

Zum "Leo Armenius" des Andreas Gryphius

von

Safinaz Duruman

Gryphius verfasste den "Leo Armenius" im Jahre 1646 als er nach einem längeren Aufenthalt in Holland und den sich anschliessenden Reisen durch Frankreich und Italien wieder nach Deutschland zurückgekehrt war.

Der Dichter war damals dreissig Jahre alt. Er stand auf der Höhe seiner geistig-wissenschaftlichen Bildung, auf der Höhe dessen, was ein Mensch der bunt-bewegten, ruhelosen und düsteren Zeit in die er gestellt war, bildungsmässig erreichen konnte. Anatomie, Logik, Geographie, Metaphysik, Optik, das waren Gebiete über die er in Leyden von 1639-1644 Vorlesungen gehalten hatte. Und zu den Sprachen, die er sich, schon von frühester Jugend an, in seinem unersättlichen Streben nach einer allgemeinen, umfassenden Bildung, angeeignet hatte, gehören: Griechisch, lateinisch, polnisch, französisch, italienisch, schwedisch, holländisch und englisch. Er galt als einer der besten Gelehrten seiner Zeit, während sein dichterischer Stern zugleich in kräftigem Anstieg war. Im Jahre 1637, war er, noch vor seinen Studienreisen durch Europa, zum kaiserlichen Poeten gekrönt und zum Magister der Philosophie ernannt worden. 1638 erschien die erste Sammlung seiner Sonette. Auf seinen Reisen von 1639-1646 bot sich ihm sodann Gelegenheit, die damals vorbildliche, holländische, französische und italienische Dichtung zu studieren, vor allem aber die fortgeschrittene Bühnenkunst dieser Länder, durch eigene Anschauung näher kennen zu lernen.

Dramatische Stücke des Holländers Joost van Vondel, (wie die 'Gibeoniter') italienische, (wie die 'Säugamme') und lateinische des französischen Jesuiten Nicolaus Caussin, (wie die 'Felicitas') hatte Gryphius schon vor seiner Auslandsreise übersetzt und sich dabei eine gewisse technische Gewandtheit angeeignet. 1643 wohnte er in Paris der Aufführung von Corneilles "Polyeucte" bei und Anfang 1646 hat er, in

Rom, wie es von W. Harring nachgewiesen wurde¹, den seit 1645 auf dem Repertoire stehenden "Leo Armenius seu Impietas punita" des Jesuiten Joseph Simon², gesehen.

Diese Aufführung muss höchst anregend gewesen sein, denn kurz darauf, gleich bei seiner Ankunft in Strassburg, dichtete Gryphius, im Oktober 1646, seinen "Leo Armenius oder der Fürsten-Mord" und eröffnete mit ihm die Reihe der grossen deutschsprachigen Kunstdramen, die ihn neben Vondel, Corneille und die Jesuiten, als den ersten bedeutenden Dramatiker in deutscher Sprache, stellten.

Es liegt nahe, sich zu fragen, was den Lyriker Andreas Gryphius wohl bewogen hat, sich dem Drama zuzuwenden, was ihn in der Geschichte des Leo Armenius, als latente Möglichkeit, wohl derartig fasziniert hat, dass aus dem ursprünglich lyrischen Dichter der erste deutsche Dramatiker der Zeit wurde.

Diese Frage kann allein ein Vergleich der Gryphischen Bearbeitung des 'Leo Armenius' mit derjenigen des Joseph Simon beantworten.

*
**

Der Stoff des 'Leo Armenius' war im 17. Jahrhundert anscheinend allgemein bekannt und beliebt. Zwei Bearbeitungen gehen dem Gryphischen Drama voraus, zwei weitere folgen ihm. (Die letzten allerdings fallen ins 18. Jahrhundert.).

Es sind:

1.— Das Luxemburger Stück unbekanntes Verfassers vom Jahre 1630, das sich auf den Blättern 77 ff eines Sammelbandes der Staatsbibliothek zu Luxemburg befindet, wo es am 12. Dezember desselben Jahres von Schülern der Jesuitenschule aufgeführt wurde.

2.— Das eben genannte Stück des Joseph Simon: "Leo Armenius seu Impietas punita" aus dem Jahre 1645.

3.— Das Hildesheimer Stück aus dem Jahre 1718 und

4.— die Fassung eines Jülicher Professors der Rhetorik aus dem Jahre 1755, die beide in die sinkende Periode des Jesuitendramas gehören und für unsern Zusammenhang keine Rolle spielen³.

Die Dramen der beiden Jesuiten (d.h. das Luxemburger Stück und dasjenige des Joseph Simon) sowie dasjenige des Gryphius gehen alle

¹ W. Harring, Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten, Halle 1907.

² Joseph Simon, ein Jesuit und lyrischer Poet, geboren zu Hampton in England 1654, starb zu London 1671 und hinterliess 5 lateinische Tragödien und Streitschriften.

³ Diese Angaben sind dem Buche W. Harrings, a.a.O. S. 126 entnommen worden.

drei, ganz unabhängig von einander, auf dieselbe historische Quelle zurück, nämlich auf die byzantinischen Chroniken des Georgius Cedrenus und Johannes Zonaras, welche um die Wende des 11. Jahrhunderts - Zonaras etwa fünfzig Jahre später als Cedrenus - schrieben. Beide erzählen ihre Geschichte nicht aus eigener Anschauung, sondern gehen auf ältere Zeugnisse zurück. Zonaras folgt dabei der Darstellung des Cedrenus.

Ich gebe im Folgenden, in Anschluss an W. Haring¹ und so weit sie für die Erörterung unseres Dramas von Belang ist, eine knappe Zusammenfassung der Berichte der beiden Chronisten über die Geschichte des Kaisers Leo des Armeniers, der von 813-820 zu Konstantinopel regierte:

Das oströmische Reich wurde damals von zwei Seiten her hart bedroht: auf der einen Seite bedrängten es die Sarazenen, auf der anderen die Bulgaren unter dem Fürsten Krunus. Im Innern kannte es ebenfalls keine Ruhe. Es war zerrissen durch religiöse Kämpfe um die Bilderverehrung, welche unter der Kaiserin Irene und ihrem Sohn Konstantin Porphyrogenitus begonnen hatten. Der Kaiser Nikephorus, der seine Vorgängerin Irene vom Throne gestossen hatte, war im Kampf gegen die Bulgaren gefallen. Sein Schwiegersohn Michael I. mit dem Beinamen Rankabe, der sodann den Kampf fortsetzte, war nicht sehr tauglich, hatte noch dazu Unglück im Kampf. Das Heer fiel von ihm ab, sein Feldherr, Leo der Armenier, liess ihn im Stich, so dass er nach Konstantinopel fliehen musste. Währenddessen rief das Heer, auf Betreiben des Michael Balbus, eines Unterfeldherrn, den General Leo den Armenier zum Kaiser aus. Michael Rankabe entsagte darauf dem Throne freiwillig zu Gunsten Leos und wurde von demselben in ein Kloster geschickt, sein ältester Sohn entmannt und die übrigen Kinder verbannt. Leo regierte nun sieben Jahre (813-820) in Glück und Frieden.

Jedoch Leo war Gegner der Bilderverehrung: Das heisst, er war anfänglich dafür und den Beschlüssen Irenens und des Patriarchen Tarasius, die dem Bilderkult ergeben waren, getreu; aber als er nach einem Kampfung gegen die Bulgaren zurückkehrte, fand er einen neuen Patriarchen vor, der ihn mit dem Tod und dem Ende seiner Herrschaft bedrohte, falls er nicht die heiligen Bilder zerstörte. Beängstigt, besuchte der Kaiser einen Mönch, von dem es hiess, dass er die Zukunft schaue. Dieser letzte, von den Bildergegnern vorbereitet, weissagte nun dem Kaiser Unglück über Unglück falls er nicht von dem Bilderkult ablasse. Daraufhin liess der Kaiser, aufs tiefste erschüttert, die laufenden Edikte umändern, die Anhänger des Bilderkultes bestrafen und martern, was natürlich grosse Entrüstung unter den Fürsten der orthodoxen Kirche hervorrief. Ausserdem wurde der Kaiser selber immer grausamer, wütete gegen Mensch und Gott und machte sich allgemein verhasst. Michael Balbus, ein Mann der seine Zunge nicht im Zaune halten konnte, hatte den Kaiser beschimpft und ihn mit dem Verlust seiner Herrschaft bedroht. Er war schon einmal wegen eines Majestätsverbrechens angeklagt gewesen. Da er nun, trotz erneuter Mahnungen nicht von seiner Gesinnung abzubringen war, liess ihn der Kaiser durch

¹ W. Haring, a.a.O. S. 53-58.

Aushorcher, vor allem durch seinen Vertrauten Exabolius, beobachten und auf seine zügellose Rede hin gefangen nehmen. Am Tage vor dem Weihnachtsfest fand die Gerichtsversammlung statt. Michael wurde zum Tode durch das Feuer verurteilt.

Während er gefesselt abgeführt werden sollte, eilte Theodosia, die Kaiserin herbei und nannte Leo einen Gottesfrevler der nicht einmal den heiligen Tag der Geburt Christi verehere. Der Kaiser, heftig erschrocken, verschob darauf die Hinrichtung auf den nächsten Tag, die Schuld aber, falls die Sache nicht gut ablaufen sollte, schob er auf seine Gemahlin. Diese Besorgnis war in der Tat nur allzu berechtigt: Leo erinnerte sich an alle Visionen und Weissagungen, die ihm den nahen Tod prophezeit hatten, (die Chronik bringt eine grosse Zahl von Beispielen davon) was nur dazu beitrug seine Unruhe zu zteigern. Er konnet in der Nacht keine Ruhe finden und verliess sein Lager, um nachzusehn ob der Gefangene gut bewacht würde, fand ihn aber auf einem fürstlichen Prunklager in tiefem Schlummer, während der Palasthüter, dem er anvertraut war, am Boden zu seinen Füssen lag. Zornig und auf Bestrafung der Schuldigen bedacht, verliess der Kaiser das Gemach.

Michael, dem dieser Vorgang nicht verborgen geblieben war, weil die Wächter den Kaiser an seinen roten Schuhen erkannt hatten, fasste in der nun eingetretenen höchsten Gefahr folgenden Rettungsplan: Ein Geistlicher sollte für ihn geholt werden, unter diesem Vorwand sollte ein Bote aus der Burg gehn und an die Mitverschworenen den geheimen Auftrag Michaels überbringen, dass er, wenn sie ihn nicht sofort befreiten, dem Kaiser die ganze Verschwörung hinterbringen würde.

Des Morgens nun mischten sich die Verschworenen unter die zum Gottesdienst sich in die Kirche begebenden Priester, ihre Dolche in ihre Gewänder versteckend und erschlugen den Kaiser bei Beginn der Feier..... So starb Leo, der mehr als seine Vorgänger grausam und gottlos gewesen war! Michael wurde aus der Haft befreit und setzte sich noch mit den Fesseln an den Füssen, auf den kaiserlichen Thron.

Dieser geschichtlichen Grundlage bedienen sich alle drei Dramatiker und es ist interessant zu bemerken, wie sie sich, bei einer, vor allem bei Gryphius, bis zur Pedanterie gehenden Treue im Beibehalten der historischen Einzelheiten, auf eine erstaunliche Weise unähnlich sind.

Das Luxemburger Stück, das Gryphius nicht gekannt hat und auf das wir deshalb nicht näher eingehen, spiegelt mit epischer Breite den ganzen geschichtlichen Vorgang¹.

Joseph Simon und Gryphius dagegen beschränken sich auf den Konflikt zwischen Leo und Michael. Aber trotz dieser und noch weiterer Übereinstimmungen, auf die vor allem W. Harring aufmerksam gemacht hat, oder vielleicht gerade wegen dieser scheinbaren Ähnlichkeiten, fällt die Andersartigkeit der Konzeptionen, die von ihm nicht in Betracht gezogen wurde, umso stärker auf. So die entsteht Frage, welche

¹ Vergl. dazu die ausführlichen Angaben von W. Harring, a.a.O. S. 127 sowie den Abdruck der Perioche.

jeweils sehr verschiedene dramatische Absicht und Idee für diese Abweichungen massgebend war.

Die wesentlichen Unterschiede kann man auf drei wichtige Punkte zurückführen:

1.— Auf den Aufbau der Dramen

2.— Auf die verschiedenartige Motivierung der Verschwörung in beiden Dramen.

3.— Auf die andersartige Bewertung der Personen

Vom künstlerischen Standpunkt aus, dürfte man kaum von einem 'Aufbau' des Jesuitendramas sprechen, so uneinheitlich und verworren wirkt es auf uns. Dennoch sind wir genötigt den äusseren Gang dieses Stückes nachzuzeichnen, um den Unterschied zu Gryphius, vor allem zu der Straffheit und Geschlossenheit seiner Konzeption, hervortreten zu lassen:

1. Akt — Der Kaiser Leo, der grimme Feind der heiligen Bilder und der grausame Verfolger der rechtgläubigen Katholiken, ergötzt sich an der Vorführung einiger zum Tode verurteilter Gläubigen. Er stellt darauf seinen Edlen die Frage, ob der Wein oder der König oder die Wahrheit stärker sei. Eine lange Disputation folgt, bis Michael Balbus vorschlägt, die Macht des Weines in einer Theaterszene darzustellen. Der König lässt sich dann einen Reigentanz vorführen und schläft ein. Da erscheint ihm der Geist des Tarasius und verkündet ihm den Tod durch einen gewissen Michael. Heftig erschrocken, beschliesst Leo, alle zu töten, die Michael heissen. Er stösst sogleich selber einige nieder. Michael Balbus gelingt es mit Mühe, sich zu retten. Sabatius, des Kaisers ältester Sohn, klagt Michael Balbus bei seinem Vater des Strebens nach der Herrschaft an. Der Kaiser ergrimmt schwört ihm zu töten. Des Kaisers zweiter Sohn, Basilius, erschreckt den Vater durch das Buch der Sibylle in dem er ein Orakel über den Tod Leos gefunden hat. Leo sucht dem Schicksal dadurch zuvorzukommen dass er Sabatius zum Nachfolger für den Fall seines Todes bestimmt und krönt.

2. Akt — Sabatius ist glücklich über Leos Entscheidung, möchte aber trotzdem Balbus beseitigen. Währenddessen betet Theophilus, der Sohn des Balbus und wie er ein Anhänger der Bilderpartei zur Gottesmutter. Sabatius, der ihn sieht, verletzt das Marienbild mit seinem Dolch. Morocchus, ein Sarazene, Typ des 'miles gloriosus', wird von Sabatius gewonnen, dass er sich in eine Kiste verbirgt um Michaels Pläne zu erlauschen. Da hört er nun, wie Balbus seinen Unwillen darüber äussert, dass der Kaiser Sabatius gekrönt hat und wie er seinen Plan, den Kaiser zu ermorden, enthüllt. Bei dem Theaterspiel, bei dem er die Macht des Weines darstellen soll, will er Trunkenheit und bacchische Wut heucheln und den Kaiser ermorden. Als nun Michael zu der Kiste geht um das Geld daraus zu holen, mit wel-

chem seine Genossen die Leibwache bestechen sollen, springt Morocchus heraus und gibt sich für einen Geist aus, der gekommen sei, ihnen zu helfen, worauf sich die Verschworenen sehr freuen. Morocchus aber hinterbringt den Plan dem Kaiser.

3. Akt — Das Spiel beginnt. Michael, scheinbar trunken stürzt sich auf den Kaiser. Da hält ihn die Wache an. Seine Schuld ist erwiesen. Er wird abgeführt. Theophilus jammert über seinen Vater und Morocchus hält eine prahlerische Rede über den Nutzen der Feigheit.

4. Akt — In einer Gerichtsversammlung der Leo präsiert wird Balbus trotz des Bitten des Theophilus zum Tode durchs Feuer verurteilt. Da erscheint aber die Kaiserin und bittet den Kaiser, die Hinrichtung bis nach dem Weihnachtsfeste aufzuschieben. Leo willigt ein. Theophilus beweint den bereits für tot gehaltenen Vater.

5. Akt — Leo kann keinen Schlaf finden und besucht den Kerker Michaels. Er findet ihn ruhig auf einem Polster schlafend, während der Wächter Papias auf dem Boden liegt, und beschliesst den schnellen Untergang aller Beteiligten. Die Wachen aber haben den Kaiser erkannt, und erstatten Balbus Bericht. Dieser fasst einen Plan, sie alle zu retten: Sie sollen sich unter die Frommen mengen, die am nächsten Tag zur Weihnachtsfeier kommen und den Kaiser sodann bei der Andacht ermorden. Dieses geschieht denn auch nachdem Michael zuvor noch um einen guten Ausgang gebetet hat. Balbus besteigt in Ketten den Thron, und der Geist des Tarasius beschliesst das Stück.

Erst von dem 4. Akte ab, wo die Gerichtsszene stattfindet, läuft dieses Stück mit dem Gang der Handlung des Gryphischen Dramas parallel. Die drei ersten Akte sind recht amüsante, aber vom dramatischen Gesichtspunkt aus entbehrliche Szenenfolgen. Eine Bedeutung jedoch wäre ihnen einzuräumen: sie heben die Grausamkeit des Kaisers hervor und charakterisieren ihn gleich bei seinem ersten Auftritt eindeutig als Frevler und Ketzer.

Dies hat nun das Stück des Joseph Simon (sowie das Luxemburger) im Gegensatz zu Gryphius mit der Chronik gemein, dass in ihnen Leo jeweils als der Gegner des katholischen Glaubens, als der grausame Verfolger der Rechtgläubigen dargestellt wird und dass sich dementsprechend, Michael Balbus und die Partei der Verschworenen, als Vertreter des rechten Glaubens, als Vollstrecker der Gerechtigkeit und Strafe Gottes an der frevelhaften und ketzerischen Tyrannei, zu dem eigentlichen, positiven Helden entwickelt.

Auf diese Weise erhält die Verschwörung einen religiös-ethischen Charakter, welcher dem Drama seine besondere Physiognomie verleiht: Der Gegensatz von Rechtgläubigkeit und Ketzerei, oder allgemeiner noch, derjenige von Gut und Böse, wird zu dem tragenden Grund auf dem sich das Drama der Jesuiten aufbaut. In diesem religiösen Zusammenhang

sind dann auch die verschiedenen Träume, Visionen und Orakel zu verstehen, die den Ketzer Leo verfolgen, als Ausdruck nämlich der göttlichen Gerechtigkeit, die den Sünder solange heimsucht bis sie ihn schliesslich erreicht und endgültig bestraft.

Leo, als Vertreter der ketzerischen Partei der Bilderzerstörer, als Gegner des katholischen Standpunktes wird zu einem Typ des Urbösen gesteigert, dem sich dann, notwendigerweise, das Gute, vertreten durch den Bilderverehrer Michael, entgegenstellen muss.

Hier wendet Joseph Simon ein Schema an, das bekanntlich für den Aufbau des Märtyrerdramas massgebend war: Die eindeutige Gegenüberstellung nämlich des Guten und des Bösen. Nur dass sein Stück sich vom Märtyrerdrama dadurch völlig unterscheidet, dass das Böse schon im Irdischen entmachtet wird so dass es zu einem Märtyrertod nicht kommt. Das eigentliche Märtyrerdrama dagegen ist viel tiefer und komplizierter: es lässt das Gute, vertreten durch den Guten, im Irdischen untergehen von der diesseitigen Macht des Bösen vernichten - aber die Art wie der Märtyrer untergeht, beweist gerade das Gegenteil und bedeutet Sieg und Verklärung des Guten in der ewigen jenseitigen Welt. Dadurch dass das Böse den Tod des Guten verursacht, verhilft es ihm im Grunde nur dazu das wahre und ewige Leben zu erreichen: der Untergang des Guten wird tatsächlich zu seiner eigentlichen Bewährung und Verklärung.

Dieser eben angedeutete Hintergrund gibt dem Märtyrerdrama den Rang eines kosmischen Spiels, in welchem das Gute und das Böse, als Vertreter der kosmischen Mächte des Himmels und der Hölle, sich auf der Bühne der Welt, dem "Schauplatz der Vergänglichkeit", begegnen und sich als die eigentlichen Antagonisten und Helden des Dramas gegenüber treten.

Gryphius hat nach dem "Leo Armenius" eine Reihe von Märtyrerdramen geschrieben, die dem Schema dieser Schwarz-weiss-Zeichnung völlig entsprechen. Der "Leo Armenius" selber weicht davon ab.

Es gibt in diesem Drama weder einen rein guten noch einen rein bösen Typ: Leo ist keineswegs eine Allegorisierung des rein Bösen, wie im Jesuitendrama. Im Gegenteil, er zeigt sich uns, gleich vom ersten Augenblick an, als ein milder, nachsichtiger, auf das Wohl seiner Untertanen bedachter, Gerechtigkeit übender Herrscher, in dessen Lande Ruhe und Frieden walten. Im Gegensatz zu den absichtsvoll entstellenden Äusserungen seiner Gegner, die bemüht sind despotische Züge zu unterstreichen, kann man über den Kaiser eigentlich kaum Negatives sagen (vergl. sein langes Zögern vor dem Entschluss das Todesurteil gegen Michael fällen zu lassen, die Art wie er auf das Gespräch seiner Frau eingeht und sich von ihr beraten lässt, schliesslich der Umstand dass er die Kro-

ne mehr aus dem Drang der Umstände als aus Machtgier übernommen hat und offenbar ihre Würde nicht weniger als ihre Bürde empfindet - all das sind Züge die sowohl in der Chronik als auch im Jesuitendrama nicht berücksichtigt werden.)

Aber er verkörpert auch nicht das Gute, wozu er nun andererseits als Kaiser, als Repräsentant der göttlichen Majestät auf Erden, vor allem verpflichtet wäre: Dafür ist er wiederum viel zu labil, unsicher, unruhig und scheu, innerlich haltlos und schwach.

Analog steht es mit Michael Balbus, dem Verschwörer. Er ist als Empörer nicht idealisiert, wie bei den Jesuiten; nur zu offensichtlich ist er von persönlichem Ehrgeiz und Machttrieb beherrscht und nur zu schnell ist er bereit seine Kumpanen anzugeben, falls sie ihn nicht aus dem Gefängnis befreien. Aber er ist auch kein vollkommener Bösewicht, wie er es als Anti-Ideal, innerhalb des Märtyrerdramas sein müsste.

Es wäre falsch, nun daraus zu folgern, Gryphius habe hier realitätsnahe, "gemischte Charaktere" darzustellen versucht, oder er habe, dies wurde ebenfalls behauptet¹, Probleme von Schuld und Sühne psychologisch aus dem Charakter der Helden abzuleiten getrachtet. Solche Interpretationen sind viel zu modern.

Wenn Gryphius in diesem Drama die Gegensätze von Gut und Böse nicht einseitig herausgearbeitet hat, wenn die Farben der Antagonisten nicht extrem gezeichnet sind, so anscheinend nur darum, weil es dem Dichter hier nicht auf diese Gegensätze, sondern auf etwas ganz anderes ankam, auf etwas, das jenseits von Gut und Böse liegend, diese Verabsolutierungen unnötig machte.

Das Drama des Gryphius muss also von einer anderen Perspektive als dasjenige des Joseph Simon betrachtet werden, einer Perspektive die sich sofort erschliesst wenn man der inneren Bewegung des Dramas, so wie sie sich aus dem Gang der Handlung enthüllt, nachgeht.

*
**

Die erste Szene des **e r s t e n A k t e s** führt, mit sicherem dramatischem Kunstgefühl, mitten in die Verschwörung hinein: Michael Balbus und seine vier Mitverschworenen fassen den Entschluss, Leo zu stürzen und die Kaiserkrone an sich zu reißen und die letzte Szene des letzten Aktes schliesst mit dem Sieg der Verschworenen: Sie rufen Michael zum Kaiser aus.

So umklammert die Verschwörung die wogende Bewegung der Vor-

¹ Vergl. De Boor- Newald. Geschichte der deutschen Literatur Bd. 5. S. 288 "Leo der keineswegs als unschuldig Opfer erscheint, sondern selbst von **G e w i s s e n s q u a l e n** über seine früheren Taten heimgesucht wird..."

gänge, nur dass sie im Gegensatz zu Joseph Simon und der Chronik bei Gryphius keinen Augenblick in ein positives Licht gestellt wird.

Angesichts dieser unterschiedlichen Bewertung der Verschwörung wird die Frage nach ihrer Motivierung laut: Wie stellt Gryphius Ursachen und Ziele der Verschwörung dar?

Michael Balbus gibt in seiner kunstvollen Eingangsrede die Gründe an, die seine Verschwörung rechtfertigen sollen. In einer prunkvollen, bilderreichen rhetorischen Sprache, in einem Spiel von Fragen, Anreden, kunstvollen Antithesen, Steigerungen und Anaphern werden die Anklagen gegen Leo vorgetragen:

Das blut, das ihr umsonst für thron und cron gewagt,
Die wunden, die ihr schier auf allen gliedern tragt,
Der unbelohnte dienst, das sorgen volle leben,
Das ihr müsst tag für tag in die rappuse geben,
Des fürsten grimmer Sinn, die zwytracht in dem stat,
Die zancksucht in der kirch und untreu' in dem rath,
Die unruh' auf der burg, o blumen aller helden!
Bestreiten meinen sinn und zwingen mich zu melden,
Was nicht zu schweigen ist! Wer sind wir? Sind wir die,
Vor den der barbar offt voll zittern auf die knie
Gesunken, vor den sich so Pers als der entsetzet
Der, wenn er fleucht, viel mehr als wenn er steht, verletzet?
Wer sind wir? Sind wir die, die offt in staub und noth
Voll blut, voll muth und geist gepocht den grimmen tod?

.....

Ihr Helden wacht doch auf! Kan eure faust gestehn,
Dass reich und land und stadt so wil zu grunde gehen,
Weil Leo sich im blut der unterthanen wäscht
Und seinen geld-durst stets mit unsern gütern lescht?
Was ist der Hof nunmehr als eine mördergruben,
Als ein verräther-platz, ein wohnhauss schlimmer buben?

.....

Ein unverzagter mann

Der ein gerüstet heer offt in die flucht geschlagen,
Steht unerkant und schmacht. Was nutzt diss weiche klagen?
Nichts, wo ein weiberh-hertz in eurem busen steckt;
Viel, wo ein helden-muth, den keine furcht erschreckt."

(Akt. I. V. 1-50)

Beständig kehren hasserfüllte Ausrufe wie "Du bluthund" "du tyrann" "der wütterich"... wieder. Und doch wenn man näher hinsieht und diese Häufung von Vorwürfen auf eine konkrete Tatsache zurückführen will, so bleiben diese derartig vage und allgemein, dass sie keinerlei hand-

festen Beweisführung darstellen. Am Greifbarsten bleibt noch der unbefriedigte Ehrgeiz Michaels, der sich nicht genügend belohnt und geehrt fühlt. Was Michael dem Kaiser eigentlich vorwirft, was Leo tatsächlich Böses getan hat, worin seine Schuld besteht? auf diese direkten Fragen, die ihm des Kaisers Ratgeber Exaboliuss stellt, weiss Michael nur ausweichend zu antworten.

“dies, dass der Kayser nie was lobenswert gab an”.

Die Anklage-Reden der Verschworenen sind zwar so weit sie allgemeine Grundsätze enthalten berechtigt, doch wird nicht überzeugend gemacht, dass diese im konkreten Fall in Bezug auf Leo wirklich zutreffen. Auch die Verschworenen reden und handeln nach dem üblichen Schema, nach welchem Verschwörungen begründet und ausgeführt werden, bleiben dabei jedoch unüberzeugend und abstrakt, weil sie im Grunde nur die Summe von Gesichtspunkten verkörpern, unter welchen jede Verschwörung sich rechtfertigt und bühnengemäss-eindrucksvoll darstellt. So erklären sie keineswegs den konkreten Beweggrund, der die Verschwörung berechtigen würde, machen keinen, religiösen oder politischen, Hintergrund sichtbar, der die sachliche Berechtigung der Verschwörung erklären könnte.

Die Chronik sowie das Jesuitendrama hatten diesen Hintergrund klar erhellt und die Verschwörung religiös motiviert.

Gryphius motiviert sie überhaupt nicht: weder gibt er ihr eine eindeutig positive, ethisch-religiöse Rechtfertigung, noch aber eine eindeutig negative, in Gestalt eines gegen das gerechte Regime Leos gerichteten Aufstandes machtlüsterner Empörer. Am deutlichsten wird noch der persönliche Ehrgeiz Michaels und seine Absicht auf die Krone. So stellt sich also für Gryphius gar nicht die Frage der Berechtigung dieser Verschwörung, die Frage etwa nach dem Mass von Schuld oder Unschuld der Gegner Leo und Michael.

Andererseits ist die Rolle, die die Verschwörung in der Ökonomie des Dramas bei Gryphius spielt von so viel grösserer Bedeutung als bei Joseph Simon, dass man die Frage nach ihrer Aufgabe und Funktion innerhalb dieses Dramas nicht ungestellt lassen kann. Bleibt jedoch die Frage nach der Ursache, der Motivierung dieser Verschwörung unergiebig, so ist unsere Fragestellung vielleicht umzukehren und nicht die Gründe der Verschwörung, sondern die Folgen, die sie nach sich zieht, wären zu berücksichtigen. Wandeln wir also die für Gryphius wenig relevante Fragestellung nach den Motiven der Verschwörung um in die Frage nach ihrer Wirkung auf den inneren und äusseren Gang der Handlung, so gibt uns das dramatische Geschehen selber und vor allem das Ergebnis des Stückes reiche und eindeutige Antwort:

Auf die erste Verschwörungsszene, welche uns Michael und seine hohen Ansprüche und Pläne gezeigt hatte, folgt dem antithetischen Aufbau des Stückes gemäss, der Gegenspieler Michaels, der Kaiser Leo Armenius, mit seinen Ratgebern Exabolius und Nicander, welche die Verschwörung ahnen und ihr vorzubeugen versuchen. Sie beraten wie sie Michael, der Leos Herrschaft zu stürzen droht, zu Fall bringen können und entschliessen sich ihn auszuhorchen und auf das erste verräterische Wort hin verhaften zu lassen. Michael, der seine Zunge nicht im Zaune halten kann, (genau so wie es die Chronik behauptete) wird am Ende des ersten Aktes verhaftet und in Ketten gelegt.

Vergleicht man nun Anfang und Ende des Aktes, so wird deutlich, wie sehr sich die Situation verändert hat, ein Eindruck der noch verstärkt wird, wenn man den ersten Akt des Jesuitendramas zum Vergleich heranzieht, wo trotz des bunten Durcheinander vielfältiger Ereignisse im wesentlichen nicht viel geschehen ist (Michael wird erst am Ende des dritten Aktes verhaftet.)

Hier bei Gryphius hat sich das Schicksal eines Menschen in der kurzen Frist eines Aktes völlig umgewandelt von der berausenden Höhe künftiger Siegesträume, zu der tiefsten Bedrohung seiner nackten Existenz: eben glaubte er die Herrschaft an sich zu reissen - da ist er bereits gefangen, dem Tode ausgeliefert.

Dieses jähe *F a l l e n*, das sich mit dem Sturze Michaels vollzieht, bildet die eigentliche, innere Bewegung des Aktes, welche durch die Verschwörung ausgelöst wurde. Sie wirft Michael in die Tiefen des Unglücks, aber zugleich hebt sie, wie die zweite Schale einer Waage, deren erste eben gesunken wäre, das Los des Kaisers in die Höhe, indem sie die bedrohte Sicherheit seiner Herrschaft von neuem befestigt.

Diese Bewegung wird im *z w e i t e n* *A k t e* weiter und zu Ende geführt: Das hohe Gericht, in dem Leo, umgeben von neun Richtern, als Ankläger und Richter zugleich erscheint, klagt Michael des Hochverrats an und verurteilt ihn zum Tode durchs Feuer.

Der Gegensatz kann nicht schärfer gezeichnet werden: Hier der in seiner Majestät dem Hochgericht präsidierende Kaiser - und dort der in Ketten abgeführte, ohnmächtige Michael, derselbe Michael der kurz zuvor nahe daran war alle diese Macht für sich zu gewinnen. Leo auf der Höhe seines Glücks... Michael den tiefsten Grad des Unglücks erreichend: Ein Zustand den Leo selber in dem von Gryphius so beliebten Bild des Kahnes zum Ausdruck bringt:

“Itzt sind wir herr und fürst und führen cron und stab
Und halten in der faust was uns der name gab
Wir, die ein knecht vorhin und diener unsers slaven,
Itzt sinkt sein kahn zu grunde und Leo findt den haven!”

(Akt. II. V. 415.)

F. 8

Hier nun schiebt sich die wichtigste Szene des Dramas ein: nämlich das Gespräch zwischen Leo und Theodosia, in welchem die Kaiserin den Gatten bittet die Hinrichtung zu verschieben, um nicht das heilige Fest der Liebe mit blutiger Tat zu beflecken. Was sie zu diesem Schritt bewogen hat, ist reinste Menschenliebe und Frömmigkeit, und wenn der Kaiser, diesen Wunsch freilich zögernd und schwere Bedenken überwindend, bewilligt, so sind es die echten, aufrichtig empfundenen religiösen Argumente seiner Gemahlin die ihn schliesslich überzeugen und denen er sich beugt, nicht aber Angst und Aberglaube, wie es in der Chronik ausdrücklich hervorgehoben wird.

Die Verschwörung hatte, das wird nun klar, die Aufgabe jene Bewegung in Gang zu setzen, die das schicksalhafte Sinken und Steigen der Schalen des Glücks verursachte. Sie konnte deshalb in keine ethische oder religiöse Kategorie eingeordnet werden. Ihre Funktion in der Ökonomie des Stückes war infolgedessen eine rein dramatisch-konstruktive: sie leitete das Hauptthema des Dramas ein, indem sie jene erste Bewegung auslöste, welche, wie gezeigt wurde, Michael zum Fallen und Leo zum Steigen bringen sollte.

Eine ähnliche Aufgabe fällt nun der Theodosia-Szene zu: sie bildet den geheimen, noch unsichtbaren, schicksalhaften Wendepunkt des Dramas, insofern sie jene unheilvolle Gegenbewegung heraufbeschwört, die ihrerseits nun Leo zum Fallen und Michael zum Steigen bringen wird. Denn nur weil Leo die Vollstreckung des Todesurteils aufschiebt, können die Verschworenen Zeit und Rat finden um in die Burg einzudringen und ihn - in der Weihnachtsnacht, die er gerade heilig halten wollte - zu ermorden. Und es ist von besonderer Bedeutung, dass gerade diese Szene, in welcher sich Leos Frömmigkeit und sein edles Menschentum offenbart, (und nicht die Verschwörung selbst,) das blutige Ende herbeiführt. Leo selbst und zwar durch eine fromme Regung seines Gemüts, nicht aber Machenschaften der Verschwörer bewirken seinen Untergang! das 'Gute' ist es welches das Unheil und das 'Böse', den Fürsten-Mord hervorruft.

Bereits am Ende des zweiten Aktes, während Michaels Geschick sich noch in gefährlichster Schwebe befindet, hat sich das Spiel des Glücks tatsächlich schon völlig gewandelt. Ein Wandel den offenbar zu machen die Aufgabe des folgenden Aktes sein wird.

Fast dieser ganze dritte Akt wird durchpulst von der unerklärlichen Angst und Unruhe Leos, der schlaflos seine Gemächer durchwandelt, von Todesahnungen und grauenhaften Visionen gepeinigt. Der Geist des ehemaligen Patriarchen Tarasius erscheint ihm und weissagt ihm seinen nahen Tod. In den Kerker Michaels eindringend, findet er diesen auf purpurnem Königslager, in tiefster Seelenruhe schlafend. Alle Zeichen drohenster Gefahr umringen den Kaiser, warnen ihn, scheinen ihn retten

zu wollen und dennoch geht er, wie im Banne einer unheimlichen Kraft, wehrlos wie ein Traumwandler in den Tod.

Diese innere Angst und Unruhe, ja die Gelähmtheit seiner Seele, die wie ein schicksalhafter Bann, jede Möglichkeit des Handelns in ihm erstickt und ihn wie ein Opfertier dem Tode anheimfallen lässt, steht nun in äusserstem Gegensatz zu der wachsenden Sicherheit Michaels, der trotz seiner kritischen Lage im Gefängnis ruhig schläft und dann Hoffnung schöpfend, Pläne für seine Rettung entwirft.

Dieser Gegensatz bestimmt die Stelle und Funktion des dritten Aktes im dramatischen Aufbau des Ganzen:

Wenn man das Bild der Waage noch einmal aufnimmt und auf die eine Schale zu der stolzen Kaiserwürde und Majestät Leos, zu seinen bewaffneten Männern und seiner befestigten Burg, seine innere Ohnmacht und Todesangst legt, auf die andere dagegen den zu Tode Verurteilten mit seiner aufkeimenden Lebenshoffnung, so kann man sagen dass Leo und Michael innerlich auf derselben Stimmungs- und Schicksals-ebene stehn: In der Schweben zwischen Leben und Tod.

Auf diese Weise bildet der dritte Akt den klassischen Höhepunkt des Dramas und eben in der Gestalt dieses verhängnisvollen Gleichgewichts, das durch die leiseste Bewegung ins Wanken geraten muss, so dass eine der Schalen zum Sinken kommt. Und es lässt sich, aus der Struktur des Dramas leicht voraussehen, dass dieses Sinken, das sich im vierten und fünften Akte zu Ende vollzieht wird, diesmal die Schale Leos betrifft, dessen Untergang auf diese Weise vorausbestimmt ist.

*
**

Deutlich leuchtet nun die tiefere Grundidee dieses Dramas auf und der Unterschied zu dem Jesuitenspiel wird offenbar:

Den ethischen Grundgedanken, dass das Böse bestraft und das Gute belohnt werden soll, in eine Reihe von unterhaltenden und belehrenden Szenen einzukleiden, deren Spannung mehr aus ihrem Intrigengehalt als aus einer inneren Nötigung erfolgte, war anscheinend die Absicht des Joseph Simon gewesen. Der Stoff des Leo Armenius war dazu nicht besser und nicht schlechter geeignet als irgend ein anderer.

Gryphius hat in demselben Stoff etwas ganz anderes gesehen. Was ihn in der Geschichte des Leo Armenius, wie er sie bei den Chronisten nachlesen konnte, fasziniert haben muss, so dass er es zum eigentlichen Thema seines Dramas ausarbeitete, war jener schnelle Wechsel der Situationen, jenes unvermittelte Auf- und Absteigen in den Lebenskurven der Hauptpersonen. Hier fand er im Stoff selbst, in den konkreten geschichtlichen Fakten, die er nur richtig zu beleuchten und herauszuarbeiten brauchte eine unwiderlegbare Bestätigung für das seine ganze Ly-

rik eintönig beherrschende, niemals sich beruhigende, bis in die dramatische Aussage hinein sich steigernde Grundgefühl seines Lebens.

Michael der Empörer - Michael der zum Tode verurteilt wird - um gleich darauf zum Kaiser ausgerufen zu werden - während sein Sturz sich am Horizont der Zukunft bereits abgezeichnet hat...

Und Leo der Kaiser - der jede Gefahr beseitigt hat - und ermordet wird - wie er seinerseits seinen Vorgänger gestürzt und vertrieben hatte.

Und das alles nicht getragen von einem tieferen Sinn, nicht als Ausdruck einer höheren Gerechtigkeit. Diese "Weltgeschichte" wird nicht dadurch irgendwie sinnvoll, das sie zugleich das "Weltgericht" ist. Nein, sondern sinnlos wie die aufschäumenden, steigenden, sich überdeckenden und dann wieder versinkenden, sterbenden Wogen des Meeres, gleitet wellenförmig die Bewegung des Lebens dahin, bald steigend und bald wieder fallend je nachdem ihre Zeit abgelaufen ist.

Hier verstummt jede Frage nach einer vernünftigen Sinngebung durch Schuld und Sühne. Ethische Kategorien wirken wie blasse Schemen, wollte man mit ihnen das Drama messen; sie würden zuletzt nur die Perspektive verfälschen aus der heraus das Ganze gesehen werden soll. Denn welchen Sinn könnte es haben, es sei denn denjenigen einer abgründigen Ironie, dass gerade der edelste Beweggrund zum Anlass wird, der das Rad der Vernichtung in Bewegung setzt? Eine höhere Macht ist hier im Spiel, die jeder vernünftigen Auslegung spottet - nenne man sie die Zeit und Vergänglichkeit, die Unbeständigkeit der Dinge, oder alles in einem: das Schicksal.

Diese Macht darzustellen war die Absicht des Dichters. Das Schicksal wollte er gestalten, das gleichgültig, ob gut oder böse, den Menschen, sein ohnmächtiges Opfer, in seine Sinnlosigkeit hineinreisst. Deshalb bedurfte er der ethischen Gegensätze nicht. Zeit und Vergänglichkeit und die Verfallenheit des Menschen an diese, sich in der unaufhaltbaren Flucht aller Dinge, in dem schnellen Wechseln, Sinken und Steigen der Glücksschalen auswirkende Macht der Zeit, oder des Schicksals, gleichwie, - das waren die Kräfte die sein Drama bestimmten.

In der stilisierten Darstellung des jähren Stürzens und Steigens der beiden Hauptpersonen des "Leo Armenius" hat Gryphius seiner Schicksalsidee ihre dramatische Form gegeben.

Grösser könnte der Unterschied zwischen zwei scheinbar ähnlichen, stoff- und motivgleichen Dichtungen wohl kaum sein, wie zwischen dem "Leo Armenius" des Joeseph Simon und des Gryphius: Dort die geläufige Typenkomödie, mit ihren ethischen Kontrastierungen, hier das erste Schicksalsdrama¹ das die Relativität des Daseins zum Thema hat.

¹ Zu der Auffassung des "Leo Armenius" als Schicksalsdrama vergl. G. Fricke; Die Bildlichkeit des Andreas Gryphius, 1933 und. E. Lunding, Das schlesische Kunstdrama. Kopenhagen 1940

Gryphius scheut nicht davor zurück dieses sein eigentliches Anliegen, immer wieder in Wort und Bild zum Ausdruck zu bringen:

So lässt er im vierten Akte den Zauberer Jamblichius, der auf die Bitte der Verschworenen, den Geist des Bösen beschworen hatte um Michaels Zukunft zu erfahren, folgenden sibyllinischen Spruch fällen:

“.....” Dir wird zu Lohn beschehret
Was Leo trägt...

den er dann sogleich auslegt:

“..... Was trägt er? Cron und tod.
Ich fürchte, dass man dich erdrückt in gleicher noth.”

(Akt. IV. V. 157/9)

Leo trägt die Krone und den Tod, d. d. den Aufstieg und Untergang. Damit will er sagen: Der Sturz Leos zieht hinter sich das Steigen, aber sodann auch das Stürzen Michaels. Gleich wie Leo gestiegen war indem er seinen Vorgänger gestürzt und mit Hilfe Michaels den Thron bestiegen hatte und nun durch die Hand dieses Michaels fällt, genau so wird Michael, der jetzt Leo stürzt und mit Hilfe des von Crambe, seines Mitverschworenen, den Thron erobert, seinerseits gestürzt werden.

In seiner gedrängten Form enthält dieser Spruch, Zukunft und Vergangenheit mit einbeziehend, und dadurch über die Grenzen des Dramas hinausweisend, die spannungsvolle Wechselbewegung des Lebens, in dem der Mensch nicht viel mehr ist als ein “Spielball des falschen Glücks” das ihn hochwirft und fallen lässt, nicht viel mehr als eine Geste des launenhaften Schicksals, das in die Flucht der Zeit auf- und absteigende Arabesken zeichnet.

Und mit grossartiger Eindringlichkeit bringt Gryphius in der letzten Szene des letzten Aktes diesen Gedanken noch einmal zur Schau:

“Lern jetzt”... rufen die siegreichen Verschworenen, die eben Leo während der Weihnachtsfeier ermordet haben, der entsetzten Kaiserin zu:

“Wie oft nur eine nacht sei zwischen fall und höh!”

Aber ergreifender als alle Worte wirkt das überwältigende Schlussbild, das der Dichter dem Zuschauer als Letztes mitgibt:

Theodosia die wahnsinnig geworden ist und Michael der zum Kaiser ausgerufen wird stehn sich gegenüber: Bühnenhafte Verkörperung des Untergangs und des Aufstiegs, des Fallens und der Erhöhung - wie auf die beiden Schalen der wankenden Wage des Schicksals gelegt.

Die vollkommen andere Perspektive, aus der das Drama des Gryphius im Vergleich zu dem Jesuitenstück zu sehen ist, erlaubt es jetzt auch, die beiden Hauptgestalten in ein neues Licht zu rücken. Sie wurden von der Forschung oft bemängelt, die bald Leos "Charakterschwäche" (siehe Palm) oder Michaels "Inkonsequenz" (so W. Harring) dem Dichter zum Vorwurf machte.

Im Grunde versuchten beide den Zugang zum Drama von der Charakterisierung der Personen her zu finden, diese aber mittels der geläufigen Kategorien der Typen - oder Charakter - Dramatik zu erklären. Beides musste fehlschlagen im Augenblick, wo der "Leo Armenius", als "Schicksalsdrama" sich in keine der beiden einordnen liess.

Leo ist nicht, es wurde schon gesagt, das Idealbild, der Prototyp eines Kaisers - weder im Guten noch im Schlechten. Für ein solches Idealbild ist er nicht genügend erhaben und nicht genügend distanziert. Schwankend und unsicher kann er sich nicht ohne weiteres entscheiden, Michael verhaften zu lassen. Durch diese im Grunde so menschliche, weicherzige Art des Zögerns vor einem Todesurteil, im Gegensatz zu der Gedankenlosigkeit, mit welcher Herrscher ein solches meistens unterzeichnen, rückt er aus der Sphäre des rein Typenhaften heraus. Es ist nicht mehr der Kaiser und was man sich im Allgemeinen unter dem Typ des Kaisers vorstellt, der uns hier anspricht, sondern der Mensch Leo.

Andererseits ist dieses uns in seiner Menschlichkeit so ansprechende Schwanken und Zögern Leos nicht auf eine Eigenschaft seines Charakters zurückzuführen, auf Schwäche etwa, wie Palm es behauptet¹, oder auf Reue, auf ein unterbewusstes Schuldgefühl, ein ruheloses Gewissen, das sozusagen die Rolle der Erynnien auf sich nehmend, seinen Tod als gerechte Straf heranzieht². Leo hat, um es banal auszudrücken, noch gar keinen Charakter mit seinen bestimmten Eigenschaften und Schwächen. Er ist noch kein Charakter im Sinn eines Individuums, einer einmaligen, unwiederbringlichen Person. Für eine solche psychologische Darstellung des Menschen als Person ist Leo viel zu undifferenziert und abstrakt. So unterscheidet er sich, um nur ein Beispiel zu geben, von seinen beiden Ratgebern Nicander und Exaboliuſ, durch nichts anderes als den Prunk, die Emphase, den majestätischen Ton seiner Rede.

Leo erscheint uns folglich in diesem Drama weder als Idealbild des Kaisers, d. h. als ein Typ, noch als einmalige, unersetzbare, geschichtliche oder einfach menschliche Person, d. h. als eine Individualität.

Er stellt vielmehr die m e n s c h l i c h e K r e a t u r schlechthin, in ihrer höchsten irdischen Form, in ihrer Steigerung als Kaiser, dar.

¹ vergl. Palm, Gryphius Trauerspiele S. 11

² vergl. weiter unten S. 9. Anm. 1 "Die Gewissensqual"

- Exakter noch: Die menschliche Kreatur, welche die Bürde des menschlichen Loses trägt, die ihr in der Rolle des Kaisers, auferlegt wurde. Eine Rolle die sie im vollen Bewusstsein auf sich genommen hat und nun planmässig spielt:

“Was ist ein printz doch mehr als ein gekrönter knecht
Den jeden augenblick was hoch, was tieff, was schlecht,
Was mächtig, trotzt und hönt, den stets von beyden seiten
Neid, untreu, argwohn, hass, schmerz, angst und furcht bestreiten?”
(Akt I. Vers 153...)

Dabei wird niemals vergessen, dass dieses Spiel sich vor einem Publikum vollzieht und dass der Ort ihres Daseins immer eine Bühne ist, sei es auch in jenem tieferen Sinne, eines Abbildes der kosmischen Bühne, des Lebensspiels:

“Wer sich auff's schwache gold des schweren scepter stützt
Und auff die hertzen baut, die er in noth geschützt,
Die er aus schnödem staub in höchsten ruhm gesetzt,
Der komm und schau uns an¹ (Akt II. V. 5)

Dasselbe gilt für Michael: Mit seinen aufschneiderischen Reden, affektvollen Phrasen und Fluchausbrüchen steigert er sich in seine Rolle als Verschwörer hinein, jedoch im Augenblick der höchsten Todesangst, da die Schergen ihn abführen, fällt die Maske von ihm ab, und vor uns steht nur noch die hilflose, von Leben und Tod bedrängte menschliche Kreatur:

“Ach! hab ich mich gefürcht vor diesem strengen tod!
..... (Akt II. V. 537)

“Hilff himmel! Bin ich der der so vergehen kan?
Wo ist mein hoher ruhm? Ist alle gunst verschwunden?
Kennt mich der fürst nicht mehr? Wird nun kein freund gefunden
Der vor mich reden darff?.....” (Akt II. V. 362)

Auch ihn packt, mit derselben Macht, mit der es des Dichters Seele erschüttert hat, das Grauen der “herben Angst” und der “grimmigen Pein”, wenn das Gespenst des Todes ihn streift und er aufschreit wie jede Kreatur, die in die Angst des Daseins hineingeworfen ist.

Und genau so wie Leo, ist Michael ebenfalls nur ein Rollenträger, wenn er mit seinen Verschworenen auf die Bühne des Lebens steigt und im vollen Bewusstsein des hohen Spiels, noch angesichts des Todes, sein Publikum zu belehren denkt:

¹ von mir gesperrt.

„..... Wol an denn! kommt und lehrt
 Ihr, die ihr fürsten hoch und gleich den göttern ehrt
 Die ihr durch herren gunst wollt in den himmel steigen,
 Wie bald sich unser ruhm müß in die aschen neigen!
 Wir steigen, als ein mensch, dem man den halss abspricht,
 Auf den gespitzten pfahl, der seinen leib durchsticht.
 Wir steigen als ein rauch, der in der luft verschwindet;
 Wir steigen nach dem fall, und wer die höhe findet,
 Findt, was ihn stürzen kan.“ (Akt II. V. 570)

Beide, Leo und Michael, ziehn in ihrer jeweiligen Rolle, im K o s -
 t ü m des Kaisers und im Kostüm des Verschwö-
 r e r s , mit ostentativem beispielhaftem Gebärdenspiel an uns vorbei,
 stilisierte Figuren des Menschen schlechthin,
 dessen allgemeines Los es ist in das sinnlos auf und ab wogende Spiel der
 steigenden und fallenden Wellen des Schicksals geworfen zu sein.

*
**

So ist im Grunde keiner von beiden, weder Leo noch Michael, der
 eigentliche Held des Dramas, genau so wenig wie die "Idee" des Dramas
 auf den Sieg des religiösen oder sittlichen Prinzips hinausläuft.

Träger der Handlung, Hauptakteur und Spielleiter zugleich ist viel-
 mehr das Schicksal selbst. Wie in Calderons "grossem Welttheater" die
 "Welt" als Regisseur auftrat, die Bühne inszenierte und die Rollen ver-
 teilte zum grossen Spiel des Lebens, so hier das Schicksal: Es verteilt die
 Rollen von Kaiser und Verschwörer, und lässt sie am Drahte seiner Will-
 kür, auf dem "Schauplatz der Vergänglichkeit", ihre Lebenskomödie
 spielen. Insofern ist auch das Schicksalsdrama des Andreas Gryphius ein
 'kosmisches Spiel', nur dass die Kräfte, die es bestimmen, die Antino-
 mien, die es tragen, von anderer Natur sind.

Die zeitenthobene Polarität von Gut und Böse, mit ihrem bewegungs-
 losen Hintergrund von Himmel und Hölle, jenen objektiven, festen
 Gefügen, die unabänderlich und ewig den Bau der Schöpfung tragen, hat
 sich im "Leo Armenius" in eine irdische verlegt, ist in die Dimension
 der Zeit eingegangen.

Wenn Dauer und Beständigkeit die Grundqualitäten des Ewigen sind
 und der beharrliche Held in seiner unerschütterlichen inneren Ruhe und
 Festigkeit, dieses unabänderliche Sein des Ewigen widerspiegelt (wie im
 Märtyrerdrama), so wird die Zeitlichkeit durch den Wandel, die unbe-
 ständige Bewegung gekennzeichnet und in dieser ruhelosen Veränder-
 lichkeit alles Daseins, welche Gryphius' Helden von einem Extrem in das

andere wirft, spiegelt sich nicht der buntbewegte historische Stoff, wie Palm es meint¹, sondern die Relativität alles irdischen Seins.

Das Sinken und Steigen, Ebben und Fluten, Werden und Vergehen, - das sind die für Gryphius eindrucksvollen Antinomien des Daseins, das einzig und allein von der Perspektive seiner Vergänglichkeit aus erfahren wird. Es ist die *Z e i t*, die, in dieser neuen tragischen Erlebnistiefe, für Gryphius zum Schicksal wird.

Dieses verzehrende Zeit- und Lebensgefühl des jungen Dichters bricht in diesem seinem ersten Drama noch in leidenschaftlicher Subjektivität hindurch. Es erscheint hier gleichsam noch ganz für sich, noch nicht eingeordnet und gebändigt durch die stilisierenden höheren Sinn-Mächte, wie in den späteren Dramen. Das Schicksals mit der Zeit zu identifizieren, und insofern, das Sinnlose des Schicksals auf den zeitlich-vergänglichen Ablauf des Lebens selber zu übertragen, - was bedeutet das anderes als den Protest des Menschen Gryphius gegen das Leben überhaupt, weil er unfähig ist, Tod und Vergänglichkeit, diese eigentlichen Erscheinungsformen des Daseins, zu bejahen. Denn nur aus dem unerfüllbaren Anspruch des Menschen auf Dauer und Beständigkeit kann dies Zerrbild einer sinnlosen Vergänglichkeit hervorgerufen werden; nur die unbedingte Forderung des Herzens an das Absolute, entwertet alles ihm relativ erscheinende völlig, weil es am Masstab des Ewigen jeden Sinn verliert.

Der "Leo Armenius", dieses gewissermassen erste deutsche "Schicksalsdrama" in dem der Mensch und zwar in seiner höchsten repräsentativen Erscheinung als Fürst, zum ohnmächtigen Spiel der Zeit und Vergänglichkeit wird, spiegelt die noch jugendlich-kompromislose Verzweiflung seines Dichters, der das Leben verneint, weil es sich ihm in seiner Unbedingtheit versagt.

In dieser Richtung hätte Gryphius nicht weitergehen können. Sie führt in die künstlerische und menschliche Öde des Nihilismus. Er musste hier innehalten und einen neuen tragenden Grund suchen auf dem Dasein wieder möglich war, ein rettendes Gegengewicht finden, dass er der Sinnlosigkeit der das Sein des Menschen zerstörenden Zeit entgegenhalten konnte.

Er fand es in der christlich fundierten stoischen Haltung der 'constantia': hier in dem Bewahren und sich Bewähren der göttlichen und ewigen Substanz auch im untergehenden Menschen, baute er sich ein Bollwerk vor das Nichts.

Das Märtyrerdrama, zu dem sich Gryphius von nun an wandte, ist die künstlerische Gestaltung dieser Haltung. Es bedeutet keinen Rückfall in überholte schematische Formen, sondern im Gegenteil den Auf-

¹ Palm, Gryphius Trauerspiele, S. 11

schwung der tödlich bedrohten Subjektivität zu einer tragenden objektiven Seinsform. Das Märtyrerdrama ist demnach die Antwort des christlich-stoischen Dichters auf die ausweglose und sinnlose Vernichtung des Seins durch die Zeit, ist der Versuch, durch die unerschütterbare Gewissheit des seiner ewigen Berufung gewissen Willens und Glaubens, die Ewigkeit inmitten der Strudel des Zeitlichen festzuhalten.

Das Eigentümliche dabei ist nur, dass sich bei Gryphius jene zu bewahrenden Werte, die durch die Offenbarung des Göttlichen dem Menschen zuteil geworden sind, jene Werte in denen sich das Ewige und Göttliche in seiner Unvergänglichkeit widerspiegelt, immer mehr von Werten des positiven Glaubens zu Werten der reinen Innerlichkeit verwandeln: von der "Catherina von Georgien", der Märtyrerin des Glaubens, bis zum "Papinianus" dem Märtyrer der 'reinen Idee', vollzieht sich diese Umwandlung von den objektiven, ausserhalb des Menschen liegenden, christlichen Offenbarungswerten, zu den immanenten Werten des sittlichen Gewissens und des moralischen Gezetzes im Menschen.