



Title	Klassizismus in den Trauerspielen von Andreas Gryphius
Author(s)	Yoshimoto, Kaito
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 2001, 35, p. 85-103
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/47882
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

Klassizismus in den Trauerspielen von Andreas Gryphius

Kaito YOSHIMOTO

“Als Gryphius’ eigenste Leistung schätzten Zeitgenossen und Nachfahren seine Dramen. Sie hatten recht!”¹⁾ fasst Willi Fleming zum Schluss seiner Gryphius-Monographie zusammen. “Rein historisch gesehen war bereits der *Leo Armenius* ein bedeutsamer neuer Ansatz, eine Tragödie in deutscher Sprache, ganz auf der Höhe der zeitgemäßen europäischen Bildungsliteratur [...]. So tritt er als gleichwertig neben Vondel und Corneille.”²⁾ So wertvoll der große schlesische Dichter ist, so vertraut ist uns sein Werk leider nicht. Nicht nur ist sein Name nicht so bekannt wie der von Corneille, sondern es herrscht auch unter den wenigen, die von ihm gehört haben, immer noch ein Missverständnis vor, das meist von jener problematischen Etikettierung “Barockdichter” herrührt.³⁾ Die vorliegende Arbeit versucht, nach einem nur scheinbar dem “Barock” entgegengesetzten Klassizismus-Begriff die Trauerspiele des bedeutendsten deutschen Dramatikers des 17. Jahrhunderts zu analysieren, wobei nicht darauf abgezielt wird, ihn als “klassizistischen Dichter” zu stilisieren (das wäre kaum weniger fragwürdig als “Barockdichter”), sondern in ihm einige vorwiegend formale Merkmale, die auf eine unverkennbare klassizistische Tendenz hinweisen, aufzudecken, wobei der Begriff “Klassizismus”, sowohl für Gryphius

als auch für die frühe Neuzeit überhaupt, als *eines* der die Tragödie konstituierenden Prinzipien verstanden werden soll. Bevor ich aber auf seine Tragödien eingehe, soll zuerst von einem wichtigen, aber bisher eher unbekanntem Theoretiker gesprochen werden, dessen klassizistische Tragödientheorie auf Gryphius formend wirkte.

1. Heinsius' Tragödientheorie und Gryphius' Trauerspiele

Der niederländische Gelehrte und Dichter Daniel Heinsius (1580-1655), dessen Tragödie *Auriacus* (1602) als "streng senecaisches Drama"⁴⁾ gilt, fügte seiner lateinischen Übersetzung von Aristoteles' *Poetik* noch eine erklärende Schrift *De tragoediae constitutione* hinzu, ein Tragödienlehrbuch, das "von grundsätzlicher Bedeutung für die Theorie der gesamten Barockdramatik war"⁵⁾. So verzichtet Martin Opitz (1597-1639) in seinem bahnbrechenden *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) auf eine ausführliche Erörterung der Tragödie und verweist auf zwei Autoritäten: "Von derer zugehör schreibt vornehmlich Aristoteles / vnd etwas weitleufftiger Daniel Heinsius; die man lesen kan"⁶⁾, wobei der deutsche Theoretiker die Tragödie nicht gering schätzt, im Gegenteil, er nennt sie sogar in der Vorrede zu seiner Übersetzung der *Trojanerinnen* (1625) "die fürnehmste Art der Poeterey"⁷⁾, und folglich hat er die Aufgabe, diese hochgeachtete Gattung zu erschließen, ganz seinem holländischen Freund und Vorgänger überlassen. Dass auch Heinsius' Landsmann, Rechtsgelehrter und Dichter Hugo Grotius für sein an Euripides orientiertes Drama *Sophompaneas* (1634) die Geschichte von Joseph auswählte, lässt sich nicht allein auf ihre Popularität in den Bibel-

dramen des 16. Jahrhunderts zurückführen, sondern die Wahl wurde auch angeregt durch den Hinweis in *De tragoediae constitutione* auf diesen Stoff als ideale tragische Fabel.⁸⁾ Auch im klassischen Frankreich übte Heinsius' Lehrbuch großen Einfluss aus: "[it] was called by Chapelain 'the quintessence of Aristotle's *Poetics*' [...] annotated by Racine, cited as an infallible authority by Corneille"⁹⁾. Das Besondere dieses Buches besteht aber nicht nur in seinem Einfluss auf die europäischen Tragödien des 17. Jahrhunderts, sondern auch in seiner philologischen Treue gegenüber der klassisch - aristotelischen Tragödientheorie.¹⁰⁾ Der führende Altphilologe, der selber griechische Gedichte schrieb, hat die aristotelische *Poetik* textkritisch bearbeitet, übersetzt, kommentiert und dann, im damit gekoppelten *De tragoediae constitutione*, genauer dargestellt, indem er andere aristotelische Schriften wie die *Rhetorik* und die *Nikomachische Ethik* mit heranzieht. Daher kommt es, dass die Grundgedanken der *Poetik*, abgesehen von wenigen (aber folgenreichen) Abweichungen wie der Hervorhebung der "Gnome" und der Einführung der "scharfsinnigen Ausdrucksweise" (*acutus sermo*)¹¹⁾, fast unverändert von Heinsius übernommen wurden, z.B. von der Nachahmung (*mimesis, imitatio*) als Wesen der Dichtung, über die Bevorzugung der Fabel (*mythos, fabula*) vor den Charakteren (*mores*), bis zum Jammer (*eleos, commiseratio* bzw. *misericordia*) und Schaudern (*phobos, horror* bzw. *metus*) als Zweck der Tragödie.¹²⁾ Heinsius gilt also mit seiner Theorie als Vertreter der frühneuzeitlichen klassizistischen Tragödie, die er vorher auch in der Praxis mit seinem *Auriacus* zu repräsentieren wusste.

Der Ruhm dieses Gelehrten dichters war Gryphius keineswegs unbekannt: Nachdem er seine qualvolle Jugend im kriegs-verheerten Deutschland verbracht hatte, wo er nach seiner ausführlichen Bildung als poeta laureatus gekrönt wurde (1637), hielt er sich 1638-44 in Leiden auf und lernte dort neben anderen berühmten Akademikern auch Heinsius persönlich kennen. Nicht nur, dass er *De tragöediae constitutione* las, sondern er hielt auch ein Kolleg darüber.¹³⁾ Dieses lebhaftes Interesse Gryphs an Heinsius' Tragödien-theorie, das einerseits von der Autorität des Altphilologen und von der all-gemeinen Hochachtung gegenüber der antiken Theorie, andererseits vom den beiden Dichtern gemeinsamen Stoizismus herrührt, rechtfertigt die Annahme, dass Heinsius' Theorie für Gryphius' Trauerspiele als Grundlage diene.

Gryphius schrieb fünf Trauerspiele: *Leo Armenius oder Fürsten-Mord* (entstanden 1646), *Catharina von Georgien oder Bewährte Beständigkeit* (entst. um 1648), *Cardenio und Celinde oder Unglücklich Verliebete* (entst. um 1650), *Großmütiger Rechts-Gelehrter oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus* (entst. um 1659), und *Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus* (entst. um 1650 und um-gearbeitet 1660-3). Um die klassizistischen Tendenzen in diesen Trauerspielen zu ermitteln, benutze ich die *Poetik* und *De tragöediae constitutione* als Kriterien und nehme auch Bezug auf *Leo Armenus* (1645) vom englischen Jesuiten Joseph Simon (1594-1671), dessen Aufführung in Rom Gryphius höchstwahrscheinlich besuchte¹⁴⁾ und das ihm zu seinem eigenen Leo-Drama Anlass gab; ein Vergleich zwischen den beiden Leo-Dramen wird Gryphs Klassizismus hervor-

heben, denn beide haben die Ermordung des byzantinischen Kaisers Leo von Armenien (813-820) als Vorlage, beide entstanden fast gleichzeitig und verschiedene Abhängigkeiten Gryphs von Simon sind vorhanden, und trotz all dem sind auch Divergenzen beider Stücke offenkundig, die von einem starken dichterischen Willen des nach-eifernden Schlesiers zeugen.

2. Die Einheiten und weitere klassizistische Regeln

Jedes der fünf Stücke von Gryphius bewahrt aufs Genaueste die Einheit der Zeit, einen Grundsatz, den sowohl Aristoteles als auch Heinsius vom Tragiker fordern.¹⁵⁾ Der *Leo* z.B. "beginnet den Mittag vor dem heiligen Christtage; wehret durch die Nacht / und endet sich vor Auffgang der Sonnen."¹⁶⁾ Weder Aristoteles noch Heinsius geben eine theoretische Begründung dieser zeitlichen Regel, und jedes Zeitalter und jede Nation scheinen auf je eigene Weise diese Lücke auszufüllen: Während die Franzosen und nach ihnen Gottsched sie mit der *Vraisemblance*-Theorie begründeten, die eine möglichst genaue Übereinstimmung der die Fabel umfassenden Zeit mit der gespielten erfordert, wollten die Deutschen des 17. Jahrhunderts mit der möglichst kurzen Zeitdauer der Fabel einen jähen Umschlag des Schicksals aufs wirkungsvollste darstellen.¹⁷⁾ Da Aristoteles hierzu nichts Genaueres hinterlassen hat, scheint es nicht sinnvoll zu spekulieren, welche Begründung für die Einheit der Zeit eine echt aristotelische ist; wichtig ist, dass die Einheit der Zeit, eine von Aristoteles initiierte und von Heinsius vermittelte Tradition, auch im Deutschland des 17. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle spielt.

Wie ernst Gryphius die Einheit der Handlung nimmt, zeigt ein Vergleich zwischen seinem und dem Simon'schen *Leo* deutlich, denn der Letztere hat einige an sich interessante, für die Gesamtstruktur des Dramas aber nicht relevante Episoden, wie sie von Aristoteles ausdrücklich verbannt sind und von Heinsius unter Hinweis auf diesen kritisiert werden.¹⁸⁾ Zum Beispiel begegnet man gerade am Anfang des Stückes einem Disput darüber, ob der Wein oder der König oder die Wahrheit allmächtig sei. Der Disput nimmt weder auf die weiteren Geschehnisse noch auf den Sinngehalt des Dramas Bezug, weil einerseits der oberste Feldherr Michael Balbus, der übrigens die Wein-These vertritt, ganz unabhängig vom Disput die Ermordung des Kaisers beschließt, und andererseits weder Wein noch Wahrheit den Tod des Kaisers verursacht. Als noch ein weiteres Beispiel für die Unbekümmertheit des Jesuiten um die einheitliche Handlung sei hingewiesen auf die Nebenhandlung um Theophilus, den Sohn Michaels. Obwohl sie ein Beispiel des bilderverehrenden d.h. "vorbildhaften" Christen darstellt und so den moralischen Sinn des Dramas verdeutlicht, bleibt sie als Teil einer dramatischen Fabel gänzlich unbedeutend und unnötig, weil Theophilus' sämtliche Taten keinen Einfluss auf die fortschreitenden Hauptgeschehnisse ausüben.

Gryphs *Leo*, sein tragisches Erstlingswerk, weist hingegen eine ganz straffe Konstruktion auf: Es gibt kaum eine Szene, die nicht mit der Haupthandlung zu tun hat. Die Disputation über Wein, König und Wahrheit lässt er ganz weg und beginnt das Spiel mit der Verschwörung Michaels und seiner Freunde gegen den Kaiser; der ohnmächtige Theophilus erscheint nicht einmal im Personenverzeich-

nis, stattdessen lässt Gryphius die Kaiserin Theodosia auftreten, die nicht wie bei Simon durch einen Boten dem Kaiser eine Bitte übermitteln lässt, sondern direkt mit dem Kaiser ein Streitgespräch führt, um ihm die Hinrichtung des verhafteten Michael an Weihnachten aus religiösen Gründen abzuraten, und gerade der daraus resultierende Aufschub ermöglicht den schließlichen "Fürsten-Mord". Ferner ist die Teufelsbeschwörung im vierten Akt, die auf den ersten Blick retardierend wirkt, auch mit dem Schicksal des Titelhelden unübersehbar verknüpft, denn die Verschwörer fragen dort ja den "höllischen Geist" nach dem Ausgang ihres Mordplans und bekommen eine scheinbar günstige Vorhersage, die zu einem der beiden Anlässe zum Entschluss zum Mord (der andere ist Michaels Aufforderung durch einen Brief) werden soll.

Unmittelbar auf *Leo* folgt *Catharina* nicht nur im Hinblick auf die Entstehungszeit, sondern auch auf die einheitliche Handlung. Ihre straffe Konstruktion tritt am klarsten zu Tage, wenn man sie mit einem strukturell ähnlichen Stück des Dichters, *Carolus*, vergleicht. Die Haupthandlung ist in beiden Stücken auf die Hinrichtung der königlichen Titelhelden gerichtet und in beiden gibt es eine Handlung um ihren Rettungsversuch, die in *Catharina* in die Haupthandlung geschickt integriert ist, in *Carolus* aber bloß Nebenhandlung bleibt. Die georgische Königin sitzt in Persien im Gefängnis, während der Schah sie bedrängt, ihn zu heiraten, was sie schon mehrere Jahre lang abgelehnt hat. Dann erwirkt eine russische Vermittlung vom Schah ihre Freilassung; aber gerade dieser erfolgreiche Rettungsversuch führt zur Katastrophe: Der Schah bereut das Abkommen bald,

entbrennt sodann in um so glühenderer Liebe zu ihr, gibt seinem Minister nach heftigem inneren Kampf verzweifelt den fatalen Befehl, sie entweder die Ehe mit ihm und somit die persische Krone oder den Foltertod wählen zu lassen; sie entschließt sich zum letzteren. In *Carolus* hingegen hat der Rettungsversuch, den die Gemahlin des Feldherrn Fairfax für den englischen König unternimmt, auf die Haupthandlung keinerlei Einfluss: Die Hinrichtung Karls ist bereits von Anfang an bestimmt und sie wird trotz inständiger Bitten vieler, darunter des Feldherrn selbst, vollzogen. Es wird auch kein gewaltsamer Rettungsakt durchgeführt, obwohl an manchen Stellen darüber gesprochen wird. Der Leser bekommt also den Eindruck, dass all dieses Gerede über einen Rettungsversuch von vornherein keinen Sinn gehabt hat.

Beiden Stücken gemeinsam sind auch lange Ausführungen über die Vorgeschichte: In *Catharina* berichten im ersten Akt die georgischen Gesandten ihrer Königin, im dritten sie selbst dem russischen Gesandten über das wechselhafte Schicksal Georgiens, das nicht nur die Unbeständigkeit alles Irdischen, das Thema des ganzen Dramas, ausmalt und thematisch ins Ganze eingeflochten ist, sondern auch als ausführliche Exposition dient, auf deren Hintergrund erst die politischen Verhandlungen und Entscheidungen am persischen Hof verständlich werden. Eine solche exponierende Funktion ordnet die Handlung vom *Carolus*, in der nichts neues entschieden wird, seinen erzählenden Szenen nicht zu, in denen übrigens der Titelheld selbst nur selten auftritt; hier bleibt also bloß der thematische Zusammenhang. Alle diese Szenen, die mit der Haupthandlung wenig

zu tun haben, zielen nicht mehr auf einen klassizistisch-dramatischen Effekt ab, sondern auf eine Veranschaulichung von der Eitelkeit der Welt.

Die übrigen Stücke, *Papinian* und *Cardenio*, sind beide nicht so uneinheitlich wie *Carolus*, aber auch nicht so einheitlich wie *Leo* und *Catharina*. Man kann also konstatieren, dass die früheren zwei Trauerspiele, *Leo* und *Catharina*, die Einheit der Handlung bewahren, die späteren diese aber zugunsten der Darstellung von mannigfaltigem irdischen Schicksal vernachlässigen.

Es gibt noch formale Kennzeichen, die von Gryphius' klassizistischen Tendenzen zeugen: die Verwendung vom Reyen (wie der Chor damals genannt wurde) und das Vermeiden des Komischen, u.a. auch durch Einhaltung der Ständeklausel.

Obwohl der Chor Gryphius vor allem durch die Jesuitendramen gut vertraut war, muss die bloße Verwendung des Reyens im *Leo* als Zeichen seines Formensinns betrachtet werden, da sein unmittelbares Vorbild, der Simon'sche *Leo*, keinen Chor hat. Ferner zeigt die äußere Struktur von Gryphius' Reyen seinen deutlichen Nachahmungswillen: Die griechische Dreiteilung "Strophe", "Antistrophe" und "Epode", vermittelt durch den holländischen Tragiker Vondel ("Zang", "Tegenzang", "Toezang" bei diesem)¹⁹⁾, erscheint bei Gryphius unter verschiedenen Bezeichnungen, z.B. "Satz", "Gegensatz", "Zusatz" beim *Leo*, in dem dieses Schema am häufigsten angewandt wird (in Akt I, III, IV); beim ersten Reyen von *Leo* lassen sich sogar zahlreiche Anklänge an den zweiten Chor von Sophokles' *Antigone* (in der Opitz'schen Übersetzung von 1636 handelt es sich

doch um den ersten Chor) feststellen,²⁰⁾ sodass der *Leo* auch hinsichtlich des Reyens als das beste Beispiel für die klassizistische Tendenz bei Gryphius angesehen werden kann.

Das Komische hat Gryphius nie in seine Trauerspiele hineingemischt, weswegen es bekanntlich Gottsched misslungen ist, Gryph'sche Stücke auf die Bühne zu bringen.²¹⁾ Heinsius ist darin ein großer Purist: "Auch die Spottdichter nämlich erzählen zahllose Dinge, die die Tragödie um ihrer Erhabenheit willen zurückweist [...]. Aber besonders würde ich mich gegen die Komödie wenden, wohingegen einige sie (wer kann das glauben?) kaum vermieden haben. Und auch würde ich lustige und gewagte Metaphern und das, was auf den ersten Blick schmeichelt, wegscheuchen."²²⁾ Das Beispiel für Gryphs Befolgung dieses Prinzips bietet wiederum ein Vergleich mit Simon: Bei diesem ist vor allem die Figur des bramarbasierenden "miles gloriosus" Morocchus auffallend, der, als kaiserlicher Helfershelfer tätig, vor der Herausforderung des jungen Theophilus furchtsam zurückscheut unter dem Vorwand, dass "niemand sich durch den Tod eines Jungen Ehre verschafft."²³⁾ Der miles gloriosus ist eine ausgesprochen komische Figur, die u.a. auf Thraso in Terenz' *Eunuch* zurückgeht, mit dem auch Theophilus seinen Feind vergleicht.²⁴⁾ Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist, dass in seiner Untersuchung über die Beziehung zwischen den beiden Leo-Dramen Willi Haring hinsichtlich des miles gloriosus den Einfluss des Jesuiten auf Gryphius nicht mehr im Trauerspiel *Leo Armenius*, in dem diese Dramenfigur ja fehlt, sondern im Lustspiel *Horribilicribrifax* feststellen musste.²⁵⁾ Es zeugt vom deutlichen heinsianisch-

klassizistischen Purismus bei Gryphius, dass er in seinem Leo-Drama, ja in seinen sämtlichen Trauerspielen, den prahlenden Soldaten völlig ausschließt, obwohl er bei vielen Jesuitendramen,²⁶⁾ unter ihnen Simons *Leo*, diese Dramenfigur gut genug kennengelernt hat.

Wie seine Zeitgenossen beachtete Gryphius (außer im *Car-denio*) die sogenannte Ständeklausel. Diese Norm, die in der Tragödie nur berühmte, hochgestellte Leute aufzutreten erlaubt, war in der griechischen und römischen Tragödie eine Selbstverständlichkeit, obwohl sie weder von Aristoteles noch Heinsius ausdrücklich erwähnt wird.²⁷⁾ Julius Caesar Scaliger (1484–1558), der als größter Renaissancepoetiker sowohl für Heinsius und Opitz als auch für die Franzosen maßgeblich war, erwähnt sie kurz in seiner *Poetice* (1561): “Obwohl die Tragödie der eben besprochenen epischen Dichtung ähnlich ist, unterscheidet sie sich dadurch von ihr, das sie nur selten Personen der niederen Stände zuläßt”²⁸⁾. Opitz folgt darauf und fordert die Ständeklausel als einer der ersten in Deutschland ausdrücklich vom Tragiker.²⁹⁾ Die Ständeklausel bleibt bekanntermaßen im französischen Klassizismus und im folgenden gottschedschen eine unerschütterliche Norm. In dieser Tradition gesehen, ist die genaue Befolgung der Ständeklausel im Deutschland des 17. Jahrhunderts kaum verwunderlich, wobei auch hier das für die Zeit Typische, wie die absolutistische Denkweise und die wirkungsorientierte Dramaturgie, eine große Rolle spielt.³⁰⁾

3. Jammer, Schauer und Reinigung

Bisher habe ich Gryphs Trauerspiele auf rein formale Merkmale hin untersucht. Nun soll kurz geprüft werden, in welcher Beziehung zu Aristoteles und den antiken Tragikern Gryphius in Hinsicht auf den Zweck der Tragödie stand.

“Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung (praxis) bestimmter Größe, [...] die Jammer und Schauern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.”³¹⁾ Diese vielzitierte, aber knappe, selbst mit Einbeziehung anderer aristotelischer Textstellen schwer präzisierbare Definition der Tragödie hat gerade wegen ihrer Ambiguität zur fruchtbaren Wirre von Interpretationen Anlass gegeben, die sodann als Grundlagen dienten, auf denen jedes Zeitalter und jede Nation je eigene klassizistische Richtungen entwickelte; maßgebend für die deutschen Tragödien des 17. Jahrhunderts ist auch hier Heinsius’ stoizistische Interpretation.³²⁾ In *De tragoediae constitutione* übernimmt er fast wörtlich die aristotelische Definition der Tragödie³³⁾ und erklärt dann deren Funktion und Zweck folgendermaßen: “Es gibt zwei Affekte, die der Tragödie eigen sind: Mitleid und Schauer. Wenn sie diese im Gemüt erregt, unterdrückt sie sie gehörig, während diese allmählich sich steigern, und zwingt sie in Ordnung. Das aber hat Aristoteles ‘Sühnung’ von Affekten oder Erregungen genannt, wenn man die Bezeichnung ‘Reinigung’ nicht bevorzugt.”³⁴⁾ Und ferner exemplifiziert er seine Theorie: “Ein Rekrut fürchtet sich und erschauert vor dem Feinde, bis er, wenn er

Veteran wird, hinsichtlich des Geistes und der Gemütsverfassung stabil ist. Ebenso bejammert zwar der, der häufig Unglück zuschaut, aber dies wie es gebührt. Der, der häufig Schaudererregendes anblickt, erschauert schließlich weniger und wie es ziemt. Solches wird im Theater dargeboten, denn das Theater ist gleichsam eine Ringschule menschlicher Affekte."³⁵ Die Tragödie also, nach Heinsius, verstärkt durch Reinigung der Affekte im Zuschauer die innere Beständigkeit, die im das 17. Jahrhundert prägenden Stoizismus eine gewichtige Rolle spielt und denn auch im Untertitel von Gryphs *Catharina* als Sinngehalt des Dramas hervorgehoben ist. So will auch Gryphius, unter Heinsius' Einfluss, den Zweck seiner Tragödienserie mit der aristotelischen Reinigungstheorie begründen: "Die Alten gleichwol haben diese Art zu schreiben nicht so gar geringe gehalten / sondern als ein bequemes Mittel menschliche Gemütter von allerhand unartigen und schädlichen Neigungen zu säubern / gerühmet"³⁶. Über seine Auffassung von "säubern" ist die folgende Erörterung von Flemming aufschlussreich: "Deutlich formuliert es Gryphius im Sonett, sein *Papinian* möchte 'dein (des Zuschauers) Betrübtes Herz durch seine Qual erquicken'. Nicht die Grausamkeit des Daseins will die Poesie verschleiern oder verschönen, sondern mit noch größerem Leid die Trübe des einzelnen fortschwemmen, so daß sie, damit verglichen, gering erscheint."³⁷ Hier ist die Tradition der aristotelischen Reinigungstheorie klar erkennbar.

Den aristotelischen Grundgedanken, dass die Reinigung durch Jammer und Furcht hervorgerufen wird, bewahren Heinsius und seine Nachfolger, eine Tatsache, die zuerst hervorzuheben ist.

Dabei findet auch hier eine Bedeutungsverschiebung statt: Während für Aristoteles Jammer und Furcht durch die Sympathie des Zuschauers für den "unverdient Leidenden" und durch seine Identifikation mit dem ihm "Ähnlichen" erweckt werden, weswegen er sowohl einen makellosen als auch einen schlechten Menschen als tragischen Helden ausschließt,³⁸⁾ behaupten nun die Theoretiker des 17. Jahrhunderts, dass der Tyrann mit seiner Grausamkeit Furcht, der makellose Märtyrer mit seinem unverdienten Tod Jammer produziere.³⁹⁾ Bei Gryphius, für den dieses Märtyrerdrama geradezu ein Vorbild war, sind Catharina, Karl und Papinian zwar unverdient leidende, aber allzu standhafte, dem Zuschauer unähnliche Märtyrer, mit denen die aristotelische Identifikation nicht möglich ist. Nur Leo ist nicht makellos; besonders sein Beben vor dem nahenden Tod im dritten Akt lässt ihn unvollkommen und damit uns ähnlich erscheinen; und sein unverdienter d.h. jammervoller Tod, der ja aus seiner frommen Entscheidung für den Aufschub der Hinrichtung bis nach dem Weihnachtsfest resultiert, zeugt von Gryphs Aristotelismus, besonders wenn man den Schlesier mit seinem Vorgänger Simon vergleicht, bei dem der gleiche Kaiser, wie der Untertitel "die bestrafte Unfrömmigkeit" klar macht, als bilderzerstörender Ketzer und grausamer Tyrann⁴⁰⁾ dargestellt wird und lediglich einen wohlverdienten Tod stirbt.

4. Schluss

Wir haben nun gesehen, in welchen Punkten und bis zu welchem Grade sich Gryphius bei seinen Trauerspielen an der klassizistischen Tragödien­theorie, vor allem von Aristoteles und Hein-

sus, orientierte: Die Einheit der Zeit wird niemals verletzt; die Einheit der Handlung wird in den früheren Stücken, *Leo* und *Catharina*, weitgehend erfüllt, in den späteren drei hingegen weit weniger; die Form des griechischen Chors wird nachgeahmt, wobei dem Reyen eine andere Funktion zufällt; das Komische schließt der Dichter entschlossen aus, die Ständeklausel war ihm ebenso selbstverständlich wie seinen Zeitgenossen; hinsichtlich der Reinigungstheorie folgt Gryphius der stoischen Interpretation von Heinsius; den Jammer und den Schauer versucht er, außer im *Leo*, ganz im Sinne des Märtyrerdramas zu erzeugen.

Daraus stelle ich Folgendes fest: *Leo*, das erste Trauerspiel Gryphs, ist das klassizistischste und *Catharina*, sein zweites, folgt in dieser Hinsicht; die späteren drei Spiele sind weiter von der klassizistischen Tragödientheorie entrückt. Dass die klassizistischen Tendenzen umso stärker zum Vorschein kommen, je früher die Entstehung des einzelnen Stücks liegt, kann auf die Lektüre von *De tragoediae constitutione* und die Auseinandersetzung damit im Kolleg 1643 zurückgehen: Je mächtiger seither sein dichterischer Charakter durch eigene Erfahrung wird, desto fremder wird ihm der aristotelisch-heinsianische Klassizismus, obwohl er dem Schlesier nie ganz fremd wurde und umgeformt weiter wirkte.

Anmerkungen

- 1) Willi Flemming: *Andreas Gryphius. Eine Monographie*. Stuttgart (u. a.) 1965, S.213.
- 2) Ebd., S.213f.
- 3) Das Wort "Barock" soll, nach Emrich, nicht als ein stil- oder geis-

- tesgeschichtlicher Terminus verwendet werden, weil es so einerseits unterschiedliche Richtungen des Zeitalters von Opitz bis Günther (und gelegentlich eines noch größeren Zeitraumes) pauschalisiere und andererseits sie von anderen Epochen unrechtmäßig isoliere; Emrich spricht dem Begriff, Albrecht Schöne folgend, nur noch die "neutrale" Bedeutung vom "17. Jahrhundert" zu. Vgl. Wilhelm Emrich: *Deutsche Literatur der Barockzeit*. Königstein/Ts. 1981, S.16ff. Ferner u.a. Wilfried Barner: *Stilbegriffe und ihre Grenzen. Am Beispiel 'Barock'*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 45. 1971, S.312f. und Karl Otto Conrady: *Die Erforschung der neulateinischen Literatur*. In: *Euphorion* 49. 1955, S.425ff.
- 4) *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd.2. Berlin 1965, S. 670.
 - 5) Emrich: a.a.O., S.138.
 - 6) Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*. In: Martin Opitz: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. George Schulz-Behrend. Bd.2, 1.Teil. Stuttgart 1978, Kap.5, S.364f.
 - 7) Willi Flemming: *Barockdrama*. Bd.1. Leipzig 1930, Nachdr. Hildesheim 1965, S.57.
 - 8) Vgl. Daniel Heinsius: *De tragoediae constitutione liber*. Leiden 1611, Nachdr. Hildesheim 1976, Kap.6, S.73 und Otto Kluge: *Die Dichtung des Hugo Grotius*. In: *Mnemosyne* III-6. 1938, S.63f.
 - 9) Joel E. Spingarn: *A History of Literary Criticism in the Renaissance*. New York 1924, Nachdr. Westport, Conn. 1976, S.245.
 - 10) Über Heinsius' "more truly Aristotelian concern with the pathetic" siehe Paul R. Sellin: *Daniel Heinsius and J. C. Scaliger as Literary Theoreticians*. In: *Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis*. München 1979, S.915.
 - 11) Vgl. *De tragoediae constitutione*, Kap.16, S.187ff. u. 191ff.
 - 12) Bei der Übersetzung der bekanntlich äußerst schwierigen Begriffe der *Poetik* wie bei deren Seitenangabe zitiere ich: Aristoteles: *Poetik*. *Griechisch / Deutsch*. Übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994.
 - 13) Vgl. Flemming: *Andreas Gryphius*, S.40.
 - 14) Für überzeugende Beweise dafür siehe Willi Harring: *Andreas*

Gryphius und das Drama der Jesuiten. Halle 1907, S.67ff.

- 15) Vgl. *Poetik*, Kap.5, S.17 und *De tragoediae constitutione*, Kap.4, S.47.
- 16) Andreas Gryphius: *Dramen*. Hrsg. v. Eberhard Mannack. Frankfurt am Main 1991, S.14. Ferner vgl. S.124, 236, 317, 451.
- 17) Vgl. Emrich: a.a.O., S.138. Für ein Beispiel bei Gryphius siehe u.a. *Leo*, V,411ff.
- 18) Vgl. *Poetik*, Kap.8, S.29 u. Kap.9, S.33 und *De tragoediae constitutione*, Kap.6, S.67f.
- 19) Vgl. Flemming: *Andreas Gryphius*, S.151.
- 20) Vgl. Wilfried Barner: *Gryphius und die Macht der Rede. Zum ersten Reyen des Trauerspiels "Leo Armenius"*. In: *Deutsche Vierteljahrschrift* 42. 1968, S.325-358.
- 21) J. Chr. Gottsched: *Sterbender Cato*. Hrsg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart 1964, S.7.
- 22) *De tragoediae constitutione*, Kap.17, S.213f. Über die Spottdichter (iambici) siehe *Poetik*, Kap.4, S.13.
- 23) Joseph Simon: *Leo Armenus seu impietas punita*. In: Willi Harring: a.a.O., III, 4.Szene, S.106.
- 24) Ebd.
- 25) Vgl. Harring: a.a.O., S.72.
- 26) Ebd. Für ein weiteres Beispiel siehe S.31ff.
- 27) Aristoteles schließt wenigstens den Sklaven von der Tragödie aus. Vgl. *Poetik*, Kap.15, S.47.
- 28) Julius Caesar Scaliger: *Poetices libri septem*. Hrsg. u. übers. v. Luc Deitz (u.a.). Bd.3. Stuttgart 1995, III,96, S.25.
- 29) *Buch von der Deutschen Poeterey*, Kap.5, S.364.
- 30) Vgl. Emrich: a.a.O., S.44.
- 31) *Poetik*, Kap.6, S.19.
- 32) *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd.2, S.669.
- 33) *De tragoediae constitutione*, Kap.2, S.28f.
- 34) Ebd., S.20f.
- 35) Ebd., S.23.
- 36) Gryphius: *Dramen*, S.11.
- 37) Flemming: *Barockdrama*. Bd.1, S.16.
- 38) *Poetik*, Kap.13, S.39.

- 39) Emrich: a.a.O., S.44f. u. 138.
- 40) Vgl. *Leo Armenus*, I, 3.Szene, S.81, wo der Kaiser nacheinander zwei unschuldige Menschen kaltblütig tötet.

(Doktorand)

Classicism in the Tragedies of Andreas Gryphius

Kaito YOSHIMOTO

The tragedies of Andreas Gryphius, one of the leading dramatists of seventeenth-century Germany, have largely been viewed as the consummation of German “baroque” drama. This definition is, however, misleading, and has contributed to ignorance about his debt to classical tragedy, a category which is usually understood as contrary to baroque. His notion of tragedy was derived from the Dutch scholar and poet Daniel Heinsius, who based his tragic theory chiefly on the *Poetics* of Aristotle and was acclaimed as the “infallible” interpreter of Aristotle by classical French authors.

The article investigates Gryphius’ tragedies in the light of Aristotelian-Heinsian classicism. A comparison between Gryphius and the British Jesuit Joseph Simon(s), a dramatist who influenced him, reveals his insistent classicism. Analysis of tragic form indicates that the rules proposed by Aristotle and Heinsius are most strictly observed in his first two plays, but he later drifts away from this, which is, after all, rather foreign to him and his period in many respects.

キーワード：グリューフイウス 古典主義 悲劇 Gryphius

Classicism