, der Seneca eine „facilitatem quamdam naturae non inconvenientem et . . . popularem“ bescheinigt. Senecas Clytaemnestra hat wenig gemein mit der durchschnittlichen Bürgersfrau des Hans Sachs, an der laut Epilog der ›Clitimestra‹ die leichte Verführbarkeit der Frau als Ursache für den Mord an Agamemnon demonstriert werden soll. Die 'fromme Lesart der Philologen' mag dem 16. Jahrhundert ange-

Dramas in der 'Tragoedia laeta' und der 'Commedia seria' der italienischen Renaissance“, *arcadia* 9 (1974), S. 225—234.

²⁰ Wagemann — s. o. Anm. 15 — S. 46.

messen sein, zu Seneca eröffnet sie keinen Zugang. Die geringe Wirksamkeit Senecas im moralisch-didaktischen Zeitalter scheint nicht zufällig und nicht äußerlich bedingt zu sein. Der historische Befund wäre wohl geeignet, auch die stoisch-moralisierenden Seneca-Interpreten, die Anhänger der 'Schaubild'-Theorie, zur Vorsicht zu mahnen.^{20a}

3. Barock

Dem Drama in Deutschland werden um die Jahrhundertwende neue Impulse zugeführt. Frankreich und Holland wirken ein. Das Tyrannen- und Märtyrerdrama bereitet sich vor.²¹ Der Seneca-Einfluß wächst spür-

^{20a} Wie hätte sich auch Antonin Artaud, dessen 'théâtre de la cruauté' die Grausamkeit als Notwendigkeit, als 'magische Handlung' vorführen und dem Zuschauer eine neue Dimension der Wirklichkeit erschließen will (s. z. B. E. Sellin, *The dramatic concepts of Antonin Artaud*, Chicago — London 1968, S. 32 ff., A. Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris 1970, S. 107, M. Krüger, *Wandlungen des Tragischen. Drama und Initiation*, Stuttgart 1973 [Logoi 1], S. 138 ff.), ausgerechnet auf die Tragödien Senecas beziehen können, wenn diese nichts als poetisierte Moral böten? [A. Artaud, „Eine Medea ohne Feuer“ (urspr. 7. Juni 1936 in span. Sprache; zu einer Aufführung von Senecas ›Medea‹ durch die Theatergruppe Margarite Xirgu, in der Übertragung von Miguel de Unamuno), *Die Tarahumaras — Revolutionäre Botschaften* (dt. v. B. Weidmann), hrsg. v. R. Wittkopf — A. Matthes, München 1975 (A.A., *Gesammelte Schriften in Einzelausgaben*), S. 203: „Senecas ›Medea‹, das ist eine mythische Welt ... Mythen dürfen nicht verniedlicht werden, sonst begnügt man sich damit, Mensch zu sein ... In dieser Tragödie mußten Ungeheuer sich bäumen, mußte gezeigt werden, daß man unter Ungeheuern war ...“] Die moralisch-belehrende Deutung der Seneca-Stücke, die ihm bekannt zu sein scheint, lehnt Artaud aufs entschiedenste ab (s. *Œuvres complètes*, 3, Paris 1961, S. 303). — Vgl. auch die Reaktivierung der senecaischen Tragödie durch Peter Brook (Berichte über die Londoner ›Oedipus-Inszenierung von M. Esslin und V. Canaris in *Theater heute*, Mai 1968, S. 6—9).

²¹ Auch im Reformationsdrama lassen sich bereits gewisse Antizipationen finden. Johann Agricolas ›Tragedia Johannis Hus‹ gilt geradezu als 'erstes deutsches Märtyrerdrama'. Zu verweisen ist (neben der Josephgeschichte) vor allem auf den Susanna-Stoff, z. B. Rebhuns Fassung; Vgl. etwa die Charakterisierung der beiden Richter, die schon im 'Rechts'streit zwischen Baldam und Olympa Profitgier und Willkür zur Richtschnur ihres Handelns gemacht haben, in III, 2, 101 ff. (Aus-

bar. Das Straßburger Akademietheater und die mit ihm in Kontakt stehenden Gelehrten spiegeln die Neuerungstendenzen wider: Michael Hoespein, Georg Calaminus, vor allem aber Kaspar Brülow (›Andromeda‹, ›Elias‹, ›Chariclia‹, ›Nebucadnezar‹, ›Julius Caesar‹, ›Moyses‹), Johannes Paul Crusius und Theodor Rhodius, von dem Crusius sagte: „Iam tecum redeunt illustria Senecae saecla.“ Daneben macht sich aber auch griechischer Einfluß geltend. Im Gehalt, zumal der Darstellung von Greueln, orientiert sich das historische Drama ›Rudolphottocarus‹ des Calaminus offensichtlich an der römischen Tragödie. Die beigegebenen minutiösen Quellenbelege weisen auf Lohenstein voraus. Im Jahre 1597 wird der schon genannte ›Joseph‹ des Aegidius Hunnius in Straßburg aufgeführt. Den gleichen Stoff behandelt Rhodius in einer Trilogie, wobei er sich weit mehr als seine Vorgänger an Seneca ausrichtet: „Man kann sich nur wundern, daß er die Gefahr, den ganzen Hippolytus abzuschreiben, noch vermieden hat.“²² Die für Seneca so charakteristischen ‚Selbstaufreizungen‘ finden ihre Neuauflage. Hyperbeln, Sentenzen, gedrängte Kürze lassen Seneca als Stilmuster erkennen, wörtliche Übernahmen sind häufig.²³ Die großen Einzelgestalten sind es, die ins Zentrum der Stücke rücken und um die sich die Szenen gruppieren. Der von Wilhelm Dilthey im zweiten Band seiner ‚Gesammelten Schriften‘²⁴ hinreißend geschilderte, im Zeichen des — zumeist christlichen — Stoizismus stehende und von Petrarca über Machiavelli führende Emanzipations- und Individualisierungsprozeß macht sich damit auch auf dem Gebiet des Dramas geltend. Im Umkreis Straßburgs bahnt sich eine Entwicklung an, die in der späteren deutschen Barocktragödie ihre volle Entfaltung findet. Die Stücke verlassen bald das kleinbürgerliche Milieu, erobern dafür die Welt des Hofes und der großen politischen Zusammenhänge. Auch hier ist die Wir-

gabe: H. Palm, *Paul Rebbuns Dramen*, Stuttgart 1859). Ihnen setzt Susanna ruhige und beharrliche Standhaftigkeit entgegen. Nicht umsonst läßt sich gerade bei den Bearbeitungen des Susanna-Stoffes Senecaeinfluß beobachten. — Mit Einschränkungen kommt auch Heinrich Bullingers ›Lucretia‹ in Betracht.

²² Stachel S. 127. (Stachel berücksichtigt freilich die Vermittlung durch frühere Josephdramatiker nicht hinreichend.)

²³ Einzelnachweise bei Stachel S. 40 ff.

²⁴ *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie und Religion*, Leipzig — Berlin 1914. An (Creizenach und) Dilthey vor allem orientiert sich die Darstellung Otto Regenbogens.

kung des Daniel Heinsius gar nicht zu überschätzen, der in seinem ›Auriacus sive libertas saucia‹ das Schicksal Wilhelms von Oranien zur Darstellung brachte. Zugleich geht damit eine Wendung zur Bühne, zum theatralischen Effekt, zum Theater um seiner selbst willen einher. Es vollzieht sich der Übergang zum Drama der Barockzeit mit seinen 'magnifico apparatu' ausgestatteten Aufführungen, mit Massen- und Feuerwerksszenen.²⁵

Diese Eigenheiten bildeten sich auch in dem im Dienst der Gegenreformation stehenden Jesuitendrama aus, das sich stark italienischen Einwirkungen öffnete.²⁶ Auf der theoretischen Basis von Jakob Pontanus, Alexander Donatus und Jakob Masen fußend — wichtig ist daneben die Ausgabe der Seneca-Tragödien des Antwerpener Jesuiten Martín Antonio Delrío aus dem Jahre 1593 mit theoretischer Einführung²⁷ —, brachte es als bedeutendste Gestalten Jakob Gretser, Jakob Bidermann (›Cenodoxus‹, das 'Anti-Jedermannspiel') und Nikolaus von Avancini hervor. Damit ist der Schritt in die höfische Sphäre und zum barocken Gesamtkunstwerk getan.

Selbst bei dem Späthumanisten Nikodemus Frischlin zeigten sich neue Tendenzen. Sein bewegtes Leben, das mit einem gescheiterten Fluchtversuch aus dem Gefängnis endete, hat Spuren in den Dramen hinterlassen. Sie weisen nicht nur lebhaftere Aktion, Spiel der Gegensätze auf, auch die Personendarstellung ist oft bis ins Detail durchgeführt. Psychologische Motivierung wird angestrebt.

²⁵ Vgl. E. Fähler, *Feuerwerke des Barock. Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1974 (Diss. Göttingen); außerdem R. Alewyn, „Feste des Barock“, *Aus der Welt des Barock*, Stuttgart 1957, S. 101—111; s. auch R. Alewyn — K. Sälzle, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg 1959 (rde 92).

²⁶ Vgl. J. Müller, *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665)*, 1, 2, Augsburg 1930 (*Schriften zur deutschen Literatur* 7, 8) und K. Adel, *Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdramatik*, Wien 1960.

²⁷ Zu seiner christlichen, häufig allegorischen Ausbeutung Senecas sowie zur Entstehungsgeschichte des Kommentars s. M. Dréano, *Humanisme chrétien. La tragédie latine commentée pour les Chrétiens du XVI^e siècle par Martin Antoine Del Rio*, Paris 1936 und ders., « Un commentaire des tragédies de Sénèque au XVI^e siècle par Martin-Antoine Del Rio », *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, hrsg. v. J. Jacquot, Paris 1964, S. 203—209.

Schließlich trugen die englischen Komödianten dazu bei, das deutsche Theater auf einen neuen Boden zu stellen. Sie sind gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Deutschland nachweisbar, spätestens seit 1604 spielen sie auch in deutscher Sprache. Heftige Gestikulation, Leidenschaftsausbrüche und schwülstige Sprache zielen auf krasse theatralische Effekte und starke optische Wirkung. Das dramatische Element kommt vermehrt zur Geltung, auch naturalistische Züge treten in Erscheinung. Die moralisch-didaktische Komponente wird häufig stark zurückgedrängt, die dramatische Sphäre gewinnt Eigenständigkeit in der Konzeption autonom motivierter Charaktere und Geschehensabläufe.²⁸ Schon aus sozialen Gründen hielten sich die Truppen an die fürstlichen Höfe, und so ist es verständlich, wenn die stückeschreibenden Fürsten wie Herzog Heinrich Julius von Braunschweig oder Landgraf Moritz von Hessen sich ganz im Banne jener Berufsschauspieler und ihres Stils zeigten. Die Nero-Tragödie ›Von einem ungeratenen Sohn‹ des Herzogs von Braunschweig ist ein blutrünstiges Schauerstück, Kyd, Marlowe und dem Shakespeare etwa des ›Titus Andronicus‹ verwandt. Die Seneca-Nähe ist evident²⁹ — bis auf den natürlich religiös-moralischen Schluß.³⁰

²⁸ Zum Stilcharakter A. Baesecke, *Das Schauspiel der englischen Komödianten in Deutschland. Seine dramatische Form und seine Entwicklung*, Halle 1935 (*Studien zur engl. Philologie* 87).

²⁹ Daß es weniger um die Feststellung direkter Abhängigkeit als die Beobachtung großer Traditionszusammenhänge gehen kann — die er im Falle der Elisabethaner obendrein falsch bestimmt sieht —, hat G. K. Hunter, "Seneca and the Elizabethans: a case-study in 'influence'", *Shakespeare Survey* 20 (1967), S. 17—26 zu Recht betont (manches findet sich freilich schon bei T. S. Eliot, "Seneca in Elizabethan translation", *Selected Essays*, London 3. Aufl. 1951, S. 65—105). Die neueste Publikation: F. Schmitt-von Mühlenfels, „Die 'cena Thyestea' als ästhetisches Grenzproblem. Bemerkungen zur englischen Seneca-Rezeption“, *arcadia* 10 (1975), S. 65—72 wird den Einsichten Hunters (s. auch ders., "Seneca and English tragedy", *Seneca*, hrsg. v. C. D. N. Costa, London — Boston 1974 [*Greek and Latin Studies. Class. Literature and its Influence*], S. 166—204) wohl auch nicht ganz gerecht.

³⁰ In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß in dem 1581 von Thomas Newton herausgegebenen Corpus von englischen Seneca-Übersetzungen (›Seneca his tenne tragedies‹ — Neuausg. London — New York 1927, mit der genannten Abhandlung von T. S. Eliot als Einleitung) ›Thyestes‹ und ›Agamemnon‹ einen erweiterten Schluß erhalten, der — durch das 'offene Ende' der Seneca-Stücke ermöglicht — anscheinend der poetischen Gerechtigkeit Genüge tun soll.

Der eine Pfeiler, auf dem das Drama der deutschen Barockzeit ruht, ist das bereits genannte, im Süden Deutschlands beheimatete Jesuitentheater. Daneben aber gewinnt Nord- und Mitteldeutschland immer größere Bedeutung. Auf dem Boden des protestantischen Schuldramas entsteht das literarische Kunstdrama des Barock. Trotz anfänglicher, vor allem im Umkreis der 1617 gegründeten 'Fruchtbringenden Gesellschaft' sich regender humanistisch-bürgerlichen Opposition gegen das höfische Ideal, die von zugleich religiös-protestantischen und nationalen Antrieben sich herleitete (Erika Vogt),³¹ war das Barockzeitalter von 'höfischer Kultur' (Günther Müller) geprägt. Diese stützte sich nicht allein auf den Adel, Gelehrte und Geistliche trugen sie mit. Neben den Geburtsadel trat der geistige Adel der Nation, die 'nobilitas literaria' (bzw. 'scientiae') gesellte sich der 'nobilitas generis'. Eine im Humanismus angelegte Entwicklung gelangte hier zu ihrem Höhepunkt.³² Juristen, Philologen, Theologen fühlten sich den Fürsten ebenbürtig. Ohne den Dichter, der den Ruhm des Herrschers kündigt, kann dieser nicht sein; das ist Bestandteil der Einleitungs- und Widmungstopik der Zeit. Das Volk ist der Gegenpol, von dem sich die Akademikerschicht mit ausgeprägtem Standesbewußtsein absetzt, eifersüchtig über ihren Status wachend — daran ändert auch die Abkehr von der lateinischen Sprache nichts. Gleichwohl wurden reine Literaten — zumal außerhalb ihrer Funktion als Amtsträger — von der Aristokratie nicht anerkannt, waren die Philologen als Schulfüchse und Pedanten verschrien. Weltläufigkeit und Tätigkeit am Hof waren in jedem Fall vonnöten.

Mit dem sozialen Selbstverständnis des Dichters wandelt sich der Charakter der Dichtung. Vom bürgerlichen Zeitalter mit seiner religiös-moralischen Thematik, wo weltliche und geistige Dramatik kaum voneinander zu trennen sind, die Welt als Schauplatz sich bekämpfender transzenden-

³¹ Kritisch C. Wiedemann, „Barocksprache, Systemdenken, Staatsmentalität. Perspektiven der Forschung nach Barner's 'Barockrhetorik'“, *Internat. Arbeitskreis für deutsche Barockliteratur. Erstes Jahrestreffen . . .*, Wolfenbüttel 1973, S. 38 ff.

³² Vgl. dazu E. Trunz, „Der deutsche Späthumanismus um 1600 als Standeskultur“, *Zeitschrift für Geschichte d. Erziehung u. d. Unterrichts* 21 (1931), S. 17—53 (= *Deutsche Barockforschung*, hrsg. v. R. Alewyn, Köln — Berlin 4. Aufl. 1970, S. 147—181). Einschränkungen bei K. O. Conrady, *Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts*, Bonn 1962 (*Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur* 4), S. 274.

ter Prinzipien nur abgeleitete Realität besitzt, treten wir ins 'senecaische' Zeitalter des Paradigmatischen ein, mit seinen Märtyrern und Tyrannen, seiner Welthaftigkeit und Weltverleugnung, seinem Ernstnehmen geschichtlicher Wirklichkeit, aber zugleich dem Bestreben, über die empirische Tatsachenwirklichkeit hinaus zur weltanschaulich gebundenen absoluten Wahrheit vorzustoßen: Daher die Mischung von unmittelbarer Sinnfälligkeit und Stilisierung, Realistik und bis zur Allegorie gesteigerter Deutung, Pathos und Distanz. Im einzelnen stellt sich der weltanschauliche Hintergrund unterschiedlich dar, bei Gryphius anders als bei Lohenstein — oder gar den Jesuitendramatikern —, aber die Struktur ist überall die gleiche. Das Barock strebt in abstrahierendem, oft schematisierendem Rationalismus über die Erscheinungsformen der Wirklichkeit hinaus, um dann die Idee wieder im exorbitanten, bedeutungsschweren Gestus zu versinnlichen. Es ist — von der Problematik des Begriffs 'Barock' einmal ganz abgesehen — ein schillerndes, schwer faßbares Zeitalter, dem man Antithetik als grundlegendes Wesensmerkmal zuordnen zu dürfen glaubte (Arthur Hübscher). Rationaler Ordnungssinn und Schwulst, objektive Formgebung und subjektives Pathos, humanistischer Intellektualismus und mystischer Irrationalismus (Karl Viëtor), Höfisch-Repräsentatives und 'neue weltliche Kultur' (Wilhelm Dilthey), Katholizismus und Protestantismus, im Norden 'Wort- und Bürgerbarock', im Süden 'Bild- und Kaiserbarock' (Herbert Cysarz), Klassizismus und Manierismus, Realitätssinn und Weltabgewandtheit, das sind die Spannungen, die — sich in der Forschung widerspiegelnd — die Epoche beherrschen. Trotz aller Kontraste schälen sich feste Konstanten heraus: der Zug ins Allgemeine und Exemplarische (das letzte vorindividuelle Zeitalter nach Helmut Heißenbüttel!³³), wo die Einzelpersonlichkeit sich nur als Repräsentant eines Standes auszusprechen vermag, Reihung und Häufung, Regelmäßigkeit und Typenkunst, krasser Realismus, verknüpft mit Abstraktion und Deutung ('verliebt ins Detail'),³⁴ Allegorie und Emblematik, Rhetorik und starre Handhabung von Kunstmitteln, Allgegenwart des Schauerlichen, Schwelgen in Greueln

³³ Zitiert bei C. Wiedemann, „Barockdichtung in Deutschland“, *Neues Handbuch d. Literaturwissenschaft* 10, hrsg. v. K. von See, Frankfurt 1972, S. 191.

³⁴ Weshalb R. Alewyn, *Johann Beer. Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1932, S. 196 ff. nicht von 'Realismus', sondern von 'Naturalismus' als Inbegriff einer gesteigerten, intensivierten, stilisierten Wirklichkeit spricht, die im negativen Kontrast zur 'eigentlichen', idealen Welt steht.

und Grausamkeiten, generell die Hinneigung zum Grellen und Übersteigerten, zu Witz, Pointe und Epigrammatik.

Wie Terenz das 16., so beherrscht Seneca das 17. Jahrhundert³⁵ — nur ist die Herrschaft im Zeitalter der an Exempla orientierten Rhetorik eine qualitativ andere, ungleich gnadenlosere. Bereits im Prosastil vollzog sich ein 'Paradigmawechsel', von Cicero zu den Vertretern der 'silbernen Latinität', Seneca und Tacitus.³⁶ Für die deutschen Dramatiker geben Senecas Tragödien — mit ihren europäischen Filiationen — das Stilmuster ab. Das erklärt sich nicht allein daher, daß die abendländische literarische Tradition nun einmal bis ins 18. Jahrhundert hinein lateinisch geprägt und Seneca der einzige Repräsentant der Gattung war, auch im positiven Sinne bietet er sich geradezu als traditionsstiftend oder besser als Ziel der imitatio an, der die Zeit huldigte, die noch nichts von dem Originalgenie wußte. Der oben gegebene Umriss der Barocktragödie zeigte bereits: In den strukturbestimmenden Erscheinungen ist Seneca für die Barockdichter der kongeniale Partner.³⁷ Aber ganz allgemein bestand eine Affinität zu Seneca und der durch ihn repräsentierten Epoche. Das Barock ist das Zeitalter der Regel, der Rhetorik und Poetik. Nicht umsonst steht am Anfang Opitzens kleine dichtungstheoretische Schrift. In fünf Tagen niedergeschrieben — so des Verfassers eigene Angabe³⁸ —, enthält das ›Buch von der deutschen Poeterey‹ (1624)³⁹ einen Kanon von

³⁵ F. L. Lucas, *Euripides and his influence*, Boston Mass. 1923 (*Our Debt to Greece and Rome*), S. 103: "... his Latin rival (sc. Seneca), soon forgotten in England and naturalized in France, stubbornly keeps his hold, through the horrors of Thirty Years War, on Opitz, Gryphius, and von Lohenstein, 'the German Seneca'."

³⁶ Vgl. bes. G. Williamson, "Senecan style in the seventeenth century", *Philol. Quarterly* 15 (1936), S. 321—351 und ders., *The Senecan amble. A study in prose form from Bacon to Collier*, London 2. Aufl. 1966, E. A. Blackall, *Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache 1700—1775*, Stuttgart 1966, K. A. Blüher, *Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Seneca-Rezeption in Spanien vom 13. bis 17. Jahrhundert*, München 1969, S. 309 ff.

³⁷ Seneca taucht jetzt im Schulkanon auf, s. W. Barner, *Barockerhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970, S. 255.

³⁸ Freilich ist zu beachten, daß 'eifertige Abfassung' einen zeittypischen Topos der Bescheidenheit darstellt.

³⁹ Dazu zuerst C. Borinski, *Die Kunstlehre der Renaissance in Opitz' Buch von der deutschen Poeterey*, Diss. München 1883. Weitere Literatur verzeichnet M. Szyrocki, *Martin Opitz*, München 2. Aufl. 1974, S. 58 Anm. 11; da die Neu-

Regeln, die für die europäische Dichtung der Zeit Gültigkeit hatten. Was Opitz damit inauguriert, ist die gelehrt-akademische Dichtung. Kalkül und Berechnung leiten die Kunst. Regulierung einerseits, Wirkung⁴⁰ andererseits sind die Komponenten, die die Rhetorik und damit die in ihrem Zeichen stehende Dichtung der Zeit bestimmen. Beides aber verweist auf nachklassische Epochen, speziell den Stil der 'silbernen Latinität'.⁴¹ Und hier sind es auf dem Sektor der Poesie neben Ovid vor allem Lucan und Seneca, die gewirkt haben. Der Wille zur Kunst konnte in Senecas weniger gewachsenen als planvoll gebauten Stücken die gesuchten Muster finden. Sie bieten Gewähr für die modellbildende Regelmäßigkeit, deren man bedurfte. Pathos aber, das auf Wirkung zielt, kennzeichnet Lucan wie Seneca in ganz besonderem Maße. Selbst die sich in Verschlüsselungen, Anspielungen und Beziehungsreichtum dokumentierende Gelehrsamkeit konnte hier ein Zeitalter wiederfinden, dem der Dichter und der Gelehrte nahezu identisch waren.

Kurz auf die ›Poeterey‹ ließ Opitz als Probe aufs Exempel seine Übersetzung von Senecas ›Troerinnen‹ folgen,⁴² auf der Textgrundlage der Ausgabe von Petrus Scriverius. Die pointierte, wuchtig-komprimierte

aufgabe aber im wesentlichen den Stand der Erstveröffentlichung (*Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft* 4, 1956) repräsentiert, fehlen hier bedeutsame Arbeiten der jüngsten Vergangenheit, sogar Standardwerke wie B. Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, 1, Berlin 2. Aufl. 1958 — 1. Aufl. 1937 — (*Grundriß d. german. Philologie* 13/1), R. Hildebrandt-Günther, *Antike Rhetorik und deutsche literarische Theorie im 17. Jahrhundert*, Marburg 1966 (*Marb. Beiträge zur Germanistik* 13) oder L. Fischer, *Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland*, Tübingen 1968 (*Studien zur deutschen Literatur* 10); s. auch Martin Opitz, *Geistliche Poemata 1638*, hrsg. v. E. Trunz, Tübingen 2. Aufl. 1975, S. 29^{*} ff. (bes. S. 34^{*}).

⁴⁰ Hierzu vor allem in Anschluß an Klaus Dockhorn J. Dyck, *Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition*, Homburg v. d. H. — Berlin — Zürich 1966, 2. Aufl. 1969 (*Ars poetica* 1) und Barner, *Barockrhetorik* — s. o. Anm. 37 — bes. S. 74 ff.; s. auch W. Jens, „Rhetorik“, *Realexikon d. deutschen Literaturgeschichte* 3 (1971), S. 432—456.

⁴¹ Vgl. auch Barner, *Barockrhetorik* — s. o. Anm. 37 — S. 62.

⁴² Metrisch-stilistischer Vergleich mit der Übertragung von Jacob Duym, unter Aufweis der Vorzüge des Opitzschen Verses, bei Plard, *Note sur Martin Opitz*; vgl. auch W. A. P. Smit, « État des recherches sur Sénèque et les dramaturges hollandais », *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, hrsg. v. J. Jacquot, Paris 1964, S. 221—230, hier S. 224.

Kürze Senecas wird zerdehnt ins umständlich Beschreibende, Erläuternde, Belehrende.⁴³ Allein der Verszahl nach wächst der Umfang um mehr als ein Fünftel gegenüber dem Original. Nominalstil und Monotonie, umschreibendes Ungefähr und Verbreiterung, Allgemeinheit und Rationalismus sind aber Stiltzüge, die, an Opitzens ›Antigone‹-Übertragung von Richard Alewyn überzeugend aufgewiesen, den Dichter des 'früh'- oder 'vorbarocken Klassizismus' mehr mit der lateinischen als der griechischen Tragödie zusammenrücken.⁴⁴

Zählt somit der Tragiker Seneca in legitimer Weise unter 'di Väter der Traur- und Lustspiele' (Quirinus Kuhlmann), so kommt ein Weiteres hinzu: die geistige Nähe oder doch vermeintliche Nähe. Seneca figurierte als Stoiker schlechthin, bereits im Mittelalter.⁴⁵ Daher konnte es nicht ausbleiben, daß das Wiederaufleben der stoischen Weltsticht um die Wende

⁴³ Einzelheiten bei Stachel S. 189 ff.

⁴⁴ Von älterer Literatur verweise ich auf Rademann; s. auch E. Stemplinger, „M. Opitz und die Antike“, *Blätter für d. Gymnasial-Schulwesen*, hrsg. v. Bayer. Gymnasiallehrerverein, 41 (1905), S. 177—190 (bes. zu Horaz) und neuerdings das Nachwort zu *Martin Opitz. Weltliche Poemata 1644*, 2, hrsg. v. E. Trunz — I. Böttcher — M. Szyrocki, Tübingen 1975, bes. S. 61* ff.

⁴⁵ Die Gegenposition tritt dort in Erscheinung, wo man Tragiker und Philosoph auf verschiedene Personen aufteilte. Aber auch da blieb man meist in der Familie: Sohn, Bruder, Neffe. — Wer als (Neu-)Begründer dieser These zu gelten hat, ist umstritten; vgl. dazu E. Paratore, „La tensione drammatica nell' opera di Seneca“, *Actas del Congreso internacional de Filosofía, en conmemoración de Séneca, en el XIX centenario de su muerte*, 1, Madrid 1965, S. 222. Die Behauptung W. Trillitzschs, „Die lateinische Tragödie bei den Prähumanisten von Padua“, *Literatur und Sprache im europäischen Mittelalter (Festschr. K. Langosch zum 70. Geburtstag)*, hrsg. v. A. Önnersfors, J. Rathofer, F. Wagner, Darmstadt 1973, S. 454 f., wonach entgegen der in der Nachfolge des Sidonius Apollinaris stehenden Auffassung des Mittelalters die Identität von 'Seneca philosophus' und 'Seneca tragicus' allein von den Prähumanisten Paduas erkannt worden sei, ist zu korrigieren. Das war vielmehr die allgemein herrschende Ansicht. Auch Treveth urteilte natürlich nicht anders; der Brief an Niccolò Albertini (da Prato) wie die Einleitung zum Kommentar sind ja völlig darauf abgestellt. Vgl. auch schon die Bemerkung in der bekannten Liste zur Lektüre empfohlener Bücher (C. H. Haskins, „A list of text books from the close of the twelfth century“, *Harvard Studies in Class. Philol.* 20 [1909], S. 75 ff.): „sed Senecam ad Lucillum et de questionibus phisicis et de beneficiis relegere tibi utile censeas. Tragediam ipsius et declamationes legere non erit inutile“; Vinzenz von Beauvais, *Spec. hist.* 9, 102: „scripsit etiam idem Seneca libros morales perutiles . . . Tragedias quoque

vom 16. zum 17. Jahrhundert auch dem Interesse an den Seneca-Tragödien zugute kam, unbeschadet der Tatsache, daß man abwechselnd einzelne Stücke Seneca selbst absprach. Im späten 16. Jahrhundert bildete sich eine Art 'Senecamode' aus. In Frankreich waren besonders Muret und Montaigne beteiligt, der geradezu als 'Seneca in französischer Sprache' galt.⁴⁶ Aber vor allem in Leiden wurde die Stoa zu neuem Leben erweckt.⁴⁷ Unter dem Einfluß der Holländer (Justus Lipsius, Daniel Heinsius, Gerard Joannis Vossius) wurde der Neustoizismus christlicher Prägung im Deutschland des 17. Jahrhunderts zur bestimmenden Macht — und der orientierte sich an Seneca, wie sich z. B. dem Dialog ›De constantia‹ des Lipsius, des bedeutendsten der niederländischen Philologen, entnehmen läßt. Außer stoischen Traktaten gab er in fast zwangsläufiger Konsequenz nicht bloß Senecas philosophische Schriften, sondern auch seine Tragödien heraus. Lipsius' Hinwendung zur Stoa entsprang ganz konkreten Bedürfnissen; er erwartete sich von ihr Hilfe zur Bewältigung der von politischen und religiösen Auseinandersetzungen zerrissenen eigenen Gegenwart. Die in antiker Philosophie wie im Christentum bereitliegenden Wahrheiten

decem". — Vgl. noch G. Martellotti, „La questione dei due Seneca da Petrarca a Benvenuto“, *Italia medioevale e umanistica* 15 (1972), S. 149—169.

⁴⁶ Nach einem Wort des Zeitgenossen É. Pasquier.

⁴⁷ Zum 'Aufschwung des Stoizismus um 1600' in ganz Europa vgl. außer der grundlegenden Darstellung durch Wilhelm Dilthey vor allem L. Zanta, *La renaissance du stoïcisme au XVI^e siècle*, Paris 1914 (*Bibl. lit. de la Renaissance* N. S. 5), P. Barth — A. Goedeckemeyer, *Die Stoa*, Stuttgart 5. Aufl. 1941, S. 266 ff., R. G. Palmer, *Seneca's De remediis fortuitorum and the Elizabethans*, Chicago Ill. 1953, J. L. Saunders, *Justus Lipsius. The philosophy of Renaissance stoicism*, New York 1955, A. Rothe, *Quevedo und Seneca. Untersuchungen zu den Frühschriften Quevedos*, Genf — Paris 1965 (*Kölner romanist. Arbeiten* N. F. 31), S. 5 ff., M. Spanneut, *Permanence du stoïcisme. De Zénon à Malraux*, Gembloux 1973, S. 210 ff. Unter den zahlreichen Arbeiten von Julien-Eymard d'Angers ist vor allem zu nennen: „Le renouveau du stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle“, *Association G. Budé, Actes VII^e Congrès (Aix-en-Provence, 1—6. Apr. 1963)*, Paris 1964, S. 122—153. [Gut informierend jetzt A. Buck, *Die Rezeption der Antike in den romanischen Literaturen der Renaissance*, Berlin 1976 (*Grundl. d. Romanistik* 8), S. 105 ff. Korr.-Zus.] — Einen kurzen Abriss der Nachwirkung der Stoa gibt A. Rüstow, *Ortsbestimmung der Gegenwart. Eine universalgeschichtliche Kulturkritik*, 2, Erlenbach-Zürich 1952, S. 377 ff.; s. auch G. Pire, *Stoïcisme et pédagogie. De Zénon à Marc-Aurèle — De Sénèque à Montaigne et à J.-J. Rousseau*, Liège — Paris 1958, S. 157 ff.

gewährten ihm Trost und innere Sicherheit in einer Haltung, die in ihrem realitätsbezogenen und lebensphilosophischen Ansatz über die kleinlichen Zänkereien und Spitzfindigkeiten der engstirnigen Dogmatiker erhaben war. Die Verbindung philosophischer Gelehrsamkeit mit weltläufiger literarischer Gewandtheit ist nur der Ausdruck dessen; der Anti-Ciceronianer Lipsius erweist sich hierin als naher Verwandter Ciceros.

Schon Martin Opitz, der als Übergangsgestalt häufig noch dem Spät-humanismus zugerechnet wird, hat von dorthier nicht zuletzt aufgrund persönlicher Begegnung nachhaltige Beeinflussung erfahren. Zu stoischer Gelassenheit mahnt er in ›Trostgedichte in Widerwertigkeit deß Kriegs‹. Eine stoisch-christliche Haltung wird angestrebt, zumal im zweiten Buche: Fortune tritt der Dulder Odysseus, der Tugendheld entgegen:

Die Tugend gibt kein Blut;
Man mag sie wie man wil / verfolgen / neiden / hassen /
Sie helt jhr grosses Wort: Sich nicht bewegen lassen:
Ist einer Eichen gleich / je öffter man sie schlägt /
Je mehr man sie behäwt / je mehr sie äste trägt (604 ff.).

Der ursprüngliche Titel ›Über die Beständigkeit‹ stellt das Werk in die Tradition, der auch Lipsius' ›De constantia‹ angehört. ›Zlatna‹ oder ›Von ruhe deß gemüthes‹ verweist auf Senecas ›De tranquillitate animi‹.⁴⁸ Bedeutsam ist dabei die Verherrlichung des Landlebens,⁴⁹ die sich weitgehend aus stoisch-epikureisch gefärbten Passagen römischer Dichter speist. Die Sphäre des Landmanns, konfrontiert mit der des Städters und dem politischen Bereich überhaupt, wird zum symbolischen Raum ethischer Überlegenheit. Hier schien die ursprüngliche natürliche Freiheit des Menschen, Einklang mit der Natur, Zurückgezogenheit in sich selbst gewährleistet. Staat und Hof läßt sich nur mit dem constantia-Ideal, Ataraxie und Apathie begegnen, was durchaus nicht mit Passivität gleichzusetzen ist.⁵⁰ Es zeigt sich sofort die innere Zusammengehörigkeit des philosophi-

⁴⁸ Vgl. noch ›Vielguet‹ (›De vita beata‹), ›Vesuvius‹ (›Naturales quaestiones‹, ›Aetna‹; dazu Stemplinger).

⁴⁹ Vgl. dazu auch G. Frühsorge, *Der politische Körper. Zum Begriff des Politischen im 17. Jahrhundert und in den Romanen Christian Weises*, Stuttgart 1974, S. 84 ff.

⁵⁰ Zum constantia-Begriff, zumal seiner christlichen Komponente W. Welzig, „Constantia und barocke Beständigkeit“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch.* 35 (1961), S. 416—432 und Schings, *Die patristische*

schen und des politischen Ansatzes. Der Stoizismus gedeiht auf dem Hintergrund des politischen Zeitgeschehens, in den Niederlanden und Deutschland nicht anders als im Rom Senecas. Die Philosophie versprach den Ausweg aus materieller und geistiger Not zu eröffnen. Tyrannen- und Märtyrerdramen sind das Gewächs dieser Umwelt. Damit steht es auch in Zusammenhang, daß im Barockzeitalter der Fortuna-Thematik gesteigerte Bedeutung zukommt.⁵¹ Der 'locus de fortunae varietate', ein Lieblingsthema römischer Rhetoren, wird weithin bestimmend für den Gehalt der Seneca-Tragödien. Spätantike, Mittelalter und Renaissance kreisen in Kunst, Literatur und Philosophie immer wieder um die Fortuna-Problematik als einen zentralen Gegenstand.⁵² In Emblem und Trauerspiel des Barock findet die Fortuna-Verfallenheit der menschlichen Welt ihre exemplarisch-verdichtete Gestaltung. Wie das Sinnbild die zeitlich und räumlich auseinanderliegenden Ereignisse in einen Augenblick komprimiert, so drängt sie das Bühnenstück in eine kurze, bedeutungsträchtige Zeitspanne zusammen. Der 'emblematische Formtypus des Dramas'⁵³, für das Barock charakteristisch, enthüllt Fortuna als die Menschenwelt durchwirkende Macht und tut in der steten Verquickung von Darstellung und Deutung dem kunsttheoretischen Postulat des 'prodesse' Genüge. Durch Scaliger⁵⁴ war der fortuna-Begriff zum festen Bestandteil auch der Tragö-

und stoische Tradition S. 236 ff. Zum Komplementärbegriff 'Großmut' W. Welzig, „Magnanimitas. Zu einem Zentralbegriff der deutschen Barockliteratur“, *Orbis litterarum* 28 (1973), S. 192—203. [Vgl. jetzt auch Stalder. Korr.-Zus.]

⁵¹ Ausführlich untersucht von G. Kirchner, *Fortuna in Dichtung und Emblemik des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs*, Stuttgart 1970.

⁵² G. Pfligersdorffer, „Fatum und Fortuna. Ein Versuch zu einem Thema frühkaiserzeitlicher Weltanschauung“, *Literaturwiss. Jahrbuch d. Görres-Gesellschaft* N. F. 2 (1961), S. 1—30 bemüht sich um eine Klärung der stoisch-philosophischen Grundlagen; K. Heitmann, *Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit*, Köln — Graz 1958 (*Studi italiani* 1) arbeitet die tiefe Widersprüchlichkeit unausgeglichener Ansätze und Konzeptionen bei Petrarca heraus. Die Literatur zum Thema ist umfangreich; s. noch Conrady — s. o. Anm. 32 — S. 277 ff.; Schings, *Die patristische und stoische Tradition* S. 185 ff.

⁵³ A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 2. Aufl. 1968.

⁵⁴ ›Poetices libri septem‹ 1, 6: „Imitatio par actiones illustris fortunae, exitu infelici, oratione gravi metrica.“ Hierzu sowie zu dem ganzen Fragenkomplex: R. Bauer, „Das gemißhandelte Schicksal“. Zur Theorie des Tragischen im deutschen Idealismus“, *Euphorion* 58 (1964), S. 243—259.

dientheorie geworden. Das zeigt sich etwa in Opitzens Vorrede an den Leser zu seiner Übersetzung von Senecas ›Troerinnen‹ (1625), die — als Fortsetzung des ›Buches von der deutschen Poeterey‹ — zugleich deutlich macht, wie sehr die didaktische Zielsetzung über das auf eine Weltverfassung gerichtete Erkenntnisinteresse hinausging:

Dann eine Tragödie / wie Epictetus soll gesagt haben / ist nichts anders als ein Spiegel derer / die in allem jhrem thun vnd lassen auff das blossе Glück fussen. Welches wir Menschen ins gemeine zum Gebrauche haben; wenig außgenommen / die eine vnd andere vnverhoffte Zufälle voran sehen / vnd sich also wider dieselbigen verwaren / dz sie jnen weiter nit schaden mögen als an eusserlichen Wesen / vnd an denen Sachen / die den menschen eygentlich nicht angehen. Solche Beständigkeit aber wird vns durch Beschawung der Mißligkeit deß Menschlichen Lebens in den Tragödien zu förderst eingepflantzet: dann in dem wir grosser Leute / gantzer Stätte vnd Länder eussersten Vntergang zum offtern schawen vnd betrachten / tragen wir zwar / wie es sich gebüret / erbarmen mit jhnen / können auch nochmals auß Wehmuth die Thränen kaum zurück halten; wir lernen aber darneben auch durch stetige Besichtigung so vielen Creutzes vnd Vbels das andern begegnet ist / das vnserige / welches vns begegnen möchte / weniger fürchten vnd besser erdulden. Wer wird nit mit grösserem Gemüte als zuvor seines Vatterlands Verterb vnd Schaden / den er nit verhüten mag / ertragen / wann er die gewaltige Statt Troja / an welcher / wie die Meynung gewesen / die Götter selbst gebawet haben / siehet im Feuer stehen / vnd zu Staube vnd Asche werden? . . . In erwegung nun derer vnd anderer herrlichen Nutzbarkeiten / welche vns diese fürnembste Art der Poeterey an die Hand giebet / habe ich mich vnterwunden hiesige Trojanerinnen in vnserе Sprache zu versetzen: weil sie nit allein die schönste vnter den Römischen Tragödien ist / welche zwar von so vielen biß her noch vbrig sind blieben; sondern sich auch auff jetzige Zeiten / da es von nöthen seyn will / daß man das Gemüte mit beständigen Exempeln verware / am allerbesten zu fügen scheint.⁵⁵

Nachdrücklich wird die stoische Tugend der Standhaftigkeit als Frucht des Theatererlebnisses herausgestellt. Historie und Trauerspiel (das Wort wird im 17. Jahrhundert vom Drama wie vom historischen Geschehen gebraucht) rücken zusammen,⁵⁶ sie vermitteln die Erfahrung großer Ka-

⁵⁵ Martin Opitz. *Weltliche Poemata 1644*, 1, hrsg. v. E. Trunz — Chr. Eisner, Tübingen 1967, S. 314 ff. — Schings, *Consolatio Tragoediae* S. 20 denkt an direkte Übernahme aus den Prolegomena von Martín Antonio Delríos ›Syntagma tragoediae Latinae‹.

⁵⁶ Dazu insbes. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (rev. Ausg., bes. v. R. Tiedemann), Frankfurt 1963, S. 51 ff.

tastrophen, der Wahnverfangenheit dieser Welt. Auch der Stoizismus, den die Tragödie als Gewinn abwerfen sollte, war ein Erbe der niederländischen Philologie. Wie zentral er für Opitzens Auffassung vom dramatischen Schaffen war, verrät die in der Widmung zur Übertragung der sophokleischen ›Antigone‹ (1636) sich findende Bemerkung über die Zweckbestimmung dieses Stücks:

nostram (sc. fortunam) sive florentem bonis artibus retinere diligentius, sive adversam ac iacentem moderatius erectoque animo ferre discamus.

Selbst die Katharsis-Lehre wurde dementsprechend als eine Art Abstumpfungs- oder Abhärtungstheorie verstanden, von Heinsius nicht anders als von Opitz, der ausdrücklich auf jenen verweist.⁵⁷

Opitzens Vorstellungen fanden Verbreitung im 17. Jahrhundert. Johann Klaj steht in seiner direkten Nachfolge (vgl. die Widmung zu ›Herodes der Kindermörder. Nach Art eines Trauerspiels ausgebildet und In Nürnberg Einer Teutsch-liebenden Gemeine vorgestellet‹ [1645]), und Johann Rist verweist im Abschluß der Vorrede zu seinem ›Perseus‹ (1634) ausdrücklich auf den stoischen Zusammenhang, indem er sich fast wörtlich an Opitz orientiert.

Die angestrebte Dramenwirkung ordnet sich also dem großen, zumal seit Petrarca einschlägiger Schrift — ›De remediis utriusque fortunae‹ bezeichnet Konrad Burdach als 'Grundbuch der werdenden Renaissance'⁵⁸ — wieder neu diskutierten Zusammenhang der 'remedia fortunae' ein, zu denen vornehmlich paupertas, sapientia, prudentia, temperantia, fortitudo, ganz besonders aber constantia, die 'Beständigkeit', zählt, die als „eine rechtmessige vnnd vnbewegliche stercke des gemüts / die von keinem eusserlichen oder zufelligen dinge erhebt oder vntergedrückt wird“⁵⁹ definiert wurde. Die 'Beständigkeit' ihrerseits gründet in

⁵⁷ Kritik am Begriff 'Abstumpfung' bei Geisenhof S. 52 (vgl. auch Schings, *Consolatio Tragoediae* S. 11 ff., 20). Die gemeinte Sache ist jedenfalls klar, der von Heinsius gebrauchte Vergleich mit dem Chirurgen eindeutig (vgl. S. 12 der erw. Fassung [1643; urspr. 1611] von ›De tragoediae constitutione‹).

⁵⁸ Zitiert nach Heitmann — s. o. Anm. 52 —, dort auch Weiteres zur Wirkungsgeschichte; s. auch C. N. J. Mann, "Petrarch and the transmission of classical elements", *Classical influences on European culture AD 500—1500*, hrsg. v. R. R. Bolgar, Cambridge 1971, S. 217 ff.

⁵⁹ ›Iusti Lipsii Von der Beständigkeit Zwey Bücher. Darinnen das höchste Stück

ratio, der rechten Einsicht und richtigen Würdigung der Dinge — und damit in sapientia oder prudentia (die auch mit providentia gleichgesetzt wird). Die Stücke zielen auf Erkenntnis und daraus resultierende Weltbewältigung, wobei zur Darstellung die Deutung als wichtiger Faktor hinzutritt.

Religiös-philosophische, politisch-historische und poetologisch-künstlerische Komponenten sind es, die das Barockdrama bestimmen und von denen her Senecas überragender Einfluß auf die Epoche verständlich wird. Die Seneca-Tradition tut sich nicht allein darin kund, daß es gerade die Übertragung der ›Troerinnen‹ ist, die Opitz zu der zitierten Vorrede veranlaßt. Der politisch-historische Aspekt, die durch die Vermeidbarkeit gegebene Auflösung des Tragischen im ursprünglich-griechischen Sinne, der didaktisch-exemplarische Charakter der Stücke, die zu 'Trainingsstücken' für den Zuschauer geworden sind, ihr Zeige-Gestus, aber auch das von dem Römer der Kaiserzeit weidlich genutzte, bereitliegende Repertoire des Psychologischen sind Gemeinsamkeiten, die Seneca und das Drama des Barock zusammenschließen — ganz abgesehen von allem Stilistischen im engeren Sinn. Denn im Barock „muss der Poet wissen / wie einem Könige oder Fürsten zu muthe sey“ (Johann Rist in ›Die AllerEdelste Belustigung‹⁶⁰ von 1666). Seit Scaliger die Kenntnis des Seelenlebens zu einem Hauptzweck des Dramas gemacht hatte, beherrschten in wachsendem Maße Empfindungen und Leidenschaften die Bühne:

Für die Entwicklung im siebzehnten Jahrhundert nämlich ist es kennzeichnend, daß die Darstellung der Affekte immer nachdrücklicher, die konturierte Ausprägung der Handlung aber . . . immer unsicherer wird. Das Tempo des Affektlebens beschleunigt sich dermaßen, daß ruhige Aktionen, gereifte Entscheidungen seltner und seltner begehen.⁶¹

Menschlicher weisheit gehandelt wird. Jetzt außm Latein ins Teutsche bracht / Durch Andream Viritium . . ., Leipzig 2. Aufl. 1601, lib. 1, cap. 4.

⁶⁰ Ausgabe: *Johann Rist. Sämtliche Werke*, 5, hrsg. v. E. Mannack — H. Mannack — K. Reichelt, Berlin — New York 1974.

⁶¹ Benjamin — s. o. Anm. 56 — S. 99. Vgl. auch W. Flemming, „Die Deutung des Menschen im 17. Jahrhundert“ (urspr. 1928), *Einblicke in den deutschen Literaturbarock*, Meisenheim 1975 (*Deutsche Studien* 26), S. 5—47 und E. Rotermond, „Der Affekt als literarischer Gegenstand: Zur Theorie und Darstellung der Passiones im 17. Jahrhundert“, *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, hrsg. v. H. R. Jauß, München 1968 (*Poetik u. Hermeneutik* 3), S. 239—269.

Hiermit vor allem hat Otto Regenbogen Senecas Nachwirkung in Verbindung gebracht.⁶² Dies ist gewiß einseitig, aber doch richtig. Sehr viel problematischer steht es dagegen mit der These, wonach die Säkularisierung für die Wirkung der Seneca-Tragödien verantwortlich sei.⁶³ Denn es geht ja — zumal im Falle des Euripides — nicht an, die griechische Tragödie kurzerhand als zeit- und umweltgebundenes Kultspiel abzustempeln. Die Möglichkeit, an Seneca anzuschließen, leitet sich aus ganz anderen Gründen her. Nicht allein dem mehr zufälligen Vorteil, daß er lateinisch schrieb und deshalb viel leichter und breiter rezipiert wurde, verdankt Seneca seine Wirkung, er entsprach auch in nahezu idealer Weise dem Erwartungshorizont: eindeutig, direkt, ohne die Komplexität griechischer Tragik.⁶⁴ Hier, wo Gut und Böse, Schuld und Unschuld klar zu trennen waren, konnte ein Zeitalter mit festen moralischen Normen und religiös fundierten Vorstellungen anknüpfen, die griechische Tragödie, für die die Unauflösbarkeit, das Doppelgesichtige alles Göttlichen und Menschlichen konstitutiv ist, mußte ihm fremd bleiben. 'Säkularisierung' schlechthin kann wohl gerade für das Barock nur sehr bedingt als Empfehlung gelten. Aber das führt mitten in die Problematik der Barockforschung.

Wollte man eine ins einzelne gehende Analyse der Seneca-Einwirkung auf die deutschen Barockdramen zum gegenwärtigen Zeitpunkt in Angriff nehmen, so dürften sich fast unüberwindliche Schwierigkeiten auftun. Daß an Vorarbeiten — vor allem aus jüngerer Zeit — ein auffälliger Mangel herrscht, ist nur zu verständlich.⁶⁵ Zunächst stellt die Barock-

⁶² Ähnlich M. Hadas, "The Roman stamp of Seneca's tragedies", *Am. Journ. of Philol.* 60 (1939), S. 220—231.

⁶³ Zunächst K. Voßler, „Die Antike und die Bühnendichtung der Romanen“, *Vorträge d. Bibl. Warburg* 7 (1927/28), Leipzig — Berlin 1930 (= *Die romanische Welt. Gesammelte Aufsätze*, München 1965), S. 246 f., dann E. Paratore (z. B. *Storia del teatro latino*, Mailand 1957, S. 272), Chr. Wanke, *Seneca Lucan Corneille. Studien zum Manierismus der römischen Kaiserzeit und der französischen Klassik*, Heidelberg 1964 (*Studia Romanica* 6), S. 12, Tschiedel S. 53 ff. (entsprechend V. Pandolfi, *Storia universale del teatro drammatico*, 1, Turin 1964, S. 208).

⁶⁴ Vgl. dazu auch die Abhandlung von K. von Fritz, »Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit«.

⁶⁵ Während für andere europäische Literaturen eine beträchtliche Zahl einschlägiger Untersuchungen vorliegt, ist für Deutschland noch so gut wie alles zu

literatur selbst keine feste, hinreichend gedeutete Größe dar. Wir sind noch weit davon entfernt, über ein einheitliches Bild zu verfügen. Die Diskussion ist voll im Gange, divergierende Verständnis- und Interpretationsansätze machen sich gegenseitig den Rang streitig. Ein Panorama von Wilhelm Scherer bis Walter Benjamin hat jüngst Hans-Harald Müller ausgebreitet und dabei den Blick vor allem auf die zeit- und geistesgeschichtliche Bedingtheit der jeweiligen Stellungnahmen gelenkt.⁶⁶ Die sich wandelnden leitenden Interessen haben dem Barock nicht bloß wiederholt aktuelle Bedeutung abgewonnen,⁶⁷ sondern auch zu differierenden und oft genug

leisten. Aufschlußreich in dieser Hinsicht ist schon ein Blick in jede beliebige Literaturzusammenstellung über das 'Nachleben' — dazu: U. Schindel, *Demosthenes im 18. Jahrhundert*, München 1963 (Zetemata 31), S. 1 ff. — der Seneca-Tragödien; vgl. auch M. Schanz — C. Hosius, *Geschichte der römischen Literatur*, 2, München 4. Aufl. 1935 (*Handbuch d. Altertumswiss.* 8, 2, 2), S. 468. Im Vorwort der kürzlich erschienenen ›Medea‹-Edition von C. D. N. Costa (Oxford 1973) kündigt der Autor eine Behandlung Senecas an, "looking back to Greece and forward to England and France" (S. 11). Im Sammelband *Seneca*, London — Boston 1974 (*Greek and Latin Studies. Class. Literature and its Influence*) des gleichen Gelehrten beschränkt sich die Nachwirkung der Seneca-Tragödien auf "Seneca and English tragedy" (G. K. Hunter) und "Seneca and Neo-Latin tragedy in England" (J. W. Binns). E. Paratore nennt in seinem enthusiastischen, materialreichen Abriss der Senecanachwirkung (*Storia del teatro latino* — s. o. Anm. 63 — S. 278 f.) keinen einzigen deutschen Namen (ähnlich schon L. von Ranke, „Die Tragödien Seneca's“, *Abhandlungen und Versuche. Neue Sammlung*, hrsg. v. A. Dove — Th. Wiedemann, Leipzig 1888 [*Sämmtliche Werke* 51/52], S. 72 ff.). — Der knappe Beitrag von K. Vretska, „Gryphius und das antike Drama“, *Mitteilungen d. Vereins klass. Philologen in Wien* 1 (1924), S. 79—83, eine Sammlung von Lesefrüchten, berücksichtigt Seneca überhaupt nicht.

⁶⁶ H.-H. Müller, *Barockforschung: Ideologie und Methode. Ein Kapitel deutscher Wissenschaftsgeschichte 1870—1930*, Darmstadt 1973. Zu vergleichen ist auch der umfassende Bericht von M. Brauneck, „Deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts — Revision eines Epochenbildes. Ein Forschungsbericht 1945—1970“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch.* (Sonderheft Forschungsreferate) 45 (1971), S. 378*—468* und jetzt die Arbeit von H. Jaumann, *Die deutsche Barockliteratur. Wertung — Umwertung. Eine wertungsgeschichtliche Studie in systematischer Absicht*, Bonn 1975 (*Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwiss.* 181).

⁶⁷ Vgl. aus neuerer Zeit H. Vormweg, „Wiederkehr des Barock“, *Mercur* 19 (1965), S. 176—180; s. auch Brauneck — s. o. Anm. 66 — S. 445* ff.

sich gegenseitig ausschließenden Auffassungen, aber zugleich auch Wertungen geführt. Gilt der Barockstil einerseits als Verfallsform der auf klassische Gültigkeit Anspruch erhebenden Renaissance (Jacob Burckhardt: „Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon“), so wird ihm andererseits doch spezifische Autonomie zugestanden. Neben das organisch-biologische Erklärungsmodell tritt ein enthistorisiertes formtypologisches, das nicht bloß von der Kunstwissenschaft auf die Literaturwissenschaft übertragbar ist, sondern als überzeitlich konzipiertes sich auch auf die verschiedensten Epochen der europäischen Stilgeschichte anwenden läßt. Eine unmittelbare Vergleichbarkeit der 'Barock'zeitalter bietet sich dann an, auf Grund struktureller Zusammengehörigkeit. Wenn der Barockstil dann aber zu einem Nationalstil umfunktioniert wurde, im barocken Lebensgefühl der deutsche Geist den ihm gemäßen Ausdruck finden sollte, gar einzelne Stilmerkmale auf urgermanische Dichtung zurückgeführt wurden, ordneten sich Gotik, Barock, Sturm und Drang, Romantik und Expressionismus zu einer geheimnisvollen Einheit zusammen, der auch Shakespeare sich noch anfügen ließ, das Band zur Antike aber war zerrissen. Mag sein, daß hierin einer der Gründe zu suchen ist, weshalb der Einfluß Senecas auf das deutsche Barockdrama weithin unerforscht ist. Die Subjektivitäts- und Identifikationswelle mußte erst einmal abklingen, bevor der Blick wieder ohne Voreingenommenheit frei wurde für die Traditionsverhaftetheit barocker artistisch-rhetorischer Dichtung. „Damit kehrte man im Grunde zu den Ansichten zurück, die vor der 'Entdeckung' des Barock im Schwange gewesen waren und die einhellig darauf hinausgelaufen waren, daß die Literatur des 17. Jahrhunderts eine ebenso volksfremde, wie Wirklichkeitsferne, wie erlebnisarme 'Gelehrtendichtung' gewesen sei.“⁶⁸ Daher rührt es, daß das Werk von Carl Leo Cholevius aus dem Jahre 1854 immer noch eine gewisse Aktualität beanspruchen darf, nicht anders als die Literaturgeschichte von Gervinus, wo zum ersten Mal der Vergleich zwischen Gryphius und Seneca durchgeführt wurde.⁶⁹

In einer stärker ideengeschichtlich orientierten Betrachtungsweise ist das Barockzeitalter durch die Spannung Diesseits—Jenseits charakterisiert,

⁶⁸ *Deutsche Barockforschung*, hrsg. v. R. Alewyn, Köln — Berlin 4. Aufl. 1970, S. 11 (Vorwort).

⁶⁹ G. G. Gervinus, *Geschichte der deutschen Dichtung*, 3, Leipzig 5. Aufl. 1872, S. 550 ff. (1. Aufl. 1835—1842).

durch die Behauptung des Menschen gegen Verhängnis und Schicksal, durch Heroismus, Aktivismus und Emotionalität, aber auch durch Ordo-Denken, Leistungs- und Opferbereitschaft im Dienste einer großen Aufgabe, Selbstzucht, Beherrschtheit, eine voluntaristisch-rationalistische Geisteshaltung. Der Spielraum, der der geistes- und literargeschichtlichen Tradition eingeräumt wird, bemißt sich danach, wie hoch die spezifisch 'deutsche' Komponente veranschlagt wird. Auch nach Überwindung allzu zeitbedingter Aktualisierungstendenzen stand die 'Modernität' des Barock hoch im Kurs, an der Gryphiusforschung zeigt es sich mit aller Deutlichkeit (Fricke, Lunding, Benjamin, Heckmann, Powell). Erst in allerjüngster Zeit rückt in den Arbeiten von Dietrich Walter Jöns⁷⁰ und Hans-Jürgen Schings⁷¹ der traditionsgeschichtliche — stoische, überwiegend christlich umgeformte — Aspekt wieder stärker in den Vordergrund.⁷² Daß er Konsequenzen für die Deutung der Dramen selbst hat, beweist die damit einhergehende Umkehrung des Gryphiusverständnisses: säkularisiertes Mysterienspiel oder christliches Märtyrerdrama, Immanenz oder Transzendenz? Hier ist noch manches im Fluß. Im Falle Lohenstein steht es nicht besser.

Unter Berücksichtigung vor allem stilistisch-formaler Gesichtspunkte stellt sich die deutsche Barockliteratur als konsequente Fortsetzung und Weiterentwicklung lateinischer Dichtungstradition in den Untersuchungen von Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert⁷³ und besonders von Karl Otto Conrady⁷⁴ (für die Lyrik) dar. Dabei erscheint die Antike leicht als ein undifferenziertes oder allenfalls nach Epochen gegliedertes Ganzes. Zwar

⁷⁰ Das 'Sinnen-Bild'. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius, Stuttgart 1966 (Germanist. Abhandlungen 13) [Bibelsprache, Patristik, mittelalterliche Schriftallegorese].

⁷¹ »Die patristische und stoische Tradition«; zu Tragödientheorie und Seneca-Deutung der Zeit 'Consolatio Tragoediae' und 'Seneca-Rezeption und Theorie der Tragödie'.

⁷² Auf die Tragödien Senecas geht aber Hans-Jürgen Schings in seiner ansonsten so weitgespannten Dissertation (Die patristische und stoische Tradition) nicht ein.

⁷³ *Dichtung und Sprache des jungen Gryphius. Die Überwindung der lateinischen Tradition und die Entwicklung zum deutschen Stil*, Berlin 2. Aufl. 1966 (1. Aufl. 1936 *Abh. Preuß. Ak. d. Wiss.*); vgl. vor allem auch den Forschungsüberblick S. 123 ff.

⁷⁴ S. o. Anm. 32.

galt bereits im 17. Jahrhundert Gryphius als 'Teutscher Sophocles' (Lohenstein, Quirinus Kuhlmann) oder wurde mit Euripides, Lohenstein dagegen mit Sophokles zusammengebracht (so z. B. Erdmann Neumeister), aber das will kaum mehr heißen, als wenn man sich ständig auf des Aristoteles Poetik beruft, ohne ihr doch zu folgen. Die Namen figurieren im wesentlichen als Gütesiegel. So kann Christian Gryphius Lohenstein auf eine Stufe mit Seneca und Sophokles stellen,⁷⁵ während dieser nach einem berühmt gewordenen Dictum gemeinhin als 'Teutscher Seneca' gilt. Das wird daran liegen, daß die von Sigmund von Birken geprägte Bezeichnung Eingang in Gottscheds ›Critische Dichtkunst‹ gefunden hat (hier allerdings mit negativer Wertung). Stilistisch wie inhaltlich⁷⁶ ist die Zuordnung so überzeugend, daß auf diesem Hintergrund die zwischen den griechischen Tragikern und Andreas Gryphius gezogene Parallele immerhin verständlich wird.⁷⁷ Gleichwohl ist für Leibniz Gryphius der Nachfahre des Dichters Seneca.

Eine Erschwernis für die Bestimmung der Seneca-Rezeption im deutschen Drama des 17. Jahrhunderts bildet schließlich auch der bekannte Vorsprung der anderen europäischen Literaturen. Die Wirkung Senecas ist offenkundig, aber sie ist zum guten Teil durch die französische, italienische, englische, holländische Literatur vermittelt, die ihrerseits bei den Lateinern in die Lehre gegangen sind, darüber hinaus sich gegenseitig beeinflussen haben.⁷⁸ Nicht die Feststellung direkter Abhängigkeiten kann demnach

⁷⁵ Vgl. auch das Vorwort zum ›Leo Armenius‹, wo Andreas Gryphius seine Eigenständigkeit betont: „Welcher da er nicht von dem Sophocles oder dem Seneca aufgesetzt / doch unser ist.“ (Gryphius wird zitiert nach: *Andreas Gryphius. Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, hrsg. v. M. Szyrocki — H. Powell, Tübingen 1963 ff. [*Neudrucke deutscher Literaturwerke* N. F.].)

⁷⁶ Vgl. Schings, *Consolatio Tragoediae* S. 27.

⁷⁷ Vgl. auch W. Barner, „Gryphius und die Macht der Rede. Zum ersten Reyen des Trauerspiels ›Leo Armenius‹“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch.* 42 (1968), S. 325—358, bes. S. 357. (Der Befund wird allerdings suggestiv verkürzt, umgekehrt die Arbeit von Vretska — s. o. Anm. 65 — irrtümlich für Senecanachwirkung in Anspruch genommen.)

⁷⁸ Vgl. etwa T. S. Eliot — s. o. Anm. 29 —, die Einleitung zu *The poetical works of Sir William Alexander Earl of Stirling*, 1, hrsg. v. L. E. Kastner — H. B. Charlton, Edinburgh — London 1921 (gesondert erschienen: H. B. Charlton, *The Senecan tradition in Renaissance tragedy*, Manchester 1946 [Nachdr. 1969]) oder A. M. Witherspoon, *The influence of Robert Garnier on Elizabethan drama*,

das Ziel sein, vielmehr die Beobachtung von Parallelen, die auf geistige Verwandtschaft und allgemeinen Traditionszusammenhang verweisen.⁷⁹

Die stupende Belesenheit, über die bereits der junge Andreas Gryphius verfügte, hat Ernst Gnerich⁸⁰ in den Erläuterungen zu den Herodes-Epen dokumentiert. Den Hintergrund dieser Jugendidichtung bildeten die Wirren des großen Krieges:

Dum belli passim toto furit orbe tumultus,
 et versa in cineres Patria moesta iacet,
 dum varias coeli spargent de culmine poenas
 numina, dum cunctos vasta ruina premit:
 ...⁸¹

Vergleichbares gilt für die Trauerspiele:

Indem vnser gantzes Vatterland sich nuhmehr in seine eigene Aschen verscharret / vnd in einen Schawplatz der Eitelkeit verwandelt; bin ich geflissen dir die vergänglichkeith menschlicher sachen in gegenwertigem / vnd etlich folgenden Trawerspielen vorzustellen.⁸²

Gryphius hat von den verschiedensten Seiten her Anregungen aufgenommen, verankert aber ist sein literarisches Werk in der eigenen Lebenserfahrung, in Sprach- und Denkformen freilich, die, dem Zeitgeist entsprechend, durch die Tradition geprägt sind. Roeland A. Kollewijn⁸³

New Haven 1924 (*Yale Studies in English* 65); s. auch Blüher — s. o. Anm. 36 — S. 244 ff.

⁷⁹ Die Probleme werden exemplarisch deutlich in dem Beitrag von Smit — s. o. Anm. 42 —, ebenso bei Plard im gleichen Band: 'Sénèque et la tragédie d'Andreas Gryphius', bes. S. 243. — Zu Gryphius' Lustspielen vgl. E. Mannack, „Andreas Gryphius' Lustspiele — ihre Herkunft, ihre Motive und ihre Entwicklung“, *Euphorion* 58 (1964), S. 2 und E. Lunding, „Assimilierung und Eigenschöpfung in den Lustspielen des Andreas Gryphius“, *Stoffe — Formen — Strukturen. Studien zur deutschen Literatur (Festschr. H. H. Borchardt zum 75. Geburtstag)*, hrsg. v. A. Fuchs — H. Motekat, München 1962, S. 80—96.

⁸⁰ *Andreas Gryphius und seine Herodes-Epen. Ein Beitrag zur Charakteristik des Barockstils*, Leipzig 1906 (*Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte* 2).

⁸¹ Einleitung zu ›Herodis Furiae et Rachelis lachrymae‹ 1 ff.

⁸² Vorrede an den Leser zu ›Leo Armenius‹.

⁸³ *Über den Einfluß des holländischen Dramas auf Andreas Gryphius*, Diss. Leipzig 1880 [Amersfoort — Heilbronn 1881].

und auf seinen Spuren Paul Stachel⁸⁴ haben es unternommen, Gryphius' dramatisches Schaffen in direkte Abhängigkeit von holländischen Vorbildern, besonders von Joost van den Vondel zu bringen. Louis G. Wysocki⁸⁵ ließ dagegen den holländischen zugunsten des französischen Einflusses zurücktreten. Willi Harring⁸⁶ machte Gryphius unter Berufung auf Stoffwahl, Technik, Allegorien, Geister- und Beschwörungsszenen, tragische Konzeption zum Schüler der Jesuitendramatiker. Alle diese Thesen haben sich in ihrer Einseitigkeit nicht bewährt. Bereits Willi Flemming⁸⁷ hat widersprochen: Obgleich er im einzelnen weitere Berührungen zwischen Vondel und Gryphius nachweisen zu können glaubte, wird das Verhältnis auf 'Anregung' und 'Nachklang' reduziert.⁸⁸ Die Eigenständigkeit des deutschen Dramatikers, die im Blick zu behalten⁸⁹ ja die Vorrede zum ›Leo Armenius‹ immer wieder aufforderte, wird in der Vertiefung der seelischen Problematik, des ethischen Gehalts, einer bewegteren, abwechslungsreicheren Handlungsführung gesehen, was alles aber einem veränderten dramatischen Wollen entspringt: dem Aufweis positiver Bewährung angesichts einer zu wählenden Lebensform. „Aber auch ihre (gemeint ist Catharina von Georgien) Sehnsucht nach dem Tod bedeutet für sie anderes als für Maria [Maria Stuart Vondels]. Dieser bringt er den erwünschten Abschluß, Catharina den Anfang höheren Lebens. Nimmt jene den Tod gelassen hin, so muß diese sich ihn erkämpfen. Er zeigt die Bewährung ihres Strebens, das den himmlischen Bräutigam sich erwählt hat und ihm die Treue hält. Nicht stoisch, sondern voll leidenschaftlicher

⁸⁴ S. 204 ff.

⁸⁵ Bes. S. 241 ff., 294 ff.

⁸⁶ *Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten*, Halle 1907 (*Hermaea* 5). Vgl. auch die differenzierte Analyse von M. Wehrli, „Andreas Gryphius und die Dichtung der Jesuiten“, *Stimmen der Zeit* 175 (1965), S. 25—39.

⁸⁷ Bes. 'Vondels Einfluß'; s. auch ders., *Andreas Gryphius. Eine Monographie*, Stuttgart — Berlin — Köln — Mainz 1965 (*Sprache u. Literatur* 26), S. 186 ff.

⁸⁸ Am radikalsten leugnete E. Lunding, *Das schlesische Kunstdrama. Eine Darstellung und Deutung*, Kopenhagen 1940, S. 50 (vgl. ders., Assimilierung und Eigenschöpfung — s. o. Anm. 79 — S. 94) den Einfluß Vondels auf Gryphius. — Vgl. auch noch Th. Weevers, "Vondel's influence on German literature", *The Modern Language Review* 32 (1937), S. 1—23, C. K. Pott, "Holland-German literary relations in the seventeenth century: Vondel and Gryphius", *The Journ. of English and Germanic Philol.* 47 (1948), S. 127—138, Ligacz S. 21 ff.

⁸⁹ Vgl. auch *Andreas Gryphius. Carolus Stuardus*, ed. with introd. and comm. by H. Powell, Leicester 1955, S. LVIII ff.

Spannkraft geht sie in diese letzte Schlacht.“⁹⁰ Hier finden sich also bereits Elemente, die dann Schings, 'Die patristische und stoische Tradition' S. 234 ff. breit entfaltet hat.⁹¹ Die Selbstbehauptung des Märtyrers stellt sich als aktive Selbstüberwindung dar und gründet in christlicher Heilserwartung. Wenn auch im Rahmen dieser Diskussion die antik-stoische Position gelegentlich zu eng und unzutreffend fixiert ist, so werden doch damit im großen und ganzen die Grenzen ihrer Rezeptionsfähigkeit für Gryphius markiert. Der tragende Grund des die Welt verachtenden Märtyrers ist nicht mit dem des die Welt bestehenden Stoikers identisch. Damit ist aber auch die Wirkungsmächtigkeit Senecas — des Moralphilosophen — abgesteckt, mit dem Gryphius, wie aus zahlreichen Anmerkungen hervorgeht, wohlvertraut war. Immerhin läßt sich auch hier an ihn anknüpfen, und der für die Zeit bestimmende Lipsius hat es getan.

Der Spielraum für den Tragiker Seneca war enger begrenzt: Senecas Tragödien zeigen eine Weltverfassung und bieten eine Weltdeutung. Darin treffen sie mit dem Werk des Gryphius zusammen. Gerhard Kaiser hat den Begriff des 'Transpersonalen' gebraucht.⁹² Einleuchtend hat er damit in Verbindung gebracht die Vernachlässigung der Motivierung, den Verzicht auf individuelle Charakterisierung und aus personalem Bewußtsein sich herleitende Entscheidungen, an deren Stelle die allseitige, sententiöse Betrachtung gegebener Probleme tritt, zumeist in stichomythischer Wechselrede.⁹³ Auch in der Darstellung der die Welt beherrschenden Leidenschaften treten deutlich Konvergenzen zutage,⁹⁴ ganz zu schweigen von der die Aspekthaftigkeit der Weltbetrachtung widerspiegelnden Gesprächsführung,⁹⁵ Stichworttechnik, Bild- und Metapherngebrauch,⁹⁶

⁹⁰ Flemming, Vondels Einfluß (*Neophilologus* 14) S. 120; vgl. auch ders., Die Deutung des Menschen im 17. Jahrhundert — s. o. Anm. 61 — passim.

⁹¹ Ähnlich auch schon Welzig — s. o. Anm. 50 —, z. B. S. 422 (einschränkend dann allerdings wieder S. 430), oder H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, 3, Salzburg 1959, S. 411.

⁹² „Leo Armenius, Oder Fürsten-Mord“ (urspr. 1967 bzw. 1964), *Die Dramen des Andreas Gryphius*, hrsg. v. G. Kaiser, Stuttgart 1968, S. 32; vgl. auch W. Eggers, *Wirklichkeit und Wahrheit im Trauerspiel von Andreas Gryphius*, Heidelberg 1967 (*Probleme d. Dichtung* 9), S. 44 ff.

⁹³ Dazu auch Schöne, Emblematik und Drama — s. o. Anm. 53 — S. 151 ff.

⁹⁴ Vgl. Geisenhof, bes. S. 160 ff. (im Anschluß an Regenbogen).

⁹⁵ Zu Seneca vgl. K. Heldmann, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden 1974 (*Hermes-Einzelschriften* 31).

Sentenzenreichtum, sich überstürzenden rhetorischen Fragen und anderen starker Stilisierung unterliegenden formalen Eigentümlichkeiten.⁹⁷ Selbstanalysen, wie wir sie von Senecas Figuren kennen, kehren bei Gryphius wieder:

Rach / Lib vnd Zepter sind die vnser Hertz bekrigt.

Rach / Lib vnd Zepter sind die vber vns gesigt

(Chach Abas in ›Catharina von Georgien‹ III, 447 f.; vgl. auch den Monolog II, 183 ff.).

Die in den Seneca-Tragödien bis ins Kosmische gesteigerte Verkehrung ethischer Werte und Normen findet ihr Gegenstück, wenn im Bereich des 'Gegenspiels' die Begriffe pervertiert werden:

Sie rasen mit Vernunft / sie setzen Richter ein

Es muß ihr Doppelmord durch Recht beschönet seyn

(›Carolus Stuardus‹ [2. Fassung] II, 231 f. = 1. Fassung I, 198 f.).

Die Manifestationsformen dieser heillosen Welt sind zum guten Teil identisch: In Senecas ›Thyestes‹ z. B. geraten die Gestirne, gemeinhin Garanten immergleicher Ordnung, angesichts des ungeheuerlichen Geschehens aus der Bahn (657 f., 784 ff.);⁹⁸ entsprechend fragt der 'Chor der Engländerischen Frauen vnd Jungfrauen':

Güldnes Licht der Erden Wonne /

Das den grossen Bau erhaelt:

⁹⁶ Dazu bes. G. Fricke, *Die Bildlichkeit in der Dichtung des Andreas Gryphius. Materialien und Studien zum Formproblem des deutschen Literaturbarock*, Berlin 1933 (*Neue Forschung* 17), H. Joos, *Die Metaphorik im Werk des Andreas Gryphius*, Diss. Bonn 1956, Jöns — s. o. Anm. 70 —, M. Windfuhr, *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1966 (*Germanist. Abhandlungen* 15) [überwiegend zur Lyrik].

⁹⁷ Von Einzelheiten muß abgesehen werden; vgl. generell Stachel S. 204 ff.

⁹⁸ Zu diesem Motivkomplex W. H. Owen, "Commonplace and dramatic symbol in Seneca's tragedies", *Transactions and Proceedings of the Am. Philol. Association* 99 (1968), S. 291—313 und N. T. Pratt, "Major systems of figurative language in Senecan melodrama", ebd. 94 (1963), S. 199—234; s. auch M. E. Gilbert, „Gryphius: Cardenio und Celine“ (urspr. engl. 1950), *Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht*, hrsg. v. J. Schillemeit, Frankfurt 1965, S. 11—32, hier S. 12 ff.

Schmuck des Himmels / schoenste Sonne.

Wie daß nicht dein Glantz verfällt?

Kanst du ob dem Greuel stehn?

Wilst du nicht in Wolcken gehn?

Vnd mit Donner-schwartzten Flecken:

Dein bestürtztes Antlitz decken?

(Carolus Stuardus [2. Fassung] III, 801 ff. = 1. Fassung III, 233 ff.).

Die in Berichtform gegebenen Zurüstungen zur Hinrichtung des Königs haben ihre Parallele in Senecas ›Troerinnen‹ (Opferung des Astyanax und der Polyxena): Die schaulustige Menge drängt zur Hinrichtungsstätte, um einem Spektakel beizuwohnen:

Man eilt nach Withall zu / da die bestürtzte Welt /

Ob disem Vntergang sich umb den Schauplatz stelt.

...

Auff diser Bün' erscheint das grause Schlacht-Altar

(Carolus Stuardus [2. Fassung] V, 127 ff. = 1. Fassung V, 59 ff.).

Seneca hatte die Szenerie ausdrücklich zu einer Theaterkulisse gemacht: 'theatri more' (Tro. 1125). Die Publikumsreaktionen werden von beiden Autoren ganz ähnlich gemustert, bis hin zu Verlegenheit und der subtilen Mischung aus Schrecken und Faszination:

Gryphius:

Ein Theil steht gantz verzaget

Bestürtzt / und als erstarrt. Vnd weiß nicht was es fraget

Vnd wehn es fragen soll . . .

. / die fürcht sich diß zu schauen

Daß sie doch schauen wil

(Carolus Stuardus [2. Fassung] V, 133 ff. = 1. Fassung V, 65 ff.);

Seneca:

magna pars vulgi levis

odit scelus spectatque; nec Troes minus

suum frequentant funus et pavidı metu

partem ruentis ultimam Troiae vident

. terror attonitos tenet

utrosque populos

(Tro. 1128 ff.).⁹⁹

⁹⁹ Vgl. auch ›Catharina von Georgien‹ V, 24 ff.

Schrecken und Sprachlosigkeit, bei Seneca geradezu zum stereotypen Topos geworden,¹⁰⁰ signalisieren am deutlichsten die Beschaffenheit der Tragödienwelt. Nicht anders reagiert Fairfax, konfrontiert mit der Schurkerei der Königsmörder:

Scheinheilger Bub'. Ich beb' / ich starr' / ich schau mit schrecken!¹⁰¹
Wie sich die Boßheit könn' ins Kirchen-kleid verstecken /

...

(›Carolus Stuardus‹ [2. Fassung] III, 385 ff.).

Konsequenterweise ordnet sich auch der Wunsch des 'Hoffmeisters des Churfürsten', das Land, in dem barbarische Grausamkeit herrscht, fluchtartig zu verlassen, der Seneca-Tradition ein.

Schließlich hat der Aufschrei des 'Chors der ermordeten Engelländischen Könige':

Herr der du Fürsten selbst an deine stat gesetzt
Wie lange sihst du zu?
Wird nicht durch unsern Fall dein heilig Recht verletzt?
Wie lange schlummerst du?

(›Carolus Stuardus‹ [2. Fassung] I, 321 ff. = 1. Fassung I, 465 ff.)

mehrfach ein Gegenstück bei Seneca, zumal in der ›Phaedra‹, deren Gegenstand ja ebenfalls Leiden und Untergang eines königlichen Opfers bilden.¹⁰²

Eben hier bekommen wir aber den entscheidenden Punkt zu fassen, wo Gryphius und Seneca sich unterscheiden. Bei Seneca ist die Weltordnung durch den Menschen gestört, bis zur Sinnlosigkeit verzerrt, das Göttliche hat jede Funktion verloren: „Testare nullos esse, qua veheris, deos“, mit diesem Fanal endet die ›Medea‹. Der Anruf an die Götter bleibt ohne Widerhall. Anders Gryphius: Da ist das Leiden in der Welt gerechtfertigt. Nicht bloß, daß Karl eine von ihm akzeptierte Schuld zu büßen hat, der in stoischer Gelassenheit und christlichem Gottvertrauen erlittene Märtyrertod bedeutet bei Gryphius immer Sieg und Weltüberwindung in der

¹⁰⁰ Belegstellen in *Studien zu Senecas Tragödien* — s. o. Anm. 17 — S. 58 f.

¹⁰¹ Zum Sprachduktus vgl. etwa Seneca, Med. 507: "abdico eiuro abnuo" oder Ph. 566: "detestor omnes, horreo fugio execror".

¹⁰² Vgl. bes. Ph. 671 ff., 959 ff.

Nachfolge Christi.¹⁰³ Die Welt wird zur Gegenwelt und erhält Sinn und Stellenwert als Ort der auf Transzendenz bezogenen Bewährung. Senecas Atreus triumphiert: Seine Verbrechen geraten ihm zum Kunstwerk, er zelebriert seine schauerlichen Taten, so wie die Opferung Polyxenas kunst- und ritusgerecht vorgenommen wird. Der 'hohe Prister', der das 'Schuld-Opfer' im ›Carolus Stuardus‹¹⁰⁴ vollzieht, wird schließlich selbst zum Opfer. Der Triumph ist auf seiten des Märtyrers. So ist es überaus bezeichnend, daß Poleh, ein von seinen Gewissensqualen in Wahnsinn getriebener Verräter, auf die Bühne stürzt mit den Worten:

Vmbsonst! weicht! es ist aus! rennt hir ist nichts zu hoffen!
 Was sucht man? Last mich loß! der Grund reist! Styx ist offen!
 Geschehn! es ist geschehn! nein König! nicht umb dich!
 Nein! nein! ach leider nein! es ist geschehn umb mich!
 (›Carolus Stuardus‹ [2. Fassung] V, 157 ff.).

Theseus dagegen, der ebenfalls durch ein 'falsches' Urteil Hippolytus zu Tode gebracht hat, wünscht vergebens, die Erde möge ihn zu ewiger Verdammnis verschlingen (Seneca, Ph. 1201 ff.): „dehisce tellus, recipe me dirum chaos“. Doch hier geschieht nichts, die Weltordnung stellt sich nicht wieder her. Die Gryphius-Tragödie gehört als Märtyrertragödie zu jenem Typus des Konsolationsdramas,¹⁰⁵ der durch Vorführung des vorbildlichen Beispiels die richtige Haltung zu vermitteln sucht. Wenn Karl mit „unerschrecktem (vnerschöpfitem) Mut“, einem „Gemüüt / daß als ein Pfeiler steht“ seinem Tod entgegengeht, so zeigen sich hierin unzweifelhaft stoische Züge: „der grosse Geist läst . . . Von der gefasten Ruh sich nicht abwendig machen“.¹⁰⁶ Spezifisch christliche Elemente treten hinzu,

¹⁰³ Zur inneren Gegenläufigkeit des Kronensymbols von Vanitas zu Gloria im ›Carolus Stuardus‹ s. A. Schöne, „Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus König von Groß Britannien“, *Die Dramen des Andreas Gryphius*, hrsg. v. G. Kaiser, Stuttgart 1968, S. 117—169 (urspr. *Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne*, Göttingen 1958 [Palaestra 226], S. 29—75) [dazu K.-H. Habersetzer, „Tragicum Theatrum Londini“. Zum Quellenproblem in Andreas Gryphius' ›Carolus Stuardus‹, *Euphorion* 66 (1972), S. 299—307].

¹⁰⁴ 2. Fassung I, 268.

¹⁰⁵ Dazu Schings, *Consolatio Tragoediae*, bes. S. 26 ff.

¹⁰⁶ Die Zitate: ›Carolus Stuardus‹ (2. Fassung) V, 44 ff., abweichend 1. Fassung V, 44 ff. — Vgl. dazu Schöne, *Ermordete Majestät* — s. o. Anm. 103 — S. 134.

wie überhaupt im 17. Jahrhundert Stoisches und Christliches sich überlagert. Aber der Stoizismus entstammt nicht der Seneca-Tragödie, sondern der Philosophie. Gryphius' Stücke sind stärker vom Stoizismus durchdrungen als die Tragödien Senecas. Im Hinblick auf die angeführten Zitate bietet sich gewiß das tapfere Sterben von Astyanax und Polyxena aus den senecaischen ›Troerinnen‹ als Parallele an („fortis animus“ Tro. 1146, 1153; „intrepidus animo“ Tro. 1093) — in der ›Catharina von Georgien‹ (V, 24 ff.) ist der Anschluß noch enger, bis hin zum Bild der untergehenden Sonne¹⁰⁷ —, doch macht der Kontext sofort klar, daß es hier ausschließlich um römischen Heroismus geht. Wild droht der Hector-Sproß, soweit es Alter und Kräfte zulassen, echter Sohn des Vaters und die gute Anlage verratend („ferox superbe“ — ‘superne’ Heinsius — Tro. 1098), und Polyxena, die „audax virago“ zeigt das gleiche Bild:

„conversa ad ictum stat truci vultu ferox“ (Tro. 1152), um im Tode noch dem Feind zu schaden:

cecidit, ut Achilli gravem
factura terram, prona et irato impetu (Tro. 1159 f.).

Gryphius' 'literarisches Programm' ergibt sich aus den Vorreden zu ›Leo Armenius‹ und ›Catharina von Georgien‹: Er will dem Leser „die vergänglichkeit menschlicher sachen in gegenwertigem / vnd etlich folgenden Trawerspielen“ vorstellen, zugleich aber sein „Gesicht . . . von dem was Vergänglich auff die ewigherrschende EWIGKEIT“ lenken, indem er „so hohe Geduld / so hertzhafte Standhaftigkeit / so fertigen Schluß das Ewige dem Vergänglichen vorzuziehen“ ihm vorführt. Die in den Werken Gestalt gewordene Vanitas der Welt, das Fortunageschehen, das nach dem Prinzip von Fallhöhe und Fallgeschwindigkeit allenthalben herrscht, ist eingebettet in eine höhere Ordnung, so wie Gryphius sein eigenes Geburtsdatum 'fälscht' und einer höheren Wahrheit unterstellt. Senecas Tragödienvelt ist dagegen vom Irrsinn beherrscht, der sich auf keinen Hintergrund bezieht, das Leiden ist nicht notwendiges Leiden des Gerechten, sondern vermeidbare Willkür, die es mit dem Rüstzeug der Philosophie zu bestehen gilt. So scheint es sinnvoll und symptomatisch, daß der oben angeführte 'Chor der Engelländischen Frauen . . .' schließlich doch die Mordtat ins Licht gerückt wissen will:

¹⁰⁷ Ähnlich auch in Vondels ›Maria Stuart‹; Einzelzüge nach Euripides, ›Hekabe‹ 346 ff.

Nein! wir wüdschen kein Verdecken /

...

Printz! leid umb dich so vil Zeugen /

Als um diß Gerüste stehn

...

(Carolus Stuardus [2. Fassung] III, 825 ff. = 1. Fassung III, 257 ff.).

Den senecaischen Vorgängen eignet dagegen absolute Negativität, Nacht und Finsternis sind die einzig zuordenbaren Symbole. Erhöhung und Fall sind bei Gryphius wie Seneca unauflösbar aneinander gekoppelt, ja einer inneren gegenseitigen Zweckbestimmung unterworfen. Das zeigt sich bereits in der Sprachstruktur:

Bin ich durch so vil Schweiß zu disem Fall erhöht?

(Laetus in ›Papinian‹ III, 406).

Da klingt die senecaische Sentenz nach:

quidquid in altum

Fortuna tulit, ruitura levat (Ag. 100 f.) [entsprechend Oct. 379];

vgl. auch Ag. 39 ff.:

rex ille regum, ductor Agamemnon ducum,

...

adest —daturus coniugi iugulum suae.

Wenn es aber von Karl bezüglich des Blocks, auf dem ihm das Haupt abgeschlagen wird, heißt:

Der vor drey Königreich mit höchster Macht besaß;

Hat kein bequemer Holtz zu seinem Tod / als das

(Carolus Stuardus [2. Fassung] V, 283 f. = 1. Fassung V, 111 f.),

so ist dies angesichts der anvisierten Christusbefreiung unter dem Aspekt des Fallgesetzes nur ein sehr vorläufiges Urteil, für Hippolytus dagegen ist es das letzte Wort:

qui modo paterni clarus imperii comes

et certus heres siderum fulsit modo,

passim ad supremos ille colligitur rogos

et funeri confertur (Ph. 1111 ff.).

Umgreifender Sinn wird dem grausigen Geschehen auch im ›Papinian‹ abgewonnen, dem Stück, das sich schon aufgrund seines Sujets am stärksten antikem Denken nähert. Das Gesetz, daß das Hohe fällt, wird entweder durch das Schuld-Strafe-Motiv (Laetus) oder aber durch das Prinzip gerechtfertigt, nach dem gerade die Tugend von Neid und Verleumdung heimgesucht wird,¹⁰⁸ — um dann in der Bewährung um so glänzender und beispielhaft zu strahlen (Papinian):

Bald saust der rauhe Nord / und steht er dem zu fest
 So bringt der faule Sud die ungeheure Pest
 Die man Verläumdung heist! wehn hat die nicht bekriegt?
 Wehn hat sie / wenn der Neid jhr beyfällt / nicht besiget?
 (›Papinian‹ I, 17 ff.).

Das bedeutet, daß die Vanitas-Welt, die in der politisch-höfischen Sphäre manifest wird, unter moralischer Perspektive steht. Papinian gehört ihr als Hofmann in exponierter Stellung an, aber als Gerechter bildet er einen Fremdkörper und fällt der Amoralität seiner Umgebung zum Opfer. Allein dem Recht¹⁰⁹ und seinem Gewissen verpflichtet, ist Papinian der Vertreter einer entgegenstehenden, überlegenen Lebensform, die sich gerade im Untergang als siegreich erweist:

Mein Sohn! stirb unverzagt! diß Leben ist ein krigen /
 voll Angst / ein solcher Tod: das allerhöchste sigen.
 ...
 Diß ist der höchste Sig / daß mein Gewissen rein
 (›Papinian‹ V, 263 ff.).

Dabei besteht eine zwingende Notwendigkeit, nicht bloß für die Verhal-
 tensweise der an die Vanitas-Welt Ausgelieferten, auch im Horizont des
 Märtyrers hat das Leiden positiv-sinnhaltige Funktion:

¹⁰⁸ Vgl. dazu Schings Die patristische und stoische Tradition S. 198 f. und ders., „Großmütiger Rechts-Gelehrter / Oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus“, *Die Dramen des Andreas Gryphius*, hrsg. v. G. Kaiser, Stuttgart 1968, S. 185 ff.

¹⁰⁹ Dies hat F.-W. Wentzlaff-Eggebert, „Die deutsche Barocktragödie. Zur Funktion von ‘Glaube’ und ‘Vernunft’ im Drama des 17. Jahrhunderts“, *Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart*, hrsg. v. H. Steffen, Göttingen 2. Aufl. 1967, S. 5—20 als wesentliches Element auch der ›Catharina von Georgien‹ erwiesen.

Du steh Papinian!

...

Durch das gezuckte Beil;

Erlangst du Ruhm und Heil /

Und weichst den grimmen Nöthen (Papinian¹⁰⁹ II, 535 ff.).

Die Rasereyen stehen im Dienste der Themis (Papinian¹⁰⁹ II, 553 ff.). Die Sinnerfülltheit des Geschehens ist gewährleistet. Entscheidend ist das Moment der Auserwählung, der Demonstration eines moralischen Exempels:

Getroffen / nicht versehrt! getroffen / nicht verletzt!

Getroffen / nicht zermalm! deß Himmels schicken setzt

Nicht schlaffen Seelen zu. Wer mutig zu bestehen

Den heist deß Höchsten Schluß auff solchen Kampffplatz gehen.

...

Wer kennt den starcken Geist? Wer unverletzte Sitten?

Wenn Sie nicht grimme Noth / nicht grauser Feinde Schwerdt /

Nicht Läster-Zungen Gift / nicht Gall und Glut bewehrt /

...

Man glaub jtz daß mein Werck geh über alles wissen

Man glaubt daß Themis mich geehrt und hoch gebracht:

...

Du selbst erquicke dich / daß durch ein scharff betrüben

Die Götter deine Trew und hohe Tugend üben

(Papinian¹⁰⁹ IV, 229 ff.).

Auch Laetus bewährt Beständigkeit in seiner Rolle, doch er hat sich der falschen Sache, der Eitelkeit der Macht verschrieben.¹¹⁰ So sehr der Konflikt zwischen der utilitaristischen Weisheit dieser Welt (Bassian mißt Papinian an eben den Maßstäben, die für Laetus Gültigkeit haben — vgl. Papinian¹⁰⁹ IV, 18 ff., 146 ff. mit III, 213 ff.) und dem „unbewegte[n] Geist“, der nicht auf ein „rein Gewissen“ verzichten kann, wieder an Sophokles erinnert — hinter Papinian¹⁰⁹ IV, 336 ff. steht nicht nur Paulus,¹¹¹ sondern auch die ἄγραπτα κάσφαλῆ θεῶν νόμιμα der Antigone¹¹² —, die Konzeption des Gryphius-Dramas folgt

¹¹⁰ Ausführlich dazu H. Heckmann, *Elemente des barocken Trauerspiels*, Darmstadt 1959, S. 96 ff. [und jetzt Stalder S. 103 ff. Korrr.-Zus.].

¹¹¹ S. Geisenhof S. 226 und Schings, Großmürriger Rechts-Gelehrter — s. o. Anm. 108 — S. 196.

¹¹² V. 454 f. — Die zu spät kommende Korrektur des Urteils in der Catharina von Georgien erinnert ebenfalls an die Antigone.

stoisch-christlicher Tradition. Herbert Heckmann¹¹³ charakterisiert zutreffend:

Das Trauerspiel bringt eine Welt zur Darstellung, die nach den Maßen der Tugend gerichtet ist: in ihr ist alles Zufällige getilgt und das Unrecht geschlichtet. Es ist mit einem Wort eine bewältigte Welt — ein mit dem Griffel der Tugend gezeichnetes Stück Wirklichkeit.

Ausdruck findet dies im Nominalstil, der die Dinge auf den Begriff und in Distanz bringt, in Deklamation und Gestik, die die Handlung ersetzt. Das verbindet Gryphius mit den Tragödien Senecas. Demonstriert und festgestellt wird dort aber eine Fortunawelt, die der eigentlichen Bewältigung erst noch harret. Sie ist keiner moralischen Instanz unterworfen, nicht von einer umfassenden Ordnung getragen, und stiftet nicht moralisches Leiden¹¹⁴ oder moralischen Sieg. Das Fallgesetz erfährt keine tiefere Begründung. In diesem Sinne hat es als konsequent zu gelten, daß Gryphius sich für Oberflächenphänomene wie den Klagegestus auf Senecas ›Troerinnen‹ bezieht (zu ›Papinian‹ V, 423). Wenn er gleichwohl allenthalben Seneca widerspiegelt, so steht das mit einer einfachen Tatsache in Zusammenhang: „Mehr als Rechtfertigung und Trost sind Strafe und Tod, mehr als die ewige Freude ist die apokalyptische Katastrophe verfügbungsfähig für das hohe Pathos des Barock, für die große, gewaltige Gebärde.“¹¹⁵

Vollends gilt das für die Trauerspiele des Daniel Casper von Lohenstein. Der so beliebte Begriff der 'Säkularisation' hat hier seine Berechtigung — obgleich dies im Zuge einer radikalen Festlegung des Barock auf Transzendenz hin neuerdings bestritten wird. Mit Lohenstein beginnt die politische Tragödie; Politik und Erotik sind die 'Energien', die seine Dramen bestimmen.¹¹⁶ Der Abstand zu Gryphius ist beträchtlich, mag

¹¹³ S. 156 — s. o. Anm. 110.

¹¹⁴ S. ›Papinian‹ IV, 195 f.: „doch wird am schärfsten schneiden

Daß Er beschuldigt soll als Ertz-Verräther leiden.“

— Vgl. dagegen den Hippolytus der senecaischen ›Phaedra!‹

¹¹⁵ Schöne, Ermordete Majestät — s. o. Anm. 103 — S. 123. Eine theologische Ausdeutung gibt P. Rusterholz, *Theatrum vitae humanae. Funktion und Bedeutungswandel eines poetischen Bildes*, Berlin 1970 (*Philol. Studien u. Quellen* 51).

¹¹⁶ K. G. Just, *Die Trauerspiele Lohensteins. Versuch einer Interpretation*, Berlin 1961 (*Philol. Studien u. Quellen* 9). Vgl. auch ders., *Daniel Casper von Lohenstein. Türkische Trauerspiele — Römische Trauerspiele — Afrikanische*

Lohenstein selbst auch in der Vorrede zu seinem frühesten Stück ›Ibrahim Bassa‹ den Anschluß an jenen eigens betonen. Noch viel stärker als bei Gryphius kommt die Diesseitigkeit zu ihrem Recht, Intrigen, Machtstreben, 'Ehrsucht', 'Ehrgeitz' und Leidenschaften beherrschen die Szenerie. Was Gryphius von Seneca sonderte, ist abgebaut. Und doch bleiben deutlich fühlbare Unterschiede. In erster Linie kommt dafür Lohensteins überaus geschärftes Sensorium für das Realpolitische, den Menschen im Geflecht von Machtkonstellationen in Betracht. Nicht umsonst ist der für ihn bei weitem wichtigste Autor Tacitus.¹¹⁷ Das drückt sich bereits in den Zitaten der von Lohenstein in großem Umfang beigesteuerten Anmerkungen aus. Auch Seneca ist gut repräsentiert, die philosophischen Schriften natürlich stärker als die Tragödien. Nun ist aber zu berücksichtigen, daß Lohensteins Anmerkungen vorrangig auf historische, stoff- und motivgeschichtliche Belege, Beglaubigung der Sentenzen zielen. Literarisch-künstlerische Abhängigkeiten werden dadurch eher verdeckt, ein Hauptzweck des Anmerkungsapparats dagegen offenbar: die Dokumentation der Faktizität der Dramenwelt. In diesem Sinne, als Bindung und Überwältigung durch historische Tatsachen, dürfte auch die Einführung zu den 'Anmerkungen' zur ›Agrippina‹ zu verstehen sein:

Geneigter Leser. Es wird in gegenwertigem Trauer-Spiele vorgestellt ein Schauspiel grausamster Laster / und ein Gemälde schrecklicher Straffen. Unkeuschheit und Ehrensucht kämpfen mit einander umb den Siges-Krantz . . . Ihre böshafften Gemüts-Regungen habe ich mit schönern Farben nicht abmahlen dörffen. Denn ich aus der Poppee keine Penelope / aus dem Nero keinen Ninus machen / weniger einer Lais Reden eines Socrates zueignen können.

Im Ernstnehmen der vorfindlichen Wirklichkeit begegnen sich Lohenstein und Seneca. Wie Seneca zu den Stoffen des griechischen Mythos, so ist Lohenstein zu den Geschehnissen des antiken Rom 'zeitgleich'. Die Faszination durch die sich in voller Diesseitigkeit austobenden Leidenschaften ist bei beiden Autoren unverkennbar.¹¹⁸ Das Verständnis affek-

Trauerspiele, Stuttgart 1953—1957 (*Bibl. d. literar. Vereins in Sttgt.* 292—294); Zitate nach dieser Ausgabe.

¹¹⁷ Dazu B. Asmuth, *Lohenstein und Tacitus. Eine quellenkritische Interpretation der Nero-Tragödien und des ›Arminius-Romans*, Stuttgart 1971 (*Germanist. Abhandlungen* 36).

¹¹⁸ Die Passionen 'übermeistern' bei Lohenstein den Menschen, „und das, was die Passionen bisher am Zügel hielt: Ethik, Ratio, Menschenwürde, verschwindet

tiver, besonders erotischer Passion bei Hofmannswaldau vermag Deutungshilfe zu leisten. Hier finden Begebenheiten ihre Darstellung, die von der Liebesleidenschaft ins Werk gesetzt werden und in ihrer Außerordentlichkeit allein durch die Faktizität gerechtfertigt sind. Dies ist auch der Grund, weshalb Klaus Günther Just Lohenstein als über einfache moralische Beurteilung erhaben ansieht:

So haben wir es, alles in allem genommen, mit einer Welt 'jenseits von Gut und Böse' zu tun, einer Welt, die exakte Dokumentation und überzeitliches Symbol in einem ist — Dokumentation des im historischen Raum einmal und nicht anders Gewesenen und zugleich Symbol des im menschlichen Bereich stets und immer wieder Möglichen.¹¹⁹

Eine Betrachtungsweise wie die Paul Stachels, wonach Lohenstein unter einer individualpsychologischen Perspektive „nur pathologisch zu verstehen“ (S. 288) sei, gilt heute zu Recht als verfehlt. Im 'vorindividuellen Zeitalter' werden die bewegenden Kräfte in Gestalten verdichtet, die 'transsubjektive' Gültigkeit haben.

Gleichwohl unterliegen die Leidenschaften einer Art ästhetischen Bändigung, wie wir sie schon von Gryphius her kennen. Nur ist bei Lohenstein der Effekt noch gesteigert durch die Intensivierung der Stilisierung, besonders die später so gerügte, ängstliche Metaphorik. Gegen das Ausströmen der Leidenschaften werden Staudämme aufgerichtet — selbst die vielberufene 'Tendenz zum Pressen und Ballen des Ausdrucks' (Walther Martin) scheint damit in direktem Zusammenhang zu stehen. Über die affektive Schicht lagert sich ein ebenso bewußtes wie durchstilisiertes Geflecht von Begriffen, Bildern, Vergleichen. Der bei Lohenstein gegenüber Gryphius noch vermehrte Hang zum Sententiösen — Johann Christoph Männlings Kompendium ›Lohensteinius sententiosus‹ aus dem Jahre 1710 ist ein beredtes Zeugnis — hat hier seinen Platz, wie auch der von Hegel in seiner ›Ästhetik‹ beobachtete Bewußtmachungsprozeß in der Darstellung von Leidenschaften, in dem die Gleichnisrede eine besondere Rolle spielt, insofern sie die Erhebung über den leidenschaftlichen Erregungszustand impliziert.

hinter der Elementargewalt, in der sie sich äußern“ (M. Dietrich, *Europäische Dramaturgie. Der Wandel ihres Menschenbildes von der Antike bis zur Goethezeit*, Wien — Meisenheim 1952, S. 196).

¹¹⁹ Afrikanische Trauerspiele — s. o. Anm. 116 — S. XX.

Die rationale Überwindung der Leidenschaften deutet sich aber nicht nur in formal-künstlerischen Kriterien an, die 'Vernunft' ist auch ausdrücklich Gegeninstanz der 'Begierden'. Sie nimmt die Stelle ein, die bei Gryphius der 'Glaube' innehatte,¹²⁰ hat sich aber weitgehend aus der abgeschilderten Wirklichkeit zurückgezogen. Nimmt man sie zum Maßstab, so können die Verwirrungen und Greuel, die das Handlungsgeschehen bestimmen, als selbstverschuldet und gerechtfertigt gelten. Auch hier drängt sich die Nähe zu Seneca wieder auf, glaubte man sich doch sogar berechtigt, den Gegensatz 'furor'—'mens bona' geradezu zur 'ideamadre' seiner Stücke zu machen.¹²¹ Damit ist aber noch wenig über die Intention der dramatischen Werke gesagt, für Seneca so wenig wie für Lohenstein. Die Interpreten stehen vor den gleichen Problemen, Seneca- und Lohenstein-Forschung ähneln sich in ihren Kontroversen auffällig. Theoretische Äußerungen der Autoren helfen in beiden Fällen nicht viel weiter. Wenn Lohenstein in der Widmung an den Baron von Nostitz „*animus firmare constantibus Exemplis*“ als Fazit der ›Epicharis‹ auszugeben scheint, so ist damit das Stück offensichtlich unterbestimmt. Es sieht danach aus, als würde Lohenstein mit dieser Bemerkung eines der 'Gryphius'-Elemente einseitig hervorkehren, die zugegebenermaßen gerade in die ›Epicharis‹ Eingang gefunden haben. Hervorstechend ist dabei der — auf stoische Vorstellung zurückgehende¹²² — Gedanke des als Bewährungsprobe und Auszeichnung gerechtfertigten Leidens:

Vergreif durch Ungeduld dich an den Göttern nicht.
 Sie thun der Tugend wol und helfen ihr ans Licht /
 Wenn in Alcidents Wieg' ihr Eyfer Schlangen schicket.
 Die Rose reucht nie mehr / als wenn sie wird zerdrückt

¹²⁰ Besonders hervorgehoben von Wentzlaff-Eggebert, *Die deutsche Barocktragödie* — s. o. Anm. 109 —, in modifizierter Form R. Tarot, „Zu Lohensteins ›Sophonisbe‹“, *Euphorion* 59 (1965), S. 72—96; vgl. auch W. Weier, „Duldender Glaube und tätige Vernunft in der Barocktragödie“, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 85 (1966), S. 501—542 mit stärkerer Betonung von Dynamik und Heroismus, der sich aus der Verwirklichung des eigenen Wesens und 'echter Liebe' speist.

¹²¹ F. Giancotti, *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Roma — Napoli — Città di Castello 1953.

¹²² Dazu bes. E. Verhofstadt, *Daniel Casper von Lohenstein: Untergehende Wertwelt und ästhetischer Illusionismus. Fragestellung und dialektische Interpretationen*, Brügge 1964, S. 182 ff.

Der Mantel schwartzer Nacht gibt den Gestirnen Schein.
 Ein Eichbaum wurzelt sich durch steten Sturm-Wind ein /
 Weicht keinem Wetter nicht / das morsche Pappeln fället
 Die in den Thälern stehn. Ein kluger Hauptmann stellet
 Den schlimmsten Kriegsknecht nicht dahin / wo die Gefahr
 Am heftigsten sich zeugt
 (»Epicharis« IV, 53 ff.; ähnlich IV, 222 ff., V, 211 ff.).

Die in den gleichen Umkreis gehörenden Worte des Sulpitius Asper machen zugleich deutlich, wie der 'Nachruhm' die Lohensteinsche Ausprägung der transzendenten 'Ewigkeit' des Gryphius bildet:

Die Tugend freuet sich /
 Wenn sie sol wider Neid und Blut-Tyrannen kämpffen;
 ...
 Der Kampf-Platz ist ihr Hauß / Gefahr ihr Auffenthalt /
 Der Sarch ihr Ehren-Thron. Ja aus den Todten-Knochen /
 Die ein Tyrann erschellt / ein Hencker hat zerbrochen /
 Steigt ein beliebt Geruch des Nachruhms in die Welt /
 Der den Entgeisterten beim Leben noch erhält (»Epicharis« II, 454 ff.).

Nachruhm als Substitut der Ewigkeit, Aktivismus, Neid und Verleumdung, die — anders als es die soeben zitierte Stelle vielleicht vermuten läßt — bei Lohenstein nicht mehr ihren wohlbegründeten Platz in einem heilsgeschichtlich konzipierten Ganzen haben, sondern verselbständigte Faktoren im zwielichtigen Wechselspiel der politischen und triebhaften Mächte darstellen,¹²³ sind deutliche Symptome dafür, wie Weltlichkeit und Realität in ihrer ganzen Fülle die Dramen Lohensteins beherrschen. Epicharis ist eine Kämpfernatur, die trotz 'Klugheit' und 'Witz' mit ihrem positiven, auf 'Freyheit' zielenden politischen Programm vom 'Verhängnüs', das durch Schwäche und Mängel der Mitspieler zur Wirksamkeit gelangt, zum Scheitern verurteilt ist.

Wie aber ist das zu verstehen? Die Angewiesenheit literarischer Werke auf die deutende und interpretierende Auseinandersetzung wird im Falle Lohenstein besonders augenfällig, auch dies in überraschender Parallelität zu Seneca. Mit der Abbildung des Lasterhaften als Selbstzweck konnte

¹²³ Vgl. nur aus »Epicharis« II, 316, 319, 346, 397, 494, III, 71, 129, 135, 268, 300, 328, 342, 378, 513, 524, 583, IV, 191, 355, 368, 453, V, 112, 205. Charakteristisch ist »Agrippina« V, 497 f.:

Mnester: Was hängt Verleumdung nicht für Fleck der Unschuld an?
 Paris: Sag ob man rechtes Recht Verleumdung nennen kan?

man sich nicht befreunden, also verstand man sie in bewährter Weise e contrario als Aufforderung zu sittlich gutem Handeln. In Widmungen, Inhaltsangaben und Rezenzen glaubte man eine Handhabe für die behauptete 'moralpädagogische Funktion', die 'Schocktherapie in dramatischer Form' finden zu können.¹²⁴ Gewiß gibt es sowohl bei Seneca als auch bei Lohenstein eine positive Folie, von der sich die Perversionen des Handlungsgeschehens abheben bzw. erst als solche zu erkennen geben, ob aber die plane Kontrast- und Abschreckungstheorie den Sinngehalt angemessen zu erfassen vermag, muß doch in beiden Fällen zweifelhaft erscheinen.

Angesichts des Versagens eines einfachen Schuld-Sühne-Mechanismus hielt man Ausschau nach anderen Rechtfertigungszusammenhängen für die geschilderten Katastrophen. Hier bot sich das 'Verhängnis' an. Wolfgang Kayser machte den Anfang mit seiner Interpretation der ›Sophonisbe‹,¹²⁵ indem er das Verhängnis als 'in der Geschichte waltende Vorsehung' (S. 28) verstand. Hinter der Fortuna wird das unabänderliche Verhängnis sichtbar. Den Opfern bleibt nur heroisches Sterben, das den Nachruhm sichert. Gerhard Spellerberg hat den Ansatz weiterverfolgt.¹²⁶ Der Hof ist Schauplatz und Inbegriff der Geschichte. In den ›Afrikanischen Trauerspielen‹ zeige sich die 'Verhängnisentfaltung' in der Ablösung eines untergehenden Herrschers als eines Subjekts der Geschichte

¹²⁴ Vgl. z. B. Markwardt — s. o. Anm. 39 — S. 176 ff.; Just, Die Trauerspiele Lohensteins — s. o. Anm. 116 — S. 113 ff.; vgl. auch Tarot, Zu Lohensteins ›Sophonisbe‹ — s. o. Anm. 120 —, wo im Grunde Vorstellungen Willi Flemmings erneuert sind (bes. *Das schlesische Kunstdrama*, Leipzig 1930 [*Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen*, Reihe 13: Barock; Barockdrama, 1, Nachdr. Darmstadt 1965]).

¹²⁵ „Lohensteins Sophonisbe als geschichtliche Tragödie“, *German.-roman. Monatsschrift* 29 (1941), S. 20—39.

¹²⁶ *Verhängnis und Geschichte. Untersuchungen zu den Trauerspielen und dem ›Arminius-Roman Daniel Caspers von Lohenstein*, Bad Homburg v. d. H. — Berlin — Zürich 1970; s. dagegen W. Voßkamp, *Zeit- und Geschichtsauffassung im 17. Jahrhundert bei Gryphius und Lohenstein*, Bonn 1967 (*Literatur u. Wirklichkeit* 1), bes. S. 181 ff. Hier wird der politischen Virtus größerer Spielraum zugestanden, so daß die 'poetische Gerechtigkeit' gewahrt bleibt: „... sieht Lohenstein den Maßstab des Verhängnisses im Vorhandensein oder Fehlen politischer Virtus“ (S. 206). Vgl. auch G. E. Gillespie, *Heroines and historical fate in the drama of Daniel Casper von Lohenstein*, Diss. Columbus Ohio 1961 und ders., *Daniel Casper von Lohenstein's historical tragedies*, Ohio State Univ. Press 1965.

durch einen neuen, in den ›Römischen Trauerspielen‹ in der Bewahrung der etablierten Macht gegen alle Anschläge, in den ›Türkischen Trauerspielen‹ in dem Verfall eines Reiches. Die geschichtliche Stellung des Herrschers fordert von ihm Verhaltensweisen, die mit seiner Rolle gegeben sind. Obgleich die These mit Sicherheit überzogen ist, trifft sie doch in der Beobachtung der von allen moralischen Irritationen losgelösten, absoluten Gültigkeit des im Herrschaftsbereich Üblichen und Notwendigen etwas Richtiges:

Der in Nero dargestellte Tyrann ist nicht die bloß zufällige Verkörperung des Bösen in der Rolle des Subjekts der Geschichte: er ist die im Trauerspiel stets entwickelte strenge Konsequenz der fürstlichen Machtstellung innerhalb der aus dem Sündenfall entsprungenen Geschichte (S. 174).

Ob man dahinter eine eigentliche geschichtsphilosophische Konzeption anzusetzen hat, kann dahingestellt bleiben — von den Huldigungen an das Haus Habsburg wird man ohnehin absehen dürfen. Wenn Sieg und Herrschaft Roms als Werk des Verhängnisses erscheinen, so wird in den 'Anmerkungen' zu ›Sophonisbe‹ V, 662 die römische Machtentfaltung doch sehr realpolitisch auf die Leistungen Scipios zurückgeführt:

Diese in gegenwertigen Trauerspiele berührten Siege des Scipio haben den wahren Grund zu der Römischen Monarchie gelegt.

Welcher Stellenwert auch immer dem Verhängnis innerhalb Lohensteins Argumentationssystems zukommen mag, es verbürgt jedenfalls die Faktizität der Ereignisse und verleiht ihnen trotz aller grundsätzlichen moralischen Anfechtbarkeit eine unabänderliche Gültigkeit, die in ganz ähnlicher Weise die Inhalte der Seneca-Tragödien bestimmt. Hier wie dort ist eine Lösung denkbar als Flucht aus der Geschichte bzw. der im Raum des Dramas gestalteten Realität. Der 'Reyen Egyptischer Gärtner und Gärtnerinnen' (›Cleopatra‹ IV, 631 ff.) entwirft eine Gegenwelt der Reinheit und Geborgenheit in der dem Barock geläufigen, letztlich epikureisch gefärbten Idylle. Sie hat ihre Entsprechung in dem von Seneca wiederholt gepriesenen Refugium bescheidener, aber ungefährdeter 'Mittelmäßigkeit': z. B. H. f. 159 ff., Ph. 1123 ff., Oed. 882 ff., Thy. 336 ff., 446 ff., Ag. 57 ff. [H. O. 604 ff., Oct. 895 ff.],¹²⁷ wobei bezeichnenderweise bei

¹²⁷ Lohenstein verweist zu V. 655 (in einem Detail) auf Senecas Hippolytus, außerdem auf Jugurtha und Cromwell.

Lohenstein die ethische Komponente stärker im Vordergrund steht. Innerhalb der geschichtlichen Welt der Großen und Mächtigen bleibt als Ausweg nur heroisches Sterben. Auch diese Selbstbewahrung in der Unangefochtenheit durch Leiden und Tod ist bei Seneca vorgeprägt.

Andere Interpreten sind weitergegangen, indem sie aus Lohensteins Werken moralische Mehrdeutigkeit oder überhaupt die Preisgabe aller absoluten Werte herauslasen. 'Im dunkel brodelnden Verhängnisgeschehen' ist danach den Figuren ihr Eigensein, das Ausleben ihrer Energien einziger Wert, suchen sie allein heroisch zu leben und zu sterben.¹²⁸ Ihre Zuspitzung hat eine solche Deutungstendenz in der Interpretation von Edward Verhofstadt¹²⁹ erfahren, wonach theatralische Wirksamkeit und das Kunstideal des Dichters ideologische Versatzstücke, die in ihrer Konsequenz gar nicht zu Ende geführt werden, in den Dienst des Ästhetischen stellen. Selbst wenn Verhofstadts These in ihrer prononcierten Form auf Ablehnung gestoßen ist, kommt darin doch richtig Lohensteins Hinwendung zur Realität, die Loslösung von einem dominanten religiösen, philosophischen oder moralischen Beziehungshintergrund zum Ausdruck. Hier zeigt sich Übereinstimmung mit der Seneca-Tragödie, die über formale oder inhaltliche Detailparallelen hinausreicht. Das Phänomen äußerlichen, auf sprachlicher Kombinatorik beruhenden, metaphorische Umschreibungen ausbeutenden Argumentierens, das sich bei beiden Autoren beobachten läßt, dürfte damit in Zusammenhang stehen. Eine einfache Umkehrung der Verhofstadt-These, wie sie Gerhard Pasternack¹³⁰ vornimmt, entwertet das Handlungsgeschehen zugunsten der 'spieltranszendenten Bedeutung' unter Rekurs auf 'von außen an den Text herangetragene[s] Wissen[.]' (S. 41) im Bereich der dogmatischen Begriffe, das beim Leser vorausgesetzt werde — in dieser Verabsolutierung ein höchst bedenklicher Ansatz. Es ist dabei offenbar eine Tendenz wirksam, die Lohenstein und Gryphius einander zu nähern trachtet. Ulrich Fülleborn hat sie eigens thematisiert.¹³¹

¹²⁸ So die Deutung von M. Laetitia Brede, „Das 'Große Gemüth' im Drama Lohensteins“, *Literaturwiss. Jahrbuch d. Görres-Gesellschaft* 8 (1936), S. 79—98; ähnlich Weier — s. o. Anm. 120.

¹²⁹ S. o. Anm. 122.

¹³⁰ *Spiel und Bedeutung. Untersuchungen zu den Trauerspielen Daniel Caspers von Lohenstein*, Lübeck — Hamburg 1971 (*German. Studien* 241).

¹³¹ *Die barocke Grundspannung Zeit — Ewigkeit in den Trauerspielen Lohensteins. Zur Frage der strukturellen Einheit des deutschen Barockdramas*, Stuttgart 1969.

Lohenstein rückt in der Gesamtkonzeption dichter an Seneca heran als Gryphius, während die Detailparallelen wohl sogar zurücktreten. Davon kann man sich bereits bei Stachel überzeugen, der Lohenstein zwar ausführlich behandelt (S. 282—324), aber nur relativ geringe Ausbeute vorzuweisen hat. Daß Liebesleidenschaft und Verführungskünste der ›Phaedra‹ eine gewisse Rolle spielen, ist von vornherein zu erwarten. Der liebenden Phaedra 'Erbarme dich!' war ja geradezu zum festen Bestandteil lateinischer und deutscher Dramatik geworden (vgl. ›Agrippina‹ III, 230 ff., ›Cleopatra‹ I, 942 ff., IV, 524 ff.). Zu ›Epicharis‹ III, 534 f.: „Die sterben sol und wil / läßt ihr für nichts nicht graun“ weist Lohenstein selbst auf Senecas ›Troerinnen‹ (Ulixes — Andromacha) hin: „Tuta est, perire quae potest, debet, cupit.“ Aber die Verhörszene hat natürlich weitere Anleihen aus der Vorlage bezogen, wo auch durch Androhung von Folter und Tod ein Geständnis erpreßt werden soll. Nero rückt selbstverständlich in die Nähe des Tyrannen Lycus aus Senecas ›Hercules furens‹ (zu ›Epicharis‹ I, 530, 659, 660).

Lohensteins von politischen und erotischen Energien getriebene, von Verbrechen und Schicksalsumschwüngen noch hektischer, realitätsgefüllter und gewaltsamer als bei Seneca durchpulste Welt — in der vor allem auch die Opfer zu problematischen Figuren geworden sind — präsentiert sich in einem Stil, dem eine spätere, an dem Naturgemäßen, Wahrscheinlichen und psychologisch Glaubwürdigen orientierte Zeit ablehnend gegenüberstand. Das Urteil, wonach es Lohenstein nicht an Genie, wohl aber an Geschmack gefehlt habe,¹³² ähnelt lebhaft jenem bekannten Wort Quintilians über Seneca: „velles eum suo ingenio dixisse, alieno iudicio“ (Inst. or. 10, 1, 130). Zumal den übertriebenen Gebrauch weit hergeholter, dunkler Bilder und Metaphern hat man an der 'Lohensteinischen Schreibart' getadelt. Aber diese 'Frostigkeit' diene ihm nicht anders als dem Archegeten des barocken Dramas Seneca dazu, das Überbordende und Maßlose reflektierend zu bändigen, in den Rang des vorab bereits gedeuteten Exemplarischen zu erheben und damit dem Leser und Zuschauer die weltbewältigende Distanz zu ermöglichen.

¹³² K. H. Jördens, *Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten*, Bd. 1—6, Leipzig 1806—1811, hier Bd. 2, S. 444; vgl. z. B. R. B. P. Willner, *Daniel Caspar von Lohenstein als Dramatiker*, Progr. Dirschau 1888, S. 8.

4. 18. Jahrhundert

Im Zeichen der Verdammung der 'falschen Hoheit', des 'Bombasts' und 'Schwulstes'^{132a} vollzieht sich die Abwendung von Lohenstein und damit zugleich von Seneca. Die praktische Vernunft tritt mit Beginn der Aufklärung ihren Siegeszug an. Johann Christoph Gottsched leitet, an Boileau sich orientierend, die Regeln der Dichtkunst aus der Philosophie ab, einer Philosophie, die ganz von dem Rationalisten Christian Wolff geprägt ist. Dichtung ist Explikation eines moralischen Lehrsatzes. Der sophokleische ›Oedipus‹ — gegen den der 'schwülstige' senecaische abfällt — wird reduziert auf die Vermittlung einer simplen Lehre: „daß Gott auch die Laster, die unwissend begangen werden, nicht ungestraft lasse“. Denn nach dem ergangenen Orakel hätte sich Oedipus „vor allen Totschlägen hüten sollen“. Grundlage ist ein optimistisches Weltbild, wonach alles wohlbestellt und einer vernünftigen Ordnung unterworfen ist. Naturnachahmung und moralische Lehrhaftigkeit bilden die grundlegenden Postulate. Alles Outrierte verbietet sich von selbst, der 'gute Geschmack' fühlt sich verletzt. Die 'falsche Hoheit' Lucans und des 'tragischen Seneca' — „beyde waren Spanier von Geburt“ — wird abqualifiziert. Die geschichtliche Wirklichkeit, wie sie sich dem Barockzeitalter darstellte,¹³³ hat vor dem Naturgemäßen und Wahrscheinlichen zurückzutreten.¹³⁴ Zwar schleppt Gottsched die 'Ständeklausel' weiter mit — Unglücksfälle der Großen und das Schicksal vornehmer Personen sind Gegenstand der Tragödie —, aber sie ist eigentlich funktionslos geworden, ja, Gottsched nähert sich sogar der Forderung nach dem 'mittleren' Tragödienhelden (so im ›Versuch einer Critischen Dichtkunst‹ zu Oedipus — Zweyter Besonderer Theil, X. Hauptstück, Kap. 6: „Er ist so, wie die

^{132a} Hierzu — im Gefolge Manfred Windfuhrs — ausführlich Jaumann — s. o. Anm. 66 — S. 58 ff.

¹³³ Vgl. dazu auch die Bemerkungen bei F. Sengle, *Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos*, Stuttgart 1952 (2. Aufl. 1969 unter dem Titel *Das historische Drama in Deutschland . . .*), S. 7 ff.

¹³⁴ Der emphatischen Hinwendung des bürgerlichen Dramas zur — idealisierten — Realität liegt dann eine veränderte Dimension der Wirklichkeitserfahrung zugrunde: das Alltägliche, Familiäre, Private rückt in den Blick. Hinzu treten kulturpatriotisch fundierte Nationalisierungstendenzen. 'Deutsche Charaktere' und 'deutsche Sitten' werden gefordert, 'Ausnahmeerscheinungen' und 'Menschen aus Büchern' ausdrücklich abgelehnt.

Menschen insgesamt zu seyn pflegen [von mir gesperrt] ... er hat gewisse Tugenden, aber auch gewisse Laster an sich" —, am Schluß der Vorrede zum ›Sterbenden Cato‹ zur Titelfigur). Gottscheds Kunstregeln entspringen einem apriorischen Vernunftbegriff, sind 'Aussprüche der gesunden Vernunft'; diese aber sieht er realisiert bei den Griechen, 'dem gescheidtesten Volke auf der Welt'. Auch Corneille und Racine gelten in der ›Cato‹-Vorrede als Nachahmer des Sophokles und des Euripides. Hof und Fürsten sind nicht mehr Repräsentanten der Geschichte, sondern fast zufällige — nur durch die herkömmlichen Gattungsgesetze bedingte — Demonstrationsobjekte einer allgemeingültigen Moral. Es sollte auch im Hinblick auf das Verständnis der Seneca-Tragödien zu denken geben, daß der Höhepunkt ihrer Nachwirkung im deutschen Drama zusammenfällt mit einer Trauerspielkonzeption, die dem aufklärerischen generellen Moralismus Gottschedscher Prägung vorausliegt, für den nun seinerseits der Moralist und Prosaiker Seneca von eminenter Bedeutung ist.

Gottsched hat mit seiner disparate und häufig nicht zu einem Ausgleich gebrachte Elemente vereinigenden Theorie¹³⁵ — sein eigenes Drama fügt sich der Theorie schon gar nicht — Lessing den Boden bereitet, ohne daß dieser es anerkannt hätte. Der von der Tragödie ins Werk zu setzende moralische Nutzen besteht aber nunmehr in der Förderung der Fähigkeit zum Mitleid mit denen, die mit uns 'von gleichem Schrot und Korne' sind.¹³⁶ Ähnlich nimmt sich das selbst bei Wieland aus, wenn er (Vorwort zu ›Lady Johanna Gray‹) als Endzweck der Tragödie angibt: „die Empfindungen der Menschlichkeit und der sympathetischen Theilnehmung an allem was die Menschen angehet, aufs lebhafteste zu wecken und zu unterhalten.“ Das Theater wird zur Schule der Tugend, der Menschlichkeit und Brüderlichkeit, zentralen Werten des bürgerlichen 18. Jahrhunderts. Der

¹³⁵ Vgl. z. B. R. von Heydebrand, „Johann Christoph Gottscheds Trauerspiel ›Der sterbende Cato‹ und die Kritik. Analyse eines Kräftespiels“, *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730 (Festschr. G. Weydt zum 65. Geburtstag)*, hrsg. v. W. Rasch — H. Geulen — K. Haberkamm, Bern — München 1972, S. 553—569.

¹³⁶ Dazu bes. P. Michelsen, „Die Erregung des Mitleids durch die Tragödie. Zu Lessings Ansichten über das Trauerspiel im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch.* 40 (1966), S. 548—566; allgemein A. Martino, *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert*, 1 (dt. v. W. Proß), Tübingen 1972.

‘Schrecken’ tritt bei Lessing ganz zurück: „Kurz, ich finde keine einzige Leidenschaft, die das Trauerspiel in dem Zuschauer rege macht, als das Mitleiden.“¹³⁷ Dies kann dann in direkter Konsequenz zur Auflehnung gegen den Tyrannen führen, ein Ansatz, den sich Lessing in der ›Emilia Galotti‹ zu eigen macht und der vom jungen Schiller zum Programm erhoben worden ist. An die Stelle der Anleitung zur Weltbewältigung ist das Theater als ‘moralische Anstalt’ und Schule der Menschlichkeit, dann als Stimulans zur Weltveränderung getreten.¹³⁸ Der Verknüpfung von Charakter, Schuld und Unglück wird auf dem Theater besonderes Augenmerk geschenkt, „wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehört, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muß...; in der moralischen [Welt] muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt seyn soll. Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Aenderung der geringsten Gedanken und Meynungen, müssen, nach Maaßgebung des einmal angenommenen Charakters, genau gegen einander abgewogen seyn, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervor bringen können“ (Hamb. Dram. 2. Stück). Diese Dramatik zielt auf Illusionierung und Identifikation des Zuschauers. Aufgabe des Autors ist es,

sich aus dem Gesichtspunkte des Erzählers in den wahren Standort einer jeden Person versetzen können; die Leidenschaften, nicht beschreiben, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen, und ohne Sprung, in einer so illusorischen Stetigkeit wachsen zu lassen, daß dieser sympathisieren muß, er mag wollen oder nicht: das ist es, was ... nöthig ist (Hamb. Dram. 1. Stück).

¹³⁷ *Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel, nebst verwandten Schriften Nicolais und Mendelssohns*, hrsg. u. erl. v. R. Petsch, Leipzig 1910 (*Philos. Bibl.* 121; Nachdr. 1967), S. 52 (= *G. E. Lessing, M. Mendelssohn, F. Nicolai. Briefwechsel über das Trauerspiel*, hrsg. u. komm. v. J. Schulte Sasse, München 1972, S. 54).

¹³⁸ Man wird Lessing gewiß so verstehen dürfen, trotz der Einschränkung, die er selbst macht („weiter nichts als die alte Römische Geschichte der Virginia“). Immerhin erkennt Lessing die Funktion des Schauspiels als ‘Supplement der Gesetze’ anlässlich des zur Eröffnung des Hamburger Nationaltheaters gesprochenen und von Lessing im 6. Stück der ›Hamburgischen Dramaturgie‹ mitgeteilten Prologs an, in dem die Entlarvung des Tyrannen ausdrücklich als Geschäft der Kunst gilt. Sie wirkt dort, wo menschliches Gesetz nicht hinreicht. ‘Antityranische’ Dramenentwürfe Lessings sind auch sonst bekannt.

Das ist Absage an die senecaisch-barocke Tradition. Dafür kommt das englische Theater in den Blick. Shakespeares Kunst der Charakterisierung hatte schon Johann Elias Schlegel gepriesen, in manchem ein Vorläufer Lessings. Die „Kenntniß der Charaktere und Leidenschaften“ ist ein wichtiges Erfordernis für den dramatischen Dichter, „Abschilderung der Gemüther und Leidenschaften“ sein Beitrag zur Sittenlehre. Die Handlung hat sich aus den Charakteren zu entwickeln, wie im ›Philoktet‹ des Sophokles. „Auszierung und Verbesserung des Verstandes bey einem ganzen Volke“, Geschmacksbildung gilt als weiterer Zweck des Schauspiels. Nun hat man gerade Schlegels dramatisches Werk mit Seneca in Verbindung gebracht, und das Pathetisch-Heroische läßt sich gewiß nicht als bedeutendes Element der Stücke des Gottsched- und Corneilleschülers leugnen. Aber selbst die frühen ›Trojanerinnen‹ (zuerst ›Hekuba‹) folgen doch — von französischen Vorbildern abgesehen — weitgehend Euripides,¹³⁹ dergleichen ›Orest und Pylades‹. Sophokles' ›Elektra‹ hat Schlegel übersetzt. Der Bühnenbösewicht Ulfo (›Canut‹) wird durch die Menschlichkeit des Königs widerlegt:

... die Ruhmbegier, der edelste der Triebe,
ist nichts als Raserey, zähmt ihn nicht Menschenliebe.

Wenn Dido in Selbstanalyse und senecaischer Diktion von sich sagt:

Doch schläfrig, träg und faul hab ich zu sehr geschonet;
mein Schimpf ist unbestraft, sein Meineid unbelohnet,

so ist der Ton gegenüber der nervösen Gespanntheit des senecaischen Urbilds (Thy. 176 ff.) beträchtlich gedämpft.

Schlegel greift auf die griechische Antike zurück und verweist auf Shakespeare; mit der Parole 'die Griechen und Shakespeare' wendet sich Lessing gegen das französische Theater. Nun hat jüngst — neben Volker Riedel¹⁴⁰ — vor allem Wilfried Barner die Nachwirkung der heroischen Tradition und besonders Senecas bei Lessing stark in den Vordergrund gerückt.¹⁴¹ Daß Lessing, der über eine vorzügliche Kenntnis der

¹³⁹ Analyse bei Bünemann [französisch-regelmäßige Tragödie unter dem Diktat der Poetik] und Franke S. 67 ff.; hier (S. 72 ff.) auch zu weiteren Stücken über den gleichen Stoff.

¹⁴⁰ Bes. S. 150 ff., 462 ff.

¹⁴¹ Vgl. auch Franke, bes. S. 112 ff.; Rehm, bes. S. 228 ff.; R. Habel, „Schiller und die Tradition des Herakles-Mythos“, *Terror und Spiel. Probleme der*

antiken Literatur verfügte und auch im engeren Sinn philologisch sich betätigte,¹⁴² mit (den) Seneca-Tragödien wohlvertraut war, steht außer Frage. In der Frühschrift ›Von den lateinischen Trauerspielen welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind‹ unternimmt er eine Art 'Rettung' des lateinischen Dramatikers¹⁴³ (›Hercules furens‹ und ›Thyestes‹). Seine eigenen Kategorien sind es, denen er — trotz der Beteuerung, man dürfe einen Dichter nur „nach den Umständen seiner Zeit . . . beurtheilen“ — die Stücke unterwirft. „Starke Schilderungen von Leidenschaften können unsre Leidenschaften unmöglich ganz ruhig lassen“, das wird als Positivum auf Senecas Konto gebucht; ebenso der Juno-Prolog im ›Hercules furens‹, ein Kunstgriff, durch den ein „zusammenhängendes Stück“ geschaffen wurde, „in welchem die Neubegierde keinen solchen (sc. wie bei Euripides) gefährlichen Ruhepunkt findet, sondern bis ans Ende in einem Feuer erhalten wird“. Überhaupt empfiehlt Lessing, für eine Neudichtung des ›Rasenden Herkules‹ die „mechanische Einrichtung“ Senecas zu übernehmen; „in Anschauung der Sitten, wollte ich, daß sich der neuere Dichter den Euripides zum Muster vorstellte; doch mit Beybehaltung des Senecaschen Lycus“. Aber warum Lycus? Er „ist bey den Griechen viel gröber und grausamer geschildert“. „Dahingegen sind in dem Griechischen der Herkules weit menschlicher, die Megara weit zärtlicher, und Theseus weit freundschaftlicher gebildet.“ Dies sind also die Kriterien, nach denen Lessing urteilt. Der Neuere könnte „eines von den Kindern des Herkules, welche seine beyden Vorgänger nur stumm aufführen, mündig machen. Er müßte den Charakter desselben aus Zärtlichkeit und Unschuld zusammensetzen, um unser Mitleiden desto schmerzlicher zu machen.“ Die Schlußszenen des ›Hercules furens‹ erscheint unter einem verblüffenden Aspekt: „ungemein rührend“. Überall artikuliert sich das 18. Jahrhundert. Die Handlung muß sich in natürlicher Folge aus dem Charakter ergeben, 'Unglaublichkeit' bildet ein Hindernis, ebenso Kälte und 'Witz' — der den Mangel an Empfindung ersetzt —, Gelehrsamkeit, poetische Blümchen und moralische Sprüche. Nimmt man die immer wieder gerügten langen, umständlichen und unpassenden Beschreibungen hinzu, so kann

Mythenrezeption, hrsg. v. M. Fuhrmann, München 1971 (*Poetik u. Hermeneutik* 4), bes. S. 272 ff. (s. schon A. Müller, *Das griechische Drama und seine Wirkungen bis zur Gegenwart*, Kempten — München 1908, S. 140).

¹⁴² Vgl. E. Norden, „Lessing als klassischer Philologe“ (urspr. 1929), *Kl. Schriften zum klass. Altertum*, Berlin 1966, S. 621—638.

¹⁴³ Lessings Ansicht über die Verfasserfrage kann außer Betracht bleiben.

von einer geistigen Verwandtschaft schwerlich die Rede sein. Auch hier neigt sich die Waage schon — soll innerhalb der Antike differenziert werden — zugunsten der Griechen. „Im Horizont der Seneca-Abhandlung von 1754“ sucht Barner einen großen Teil von Lessings dramatischem Werk zu verstehen.¹⁴⁴ Wenn Lessing von Seneca ausgeht, dann ist das ein schon nach Lessingschen Maßen zurechtgeschnittener Seneca. In welchem Sinne hier von einer 'produktiven Rezeption' gesprochen werden kann — die die 'Überwindungs'-These ablösen soll —, inwieweit für Seneca Spezifisches rezipiert ist, welche Funktion der Integration eines 'heroischen Modells' eignet, bedarf sicher noch der klärenden Präzisierung.¹⁴⁵ Eindeutig ist dann das unter dem Einfluß von Winkelmann stehende Urteil, das Lessing im ›Laokoon‹ über die Figuren der senecaischen Tragödie fällt: „Klopffechter im Cothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senecaschen Tragödien.“¹⁴⁶ Aber „ein Theater ist keine Arena“, und „alles Stoische ist untheatralisch“. Im Brief an den Bruder Karl Gotthelf (14. Juli 1773) glaubt Lessing bei der schon in der Seneca-Abhandlung ins Auge gefaßten Modernisierung des Hercules-Stoffes (jetzt ›Masaniello‹) nicht mehr senecaische Ansätze weiterführen zu können: „die allmähliche Entwicklung einer solchen Raserey, die mir Seneca ganz verfehlt zu haben schien, war es, was ich mir vornehmlich wollte angelegen seyn lassen.“

¹⁴⁴ Produktive Rezeption, Zitat S. 43. Dabei wird der These zulieb Seneca doch wohl übermäßig herausgehoben: Vgl. S. 60 (Simplizität wird an den alten tragischen Dichtern überhaupt gerühmt), S. 74⁵, 78, 63/64³⁸ (vgl. W. H. Friedrich, „Sophokles, Aristoteles und Lessing“ [urspr. 1963], *Vorbild und Neugestaltung. Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie*, Göttingen 1967, S. 195).

¹⁴⁵ Kritik — allerdings zum Teil von einem inkommensurablen Ansatz her — an Barners Studie in der Besprechung von P. Jehn, *German.-roman. Monatsschrift* N. F. 24 (1974), S. 485—492; scharfe Erwiderung: W. Barner in derselben Zeitschr. 25 (1975), S. 94—97.

¹⁴⁶ Seneca-Tradition herrscht dagegen besonders im Stilistischen bei den Verfassern heroischer Tragödien wie Ewald von Kleist, dem Freiherrn von Cronegk oder Christian Felix Weiße, wo Römertugend, der Kampf zwischen Pflicht und Leidenschaft, Herrschaft und Freiheit, in pathetischen Deklamationen vorgetragen, Gegenstände der Dichtung bilden. Direktes Vorbild ist die pathetischerhabene französische Tragödie mit ihren unerschütterlichen Römerhelden. — Zu der ›Troerinnen‹-Nachdichtung von Traugott Benjamin Berger (1777) s. Hitschmann S. 15 ff.

Als zu Natürlichkeit, Menschlichkeit, Charakterdarstellung als Erfordernissen des Dramas die Vorliebe für das Original hinzutrat, da war der Zugang zum Tragiker Seneca gänzlich verlegt. Die Griechen herrschten; bald wurde Euripides, dem man die eben genannten Vorzüge nachrühmte — aber auch die Sittlichkeit des Philosophen und Sokrates-Schülers wurde gepriesen —, bald Sophokles, der vor allem durch Größe und Erhabenheit bestach, der Vorrang eingeräumt. Schon unter sprachlich-stilistischem Aspekt empfiehlt Herder den Deutschen Übertragungen aus dem strukturell ähnlicheren Griechischen, — bei aller Hochachtung vor dem römisch-französischen pointiert-epigrammatischen Sprachstil. Der Niedergang von Senecas Stern zeigt sich dann wohl am deutlichsten im Urteil August Wilhelm Schlegels.¹⁴⁷ Dem Nationalcharakter der Römer wird die Fähigkeit zur Tragödie überhaupt abgesprochen; ihnen fehle die 'mildere Menschlichkeit' der Griechen:

Sie waren die Tragiker der Weltgeschichte, die so manches erschütternde Trauerspiel an gefesselten und im Kerker verschmachtenden Königen aufführten ... Ihnen war es nicht gegeben, durch gemäßigte Akzente des Seelenleidens zu rühren und mit schonender Hand die Tonleiter der Gefühle durchzuspielen.

Die zehn Tragödien, „welche unter dem Namen des Seneca gehen“, haben mit den ... höchsten Schöpfungen des poetischen Genius der Griechen ... nichts weiter gemein als den Namen ...; und doch stellen sie sich neben jene, sichtbar in der Absicht, sie zu überbieten, was sie ungefähr so leisten, wie eine hohle Hyperbel gegen die innigste Wahrheit ... Mit Witz und Scharfsinn wird eine gänzliche Armut an Gemüt überkleidet ... Ihre Personen sind weder Ideale noch wirkliche Menschen, sondern riesenhafte unförmliche Marionetten, die bald am Draht eines unnatürlichen Heroismus, bald an dem einer ebenso unnatürlichen, vor keinem Greuel sich entsetzenden Leidenschaft in Bewegung gesetzt werden.

Das sind die gängigen Kategorien, die Seneca aus dem Kreis poetischer Muster verbannen. Der im Vergleich zum 17. Jahrhundert deutliche Rückgang der Editionen ist schon ein bezeichnendes Symptom. Bedeutsam ist allein die Schrödersche Ausgabe geworden, deren sich auch Lessing bediente.

¹⁴⁷ *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 1 (*Kritische Schriften und Briefe*, 5, hrsg. v. E. Lohner, Stuttgart — Berlin — Köln — Mainz 1966), 15. Vorlesung.

Da andererseits die stoische Philosophie im 18. Jahrhundert eine zentrale Rolle spielte,¹⁴⁸ figuriert Seneca als der — nicht immer unumstrittene — Moralphilosoph, der Selbstbeherrschung, Selbstbescheidung und Todesbereitschaft lehrt. Charakteristisch ist die Stelle aus Schillers ›Räubern‹ (III, 2):

Kosinsky: Was soll der fürchten, der den Tod nicht fürchtet?

Moor: Brav! Unvergleichlich! Du hast dich wacker in den Schulen gehalten, du hast deinen Seneca meisterlich auswendig gelernt.¹⁴⁹

Die sich durch das ganze Jahrhundert hindurchziehenden Definitionen¹⁵⁰ des 'inneren Glücks', der 'Freiheit des Geistes', der 'wahren Größe', des 'wahren Weisen', des 'wahren Königs' vermögen zwar an das berühmte Chorlied Thy. 336 ff. zu erinnern (vgl. ›Nathan der Weise‹ II, 9: „Der wahre Bettler ist / doch einzig und allein der wahre König!“), doch sind das einfach Lehrsätze der philosophischen Schule.

Am ehesten zeigen sich noch senecaische Züge bei den Dichtern des Sturm und Drang. Schon Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs einen Stoff aus Dante behandelnder ›Ugolino‹ ist als Vorläufer zu nennen. Stärke der Leidenschaft gilt nunmehr als vorrangiger Wert, Gefühlsüberschwang und Unendlichkeitsdrang revoltieren gegen Vernünftigkeit, Gesetz und Regel.¹⁵¹ Aber es ist ja gerade die Geniebewegung, die im Zeichen Shake-

¹⁴⁸ Wobei natürlich — wie schon in der Antike — eine Reihe eigentlich epikureischer Motive einfließt. Schon die Hochschätzung des Horaz ist bedenkenswert. Bezeichnend Lessings Wort von „der fröhlichen Armuth, laeta paupertas, die dem Epikur und dem Seneca so gut gefiel“ (22. März 1772 an Gleim).

¹⁴⁹ In der Tat wurden Senecas philosophische Werke in der Schule gelesen; die Tragödien fanden nur in ungleich bescheidenerem Maße Verwendung; s. z. B. K. Heusinger — J. H. H. Schulze, *Ausgesuchte Schauspiele aus dem Plautus und Seneca, zweckmäßig abgekürzt zum Gebrauch auf Schulen*, Braunschweig 1790 oder G. D. Köler, *Ausgewählte Stücke aus den dramatischen Dichtern der Römer, dem Plautus, Terenz, Seneca und andern, zum öffentlichen Gebrauch der obern Klassen deutscher Gymnasien und Akademien*, Halle 1794. Vgl. auch Barner, Lessing und die heroische Tradition S. 542.

¹⁵⁰ Vgl. z. B. A. Wierlacher, „Über die Bedeutung des Lehrgedichts für die theoretische Begründung des bürgerlichen Dramas im achtzehnten Jahrhundert“, *German.-roman. Monatsschrift* N. F. 17 (1967), S. 365—380.

¹⁵¹ Vgl. H. Ruppert, *Die Darstellung der Leidenschaften und Affekte im*

speares die lateinische Bildungstradition zu überwinden, sich selbst auszudrücken und damit zur schöpferischen Natur zurückzukehren sucht. Einfühlung ist das große, besonders von Herder ins Spiel gebrachte Zauberwort. Bewußtheit, Systematik und klare Begrifflichkeit sind minderen Rangs. Der Sturm und Drang versteht seine Auseinandersetzung mit der Antike ausschließlich als eine solche mit dem Griechentum.¹⁵² Das Urtümliche und Titanisch-Monumentale wird in Homer gefunden, dem Gestalter griechisch-heroischer Vergangenheit. Die wilde Schönheit griechischer Mythen, Grausamkeit und Barbarentum archaischer Helden, der 'Kerls' vom Schlage Achills, werden entdeckt. Gigantische Verbrechen und heroische Leiden bestimmen das Bild von der griechischen Tragödie, auf Aischylos richtet sich verstärkt das Interesse. Man beginnt, lateinische Namensformen zugunsten der originalen griechischen zurückzudrängen. Wenn der 'ästhetische Immoralist' Johann Jakob Wilhelm Heinse als Zweck der Tragödie angibt, den Menschen in den Stand zu setzen, große Leiden zu ertragen und den Wechsel von Glück und Unglück kennenzulernen, so wird hier zwar römisch-barocke Tradition sichtbar, aber es geht ausdrücklich um das Verständnis der griechischen Tragödie. Natur und Sitte stehen gegeneinander, die große Individualität stößt sich an den Schranken der Konvention, politische und sozialkritische Themen sind an der Tagesordnung, das Verhältnis von Einzelem und Gesellschaft wird problematisiert. Auch die Repräsentanten des Unbedingten, die Titanen sind problematische Naturen, seelischen Nöten und Verwirrungen ausgesetzt. Gut und Böse sind nicht eindeutig unterscheidbar oder gar fraglos vorausgesetzt. Schon daran läßt sich der Abstand zu Seneca ermessen. Dies ist auch für die frühen Stücke Schillers zu beachten; man ist allzu leicht geneigt, ›Räuber‹ und ›Fiesko‹ an Seneca heranzurücken. Für die Juno des ›Semele-Fragments^{152a} läßt sich eine Anregung durch den berühmten Prolog des ›Hercules furens‹ nicht ausschließen, doch wäre die als Stoffquelle dienende Schilderung bei Ovid, Met. 3, 259 ff. als Ausgangspunkt schon hinreichend. Friedrich Maximilian Klingers 'Hercules' (Dios in ›Der ver-

Drama des Sturmes und Dranges, Diss. Bonn, Berlin 1941 (*Neue deutsche Forschungen* 17. Abt. 34).

¹⁵² Das Thema behandelt A. Beck, *Griechisch-deutsche Begegnung. Das deutsche Griechenerlebnis im Sturm und Drang*, Stuttgart 1947.

^{152a} Vgl. auch W. H. Friedrich, „Die Raserei des Hercules“, *Vorbild und Neugestaltung. Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie*, Göttingen 1967, S. 91.

bannte Göttersohn«) nähert sich der die Epoche kennzeichnenden Prometheus-Figur. 'Hercules' und Juno, der Tradition als Todfeinde geläufig, sind zu titanischen, einander liebenden Partnern geworden. Unter dem — allerdings gebrochenen, und daran zeigt sich, daß das Stück schon jenseits der eigentlichen Sturm-und-Drang-Periode liegt — Prometheus-Symbol steht auch Klingers ›Medea in Korinth‹ (vgl. auch ›Medea auf dem Kaukasos‹). Obgleich Klinger betont: „Ich benutzte weder die griechische, noch die lateinische, noch die französische Medea. Diese hier, wie sie sey, ist mein Werk“, sind die Seneca oder der durch ihn inaugurierten Tradition entstammenden Motive zahlreich: z. B. die Fackeln der Erinnyen als Hochzeitslichter, der Schatten des Apsyrtos, die allmähliche Herausbildung eines zunächst vage-unfaßbaren schrecklichen Rachegedankens. Es ist kaum verwunderlich, daß hier das senecaische 'Medea fiam' und 'Medea nunc sum' nachwirken, ebenso wie 'Medea superest': „Fliehet, ich bin Medea“ (II. Akt); „Wer ich bin! wer ich war! was ich seyn kann!“ (III. Akt) bekommt eine bebende Kreusa zu hören. Klingers Medea zitiert die senecaische (und die Corneilles) geradezu — um sich sofort von ihr abzuheben: Auf die Frage, was ihr noch bleibe, da Jason sie verlassen hat und Kreon sie aus Korinth verbannt: „Ich und Ich würd' ich sagen; wäre dieses Wort, kühn in dem Munde des Sterblichen, der Muth faßt das Schicksal zu bekämpfen, in dem meinen nicht leerer Schall.“ Denn Medea gehört außermenschlicher Sphäre an. Auch die senecaische Heroine schlägt den Bogen zurück zur Vergangenheit, nimmt alles zurück, was sie gegeben hat, schafft den Ihren Genugtuung. Klinger steigert dies zu Selbstentfremdung und Rückkehr zum eigenen Ich, zur 'furchtbaren Größe'. Aber es handelt sich nicht bloß um ein 'Erlösungsdrama', die Trennung vom menschlichen Bereich (das 'Reißen') bedeutet auch Verlust, Verzicht auf Liebe und Mitmenschlichkeit, den scheiternden Versuch, sich der Menschenwelt mit ihren humanen Werten und Empfindungen zu integrieren. Diese Problematik, der Widerstreit von konkurrierenden Prinzipien — mit dem die Rolle Kreusas zusehends wächst —, ist Seneca fremd. Sie blieb, in der Konkretisierung variabel, konstitutiv für das problematisierende Drama.

In Franz Grillparzers ›Medea‹ bildet sie dann das Zentrum des Stücks. Insofern läßt sich von einer Anlehnung an Euripides sprechen, wo solche Konflikte vorgebildet waren. Bekanntlich hat Grillparzer für ›Das Goldene Vließ‹, das ihm nicht von der Hand gehen wollte, umfassend Quellenforschung betrieben und die dramatischen Vorgänger ausgiebig studiert, so daß eine Abgrenzung der Einwirkungen nicht leichtfällt. Aufs Ganze gesehen darf man seine ›Medea‹ viel-

leicht als eine große Synthese der euripideischen und der senecaischen Konzeption verstehen. Jason und Medea sind Leidende, und das nicht nur deshalb, weil sie beide von der Schlußkatastrophe betroffen sind:

Medea: Willst du im Schmerz vergehn, so denk' an mich
und tröste dich an meinem größern Jammer (2345 f.),

sondern auch, weil sie in ganz vergleichbarer Weise bei dem Versuch ihrer Selbstverwirklichung scheitern. Medeas 'Lebens'anspruch wird nicht mehr allein durch den Verrat eines ungetreuen Jason verkürzt, sondern schon durch ihr eigenes, zugleich notwendiges und vergebliches Bemühen, in Abwendung von ihrem Selbst und dem ihr Angestammten eine andere zu werden (die Position der senecaischen Medea wird in aller Ungebrochenheit von Gora eingenommen). Die Gegenpartei handelt aus einer doppelten, inneren und äußeren, Notsituation heraus, wobei Kreon vor allem äußerlich-politischen Bedingtheiten unterworfen ist, Jason dagegen mehr der innerlich-psychologisch motivierte Part zufällt (auch hierfür ist Klinger zu vergleichen). Die menschlich verständlichen Handlungsantriebe führen zu einer geradezu natürlichen Konfrontation, die in dem aus Euripides bekannten Agon-Schema zum Austrag kommt. Ähnlich ist es zu bewerten, wenn Grillparzer Euripides darin folgt, daß Medea gar keine Wahl mehr bleibt: Sie muß in der Schlußphase die Kinder töten, da sie ohnehin der Rache der Feinde verfallen sind — auch dies, neben der kränkenden Ablehnung, die der Mutter von den Kindern widerfährt, ein Moment, das Medeas Handeln weniger monströs erscheinen läßt.¹⁵³

¹⁵³ Im einzelnen sind die Übereinstimmungen mit Seneca (und Ovid, aber auch mit Corneille, Gotter, Soden, Klinger) erheblich und gehen weit über das in der wissenschaftlichen Literatur Vermerkte hinaus. So läßt sich auf Seneca u. a. zurückführen: die Beschreibung des Schicksals der Jason begleitenden Argonauten, die alle dem Untergang geweiht sind; die Anregung zur Erfindung des Amphiktyonenherolds, der den über Jason und seine Familie verhängten Bann verkündet und Tod und Krieg demjenigen androht, der sie zu beschützen wagt (ähnlich schon Corneille); die Einbeziehung der Althaea-Sage. Auch Medeas nächtliche Vergegenwärtigung von Vater und Bruder ist als Modifikation der von Seneca herrührenden Tradition zuzurechnen, verknüpft mit dem Selbstverwirklichungs- und Selbstentfremdungsmotiv. — Vgl. außer den im Literaturverzeichnis genannten einschlägigen Titeln die Anmerkungen in der Ausgabe von A. Sauer, *Grillparzers Werke*, 1. Abt., 2. Bd. (bearb. v. R. Backmann), Wien — Leipzig 1913, weiter H. Purtscher, *Die Medea des Euripides verglichen mit der von Grillparzer und Klinger*, Progr. Feldkirch 1880, J. Schwering, *Franz Grillparzers hellenische Trauerspieler, auf ihre litterarischen Quellen und Vorbilder geprüft*, Paderborn

Erwähnt sei noch die in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts entstandene und häufig aufgeführte ›Medea‹ des Klassizisten Friedrich Wilhelm Gotter. Seneca ist spürbar im Pathos, im antithetischen Stil, aber auch in einzelnen Motiven, so z. B. der Anrufung der Hekate, der Affektsteigerung durch die sich gerade vollziehenden Hochzeitsfeierlichkeiten, der Entwicklung des Plans, die eigenen Kinder zu töten, dem Wunsche, Jason möchte doch bereits von Kreusa Kinder haben oder der pränanten Reflexion über das Jason zgedachte Schicksal: „Leben soll er, aber . . .“ Gleichsam der Empfehlung Lessings zum ›Hercules furens‹ folgend, werden die Kinder zu handelnden Personen, ein Beispiel, das Schule gemacht hat.^{153a} Der junge Ludwig Tieck, der sich ebenfalls am Medea-Stoff versuchte, scheint sich weitgehend an Gotters Melodrama orientiert zu haben.

Die deutsche Klassik stellt ein Sammelbecken abendländischer Tradition dar:

Wer nicht von dreitausend Jahren
sich weiß Rechenschaft zu geben,
bleib im Dunkeln unerfahren,
mag von Tag zu Tage leben

(Goethe, ›West-östlicher Divan. Buch
des Unmuts. Und wer franzet . . .).

Die Antike ist jedoch durch Griechenland repräsentiert, im griechischen Menschen wird das Urbild des Menschen schlechthin aufgesucht. Harmonie, Maß und Grenze, Klarheit, Heiterkeit und Humanität — nach Schil-

1891, K. Niederhofer, *Der Einfluss der Griechen auf Grillparzer*, Jahres-Bericht kais.kön. Ober-Gymn. zu den Schotten in Wien 1892, S. 3—41, bes. S. 20 ff. bzw. 25 ff., H. F. Müller, *Euripides Medea und Das goldene Vließ von Grillparzer*, Jahresbericht Herzogl Gymn. Blankenburg a. H. 1895, S. 3—24, 1896, S. 3—31 (Wolfenbüttel 2. Aufl. 1909 in: *Beiträge zum Verständnis der tragischen Kunst*), R. Backmann, „Vom Werdegang des ›Goldenen Vließes‹. Versuch einer Analyse seines Entstehungsprozesses“, *Grillparzer-Studien*, hrsg. v. O. Katann, Wien 1924, S. 130—183, 309 f. (s. auch ders., *Die ersten Anfänge der Grillparzerschen Medeadichtung*, Diss. Leipzig 1910), A. Wotipka, *Grillparzer und das antike Rom*, Diss. Wien 1949, S. 95 ff., bes. S. 98, 105 ff., Th. C. van Stockum, „Grillparzers Medea-Trilogie ›Das goldene Vließ‹ (1818—1820) und ihre antiken Vorbilder“, *Neophilologus* 47 (1963), S. 120—125.

^{153a} Manches Detail findet sich freilich schon bei Ovid. — Übersicht der ›Medea‹-Gestaltungen bei Kleinhardt S. 135 f.

ler ein 'Lieblingsgegenstand unseres Jahrzehnts' — lauten die vorherrschenden Forderungen, die man bei den Griechen verwirklicht sieht. So ist es nur konsequent, daß in einem Rundfunkvortrag Karl Reinhardt sich das Problem 'Deutsches und antikes Drama'¹⁵⁴ auf 'die Frage nach dem Verhältnis zwischen griechischem und deutschem Drama' reduziert.^{154a} Im Jahre 1795 empfiehlt Friedrich Schiller dem 'poetischen Genius', „daß er seine eigene Welt formieret und durch die griechischen Mythen der Verwandte eines fernen, fremden und idealischen Zeitalters bleibt“. Und einige Jahre zuvor sieht er in Goethes ›Iphigenie auf Tauris‹ das griechische Vorbild verwirklicht,¹⁵⁵ wobei das geläufige Griechenbild in Erscheinung tritt: „die imponierende große Ruhe, die jede Antike so unerreichbar macht, die Würde, de[r] schöne[.] Ernst, auch in den höchsten Ausbrüchen der Leidenschaft“ (›Iphigenie‹-Rezension).^{155a} Man strebt nach Selbstvollendung in der Nachfolge der Griechen. Diese gelten auch als Muster des Heroischen. Das ist in Rechnung zu stellen, wenn man — auf den Spuren einer nicht unwidersprochen gebliebenen Studie von Walther Rehm über 'Schiller und das Barockdrama'¹⁵⁶ — den 'heimlichen Ursprung' von Schillers Dramatik in der Barockepoche sehen zu dürfen glaubt. Oben-

¹⁵⁴ (Urspr. 1934), *Tradition und Geist*, Göttingen 1960, S. 357—365.

^{154a} Entsprechend bei W. Jens, „Antikes und modernes Drama“, *Eranion (Festschr. H. Hommel)*, Tübingen 1961, S. 43—62.

¹⁵⁵ Anders am 21. Januar 1802 an Körner: „Sie (sc. 'Goethes Iphigenia') ist aber so erstaunlich modern und ungriechisch, daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stück zu vergleichen.“ — Im Horizont von Racines ›Iphigénie‹ behandelt nunmehr H. R. Jauß das Goethe-Drama: „Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode“ (urspr. 1973), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hrsg. v. R. Warning, München 1975, S. 353—400.

^{155a} Über Goethes Verhältnis zu Seneca s. jetzt die kleine Abhandlung von F. Waiblinger, „Goethe und Seneca. Zur Rezeption der ›Naturales Quaestiones‹“, *Apophoreta (für U. Hölscher zum 60. Geburtstag)*, Bonn 1975, S. 188—205; vgl. W. Schadewaldt, „Goethes Beschäftigung mit der Antike“ (urspr. 1949), *Goethestudien. Natur und Altertum*, Zürich — Stuttgart 1963, S. 31 f.

¹⁵⁶ (Urspr. 1941), *Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen*, hrsg. v. K. L. Berghahn — R. Grimm, Darmstadt 1972, S. 55—107 (= *Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung*, München 1951, S. 62—100; 337—343). Hingewiesen sei auch auf P. A. Bloch, *Schiller und die französische klassische Tragödie. Versuch eines Vergleichs*, Diss. Basel, Düsseldorf 1968 (= *Wirkendes Wort* 5).

drein sind es — abgesehen von Stil und Sprache — gerade die nicht-senecaïschen Elemente, die eine gewisse Affinität des Märtyrerdramas zu Schillers Idealismus gewährleisten, der die Überwindung des sinnlichen Prinzips im Menschen, als Erweis der moralischen Selbständigkeit und damit der 'höchsten Würde der Menschheit', im Erlebnis des 'Erhabenen' erstrebt. Nicht zufällig gelangt Schiller gerade dort, wo er in Abkehr von der idealistischen Philosophie der Schicksalstragödie vorarbeitet, in der ›Braut von Messina‹, zu Anklängen an die senecaïsche Tragödie.¹⁵⁷ Isabella's Selbstbehauptung in einer Welt, deren Sinn zweifelhaft ist:

Was kümmert's mich noch, ob die Götter sich
als Lügner zeigen oder sich als wahr
bestätigen? Mir haben sie das Ärgste
getan — Trotz biet' ich ihnen, mich noch härter
zu treffen, als sie trafen. — Wer für nichts mehr
zu zittern hat, der fürchtet sie nicht mehr

stellt sich ganz ähnlich lautenden Äußerungen Cassandras an die Seite (Seneca, Ag. 695 ff.). Wohl fühlt man sich öfter an den römischen Tragiker gemahnt — im Umkreis der genannten Stelle: „Du schauerst und erstarst! — Ja, das ist alles, / was dir noch übrig ist von deinem Bruder!“ — „O hab ich euch nur darum nach Messina / gerufen, um euch beide zu begraben?“ — „Denn das Herz wird mir schwer in der Fürsten Palästen, / wenn ich herab vom Gipfel des Glücks / stürzen sehe die Höchsten, die Besten / in der Schnelle des Augenblicks!“ — Zur Konstellation Isabella — Don Cesar — Beatrice vgl. insgesamt Hercules — Amphitryon — Theseus aus dem Schlußteil des ›Hercules furens‹. Hinter allem aber steht eine — wie auch immer im einzelnen zu bestimmende

¹⁵⁷ H. Strohm, „Dramatische Variationen. Euripides — Seneca — Racine — Schiller“, *Wiener humanist. Blätter* 10 (1967), S. 13 verweist für die Darstellung des Todes von Max Piccolomini außer auf Racine auch auf Seneca und Euripides. R. Peiper, „Vermischte Bemerkungen und Mittheilungen zu römischen Dichtern zum Theil aus Handschriften“, *Rhein. Museum* 32 (1877), S. 535 vergleicht ›Maria Stuart‹ V, 11 („der Pfeil ist abgedrückt, er fliegt, / er trifft, er hat getroffen“) mit Seneca, H. f. 643 f. („debitas poenas dabit. / lentum est dabit: dat; hoc quoque lentum est: dedit“); natürlich handelt es sich hierbei um rhetorisches Gemeingut, vgl. Adel — s. o. Anm. 26 — S. 64 f. — Eine knappe Bemerkung auch bei E. Bloch, *Die Kunst, Schiller zu sprechen und andere literarische Aufsätze*, Frankfurt 1969, S. 109.

— unheimliche, dämonische Macht, die den Menschen in Verstrickung und Untergang führt:

Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe,
die der Mensch, der flüchtige Sohn der Stunde,
aufbaut auf dem betrügerlichen Grunde?

Die griechische Tragödie konnte hier Anregungen bieten, nicht bloß in der analytischen Technik, die wie manches in diesem Stück dem sophokleischen ›Oedipus‹ nachgebildet ist. Durch die intensive Beschäftigung mit den Griechen sucht Schiller „mehr Simplicität in Plan und Stil . . . zu lernen“ und „bei mehrerer Bekanntschaft mit griechischen Stücken, endlich das Wahre, Schöne und Wirkende daraus [zu] abstrahire[n]“ (9. März 1789 an Körner).

5. Ausblick

Im 19. Jahrhundert war Seneca im großen und ganzen vergessen, von den Philologen wurde er geradezu verachtet, als Folge nicht nur der allgemeinen Griechenbegeisterung, sondern wohl auch der prinzipiellen Geringschätzung alles 'Rhetorischen'. Das vernichtende Urteil August Wilhelm Schlegels wurde bereits zitiert, auch Ludwig Tieck galt Seneca als 'übertrieben maniriert'. Die Vertreter des realistischen Dramas konnten von vornherein schwerlich Zugang zu einer konventionellen, hochstilisierten Dramenform finden, die Anhänger des klassischen Dramentypus standen unter dem Eindruck der deutschen Klassik und des deutschen Idealismus. Wird dort die verwirrende Fülle des Tatsächlichen eingefangen bis hin zur auch sprachlichen Differenzierung individueller Charaktere und einzelner soziologisch abgrenzbarer Gruppen, der Psychologie, Atmosphäre und Umwelt, der Widersprüchlichkeit des vielgestaltigen, koordinatenlos gewordenen Lebens Aufmerksamkeit geschenkt, die strenge Form in der Überschreitung und Mischung der Gattungen gesprengt, so erfolgt hier bei relativer formaler Strenge eine Reduzierung auf das Prinzipielle und Ideelle, aber auch dies wird vielschichtig und problematisch gesehen. Ist dort die Antike überhaupt nicht mehr verpflichtendes Vorbild, so konzentriert man sich hier auf die griechische Antike. Selbst in Christian Dietrich Grabbes Jugendwerk, wo der Autor sich bis zum Überdruß in einer ins Extrem getriebenen, leidenschaftlich-pathetischen Sprache in Gräßlichem und Schaurigem ergeht, wäre es verfehlt, Seneca irgendeine Bedeu-

tung beizumessen.¹⁵⁸ Grabbes ›Herzog Theodor von Gothland‹ demonstriert einen konsequenten Nihilismus, der zum ‹negativen Mythos› führt und eine Welt der Laster und Verbrechen konstituiert, die die Medea-Welt noch hinter sich läßt (s. V, 5). Vor dem Hintergrund einer versunkenen göttlichen Weltordnung stellt sich die Sinnlosigkeit des Schicksals als eine notwendige und prinzipielle dar, die Auflösung sittlicher Maßstäbe führt zu einem zwangsläufigen Triumph des Bösen:

Noch niemand ging mit Idealen für
der Menschheit Wohl ins Leben, der
es nicht als Bösewicht,
als ausgemachter Menschenfeind verlassen hätte! (IV, 1)

Natur und Kosmos stehen dem menschlichen Chaos völlig unbeteiligt gegenüber, die Sonne „lacht und lacht, bei Freud und Leid, / sie kennt keinen Schmerz“. „Vom Morden lebt ja alles Leben“ (III, 1). Die Schicksalsvorstellung erfährt eine grandiose Steigerung ins Diabolische:

Zerstörend, unerbittlich, Tod
und Leben, Glück und Unglück an-
einander kettend, herrscht
mit alles niederdrückender Gewalt
das ungeheure *Schicksal* über unsren Häuptern!

...

... O, der Glaube an
ein Schicksal ist nicht furchtbar, — hold und tröstlich
ist dieser Kinderglaube aus der Zeit
der Griechen, welche noch nichts Schlimmres ahnten! Das
Geschick ist grausam und entsetzlich,
doch planvoll, tückisch, listig ist es nicht!
Allmächtige *Bosheit* also ist es, die
den Weltkreis lenkt und ihn zerstört! (III, 1)

Dem steht die Deutung Berdoas im V. Akt gegenüber, auf die Grabbe in der Stellungnahme zu Tiecks Brief über die Tragödie besonders hinweist; die Verantwortung wird hier Gothland selbst zugeschoben:

¹⁵⁸ Zu ‹Rhetorik›, ‹Pathos› und ‹Heroismus› bei Grabbe macht jetzt M. Schneider, *Destruktion und utopische Gemeinschaft. Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen im Werk Christian Dietrich Grabbes*, Frankfurt 1973 (*Gegenwart d. Dichtung* 7) pauschal auf „die von Seneca ausgehende Tradition des Rededramas“ (S. 107) aufmerksam.

mit großer
 Bestürzung, aber mit noch größerer Freude
 vernahmest du, daß er erschlagen sei:
 Die *Rache* für den toten Bruder
 war dir ein schmeichelnder, verlockender
 Gedanke! (V, 3)

Wie die Akzente auch gesetzt werden mögen, der Mensch sieht sich mit einer Welt konfrontiert, die sinnentleert, teuflisch und radikal böse ist. Ernst und Stringenz einer solchen weltanschaulichen Konzeption ist mit Senecas Tragödienwelt — trotz oberflächlicher Ähnlichkeit — inkommensurabel. Denn bei dem Römer bleibt nicht bloß das ethische Bezugssystem intakt, das positive Gegenbild ist auch immer als Denkmöglichkeit vorhanden. Um der tragischen Stilisierung willen wird es aber in den Hintergrund gedrängt. Aus Senecas Tragödienwelt gibt es einen Ausweg, der Pessimismus des 19. Jahrhunderts kennt nur das Unausweichliche und Unauflösbare der furchtbaren, chaotischen und sinnlosen Wirklichkeit. Wie kann der Einzelne in einer solchen Welt, die sich in Schicksal und Geschichte konkretisiert, seine Existenz behaupten? Die Antworten fallen naturgemäß sehr verschieden aus. Doch ist es in jedem Fall der Punkt, wo angesichts von Täuschung, Wahn, Verzweiflung, Verstrickung, Verhängnis das Tragische in der für das 19. Jahrhundert bezeichnenden Radikalisierung aufbricht. Bei einer solchen Zuspitzung und Vertiefung der tragischen Welterfahrung nimmt es nicht wunder, daß Seneca keine Rolle mehr spielt. Eine zwar tatsächliche Wirklichkeit mythisch-stilisierend widerspiegelnde, aber nicht ausgelegte und hinterfragte, gleichsam verkürzte Welt, die grundsätzlich unproblematisch und bewältigbar blieb, vermochte nicht zu bestehen vor der Bodenlosigkeit des Nichts und dem radikalen, gleichwohl Sinn zu entwerfen suchenden Zweifel, wo der Handelnde zugleich der Leidende ist, in Schicksal, Schuld und seelische Konflikte verstrickt. Das Existieren ist zum Problem geworden. Dies war selbst noch in der verflachten Form der 'Schicksalstragödie' spürbar. Anknüpfen ließ sich da allenfalls an die ältere griechische Tragödie. Nicht umsonst konnte Karl Reinhardt in dem bereits genannten Vortrag Kleist mit Aischylos und Sophokles zusammenrücken: „hier wird Antike gegenwärtig mit dem Augenblick, da die Tragödie wieder gegenwärtig wird.“¹⁵⁹ Es ist

¹⁵⁹ S. 365 — s. o. Anm. 154; s. auch von Fritz, Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit S. 72 ff. — Zu Aufführungen griechischer Tragödien vgl. W.

letztlich die tragische Substanzlosigkeit, die ein befruchtendes Fortwirken Senecas verhindert.¹⁶⁰

Mit Henrik Ibsen tritt das Drama in das Zeitalter der 'Moderne' ein mit ihren kaum mehr klassifizierbaren Ausfächerungen stilistischer und thematischer Art. Der gesellschaftskritisch und sozialrevolutionär orientierte Naturalismus vollzieht in Verschärfung der realistischen Tendenz eine entschiedene Hinwendung zur Gegenwart und den Problemen der Zeit. Die Psychologisierung greift um sich und nimmt unter dem Eindruck der Erkenntnisse von Sigmund Freud und Carl Gustav Jung dann geradezu wissenschaftliche Form an. Dabei hat der antike Mythos auf die Neuzeit eine erstaunliche Faszination ausgeübt. Nietzsches Mythos-Verständnis war hierfür in hohem Grade maßgebend. Wesentlich waren die Stoffe, weniger die antiken Ausformungen, die häufig nur als Folie dienten; und wenn, dann nahm man natürlich Bezug auf die attische Tragödie.¹⁶¹ „Die dunkeln ältesten Mythen, eingemauert in die Grundfeste des

Schadewaldt, „Antike Tragödie auf der modernen Bühne. Zur Geschichte der Rezeption der griechischen Tragödie auf der heutigen Bühne“ (urspr. 1957), *Hellas und Hesperien*, 2, Zürich — Stuttgart 2. Aufl. 1970, S. 622—650 (= *Sophokles*, hrsg. v. H. Diller, Darmstadt 1967, S. 500—536). Zu Aischylos ergänzend S. Melchinger, „Aischylos auf der Bühne der Neuzeit“, *Wege zu Aischylos*, 1, hrsg. v. H. Hommel, Darmstadt 1974, S. 443—475. — Vgl. auch die aus marxistischer Perspektive geschriebenen, vornehmlich das 20. Jahrhundert behandelnden Arbeiten von Chr. Trilse (*Antike und Mythos in Drama und Theater der Gegenwart*, Diss. Greifswald 1972; „Antike-Adaptionen des spätbürgerlichen Theaters“, *Das Altertum* 18 (1972), S. 34—48, 19 (1973), S. 38—55, 20 (1974), S. 41—64; *Antike und Theater heute*, Berlin 1975).

¹⁶⁰ Aus den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts sei noch die Übertragung des ›Thyestes‹ durch Ludwig Uhland erwähnt — dazu A. Keller, *Uhland als Dramatiker mit Benutzung seines handschriftlichen Nachlasses*, Stuttgart 1877 [Text] und H. Düntzer, „Uhlands Übersetzung des Thyestes von Seneca“, *Vierteljahrschrift für Litteraturgesch.* 6 (1893), S. 308—319; s. auch H. Fröschle, *Ludwig Uhland und die Romantik*, Köln — Wien 1973, S. 110. Etwa gleichzeitig erscheint eine Seneca-Übersetzung von Franz Horn und eine Tragödie ›Polyxena‹ von Heinrich Joseph Collin, die, trotz ganz abweichender Handlung, ebenfalls Senecakenntnis zeigt (dazu W. A. Swoboda, *L. A. Seneca's Tragödien*, übers. u. erläutert, 3, Wien 1830, S. 100 ff.; vgl. Hirschmann S. 50 ff.).

¹⁶¹ Auch im Falle von Siegfried Lipiners ›Hippolytos‹ ist es bedenklich, wenn Tschiedel dem Leser immer wieder einen Zusammenhang mit Seneca suggeriert. Für so allgemeine und selbstverständliche Dinge wie Aufgabe des euripideischen

Werkes der Tragiker“, diese Formulierung Hugo von Hofmannsthal¹⁶¹ kennzeichnet treffend die Situation. Als Franz Werfel in den ›Troerinnen‹ — den Zeitbezug tut das Vorwort des Jahres 1914 kund — die Preisgegebenheit des Menschen — „Leben ist Jammer“ (5. Auftritt) —, das Chaos des Kriegs, den verzweifelten Schrei nach Gerechtigkeit — „rufend um Gerechtigkeit, / und was ich rufe ist ein armes Wort“ (7. Auftritt) — gestaltet, da hält er sich natürlich — in freier Übertragung — an Euripides, obgleich seine Hecuba in allem qualvollen Leid eine königliche, fast stoische Haltung zeigt:

Seht her, so nehme ich
mein Leben an die Brust und trag's zu Ende!! (11. Auftritt)

Nun ließen sich im neuern und neusten Drama gewiß Züge benennen, die es mit Senecas Tragödie teilt. Man könnte auf das Grelle, Ekstatische und Manieristische des Expressionismus verweisen, Selbstanalysen und reflektierende Diskussionen, wie sie in manchen Sparten des modernen Theaters üblich sind, Distanzhaltung und Dämonisierung der Leidenschaften, Sadismus und ästhetischen Immoralismus, Auflösung des ‚Dramenkörpers‘ bis hin zu Einzelbildern. Aber hier eine Verbindung zu Seneca herstellen zu wollen, wäre kaum mehr als Willkür. Der Traditionszusammenhang ist abgerissen oder bis zur Unkenntlichkeit verwässert.

Auch die deutsche Gegenwartsdramatik greift auf den antiken Mythos zurück. Man denkt vor allem an Mattias Braun, Heiner Müller, Hartmut Lange, Peter Hacks. Mattias Braun bezieht sich in seinen an Brecht orientierten, Macht, Gewalt und Herrschaft, Staat und Ordnung reflektierenden und entlarvenden Problemstücken (›Troerinnen‹, ›Medea‹, ›Perser‹, ›Elektras Tod‹) ausdrücklich auf Euripides und Aischylos. Leben heißt morden, schuldig und mitschuldig werden, sei es auch nur im duldenden und angepaßten Beiseitestehen. Trotz weitestgehender Anlehnung an die euripideische Vorlage sind aus ›Troerinnen‹¹⁶² und ›Medea‹¹⁶³ moderne

‚Götterapparats‘, Rationalisierung und Psychologisierung, Weiterverarbeitung des Stoffs zum Ehedrama bedurfte es gewiß nicht des ‚Beispiels Senecas‘.

¹⁶¹ „Vermächtnis der Antike“, *Die Antike* 4 (1928), S. 102.

¹⁶² Offensichtlich ist auch die Übertragung von Werfel benutzt. — Auführungen von 1957—1970 in Wunsiedel, Berlin, Köln, Marburg, Saarbrücken, Wiesbaden, Heidelberg, Bielefeld, Wuppertal, Celle, Dortmund, Schleswig, Hildesheim, Trier (Mitteilung des S. Fischer Verlags). Zu DDR-Aufführungen

Stücke geworden. Braun erhebt Anklage und sucht den Menschen aus seiner dumpf-verlogenen, scheinbar von Sachzwängen beherrschten Welt aufzurütteln. Statt Hinnahme des Entsetzlichen wird zu flammendem Protest und Aktivität aufgerufen, in ausdrücklicher Wendung gegen das constantia- und magnanimitas-Ideal — vielleicht unter Verwendung der Polyxena-Opferung aus Euripides' ›Hekabe‹ —:

Betrachtet zuerst die Mörder.

Nachdem sie dem zu Ermordenden die Hände gefesselt haben,
preisen sie an ihm, daß er sich nicht wehrt.

Nachdem sie ihm den Mund zugestopft haben,
loben sie an ihm, daß er nichts gegen sie sagt.

Sie zeigen auf ihn mit Fingern und sagen laut:

Das ist Größe. Und sagen: Alle Achtung vor ihm.

Sagt ihr, ob das recht ist.

Dann die vielen, die schweigen.

Vielleicht sehen sie es mit Mißbilligung.

Aber sie schweigen doch.

Ihre Mißbilligung, verschwiegen,
wird Zustimmung (›Troerinnen‹).

Komplizierter ist die Problemlage in Brauns ›Medea‹, aber nun wieder nicht so, daß der Staat — „diese Maschine Staat“ (!) — schlechthin gerechtfertigt würde gegenüber dem Unruhe stiftenden Egoismus und dem „unbescheidenen Elend“ Medeas, wie Käte Hamburger¹⁶⁴ in einer sehr vereinfachenden Interpretation will. Denn in der kalten, auf das Glück des Einzelnen verzichtenden, in Sorge um die materiellen Bedürfnisse aufgehenden, ideologisch verschleiern und verkleisternden, gleichzeitig betrogenen Gesellschaft Korinths ist Medea auch das beunruhigende, stimulierende und unwandelbare Prinzip, wie einst Sokrates in Athen:

Tötet mich. Trotzdem werde ich sein unter euch.

Denn nicht lange hin mehr, und ihr werdet
nach Erinnerung schmachten, nach der Medea,

Trilse, Antike und Theater heute — s. o. Anm. 159 — S. 148 ff. [entspr. *Das Altertum* 19 (1973), S. 51 ff.].

¹⁶³ Aufführungen 1958—1964 in Wunsiedel, Stuttgart, Hannover, Essen, Bremen, Heidelberg (Mitteilung des S. Fischer Verlags).

¹⁶⁴ *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, Stuttgart — Berlin — Köln — Mainz 4. Aufl. 1968 (urspr. 1962), S. 169 ff.

die sich auflehnte und sich nicht
abfand mit Unterdrückung.

So wird Medea zum „lebend Feuer in den Straßen“, so daß

das mächtige Haus der Mächtigen,
aus dem Innern heraus wankend gemacht, sinkt.

Aufruhr herrscht in Korinth. Gleichzeitig drängt von außen der Feind heran.¹⁶⁵

Im Jahre 1970 gastierte im Nationaltheater Mannheim das Centro Teatro Esse, Neapel, mit 'Medea' da L. A. Seneca', bearbeitet von Gennaro Vitiello. Auch hier mündet das Ganze, nun sehr viel propagandistischer und plakativer, in Übereinstimmung mit der allgemeinen Zielsetzung dieser Bühne, „problemi sociali, politici ed umani“ darzustellen, „per mutare certi rapporti sociali da troppo tempo statici e apparentemente immutabili“ (so im Programmheft), in eine von Medea ausgelöste Revolution, der das hochzivilisierte Korinth und sein Tyrann Kreon zum Opfer fallen. Als Wiederbelebung Senecas kann — auf Grund der Programmheft und Besprechung zu entnehmenden Informationen — diese Neubearbeitung schwerlich gelten, trotz emotional angeheizter Atmosphäre und pathetischen Stils. Der Hinweis Antonin Artauds auf Seneca, 'den größten Tragiker', blieb in Deutschland ohne erkennbare Wirkung. Die Werke von Hugo Claus ('Thyestes' — Toneelstuk naar de Tragedie van Seneca', Amsterdam 1966 und 'Oedipus' — naar Seneca', Uraufführung Rotterdam 1971)¹⁶⁶ haben offensichtlich bisher keinen deutschen Übersetzer oder Nachahmer gefunden.

¹⁶⁵ Hinweisen möchte ich noch auf 'Seneca und die goldenen Jahre'. Tragödie in drei Akten von Hermann Gressieker (urspr. 'Die goldenen Jahre', Uraufführung Dezember 1951 in Stuttgart; weitere Aufführungen in Basel, Bielefeld, Coburg, Detmold, Hamburg, Kaiserslautern, Saarbrücken, Ulm [Mitteilung des Verlages Felix Bloch Erben sowie des Landestheaters Coburg]), wo im Rahmen von Senecas Regierungstätigkeit stoisches Vernunftpostulat, Machtpolitik und christliche Moral aufeinanderprallen.

¹⁶⁶ Beide Stücke liegen jetzt in einer Ausgabe vor, Amsterdam 1975.

Literaturverzeichnis

- Alewyn, R., *Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Analyse der ›Antigone-Übersetzung des Martin Opitz, Heidelberg 1926 (= Neue Heidelb. Jahrbücher N. F. 1926, S. 3—63; Nachdr. Darmstadt 1962).*
- Arnold, R. F. (Hrsg.), *Das deutsche Drama*, München 1925.
- Barner, W., *Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas*, München 1973 [Vgl. auch ders., „Lessing und die heroische Tradition (dargestellt am Beispiel seiner Auseinandersetzung mit den Tragödien Senecas)“, *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972*, hrsg. v. W. Müller-Seidel u. a., München 1974, S. 539—557].
- Block, A., *Medea-Dramen der Weltliteratur*, Diss. Göttingen 1957.
- Bünemann, H., *Elias Schlegel und Wieland als Bearbeiter antiker Tragödien. Studie zur Rezeption der Antike im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1928 (*Form u. Geist* 3).
- Busch, J., *Das Geschlecht der Atriden in Mykene. Eine Stoffgeschichte der dramatischen Bearbeitungen in der Weltliteratur*, Diss. Göttingen 1951.
- Cholevius, C. L., *Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen*, 1, 2, Leipzig 1854/1856 (Nachdr. Darmstadt 1968).
- Creizenach, W., *Geschichte des neueren Dramas*, Bd. 1—3, Halle 1893—1903 (2. Aufl. 1909—1923).
- Daube, D. F., *Senecas moralische Schriften im Spiegel der deutschen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts*, Diss. Univ. of Texas Austin 1964 [Vgl. D. F. Merrifield, „Senecas moralische Schriften im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch.* 41 (1967), S. 528—546].
- Deile, G., *Klingers und Grillparzers Medea mit einander und mit den antiken Vorbildern des Euripides und Seneca verglichen*, Beil. zum Jahresbericht 1900/01 königl. Realgymn. Erfurt 1901.
- Flemming, W., „Vondels Einfluß auf die Trauerspiele des Andreas Gryphius, zugleich eine methodologische Besinnung“, *Neophilologus* 13 (1928), S. 266 bis 280; 14 (1929), S. 107—120; 184—196 (2. Teil mit geringfügigen Änderungen wieder abgedr. in: *Einblicke in den deutschen Literaturbarock*, Meisenheim 1975 (*Deutsche Studien* 26), S. 96—122).
- Fluch, H. F. J., *Nerodarstellungen, insbesondere in der deutschen Literatur*, Diss. Gießen 1924.
- Franke, O., *Euripides bei den deutschen Dramatikern des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1929 (*Das Erbe der Alten*, 2. Reihe 16).
- Frenzel, E., *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 3. Aufl. 1970.
- Friedrich, W. H. „Medeas Rache“ (urspr. 1960), *Vorbild und Neugestaltung*.

- Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie*, Göttingen 1967, S. 7—86 (= Euripides, hrsg. v. E.-R. Schwinge, Darmstadt 1968, S. 177—237).
- ders., „Schuld, Reue und Sühne der Klytämnestra“, *Vorbild und Neugestaltung. Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie*, Göttingen 1967, S. 140 bis 187.
- von Fritz, K., „Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie“ (urspr. 1955), *Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1962, S. 1 bis 112; 463—474.
- ders., „Die Entwicklung der Iason-Medeasage und die Medea des Euripides“ (urspr. 1959), *Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1962, S. 322—429; 486—494.
- Geisenhof, E., *Die Darstellung der Leidenschaften in den Trauerspielen des Andreas Gryphius*, Diss. Heidelberg 1957.
- Heine, Th. C. H., *Corneille's »Médée« in ihrem Verhältnisse zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Seneca betrachtet mit Berücksichtigung der Medea-Dichtungen Glover's, Klinger's, Grillparzer's und Legouvé's*, Diss. Münster 1881.
- Heinemann, K., *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, 1, 2, Leipzig 1920 (*Das Erbe der Alten* N. F. 3, 4) (Nachdr. Darmstadt 1968).
- Hitschmann, E., *Die dramatischen Bearbeitungen des Troerinnenstoffes in der deutschen Literatur*, Diss. Wien 1930.
- Hunger, H., *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes*, Wien 6. Aufl. 1969.
- Ischer, R., *Medea. Vergleichung der Dramen von Euripides bis zu Grillparzer*, Progr. Bern 1900 (= Beil. zum Jahresbericht d. städt. Gymnasiums in Bern 1900).
- Kleinhardt, W., *Medea — Originalität und Variation in der Darstellung einer Rache. Eine vergleichende Studie ausgewählter Texte*, Diss. Hamburg 1962.
- Kont, J., *Lessing et l'antiquité. Étude sur l'hellénisme et la critique dogmatique en Allemagne au XVIII^e siècle*, 1, 2, Paris 1894/1899.
- Lebel, M., „De la Médée d'Euripide aux Médées d'Anouilh et de Jeffers“, *Phoenix* 10 (1956), S. 139—150.
- Lefebvre, J., „Lohenstein et Sénèque“, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, hrsg. v. J. Jacquot, Paris 1964, S. 261—269.
- Ligacz, R., *Fremde Einflüsse auf das Kunstdrama der schlesischen Tragiker im 17. Jahrhundert*, Poznań 1962 [ganz unselbständig; überaus zahlreiche, fast wörtliche Übernahmen aus älteren Werken].
- Mallinger, L., *Médée. Étude de littérature comparée*, Löwen 1897 (Nachdr. Genf 1971).
- Newald, R., „Klassisches Altertum und deutsche Literatur“, *Deutsche Philologie im Aufriß*, 2, hrsg. v. W. Stammler, Berlin — Bielefeld 1954, Sp. 423—454

- (= 2. Aufl. 1960, Sp. 2521—2554 = *Probleme und Gestalten des deutschen Humanismus*, Berlin 1963, S. 122—150).
- Overlack, G., *Das Absolute als Sprachfigur in den Dramen von Gryphius und Seneca*, Diss. Düsseldorf 1973.
- Petsch, R., „Die Troerinnen einst und jetzt“, *Neue Jahrbücher für d. klass. Altertum, Geschichte u. deutsche Literatur* 20 (1917), S. 522—550.
- Plard, H., „Note sur Martin Opitz et les 'Troyennes' de Sénèque“, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, hrsg. v. J. Jacquot, Paris 1964, S. 231—238.
- ders., „Sénèque et la tragédie d'Andreas Gryphius“, *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, hrsg. v. J. Jacquot, Paris 1964, S. 239—260.
- Rademann, H., *Versuch eines Gesamtbildes über das Verhältnis von Martin Opitz zur Antike*, Diss. Jena 1926.
- Regenbogen, O., „Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas“, *Vorträge d. Bibl. Warburg* 7 (1927/1928), Leipzig — Berlin 1930, S. 167—218 (= Sonderausg. Darmstadt 1963 = *Kl. Schriften*, München 1961, S. 409—462).
- Rehm, W., „Römisch-französischer Barockheroismus und seine Umgestaltung in Deutschland“, *German.-roman. Monatsschrift* 22 (1934), S. 81—106; 213 bis 239 (= *Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung*, München 1951, S. 11—61; 329—337).
- Renner, R., „Medea“, *Bayerische Blätter für d. Gymnasial-Schulwesen* 62 (1926), S. 262—273; 326—330.
- Riedel, V., *Lessings Verhältnis zur römischen Literatur*, 1, Diss. Berlin (HU) 1970 [nunmehr in überarbeiteter Fassung als Buchveröffentlichung: *Lessing und die römische Literatur*, Weimar 1976. Korr.-Zus.].
- Roethe, G., „Literatur“, *Vom Altertum zur Gegenwart. Die Kulturzusammenhänge in den Hauptepochen und auf den Hauptgebieten* (o. Hrsg.), Leipzig — Berlin 1919, S. 152—173.
- Schiller, L., *Medea im Drama alter und neuer Zeit*, Progr. d. Studien-Anst. Ansbach 1865.
- Schings, H.-J., *Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius. Untersuchungen zu den Dissertationes funebres und Trauerspielen*, Köln — Graz 1966.
- ders., „Consolatio Tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels“, *Deutsche Dramentheorien*, 1, hrsg. v. R. Grimm, Frankfurt 1973 (*Athenäum Paperbacks Germanistik* 1/1).
- ders., „Seneca-Rezeption und Theorie der Tragödie. Martin Opitz' Vorrede zu den ‚Trojanerinnen‘“, *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972*, hrsg. v. W. Müller-Seidel u. a., München 1974, S. 521—537.
- Schuster, M., *Altertum und deutsche Kultur*, Wien 1926.
- Schweizer, H. J., „Zur Lektüre von Senecas Dramen“, in: Bütler, H. P. — Schwei-

- zer, H. J., *Seneca im Unterricht*, Heidelberg 1974 (*Heidelberger Texte — Didaktische Reihe* 7), S. 74—119.
- Seel, O., *Weltichtung Roms zwischen Hellas und Gegenwart*, Berlin 1965.
- Sokel, W. H., Vorwort zu 'Herakles' (Sammlung von Dramentexten), hrsg. v. J. Schondorff, München — Wien 1964.
- Stachel, P., *Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 1907 (*Palaestra* 46; Nachdr. New York 1967).
- Stempler, E., „Martin Opitz und der Philosoph Seneca“, *Neue Jahrbücher für d. klass. Altertum, Geschichte u. deutsche Literatur* 8 (1905), S. 334—344.
- Tschiedel, H. J., *Phaedra und Hippolytus. Variationen eines tragischen Konfliktes*, Diss. Erlangen — Nürnberg 1969.
- Weber, E., *Die Lehre vom Affekt und seine Darstellung in Tragödien des Seneca und Gryphius*, Heidelberg 1971 (mschr. Zulassungsarbeit zum Staatsexamen).
- Wehrli, M., „Deutsche und lateinische Dichtung im 16. und 17. Jahrhundert“, *Das Erbe der Antike*, hrsg. v. F. Wehrli, Zürich 1963, S. 135—151.
- Wels, K. H., „Opitz und die stoische Philosophie“, *Euphorion* 21 (1914), S. 86 bis 102.
- Wiese, G., *Die Sage von Phädra und Hippolytos im deutschen Drama*, Diss. Leipzig 1923.
- Wysocki, L. G., *Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVII^e siècle*, Paris 1892 (Thèse de Doctorat Paris).
- Zygulski, Z., „Reminiscencje z tragedii Seneki w dramacie niemieckim XVIIIw.“ (mit dt. Zusammenfassung), *Germanica Wratislaviensia* 1 (1957), S. 9—35.
- [angekündigt: Stalder, X., *Formen des barocken Stoizismus. Der Einfluß der Stoa auf die deutsche Barockdichtung — Martin Opitz, Andreas Gryphius und Catharina Regina von Greiffenberg*, Bonn 1976 (*Studien zur Germanistik, Anglistik u. Komparatistik* 39).]