

Barockes Trauerspiel und Lustspiel (17.Jahrhundert) und deren Poetik (Theorie)

Der Terminus/ Begriff “Trauerspiel” bedeutet nicht “Tragödie”, denn der

“christliche Glaubenshorizont kennt keine Tragik und damit keine Tragödie, da ein absolut tragisches Geschehen nach dem göttlichen Heilsplan ausgeschlossen ist und selbst der irdische Untergang (des Protagonisten) ... nur Eingang in ein besseres Jenseits bedeutet und nur traurig stimmt.... Der Held (befreit sich) aus irdischer Schuld durch die stoische Überwindung des Diesseits im Tod für den Glauben ... und (triumphiert) noch im Untergang ... zum Glaubenshelden” (Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart; Kröner Verlag 1961, p. 651).

Ebenso zieht der stoische heidnische Protagonist seinen Stoizismus nicht in Zweifel. Der zu tötende Protagonist muss also nicht durch “Jammer und Schrecken” geläutert/ gereinigt werden, ebenso wenig das Publikum, das sich wie der Protagonist seines und des Helden Heils gewiss ist.

Der dramatische Konflikt des Protagonisten besteht grundsätzlich in der Kollision mit einem Gegenspieler oder einer Staatsidee, der zum Tod eben des Protagonisten führt. Der Held/ die Handlung durchläuft keine eigentliche innere Peripetie (Glückswechsel), in der er sich individuell für eine Wendung seines Schicksals entscheidet. Die Katastrophe (seines Todes) ist also vom Anfang (Exposition) des Trauerspiels an vorherbestimmt. Das retardierende Moment, das sein Schicksal wenden könnte, muss also rhetorisch sein.

Das Trauerspiel will didaktisch “als Exempel” diesen Stoizismus demonstrieren und die Beständigkeit als Tugend fördern. Wir sollen deshalb weniger fürchten und leichter erdulden (**Opitz**, zit. n.Reclam: “Cleopatra”, p.179).

Dramen des christlichen Märtyrer-Stoizismus hatte schon die Stiftsfrau **Hrotswit von Gandersheim** im 10. Jahrhundert geschrieben.

Um den Unterschied von “Trauerspiel” und “Tragödie” noch tiefer zu verstehen, sollte man die theoretischen Überlegungen wenigstens des **Aristóteles** (-384-322), des **Horaz** (-65/-8), **Julius Caesar Scaligers** (1484-1558), **Martin Opitz** (1597-1639), **Pierre Corneilles** (1606-1684), **Nicolas Boileaus** (1636-1711) und zahlreicher anderer Theoretiker lesen: für das 18. Jahrhundert des **Johann Christoph Gottsched** (1700-1766) und schließlich **Gotthold Ephraim Lessings**(1729-1781), für das 19. Jahrhundert **Gustav Freytags** (1816-1895) und endlich für das 20. Jahrhundert: **Bertolt Brechts** (1898-1956) theoretische Ausführungen.

Als frühes Beispiel für die Technik des humanistisch-aristotelischen Dramas als Komödie kann unter anderem **Johannes Reuchlins** (1455-1522) lateinischsprachige Farce “*Henno*” (1496/97) angesehen werden, die Hans Sachs auf Deutsch bearbeitet hat.

Das bekannteste Drama zu diesem Stoff ist William Shakespeares “*Antonius und Cleopatra*” (1608).

Die bedeutendsten Trauerspieldramatiker des deutschsprachigen Barock des 17. Jahrhunderts sind: **Andreas Gryphius** (1616-1664) und **Daniel Casper von Lohenstein** (1635-1683). Ihre Stoffe sind christliches Märtyrerdrama wie **Gryphius** “*Catharina von Georgien*” (1651); “*Leo Arminius*”(1650) oder “*Carolus Stuardus*” (1657) und heidnisch-historisches Staatsdrama wie **Lohensteins** “*Cleopatra*” (1661), “*Sophonisbe*” (1669) oder “*Agrippina*” (1665).

Als typisches Beispiel für ein barockes Trauerspiel mag hier **Lohensteins** “*Cleopatra*” dienen, dessen Text in Project Gutenberg.de leicht nachzulesen ist.

Inhalt

- I. *Antonius, Cleopatras Gatte, berät mit seinen Heerführern, wie sie sich angesichts der Belagerung Alexandrias durch Octavius Augustus verhalten sollen, Cleopatra berichtet Antonius von unglückseligen Wunderzeichen. Augustus teilt Antonius seine Friedensbedingungen mit. Die Heerführer raten ihm, die Bedingungen anzunehmen.*
- II. *Cleopatra beschließt, Antonius zu töten. Sie erschmeichelt von ihm, dass er Augustus Bedingungen ablehnt.*
- III. *Cleopatra täuscht ihren Selbstmord durch Gift vor. Antonius begeht wegen ihres angeblichen Todes Selbstmord und stirbt in ihren Armen.*
- IV. *Alexandrien kapituliert im Namen Cleopatras. Augustus ehrt sie und versucht, sie nach Rom zu locken. Sie versucht, Augustus in sich verliebt zu machen. Er reagiert kalt. Sie erkennt seinen Plan und gibt vor, mit nach Rom ziehen zu wollen.*
- V. *Bei der Totenfeier für Antonius schreibt sie Augustus einen Brief und lässt sich von der Schlange vergiften. Alle Rettungsmaßnahmen sind vergeblich. Augustus lässt Cleopatra ein würdiges Begräbnis ausrichten.*

“Um der Staatsraison willen treibt Cleopatra mit beiden Männern ihr Intrigenspiel, findet aber in Octavian Augustus, dem Muster des beherrschten Mannes, ihren Meister” (Herbert A. und Elisabeth Frenzel: *Daten deutscher Dichtung I*, München: dtv (1961) 2001, p. 144). Verhängnisvoll aber verstricken sich auch Machtwille und extreme Erotik.

Form

Lohensteins barockes Trauerspiel “*Cleopatra*” zeigt eine Reihe von Auffälligkeiten, wodurch es sich von Dramen anderer Epochen unterscheidet.

Es ist sehr umfangreich: Akt I: 826, II: 556, III: 625, IV: 570, V: 502 Verszeilen; insgesamt 3.079 (Ausgabe I, von 1661)

Nach einem “kurzen Inhalt” folgen ausführliche Inhaltsangaben pro “Abhandlung”/Akt. Nach dem Textkorpus folgen umfangreiche erklärende und kommentierende “Anmerkungen”:zum Teil mit Quellenangaben zu zahlreichen Verszeilen jedes Aktes. Quellen sind unter anderem: Tacitus I, 46; Plutarch I,51; Appian I, 65; Sueton I, 67; Plinius I, 145; C.Julius Caesar I,171; Strabo I,203; Josephus Falvius I,237 etc.

Das Personenverzeichnis zählt: 26 Einzelpersonen, „etliche Hauptleute“ und „Trabanten“, zahlreiche allegorische Figuren: Götter, Schäfer und Schäferinnen und die Flüsse Tiber, Nil, Donau und Rhein.

Betreffend die 3-Einheiten-Regel ist die Handlung logisch einheitlich geführt; das Trauerspiel dauert vom Morgen, den Tag, die Nacht durch bis an den andern Tag. Die Burg zu Alexandria mit verschiedenen Spielorten und des Kaisers Zelt sind mindestens 2, aber doch eigentlich 12 Spielorte. Jeder Akt wird abgeschlossen durch pantomimische Einlagen (Reihen) und Chöre der allegorischen Figuren als Kommentatoren.

Die Bühnenanweisungen geben die Schauplätze und handelnden Personen an. Es gibt zahlreiche lange Monologe, die von langen Dialogen/ Wechselreden abgelöst werden. Die Wechselreden sind meist je Person einzeilig, selten unterbrechen sich die Sprechenden gegenseitig.

Trotz Alexandrinerversmaß mit Zeilensprung und hauptsächlich Paarreimen liest sich die allegorisch reiche Sprache recht flüssig. Die Sprache der Figuren ist affektgeladen rhetorisch-metaphorisch, nicht innerlich fühlend. Sie ist reich an Sentenzen: Lebenswahrheiten, didaktisch-belehrend, pathetisch.

Lohenstein, Daniel Casper von: *Cleopatra*, in: Project Gutenberg.de unter dem Buchstaben L

Das barocke Lustspiel

Seit **Aristóteles** ist das Trauerspiel die dramatische Form für die sozial hohen Stände und das Lustspiel die dramatische Form für die sozial niederen Stände. Entsprechend spricht das adlige heroische Personal im (pathetischen) Vers, das niedere Personal in (platter) Prosa.

Ein Lustspiel (Schimpfspiel), in dem diese Regeln deutlich hervortreten, ist **Andreas Gryphius** „*Absurda Comica oder Herr Peter Squenz*“ (1657), nur in satirischer, „verkehrter“ Funktion. Hier spricht der Adel Prosa, die Dorfbewohner Prosa und in der Aufführung Vers. Diese Bearbeitung des Zwischenspiels in William Shakespeares „*Sommernachtsraum*“ steht in starkem Kontrast zum barocken Trauerspiel und enthält doch zahlreiche Elemente des Spätbarock.

Inhalt

- I *Der Schulmeister Peter Squenz ruft die Handwerker seines Dorfes Rumpelkirchen zusammen, um mit ihnen zu Ehren des Besuchs des Königs Theodorus die Tragödie „Pyramus und Thisbe“ einzustudieren. Der Verfasser ist der ungebildete Schulmeister. Er verteilt die Rollen an seine „Schauspieler“.*
- II *König Theodorus befragt nach einer Titelliste Squenz, welches der Stücke aufgeführt werden kann. Zu jedem der Titel hat Squenz eine Ausrede bereit, bis man sich schließlich auf die genannte Tragödie einigt. Theodorus, dem die mangelnde Bildung der Dorfleute bewusst ist, freut sich mit seinem Hof auf das bevorstehende Dilemma der Aufführung. Nach seiner Bildung befragt, wird die mangelnde Bildung des Schulmeisters deutlich.*
- III *Die Aufführung kann von den Handwerkern zuende gespielt werden, wird aber oft unterbrochen durch ironische Kommentare des königlichen Hofes, durch Textvergessen, Anweisungen des Schulmeisters und sogar Prügeleien zwischen*

den *“Schauspielern”*. Am Ende erhalten die Spieler eine Belohnung für die Fehler, die sie bei der Aufführung gemacht haben.

Die Bezeichnung *“Schimpfspiel”* ließe sich auch mit *“Rüpelspiel”* übersetzen: Rüpel = bruto, patàn. Das Gryphiusstück ist gegenüber Shakespeares Stück um diese Komponente erheblich erweitert. Die Figuren sind vom Autor entsprechend ironisch-grob gezeichnet, der Hof ist im Kontrast gebildet und weiß die Fehler (= Säue) entsprechend amüsiert zu kommentieren, indem er ironisch nicht die Qualität der Aufführung, sondern eben die Fehler belohnt.

Der Titel des Stücks heißt *“Absurda Comica ...”* und präsentiert sich zumeist wahrlich absurd, auch im heutigen Sinn.

Form

Gryphius Text hat nicht 5 Akte wie das Trauerspiel, sondern nur drei, wie für das Lustspiel üblich. Bei Shakespeare ist es ein Spiel im Spiel, bei dem deutschen Bearbeiter ist es ein eigenständiges Spiel und länger als das Zwischenspiel.

Die Komik dieses Schimpfspiels liegt einmal in dem dilettantischen Vorhaben von analphabetischen Handwerkern, einen antiken tragischen Stoff (Ovid *“Metamorphosen”*) darzustellen. Ihrem niederen Stand ziemt es nicht, diesen *“hohen”* Stoff, der zudem noch, weil tragisch, dem *“hohen”* Stand vorbehalten sein muss (Aristoteles *“Poetik”*). Darüber hinaus lässt Gryphius den Adel Prosa sprechen: ein Verstoß gegen die Regelpoetik des Barock, die Handwerker untereinander Prosa, im Stück aber Verse, wiederum ein Verstoß gegen die barocke Regelpoetik (Martin Opitz). Damit ironisiert er zugleich den niederen Stand der Handwerker.

Die Komik des Schimpfspiels spiegelt sich in den Namen: Der Ortsname Rumpelkirchen assoziiert ein besonders kleines armseliges Dorf. Pickelhering ist die Bezeichnung für einen (gebildeten) Narren. Die Namen der übrigen Personen sind komische, sonst nicht existente Buchstabenverbindungen: Kricks Überundunter, Bulla-Butän, Klipperling, Lollinger und Klotz-George. Sie werden *“Meister”* genannt, was sie natürlich nicht sind. Sie sind einfache Handwerker. Lollinger ist Meistersinger, ein zu Gryphius Zeit schon lange obsoleter *“poetischer Beruf”*. Gryphius nennt dessen Meister **Hans Sachs** (1494-1576).

Einer der komischen Effekte liegt in der naiven Verwechslung von Spieler und Rolle: Klipperling, der Löwe, befürchtet, die Damen des Hofes mit seinem *“Gebrüll”* zu erschrecken. Weil die Spieler sich durch ihr Gegenüber beleidigt fühlen, fallen sie aus der Rolle ins Persönliche zurück, so dass es zur Prügelei kommt. Bei jedem Auftritt stellt sich jeder überflüssigerweise auch als Mensch aus dem wirklichen Leben vor, damit das Publikum nicht Leben und Rolle irrtümlich verwechselt.

Wie die Namen ist auch die Sprache barock-hypertroph-schwulstig, besonders die des Schulmeisters, der so seine Pseudobildung beweist. Sie reflektiert die barocke Gelehrtensatire. Sie sticht besonders ab gegen den Knittelvers der Meistersinger, der ebenso wie die hypertrophe Gelehrtensprache auf die Zeitgenossen Gryphius besonders lächerlich, weil sie inzwischen obsolet und ungebildet gewirkt haben muss. Opitz hatte sie als ungebildet gegenüber dem französischen Alexandriner bezeichnet. Das satirischste Beispiel im *“Peter Squentz”* ist der Monolog Lollingers in der Rolle des Brunnens (In der Fassung in Gutenberg.de ist ihm sogar ein

Notenbeispiel beigegeben. Ein anderes komisches Beispiel ist der Monolog Bulla-Butäns als Wand. Er findet nicht die richtigen Reimwörter und benutzt stattdessen Synonyme. Überhaupt sind die Reden der Handwerker oft genug sinnlos.

Auch die Requisiten sind lächerlich: Kricks tritt als Mond auf: mit einer Kerze. Bulla-Butän stellt eine Wand dar, und Klipperling als Löwe soll einen alten Rock als Löwenhaut tragen. Lollinger als Brunnen mit Gießkanne soll mit dem Mund Wasser spucken. Klotz-George trägt einen Bart, soll aber die Thisbe spielen: Mit einem Stück Speck soll er sich den Mund beschmieren, damit er umso glatter aussähe.

Diese wenigen Beispiele von absurdem Inhalt und seinen absurden Stilmitteln von Handlung, Figur und Sprache zeigt einen Trend, der diametral gegen das Trauerpiel steht. Die beiden Figuren des soldatischen Maulhelden in des **Herzog Heinrich Julius von Braunschweig** (1564-1613) "*Vincentius Ladislaus*" (1594) und **Gryphius** "*Horribilicribrifax oder wählende Liebhaber*" (1663) sind Militärsatiren. Auch ihre Reden und ihr Auftreten sind absurd-hypertrophe Typen.

Gryphius Mischspiel "*Das verliebte Gespenst: Die geliebte Dornrose*" (1660) ist im ersten Teil eine komische Variante der unerlaubten Liebe (siehe Gryphius "*Cardenio und Celinde*", 1657) und im zweiten Teil ein dem "*Romeo und Julia*"-Stoff ähnliches Thema. Statt Adelsrollen treten realistische Typen aus dem Dorfleben auf. Die Rollen sprechen schlesisches Plattdeutsch.

Spätbarock

Im Spätbarock verlagert sich die Satire vom (Pseudo-)Adel ins Bürgerliche: in **Christian Weises** (1642-1708) satirische Farce "*Bäuerischer Machiavellus*" (1679) ins Dorf mit dem lächerlichen Namen Querlequitsch, in **Christian Reuters** (1665-um 1712) satirischem Lustspiel "*L'honnête femme oder Die ehrliche Frau zu Pliszine*" (1695) in die Schicht des bürgerlichen Neureichtums, deren Typus als Frau Schlampampe mehrere Fortsetzungen als Romane erfährt. Reuters "*Schelmuffskys kuriose und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Land*" (Roman, 1696) gehört in die Kategorie des Picaro-Romans, ähnlich wie **Johann Beers** (1655-1700) Episoden-Roman "*Teutsche Winter-Nächte*" (1682). Die Romanliteratur dieser Zeit zeigt nun einen neuen bürgerlichen Realismus mit dem Einfluss der Volksbücher des Spätmittelalters. In dieser Tradition steht natürlich auch **Grimmelshausens** "*Simplicissimus*".

Gryphius, Andreas: Absurda Comica oder Herr Peter Squenz, in: Project Gutenberg.de unter dem Buchstaben G

Shakespeare, William: Ein Sommernachtstraum, in: Project Gutenberg.de unter dem Buchstaben S