

Ruhm, Ehre und Jenseitsglorie im Drama des 17. und frühen 18. Jahrhunderts

J. H. Tisch

Es wäre ein vermessenes Unterfangen, in so gedrängter Form das übernationale Gesamthema *Ruhm und Ehre*,¹ also vielleicht eine der großen übergreifenden Vorstellungen, die etwa, bei aller Problematik der herkömmlichen Periodisierungskriterien, einen Ansatz für einen gesamteuropäischen Renaissance- oder Barockbegriff oder sogar für eine weitergespannte Konzeption eines Bewußtseins des christlichen Abendlandes bis zum Ende des 17. Jahrhunderts abgeben könnten, behandeln zu wollen. Die komplexen Phänomene *Ruhm, Ehre, fame, glory, gloire, honneur, honore, fama, honor, honra, slawa* etc. zu analysieren und ihre Entwicklung in der Antike, in der Bibel (*kabod-doxa-gloria*), in der Patristik, im mittelalterlichen Rittertum oder im Humanismus aufzuzeigen, ihre vielfältigen Zusammenhänge mit der christlichen *dignitas hominis*, mit dem dichterischen Selbstbewußtsein und der Auffassung von der Funktion und Würde des Dauer und Glanz verleihenden literarischen Kunstwerks nachzuzeichnen, vermöchte reizvollen Stoff für eine große interdisziplinäre internationale Konferenz abzugeben; und eine wirklich wissenschaftliche Gesamtbetrachtung der umfassenden europäischen Tradition könnte wohl nur von einem Team von Fachgelehrten, das neben den zünftigen Literaturhistorikern und Komparatisten etwa auch Theologen, Psychologen, Soziologen, Anthropologen und Lexikographen umfassen müßte, geleistet werden. Die bestehende Literatur ist voll von Stoßseufzern z. B. über die "never ending resonance of honour" in der spanischen Literatur - vom *siglo d'oro* bis zu Lorca - und beschreibt resigniert etwa *gloire* in Corneilles 'theatre of gloire' als 'elusive' und *honra* im spanischen Drama als 'intractable'.²

Wir wollen weitaus bescheidener vorgehen, indem wir innerhalb einer einzelnen Literatur, im Rahmen *einer* literarischen Gattung, der dramatischen, und eines bestimmten Zeitraums an Hand einiger um ihres Wertes oder ihrer historischen Bedeutsamkeit willen gewählter Texte - angesichts der uns auferlegten Beschränkung in mehr chronologischer Abfolge statt in thematischer Auffächerung - die dramatische und geistesgeschichtliche Relevanz der Ehre- und Ruhmesmotivik anzudeuten versuchen, ihre Ausdrucksformen (in ihrer weltlichen Ausprägung wie in ihren spiri-

tuell-religiösen Gegenbildern) aufzeigen und auf ihre Wandlungen hinweisen. Dabei werden wir, wenn auch nur flüchtig, Gelegenheit haben, uns an die Verflochtenheit dieser Begriffe (als eine Säkularisationsform des Unsterblichkeitsglaubens) mit christlichen Vorstellungen und mit zeitlosen Symbolen abendländischen Selbstverständnisses zu erinnern.

Die Problematik zweier um die menschliche Seele rivalisierender Wertwelten, der lauten Diesseitigkeit und der selbstlosen, leidenswilligen Jenseitigkeit, ist Gemeinbesitz religiöser Dichtung vieler Jahrhunderte. Aber hinter der kompromißlosen Schroffheit von Jacob Bidermanns ungemein bühlenwirksamer 'Comicotragoedia' *Cenodoxus*, der Dramatisierung der *iactura animae* eines berühmten Gelehrten, steht ein theologischer, wohl spezifisch frühchristlicher Gegensatz von wahren und falschem Ruhm, der vielleicht in Augustins theozentrischer Ethik und Geschichtsauffassung und seinem Menschenbild am klarsten zum Ausdruck kommt.³ Die Pole dieser religiösen Antinomie lassen sich wie folgt umreißen: Einerseits der auf menschlicher Meinung beruhende, gerechterweise dem Neid der Zeit und der Vergänglichkeit unterworfenen weltliche Ruhm, der von der alten Idee der *gloria terrestris* herkommt und die (christlich verstanden, falsche) Ruhmesart etwa des heidnischen Kriegshelden und generell des gottfernen Geschöpfes bedeutet. Diese 'antimilitaristischen' Vorbehalte finden sich auch im Hoch- und Spätmittelalter (und selbst in der ruhmesebewußten Renaissance), beispielsweise in der kritisch-pazifistischen Neubewertung des auf Aggression, dem 'combative ethos' beruhenden Ritterruhms in mehreren Werken Chaucers.⁴

Theologisch erfuhr die traditionelle Antithese *gloria vera* - *gloria falsa* (deren sich Prediger wie Dichter verschiedener Jahrhunderte bedienen, um die Spannung zwischen Sein und Schein zu illustrieren) eine Verschärfung zum Konflikt zwischen der *gloria Dei* und der als teuflische Lockung gesehene *gloria mundi*, und damit zum wahrhaft dramatischen Grundthema der Heilsgeschichte.

Andererseits: der absolute, verinnerlichte, unirdische Ruhm, die nur in Gott zu erlangende Herrlichkeit, die allein die ersehnte Dauerhaftigkeit verspricht, wie Gryphius in seiner sonoren Vanitas-Ode verkündet:

Der ruhm nach dem wir trachten /
Den wir vnsterblich achten /
ist nur ein falscher wahn [. . .]

Verlache welt und ehre.

Furcht/ hoffen/ gunst undt lehre/
Undt fleuch den Herren an/
Der immer könig bleibt:
Den keine zeit vertreibet:
Der einig ewig machen kan.⁵

Dieser Ruhm leitet sich durch seine himmlische Herkunft aus einer von der weltlichen *gloria* grundsätzlich, nicht nur graduell verschiedenen Sphäre ab. Diese bis zur kämpferischen Intoleranz jenseitige Orientierung des Ruhmesbegriffes weist auf die frühchristliche Idee der *gloria caelestis* zurück und ist eng mit dem christlichen Demutsideal verknüpft, wie es in der mittelalterlichen Literatur vor allem Wolfram im *Parzival* - unsystematisch, aber dichterisch genial - gestaltet.

Die Septuaginta liefert neben der theologischen Bedeutung des Schlüsselwortes *doxa* auch die des menschlich-irdischen Ruhms, "indicating the conflict which is one of the great issues of the Bible."⁶ Es dürfte keine präzisere Diagnose dieses Konfliktes geben als Johannes V, 44, eine Bibelstelle, die Augustin (für den Ruhm in den Augen Gottes, der Engel und der Heiligen einen wesentlichen Aspekt der Jenseitsglorie bildet, und der die Lehre vom wahren transzendenten Ruhm, der *gloria sanctorum* in seinem *Gottesstaat*, vor allem V, 14, auf neutestamentlicher Basis ungewöhnlich eingehend und eindringlich entwickelt) im bezeichnenden Kontext von Ruhmsucht und Weltlichkeit zitiert: "Wie könnt ihr glauben, die ihr Ehre voneinander nehmt, und die Ehre, die von Gott allein ist, nicht sucht?" (S. 293)

Die beiden innerlich verwandten Hauptzüge der Ursünde *superbia* (die Bidermann als ein Grundübel der Zeit betrachtet), des frevlen Hochmuts, in dessen Bereich die Ruhmsucht gehört, kristallisieren sich in den antik-christlichen Mythen von Narziß und Luzifer, den symbolischen Verkörperungen der selbstbespiegelnden Eigenliebe und des jede Abhängigkeit und Dankesschuld leugnenden Autonomiestrebens. In der *Philautia* des Narziß steckt die Sünde der Abwendung, der Selbstglorifizierung, die
 machtet, dass ein Hertz, so Gottes Sitz genennet
 von seinem Schöpfer sich durch aigne Lieb abtrennet⁷

die Vermessenheit, mit der, wie es Lohenstein in dem theologischen Gedicht *Leitung der Vernunft* formuliert, "du dich selber dir zum Abgott hast gemacht."

Ihr verwandt ist Luzifers anmaßende Selbstverwirklichung, die satanische Auflehnung, der Ehrgeiz, der (wie zumindest die alttestamentliche Auffassung der Sünde überhaupt) einen Verstoß gegen die göttliche Ehre darstellt. Hier liegen Probleme vor, die gerade das 17. Jahrhundert, das nicht zufälligerweise reich an

dichterischen Auseinandersetzungen mit dem Abfall der Engel und des Menschen ist, intensiv beschäftigt. Die deutsche Literatur dieser Periode hat bekanntlich nichts aufzuweisen, das sich Miltons monumentaler Gestaltung des Luzifer-Stoffes (die auch das Narziß-Motiv berührt, z. B. *Paradise Lost* IV, 450f.) und seiner offenbar in persönlichem Ringen mit seinem brennenden Dichterehrgeiz erkämpften theonomen Doktrin des wahren und falschen Ruhmes an die Seite stellen ließe. Für unser Thema bedeutsam erscheint, daß in zahlreichen Versionen von Satans Revolte und Sturz (gerade auch bei Milton) die Verstoßung aus dem Himmel unter dem Gesichtspunkt der Ehre betrachtet wird. Seit Mantuanus klingen Worte wie *indignus, infamis* und *honor, virtus animi* leitmotivisch durch die barocken Satansreden.⁸

Es schien nötig, zum besseren Verständnis des *Cenodoxus*-Dramas, Bidermanns dramatischen Erstlings⁹ - von Nadler mit begreiflicher Überschwänglichkeit als 'Meisterwerk' des Barocktheaters gepriesen - etwas weiter auszuholen. Hier erlebt ja die Figur des Heuchlers, der Gott den ihm zustehenden Tribut der Ehre und geschöpflichen Anerkennung vorenthält, und in selbstbetrügerischer Scheinexistenz sogar mit seinen guten Taten nur um Menschengunst buhlt, wohl ihre packendste Gestaltung. Das noch vom "volkstümlichen Typus der Moralität" (Wehrl) zehrende, erstmals 1602 in Augsburg aufgeführte Drama des Überganges verrät in seiner weltanschaulichen Grundhaltung den Schritt zum unerbittlichen Geist des frühbarocken Bekehrungsstückes. Bidermann formt die aus der Legende des Hl. Bruno bekannte Fabel um zu einem Vernichtungsurteil über das jeden religiösen Bezug entbehrende unmäßige Streben nach Verewigung im Gedenken der Nachwelt (vgl. *Cenodoxus'* programmatische Worte I, 3, Vers 237f., Tarot S. 15, Meichel S. 24). Der Humanismus - es ist kaum ein Zufall, daß 'ruhmwürdig' und 'ruhmsüchtig' zuerst in der humanistischen Ära (1537) belegt sind - erhebt diese Ruhmsucht, welche Hypocrosis, 'die Gleißnerey' IV, 5 in einem farbensatten Gemälde evoziert, zu einem verbindlichen Leitziel:

Quid clarius, quam posse fama et nomine
 Tuo replere haec cuncta? Nosci ab omnibus?
 Coli, atque amari? postque cineres vivere?
 Superesse posteris? nec ullis saeculis
 Senescere! [. . .]
 Was hat doch sonst so klaren schein?
 Als das du mit dein Lob vnd Nam
 Einfüllen könnest allesam /

Vnd wann man schon den Geist auffgeben/
Dannoch bey den Nachkommen leben/
Den Nam vnd Tittel groß erhalten/
Zu keiner Zeit nit mehr veralten?
(Tarot, S. 85, Vers 1510f., Meichel S. 104).

J. Müller¹⁰ nennt Bidermanns Stück eine große Analyse des gottfernen Ruhmestrebens. Der katholische *Cenodoxus* hat mit dem erzprotestantischen *Faustbuch* u. a. die Kritik an der angeblichen Eitelkeit und Selbstherrlichkeit des Humanismus gemein, an der Neigung, die Ewigkeitsvorstellungen zu verweltlichen und ewigen Ruhm für ewiges Heil zu setzen. An Stelle der faustischen Erlebnissgier tritt, wie Wehrli sagt, eine nicht weniger totale Ruhmsucht.

Cenodoxus ist die Inkarnation der gottfeindlichen *vana gloria*. Wie Miltons Satan fällt er in echt barocker Sicht durch eine geistige Sünde, ja durch ein Laster der intellektuellen Elite, so wie z. B. der arme Heinrich und Parzival, wenigstens temporär, durch eine zumindest partiell sozial-elitär bedingte Fehlorientierung zu Fall kommen. U. a. hat Hugo Kuhn mehrfach den ideologiekritischen Aspekt des Artusepos, das keineswegs als problemlose Selbstbespiegelung der exklusiven Ritterkultur gesehen werden darf, überzeugend nachgewiesen.¹¹ Schon Cenodoxus' Name, anklingend an die *Cenodoxia*, die *inanis gloriae cupido*, stellt eine deutliche und bedrohliche Beziehung zur Lasterlehre der Kirche her. Hypocrisis, 'die Gleißnerey' (Meichel), (nach neutestamentlicher Lehre ihrem Wesen nach satanisch) - die Frage nach der wahren Identität, die Motivik von der Maskenhaftigkeit, dem Schauspielcharakter des Lebens greift Bidermann dann in der kühnen Konzeption des *Philemon Martyr* auf,¹² - Hypocrisis also und Philautia, 'die Aigen Lieb' begleiten den unbelehrbaren Doktor von Paris auf dem steilen Weg zum Höllensturz. Mit szenisch packender Doppelbödigkeit wird Cenodoxus entlarvt: das unbestechliche himmlische Gericht enthüllt, daß sein von den Menschen in ihrer diesseitig-verblendeten Sicht für heilig gehaltenes Gelehrtenleben unrettbar durch Selbstliebe belastet ist. Philautia personifiziert die hemmungslose Selbstvergottung der Hauptgestalt. Cenodoxus wird mit thematisch höchst relevanten Argumenten von den Teufeln angeklagt:

Tumet tibi fueras Deus, te appellita
Du selber bist dir gwest dein Gott/
Dich selber rüeff an in der noth
(III, 3; Tarot S. 59, Vers 1000; Meichel S. 70)

- die diabolische Versuchung des Ich, des selbtherrlichen Individualismus. Bidermann scheut sich nicht, die innerweltlichen Autonomieansprüche des Menschen (die auch noch Gryphius als Auswirkung der Hölle begreift) zum Bösen schlechthin abzuwerten. Er bricht hier zugleich den Stab über das verführerische, ihn verlockend faszinierende und von ihm selber keineswegs kampfflos überwundene Ideal des neustoischen Gelehrtenhumanismus eines Lipsius, dessen der Tranzendenz ermangelnde *constantia* auch Vondels machtvolles *Luzifer*-Drama analysiert. Die ideologische Tradition der Stoa mit ihrem Nexus zwischen würdig-ehrenvollem Sterben und Nachruhm schwingt etwa noch in den Senecaanklängen und -zitaten bei Lohenstein deutlich mit.¹³

Es geht im *Cenodoxus* um den satanischen Anschlag auf die menschliche Seele, die, trotz der Gegenkraft des Gewissens von schrankenloser Hybris gepeitscht, der Verdammnis anheimfällt. *Cenodoxus'* Handeln erweist sich in fataler manischer Einseitigkeit nur von der äußeren Resonanz des Beifalls abhängig. Seine Gier nach weltweiter Berühmtheit erfährt eine bedeutungsvolle Ironisierung durch den *rusticus* (in Meichels volkstümlicher Knittelversübersetzung ein alter 'Pesentrager') aus dem benachbarten Dörflein, der noch nie vom großen *Cenodoxus* gehört hat. (II, 9: Tarot, S. 50f., Meichel, S. 61f.) Tiefer ins Zentrum der religiösen Ruhmesproblematik dringt die vom Drama verkündete Erkenntnis, daß man sich zwar selbst und die Umwelt durch Schein, Maske und Pose betrügen kann, daß Gott sich indessen nicht täuschen läßt. Vergeblich streitet der Schutzengel mit den Teufeln um die Seele des Gleißners. In dieser Auseinandersetzung wird auf dem Hintergrund der Entscheidung, entweder Gott oder den Menschen zu gefallen, die vergängliche diesseitige Ehre mit der Herrlichkeit kontrastiert, die Gott seinen Dienern bereitet. Die Verlockung des irdischen Nachruhms führt zum Verlust des ewigen Heils. Dumpf schlägt der *Chorus Mortualis* das *Vanitas*-Thema an: "Sic transit Mundi gloria [. . .]"; "Also vergeht die Ehr der Welt" - die 'Toden Music' schließt:

Vita enim hominum

Nihil est, nisi somnium.

In Summa vnser Lebenszeit

Ist lauter Traum vnd Eytelkeit.

(IV, 8; Tarot S. 91, Z. 1609 & 1629f; Meichel S. 110f.)

Im fünften Akt erleben die Zuschauer die Gerichtsverhandlung, in der die Hoffart als Wurzel aller Laster aufgedeckt wird ("All Laster haben eingenist, wo Hoffart in eim Menschen ist"), mit dem gewohnten Hinweis auf Sünde und Sturz der Engel. Ja, der

Teufel selbst tritt für eine analoge Bestrafung des Cenodoxus ein (V,1; Tarot S. 94, bes. Vers 166f; Meichel S. 114f.), der seinen Schöpfer vergaß, ohne je die göttliche Forderung der Demut zu erfüllen. Mit einer aufrüttelnden Schärfe, welche die kompromißlose Antithese von 'true' und 'false' *glory* in Miltons *Paradise Regained* vorwegnimmt, demonstriert Bidermann, daß der Mensch nicht zwei Herren dienen kann. Der positive Sinn des erschütternden Cenodoxusschicksals liegt in der religiösen Grundwahrheit, daß sein Leben nur findet, wer es um Christi willen verloren hat. Gryphius entwickelt, wie wir sehen werden, diese christliche Dialektik im Bereiche des Ruhms zu anspruchsvoller Komplexität.

Cenodoxus blieb im Frühbarock kein vereinzelt 'Weltanschauungsdrama' - es sei nur an Bidermanns 1607 aufgeführten *Belisarius* erinnert, dessen Epilog in einen Klagegesang über die Hinfälligkeit der *gloriae vitae* (auch bei Gryphius ein wesentliches Problem) mündet, um, wie die deutsche Perioche es ausdrückt, zu zeigen, "daß diese zeitliche Ehr verschwinde wie der Rauch [. . .]" und den Zuhörer "gleichsam mit dem Finger auf die ewige vnzergänckliche Glückseligkeit" hinzuweisen - "eine radikale Absage an den Ruhmbegriff der Renaissance."¹⁴

Die zentrale Stellung des Vanitas-Gedankens im Werke von Andreas Gryphius, der in seiner Kunst christliche Offenbarung, persönlichen Glauben und rhetorischen Humanismus zu einer ungewöhnlichen Synthese zu verschmelzen suchte, ist in der einschlägigen Literatur geradezu zum Cliché geworden, das die differenzierte Eigenart des Schlesiens zu verwischen droht. Die Hinfälligkeit alles Irdischen erweist sich jedoch tatsächlich als ein Fluchtpunkt seines Denkens; schon als junger Akademiker in Leiden hält er einen öffentlichen Diskurs *De rerum omnium vanitate*, und seine Dichtung umkreist die dunklen Facetten dieses Themas - die Sterblichkeit als das Gesetz des Daseins, die Substanzlosigkeit des Menschen, die Irrealität der diesseitigen Existenz - mit religiöser Innigkeit, ja bisweilen monoton anmutender Beharrlichkeit, und erhebt die rigorose Forderung der Hingabe an das Jenseits, an die Ewigkeit zur Dominante seiner Aussagen. Erwartungsgemäß werden auch die geistigen Güter wie der Ruhm (für Gryphius geradezu eine Abkürzung der Vergänglichkeit) von dieser asketischen Dynamik mitgerissen, relativiert und umgewertet. L. Forster hat diesen folgenreichen Vorgang für Gryphius' Jahrhundert u. a. folgendermaßen charakterisiert:

All[. . .] realize that eternity in God is the only true reality, before which everything else pales into insignificance. "Immortal fame", the reward of virtue for the humanist, has some value on earth and therefore has its uses in the courtly

sphere, but has no ultimate validity.

Im *Cherubinischen Wandersmann* (wo 'Ehre' mehrfach im Sinne von himmlischer Glorie, nicht von *honestum* gebraucht wird), heißt es beispielsweise (VI, 21):

Die Ehre dieser Welt vergeht in kurzer Zeit -
Ach, suche doch die Ehr der ewgen Seligkeit¹⁵

Obgleich ihm persönlich Ehrgeiz und der Drang nach literarischer Unsterblichkeit keineswegs fremd waren - der Unsterblichkeit, wie sie etwa der jungverstorbene Paul Fleming in seinem selbstverfaßten Epitaph stolz beansprucht:

Man wird mich nennen hören/
Biß daß die letzte Glut diß alles wird verstören-

desavouiert Gryphius in moralisch mutiger Opposition zum höfisch-absolutistischen Wertsystem seiner Zeit doch den Glauben an weltlichen Ruhm in seinem ganzen Werk (der Nexus zwischen barockem Vanitasgefühl und schroffer Absage an den säkularen Ruhm läuft auch durch die Lyrik) mit eindringlicher allegorisch-emblematischer Bildlichkeit¹⁶ (Traum, Rose, Glas, Lorbeer und Blitz, Icarus, Phaeton u. ä.) und durch die mahnenden Exempla der jäh gestürzten Machtmenschen, der "Götter dieser erden" (V, S. 46, 613). Er verlagert den Schwerpunkt ins Jenseits: das eschatologische Geschehen bewirkt, daß die Vergänglichkeit, der reißende Fluß der Zeit und der irdischen Existenz ("der Port naht mehr und mehr sich zu der Glieder Kahn") durch ewige Dauer abgelöst werden.

Die innere Struktur dieser totalen Umorientierung ist weitgehend durch die paradoxe Dialektik bestimmt, die beispielsweise aus den Schlußversen der "Grabschrift eines Hochberühmten Mannes" spricht (I, S. 85):

Mein Ruhm hat auch sein grab/ man läst doch alles hier/
Vmb daß jhr Menschen pflegt/ was Ewig zuverlieren.
Diß was jhr leben nennt' jhr sterblichen/ ist todt
Was jhr für todt anschaw't ist leben sonder noth.
Die welt muß in die grufft/ die grufft zum Himmel führen

-eine Umkehrung, die etwa Johann Arndt (der Gryphius beeinflusste) im Sinn hat, wenn er sagt:

Was schadets für der Welt/ verachtet und verschmehet
werden, wenn man von Gott geehret wird?¹⁷

Es braucht kaum daran erinnert zu werden, daß die christlich-moralische Leitidee

des Dienstes an der Ehre Gottes als Aufgabe der (oft als verborgene Theologie verstandenen) Dichtung in den Poetiken des 17. Jahrhunderts, bei Birken, Titz, Harsdörffer, Masen u. a. eine wichtige Rolle spielt - schon Renaissancetheoretiker wie Lorenzo Canbara vertraten übrigens ganz ähnliche Postulate. Im Werke von Andreas Gryphius, schon vom lateinischen Jugendepos *Herodis Furiae* an, ist diese Leitidee

vnaußsprechlich Lob vnd Ruhm/

vnd Ehre die dir nur allein gebühret (I, S. 92)

wie bei kaum einem andern deutschen Autor des Barock zur dichterischen Realität geworden.

Die fortschreitende Säkularisation und Entleerung dieser vorwiegend hochbarocken 'doxologischen' Haltung läßt sich dann im 18. Jahrhundert in partiell aufklärerischer, partiell empfindsamer Abwandlung verfolgen - auf besonders aufschlußreiche Weise in der Dichtungsauffassung Klopstocks, bei dem, in Freivogels pointierter Formulierung, 'die Unsterblichkeit durch den Ruhm', die 'selbstgemachte' Erlösung die Stelle der 'Unsterblichkeit durch die Gnade' einnimmt,¹⁸ - man denke auch an Lessings bisige Parodie der Anfangsverse des *Messias*!

Der Dualismus *gloria vera - gloria falsa* und die mit spiritueller Aussagekraft geladene Dialektik des Steigens und Fallens durchziehen im Wechselspiel von Verhüllung und verstandesmäßig-didaktischer Deutlichkeit das gesamte dramatische Werk des Dichters Gryphius, der offensichtlich von der Paradoxie des christlichen Heilvollzugs, in welchem der Tod zugleich das Leben ist, nachhaltig fasziniert war und der auch in dem für unsere Betrachtung relevanten Ideenbereich den wahren ethisch-religiösen Sinn der Begriffe unter den sie täuschend umgebenden vordergründigen Assoziationen aufdeckt. Die eindeutigeren homiletischen 'Lehrstücke' wie *Catharina* und *Carolus Stuardus* sind umrahmt von zwei andern, stofflich geschichtlichen Trauerspielen, dem *Leo Armenius*, in dessen Mittelpunkt die zwielichtige Tyrannen-Märtyrergestalt - Sünder und Gerechter zugleich - eines byzantinischen Kaisers steht, und dem *Papinianus*, trotz seiner Ansiedlung in der römischen Profanhistorie ein 'säkularisiertes Heiligendrama'.¹⁹

Manche der bestehenden Deutungen von Gryphius' eigenwillig-kraftvollem Erstling *Leo Armenius* verkennen meines Erachtens den Sinn des Stückes. *Leo Armenius* ist kein mißglücktes Geschichtsdrama; in Gryphius' spannungsreicher Version der Ermordung Kaiser Leos V. bleibt der eigentlich historische Hintergrund, der Konflikt zwischen Ikonenverehrern und Ikonoklasten, der Sprengstoff der bewegten byzantinischen Geschichte des 8. und 9. Jahrhunderts bewußt ausgespart. Der Aufstand gegen Leo wird

in erster Linie als die Revolte eines ehrsüchtigen Unzufriedenen gesehen, den ein Gefühl verletzten Stolzes und Eigenwerts antreibt. Auch die Interpretation als Anti-Tyrannendrama, als Apotheose des *ius resistentiae*, mit Leos Antagonisten Michael Balbus als Helden läßt sich kaum halten. Gryphius stigmatisiert die Verschworenen, insbesondere Michael, der auch als 'Sieger' noch in Ketten bleibt, auf indirekte, indessen für seine zeitgenössischen Leser und Zuschauer unüberhörbare Weise. Die Tyrannentöter tragen luziferische Züge, der besessen egozentrische Michael - das wird Gryphius' Publikum mit fast lehrhafter Schroffheit, aber in dichterischen Bildern und dramatischen Szenenkonfigurationen klar gemacht - soll als *exemplum vitii* dienen, denn er und seine ganze Partei werden von unreinen Leidenschaften - Ehrgeiz, Neid und dem wilden Feuer unbändigen Stolzes - angespornt, von unheilbarer Ehrsucht, dem Streben nach falschem Ruhm, und letztlich von der Ursünde *superbia*, der Sünde Satans (der in Miltons Worten "insatiable of glory had lost all", *Paradise Regained* III, 148). Wie Miltons Satan und seine Partei verkörpern Michael (der sich gleich Vondels Luzifer zum Anwalt des Rechts aufwirft) und seine Genossen den trügerischen 'Schein', die vorgetäuschte Wahrheit. Immer wieder werden die Kräfte enthüllt, die Michael, dem der dämonisch ehrgeizige Ulfo in Schlegels ein Jahrhundert später entstandenem *Canut* eigentümlich verwandt erscheint, vor allem anfeuern: 'Kronen sucht' (V, S. 42, 488), 'Ruhmbsucht' (V, S. 81, 123). Der Rat Exabolius ruft dem, durch Leos 'übergrosse gunst' (V, S. 13, 197) hoch gestiegenen Mißvergnühten zu:

Leid etwas über dir! der den der ehrgeitz jagt;
 Der sich ins weite feldt der leichten lüffte wagt;
 Mit flügeln/ die lhm wahn vnd hochmuth angebunden/
 Ist/ eh' er sich im Thron der heissen Sonnen funden/
 Ertruncken in der See [. . .] (V, S. 20, 405f.)

Aber wie Miltons Satan (vgl. noch *Räuber* 1,2, ursprünglicher Einsatz - *Paradise Lost* war ein Lieblingsbuch des jungen Schiller) vermag Michael keine Autorität über sich zu dulden, und die Rhetorik seiner trotzig Reden, in denen er, in rein innerweltlich-pragmatischem Denken befangen, selbst angesichts des Todesurteils mit seinen irdischen Ruhmestaten paradiert, wimmelt von hyperbolischen Bildern des Ruhms, der sich im 17. Jahrhundert überhaupt scheinbar eine unverwechselbare Metaphorik schafft, die aber letztlich in der Bibel, der Patristik und der mittelalterlichen Literatur mit ihrer Exegetik wurzelt. Michael, die einzige von Ehrsucht 'motivierte' Tragödiengestalt bei Gryphius, lechzt nach einem mit Fürstenblut geschriebenen Epitaph (V, S. 45, 587f.) und erwartet verwegen unverwelklichen

Heldenruhm für die erfolgreichen Verschwörer:

Glaubt/ daß wer nach vnß sol ans liecht gebohren werden/
Euch/ Helden rühmen wird. Ja wenn der Kreiß der Erden
In flammen nun vergeht: Wird ewre treffligkeit/
Bekrönt mit stetter Ehr. Verlachen tod vnd zeit (V, S.88, 351f.).

Dieses Bekenntnis zur Unsterblichkeit der Tat könnte aus einem Drama Lohensteins stammen.

Gryphius' Zuhörer, für welche die Ruhmbegierde nicht nur ein mythisches, sondern auch ein reales Problem der höfischen Epoche war, erkannten zweifellos in diesem den "wechsel aller dinge" (V, S. 46, 597), die Eitelkeit weltlichen Glanzes so kraß und ironienreich vor Augen führenden Stück die Gefahrensignale, die von Michael unbeachteten Warnungen gegen allzu hoch aufstrebenden Ehrgeiz, die in die Bildersprache verwoben sind, insbesondere die Hinweise auf Icarus und Phaeton, zeitlose Embleme - man denke an das bekannte Phaetonemblem mit dem Motto 'Noli altum tendere' und die *Leo Armenius* -Stelle 'Ich bitte nicht zu hoch'²⁰ - fataler Hybris. Doch Gryphius beleuchtet nicht nur die Gefahr des weltlichen Ruhmesstrebens: er markiert auch, mit später je kaum übertroffener Finesse und poetischer Wirkung die ideelle Gegenposition. Der Manifestierung des bösen Prinzips in Akt IV und dem Grauen des darauf folgenden Mordes setzt der Weihnachtschor

Die Frewdenreiche Nacht:

In der das ware Licht selbstendig vnß erschienen [. .]

(V, S. 75, 361f.)

in seiner sakralen Reinheit die tröstliche Botschaft der *kenosis* Christi, seiner unbegreiflichen paradoxen Selbsterniedrigung entgegen, den Abstieg vom 'ehrentron' (I, S. 137) ins 'threnenthal' (vgl. V, S. 75, 366) zum Menschen, der schlimmer als das Tier geworden ist. Auf strukturellem Wege wird Christi freiwillige Aufgabe der göttlichen Glorie in der Menschwerdung kontrastiert mit dem ruhmeshungrigen Ehrgeiz der Verschwörer. Das jubelnde Thema von Lobpreis und Demut klingt auch noch in der Mordszene weiter. Gryphius betont, daß der Kaiser, geschichtlicher Überlieferung gemäß, seine eigene Sicherheit vernachlässigte, um singend am Weihnachtsgottesdienst teilzunehmen, und er zitiert in den Anmerkungen (V, S. 95) den Anfang des betreffenden Liedes:

Sie haben alle pracht

Der grossen Welt veracht

Auß liebe/ nur dem höchsten zu gefallen

geradezu ein positives Gegenstück zur vernichtenden Anklage gegen Genodoxus, dessen eigenes Gewissen bezeugt, er habe

Gottes Vrthel nur veracht/ weil er nach Menschen Vrthel tracht
(Meichel S. 130; V, 3; Tarot S. 107, V. 1940.f.; vgl. Joh. 12,
43).

Die innere Form von Gryphius' Dramen ist zutiefst geprägt von der Idee der Fall-Höhe, der jähen Gefährdung und Umschlägigkeit (ihr entsprechen emblematische Metamorphosen wie etwa die Wandlung vom Lorbeer zum Zypressenkranz, von der Schönheit zum Gerippe), des abrupten Sturzes, aber auch der unvermuteten Erhebung. In *Leo Armenius* ist die geheime Identität von Steigen und Fallen ganz in die neutestamentliche 'Dialektik der Umgekehrtheit'²¹ eingebaut. Die (eschatologische) Umkehrung bestehender Situationen ist ein Lieblingsmotiv der Evangelien. Gryphius' zahlreiche Gedichte über das Geheimnis der Geburt Christi - eines ist dem Weihnachtschor in *Leo Armenius* eng verwandt - bilden einen wichtigen Aspekt seiner intensiven Beschäftigung mit dem Rätsel des Todes, der zugleich das Leben schenkt - die paradoxe religiöse Umkehrung, wie sie später Novalis mit mystizistischer Färbung ausdrückt:

Im Tode war das ewige Leben kund,
Du bist der Tod und machst uns erst gesund²²

Im Lichte dieser Umstände wird der tiefere Sinn der überraschenden kompositorischen Gegenüberstellung scheinbar unversöhnlicher Gegensätze deutlich. Die Zusammenrückung der Verschwörung, des Weihnachtschors und des Mordes am Altar konfrontiert die sündige Gier nach Ruhm und Macht mit Demut ("der HERR hat sich in einen Knecht verkehrt", V, S. 76, 398) und echter Glorie und deutet die Lehre von der Erhöhung durch Demütigung an. Gryphius konnte von seinen Zeitgenossen erwarten, daß sie um die umgekehrte Proportion zwischen äußerer Niederlage und religiöser Erhebung wußten, die der pietistische Dichtertheologe Gottfried Arnold dann mit den Worten ausdrücken sollte:

Je tiefer du zur Erden wirst gebeugt
Je höher dann der Geist gen Himmel steigt²³

Zu den übrigen Gryphius-Dramen kann ich mich kürzer fassen. *Catharina* und *Carolus* verherrlichen - Ausdruck eines überweltlichen Verewigungswillens? -

Martyrer und Heilige als Helden (was Donatus 1631 für die Jesuitendramaturgie, der Gryphius oft nahesteht, empfohlen hatte). Diesen gefaßt zum schmerzreichen Tode schreitenden, aber keineswegs immanent-stoisch konzipierten Figuren, die, um Birkens Worte über die Christen anzuführen, "wie die Phoenix" sterben und im Grab lebendig werden, verleiht ihr Hinscheiden "echten Ruhm bei den Menschen und ewiges Heil bei Gott".²⁴

"Gotteslohn gibt wahren Ruhm" verkündet eines der zahlreichen relevanten, bei Henkel-Schöne leicht zugänglichen Embleme,²⁵ das eine geflügelte, von einer Hand aus den Wolken gehaltene Fanfare zeigt. In Gedanklichkeit und Metaphorik des transzendent ausgerichteten Ruhmes in diesen dramatischen Seligpreisungen ist vieles aus dem einschlägigen frühchristlich-biblichen Vorstellungsschatz zusammengefloßen (*gloria passionis, gloria sanctorum, gloria virtutis*, die unverwelkbare Krone aus I. Kor. 9, 25; 2. Tim. 2, 5, u. a.).

Das Leiden der Heldin in *Catharina von Georgien* - dieses *Imitatio*-Denken entspricht²⁶ alter martyrologischer Motivik - ist auf die Nachfolge Christi ausgerichtet und dient der Ehre und Verherrlichung Gottes (VI, S. 200, 272f.) "der vns ehren wird wenn sich die Welt wird schämen" (VI, S. 201, 288). Catharinas Fürstenkrone wandelt sich in einem vorausdeutenden Traum zur Dornenkrone, die Folterinstrumente sind "Staffeln zu der Ehr" (VI, S. 203, 353), und das Drama variiert mit Stimme und Gegenstimme durchgehend das Thema des weltlichen und des ewigen, durch das Kreuz empfangenen Diadems, das dann dem *Carolus Stuardus*, Gryphius' gesteigertem Passionsmodell in triadischer strukturbildender Form das Gepräge gibt. Den majestätischen Prolog der *Catharina*, im Geist dem mahnenden Eifer des *Cenodoxus* ähnlich, faßt Gryphius selbst in die knappe Formel:

Die Ewigkeit verwirfft die Eitelkeit der Welt/ vnd zeigtet
durch was Mittel die vnvergängliche Ehre zu erlangen.
(VI, S. 135)

In großartiger Alexandrinerrhetorik negiert die Ewigkeit den menschlichen Unsterblichkeitswahn (zu dessen fruchtlosen Manifestationen sie mit für uns prophetisch anmutendem Blick auch die folgenden zählt):

[. . .] setzt Nahmen auff den Schnee.
Nennet Vfer/ nennet Berg nach der Geschlechter Tittel
Ja schreibet Freund vnd euch ans Monden Rand vnd Mittel
(VI, S. 141, 58f.)

und lenkt den Blick auf die unvergänglichen Werte, auf "den Besitz der heiligen Ewigkeit", wie Catharina sagt (VI, S. 197, 160). Der Reyen der Tugenden erklärt paradigmatisch:

Das Ende krönet alle Dinge[. . .]
Wer mit der Grufft verwechselt Stat vnd Thron
Derselb erlangt die herlichst Ehren-Cron
(VI, S. 208, 530 u. 535f.)

Immer wieder stoßen wir auf dieses im Neuen Testament prominente Denkschema der Umschlägigkeit, der unerwarteten Umkehrung - "Diß Creutz gibt vns die Cron die Niemand nimbt noch kränckt" (VI, S. 199, 216). Die Spannungsbeziehungen der von Gryphius als grundsätzlich verschieden verstandenen Ruhmesarten werden virtuos durchgespielt, bis der Priester Catharinas Martyrium mit dem Paradox umreißt "Sie hat die Cron gefunden, indem jhr Fleisch verfil" (VI, S. 213, 178), und Catharinas Geist dem zerrissenen, reuig tobenden Chah Abas strafend androht "Dein hoher Ruhm verschwindt" (VI, S. 221, 434).

In *Carolus Stuardus* wird die transzendente Aufhebung, beziehungsweise Umdeutung (die Krone schlägt um vom *Vanitas*-Symbol zum Sinnbild ewiger Herrlichkeit) besonders konsequent durchgeführt und die Gegenläufigkeit der christlichen Dialektik zur thematischen Dominante erhoben: sie erscheint, wie A. Schöne meisterlich nachgewiesen hat,²⁷ in der Trias Königskrone - Märtyrerkrone - Krone des ewigen Lebens, mit den Umschlägen *vanitas*, *gratia*, *gloria*; auf dieser Dreistufigkeit ist bekanntlich der doppelseitige Titelkupfer in der lateinischen Übersetzung des royalistischen *Eikon Basilikā* aufgebaut (1649).

Deutliche Ansätze zu einem weltlichen Kontrapunkt, wie die auf eigenen Ruhm, nicht auf königliches Heil zugeschnittene, von Fairfax' Gemahlin geplante, aber unausgeführte Rettungsaktion in Fassung B (IV, S. 63f.) werden nicht entwickelt, was zu der vom Helldunkel des *Leo Armenius* abstechenden Transparenz und Luzidität des Stuardus-Dramas beiträgt, in welchem alles eindeutig im Leitgedanken der Christus-Nachfolge konvergiert. Der König sieht seinen 'Sterbe-Kittel' als 'Ehren-Kleid' (IV, S. 81, 274f.), duldet willig seine 'Ehren-volle Schmach' (IV, S. 114, 6) und vertauscht freudig irdische Größe mit Höherem:

Nimm Erden/ nimm was dein ist von uns hin!
Der Ewikeiten Cron ist fort an mein Gewin (IV, S. 136, 275f.)

Gryphius' weltanschaulich orientierte Konfrontation von 'zweyerley Liebe' (V, S. 100), *Cardenio und Celinde*, liegt im Gesamtwerk und für unser Thema etwas abseits, hat indessen ebenfalls Teil am Gedanken der unerwarteten Umkehrung: das widerspruchsvolle Wort:

Aber vnser bestes Theil
Weiß nichts von verwesen/
Es bleibt in den Schmerzen Heil/
Sterben heist's genesen/ (V, S. 154, 417f.)

darf als Schlüssel gelten für den heilsmäßigen Sinn der allzu menschlich-unheroischen Geschehnisse um Cardenio (oder Teodoro el Galan, wie er in der spanischen Quelle heißt), den 'Hochmut' aus der Bahn wirft und um seinen tugendhaften Ruhm bringt, und um die beiden diametral (aber nicht schematisch) gegensätzlichen Frauengestalten, die unerreichbare, sittsame Olympia und die von ihren Leidenschaften fortgerissene Celinde. Im Rahmen eines bühnengerechten *desengaño*- und Besserungsstückes - im Reyen nach dem ersten Akt wird der satanische Urgrund von Hochmut und als 'Ehre' maskierter Rache enthüllt (V, S. 121f.) - übt Gryphius, der vor allem im vierten Akt alle Register einer geradezu jesuitischen Wirkungsdramaturgie zieht, strenge Korrektur an einem falschen, 'irrenden', draufgängerisch rachsüchtigen, rauflustigen Ehrbegriff. Cardenios überspanntes, mimosenhaft empfindliches Ehrgefühl bedroht seine wahre Ehre, das Überzeitliche seiner Existenz; und Gryphius' Vorstoß in den Bereich des 'bürgerlichen Dramas', wie man dieses eigenartige Stück gerne, aber nicht ohne historische Schiefheiten etikettiert, mündet in die Einsicht, daß der Mensch nur durch den Tod, nicht durch irdischen Ruhm zur Unsterblichkeit eingeht.²⁸

Wol dem/ den ewig krönt die ewig' Ewigkeit.
Wer hier recht leben wil vnd jene Kron ererben/
Die vns das Leben gibt: denck jede Stund ans Sterben.
(V, S. 167, 428f.)

Wie in seinem Erstlingswerk, dem zunächst ambivalent anmutenden *Leo Armenius*, geht Gryphius auch in seinem letzten Drama, *Papinianus*, weniger direkt vor als in den mittleren, eindeutiger lehrhaften Stücken. Aber auch hier findet sich die Ruhmesidee verankert in einer über die wechselseitige Bedingtheit von Ehre und Fallhöhe hinausführenden, paradoxalen, letztlich religiösen Umkehrung und dialektischen Einheit von Sturz und spiritueller Erhebung, in dem Gedanken des Siegs durch

Schwäche: "Wer hülf-loß überwand: erlangt vil grösser Ehr" (IV, S. 230, 285). Hierdurch rückt auch *Papinianus* bedeutsam in die Nähe des Märtyrertums, der Imitatio Christi.²⁹

"Durch das gezuckte Beil", so apostrophiert der Reyen der Themis die Titelfigur, "erlangst du Ruhm und Heil" (IV, S. 198, 538); die "Totten-Baar" wird zum "Ehren-Bett" (IV, S. 238, 30f.), "wer verleurt; gewinnt auff disem Spil" (IV, S. 241, 134).

Der römische Rechtsgelehrte Papinian, als gewissenhafter konzessionsloser Hüter des kaiserlichen Rufes - mehr als ein stichomythisch zugespitzter Dialog kreist um Aspekte des Ruhmes - will nicht bloßes Sprachrohr des Herrschers sein. Er vermag, trotz massivster Drohungen das Unrühmliche (IV, S. 226, 168), nämlich den Mord des Kaisers Bassian an seinem Bruder Gaeta nicht zu rühmen. Diese beispielhafte Beständigkeit bezahlt er mit dem Verlust seiner weltlichen Ehren und seines Lebens. In seiner fast inhumanen Starrheit und seinem moralischen Sendungsbewußtsein der Gottschedschen Cato-Gestalt vergleichbar³⁰ scheint Papinian bei der geistigen Abwehr der heraufziehenden Katastrophe sich kaum über den antikischen Glauben an die irdische Unsterblichkeit des Nachruhms zu erheben; aber an der Schwelle des Todes verleiht er seinem Untergang, den sogar der Reyen der Frauen und Diener (IV, S. 253, 509) aus beschränkter weltlicher Sicht als 'Schmach' beklagt, einen tieferen, ins Jenseitigeweisenden Sinn.³¹ Irdisches Dasein und die Ehren dieser Welt fallen wie bei Carolus als überflüssige gegenstandslose Bürde von dem sich beherrscht zum Sterben bereitenden Helden ab:

Weg du verblendend Ehr

Du leichte Handvoll Dunst! Ich kenne dich nicht mehr

(IV, S. 231, 317f.)

Wie Catharina und Carolus weiß auch er:

es heist nicht sterben!

wenn wir durch kurzze Qual unendlich Lob erwerben;

(IV, S. 228, 235f.)

Das Gewissen wird zum Einfallstor des Ewigen, der von keiner öffentlichen Resonanz abhängigen Billigung:

Was vor der Welt uns zirt; das sind geborgte Sachen [. . .]

Im Herten blüht der Ruhm/ den keine Macht entführet

(IV, S. 239, 56 u. 59)

Das achtzehnte Jahrhundert wird dann, wenn auch mit andern weltanschaulichen

Prämisse, die Ehre mehr und mehr in den privaten Bereich des Herzens verlegen (vgl. z. B. *Canut* III, 4, 896). Vor seiner Hinrichtung beteuert Papinian dem Kaiser gegenüber nochmals:

der ins verborgen sieht;
Sieht das sein Ruhm allein der Zweck sey meiner Thaten
(IV, S. 247, 322f.)

Wir gehen kaum zu weit, wenn wir vermuten, daß hier nicht nur der Titelheld aus der Perspektive seiner 'Rolle' spricht, sondern auch Gryphius selber als in seiner Denkstruktur und Zielsetzung zutiefst christlicher Dichter, dessen Werk nicht zuletzt durch den Vorrang des Metaphysischen vor dem Anthropozentrischen, des Religiösen vor dem Antiken ähnlich wie Miltons reife Dichtung³² den Geist des Hochbarock verkörpert.

Die barocke Ich-Erhöhung und Ostentation, die Inflation der Komplimente, das hypertrophische Persönlichkeitsbewußtsein der absolutistischen Oberschicht (kaum zufällig wird der strahlend glorreiche Cherub Michael in seiner Repräsentanz ein Lieblingsheld der Zeit), die bauschigen Konquistadorengesten - all das bot der Komödie dankbare Zielscheiben.

Auch drastischere Formen der Komik wie etwa die robusteren Szenen von Gryphius' lange unterschätztem 'Schertz-Spiel' *Horribilicribrifax* sollen wohl zu der Abwertung der typisch barocken Pose, der hohlen Eitelkeit, der bombastischen Selbstgefälligkeit des höfischen Menschen beitragen, also zur gegenhöfisch-erzieherischen Ironisierung aller Manifestationen eines fiebrigen Geltungsbedürfnisses, von dem selbst die expansive Kunst und die pompösen, auf spektakuläre Wirkungen angelegten Feste der Ära Zeugnis ablegen.³³ Der Weg vom *miles gloriosus* der Komödiensphäre "zu der hybriden Ruhmredigkeit" (Rütsch) mancher Tragödienhelden war nicht allzu weit.

Im widerspruchsvollen Gesamtbild des 17. Jahrhunderts bilden Vanitasklage und egozentrisches Resonanzbedürfnis nur äußerlich konträre Erscheinungen; im Grunde ergänzen sie einander. Gryphius hat sich mit diesen beiden verbreiteten Formen des Welt- und Ich-Erlebnisses auch in seinen Lustspielen auseinandergesetzt: Selbstüberschätzung und Geltungstrieb werden im kritischen Licht der universellen Vergänglichkeitsmahnung bloßgestellt. Schon im *Vincentius Ladislaus* des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, einem Stück also, das in seiner holzschnittartigen Zweidimensionalität noch an der Schwelle des Barock steht, erkennt man Ansätze der "stark kontrastvollen Spannung zwischen Sein und Schein",³⁴ die in Verbindung mit dem Gedanken der Hinfälligkeit alles Irdischen geradezu zum metaphysischen

Hintergrund der deutschen Barockkomödie werden sollte. Gryphius' weitaus bedeutenderes, Bühnenwirksames und subtiler gebautes Bramarbaspiel *Horribilicribrifax* behandelt dann die Diskrepanz zwischen angemäßer und wirklicher Existenz mit ungewöhnlicher Intensität und bis ins sprachliche Detail reichender Geschlossenheit. Die bisweilen als forciert kritisierte Sprachmengerei (mit vom polyglotten Autor Gryphius absichtlich eingestreuten Fehlern) verdeutlicht das leere Pathos der superlativischen Droh- und Ruhmreden, den Talmicharakter der beiden *milites gloriosi* und ihrer diesseitsgebundenen Wertskala. Die ans Tragikomische streifende Kontrastierung wahrer und falscher Ehre (man denke an die selbstparodistische Sophia-Handlung) spielt sich in szenischen und ideologischen Kategorien ab, die dem durch die Dialektik der christlichen Heilsbotschaft depotenzierten Fallgesetz in Gryphius' Trauerspielen nahestehen.

Ich muß hier innehalten, jedoch nicht, ohne einige der lockenden Gesichtspunkte unseres Themenbereiches, des 'Ruhmesgedankens' (im weitesten Sinn) im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts, auf die einzugehen nicht möglich war, zumindest zu nennen. So gälte es, die Aussagen zu Ehre und Ruhm auf ihren Topoi-Gehalt und damit auch auf ihre historische Provenienz, wie auch auf ihren Stellenwert im dramatischen Kontext und auf ihre literatursoziologische Bedeutung hin zu untersuchen, und nach dem Grad ihrer Integriertheit, nach ihrer dramaturgischen Funktion, nach ihrem Verhältnis zu Charakterisierung, Struktur oder moralischer Ökonomie der betreffenden Texte zu fragen. Gerade im 17. und 18. Jahrhundert wäre auch dem didaktisch-pädagogischen Zug, der dem Barock- und Aufklärungsdrama trotz aller Verschiedenheit gemeinsam ist, besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Hier sei wenigstens noch der ausladende, fast einhundertfünfzig Jahre umspannende Bogen vom Frühbarock bis zum Zenith der Aufklärung skizziert. Er führt, zum Teil unter Beibehaltung der Motivik und Metaphorik, von theologisch-religiöser Ausschließlichkeit in eine taten- und tugendgläubige Weltlichkeit hinüber. Vom asketischen Gegensatz zwischen sündiger Hoffart und ewiger Glorie, wie ihn der frühbarocke Jesuit Bidermann militant missionarisch, zwischen irdischem und ewigen Ruhm, wie ihn der hochbarocke Protestant Gryphius mit feineren Schattierungen entfaltet, verschieben sich mit dem Fortschreiten des 17. Jahrhunderts allmählich die Akzente. Im stärker rationalen, jedoch durchaus nicht unchristlichen Spätbarock, in dessen Verlauf im (häufig die Polarität Liebe - Ehre behandelnden) Drama verschiedener europäischer Literaturen (allerdings gleichfalls mit einer kontrapunktischen Gegenstimme der Ernüchterung und des sozialen Verantwortungsbewußtseins) relevante Renaissancekomponenten an die Oberfläche

treten, steht der nicht länger transzendente, aber provozierend als Jenseitssurrogat die Zeitlichkeit überspielende, humanistisch-antikisch gefärbte Ruhm der Tat und des verklärenden heroischen Sterbens im Mittelpunkt. Nachruhm erstrahlt für den höfischen, handelnden Menschen bei Lohenstein als ein letztes Ziel, als eine höhere Existenz, als unantastbarer Besitz, der ihm in einem sinnbildlich überdimensionierten geschichtlichen Resonanzraum dem Raptus der Zeit und dem Grauen der Verwesung gegenüber - sozusagen als spätbarockes Konzept eines ewigen Lebens - eine zumindest ideelle Fortdauer irdischer Größe garantiert.

Wie es W. Flemming, für den Barock generell etwas undifferenziert, für den Spätbarock aber richtig formuliert: "Nachruhm [. . .] war das höchste Ziel barocken Tuns und Trachtens." Es ist kein Zufall, daß der von Lohenstein für seine *Cleopatra* gewählte Leitspruch aus Tacitus's *Historien* (3. Buch, Kap. 66) - "[. . .] id solum referre, novissimum Spiritum per Ludibrium et contumelias effundant, an per virtutem"; "[. . .] allein darauf kommt es an, ob man den letzten Hauch unter Hohn und Schimpf von sich gibt oder in Tapferkeit" zu den seinem Selbstmord vorangehenden Worten des Antonius "Stoß ein! wer rühmlich stirbt/ der hat genug gelebt" in thematisch klarer Beziehung steht. Flemming stellt fest, daß Cleopatra auch im politischen Gegner Antonius Hochachtung erweckt und sich allgemeinen Nachruhm erwirbt, weil sie ihre Ehre als ihr höchstes Gut wahr.³⁵

Die überlebensgroße Gestik, die Sucht nach dem Monument, nach der Permanenz - all das wird indessen erst auf dem Hintergrund der mit polaren Spannungen geladenen, unbeständigen Leidenswelt verständlich, wie sie Lohensteins Helden feindlich umstellt:

Ein rühmlich Tod verhüllt des Lebens schlimmste Schuld/
vergöttert sterblich Wesen (III, S. 136, 326f.)

Oder (Augustus in Alexanders Gruft):

'Hier ligt der grosse Held/ von dem August muß lernen:
Der Leib vergeh' in Asch/ der Geist steig an die Sternen/
Für dessen todtem Bild' (O edle Tugends-Art!)
Des Caesars Geist beseelt; das Antlitz schamroth ward/
Die Seele Seufzer ließ. So müß auch diesem Leben/
Sein ihn vergötternd Ruhm uns Flamm und Flügel geben
Zu gleicher Ehren-höh. In-des/ dafern dein Glantz
Nicht unsern Dinst außschlägt/ nimm diesen Lorber-Krantz
Den nicht der Zeiten Sturm/ der Nachwelt Blitz wird tilgen/
Und dieser Krone Gold nebst dieser handvoll Lilgen/

Zu diesem leidenschaftlichen antikisierenden Ruhmesglauben - in einem innerlich dem Barock entfremdeten Stück wie Weises *Markgraf von Ancre* werden die heldisch-höfischen Ideale bereits schonungslos ihres mythischen Glanzes entkleidet - gesellt sich bei Lohenstein³⁶ die von habsburgischem Traditionsbewußtsein getragene Apotheose des 'gekrönten Löwen', die einen Funkenregen kosmischer Metaphern und Allegorien versprühende imperiale Enkomiaстик. Vor der grellen Kontrastfolie der 'Anti-Tradition', der türkischen 'Gegen-Welt' (Just) gewann dieser panegyrische Aspekt für die Zeitgenossen - nicht lange nach Lohensteins Tod standen die Türken vor den Toren Wiens - eine den Rahmen der galanten Huldigung an das Kaiserhaus sprengende ernste politische Aktualität.

Im Gottschedekreis³⁷ dominiert dann der vor allem ausgerechnet bei Lohenstein ("the whipping boy of Early Enlightenment", wie ihn Literaturhistoriker genannt haben) präfigurierte weltliche Tugendruhm, durch welchen säkulare Märtyrer in der Art eines Cato oder Agis im Lob ihrer unbestechlichen Sittlichkeit fortleben.

Daß es sich beim Tellheim Lessings, mit dessen Schaffen eine Betrachtung der vorklassischen Periode ihren natürlichen Abschluß finden würde, nicht um eine korrektive Karikatur einer bloßen Marotte und Überspanntheit, sondern um eine hintergründig differenzierte, die Möglichkeit tragischer Selbsterstörung andeutende Studie männlichen Ehrgefühls und seiner komplexen Motive handelt, bedarf kaum des besonderen Nachweises mehr.³⁸ Der Problembereich von Tugend und Ehre in der von Lessing auf dem Grundriß der angeblich entpolitisierten, als moralisches Ideal indessen machtvoll fortwirkenden Virginia-Fabel konstruierten *Emilia Galotti* bedarf jedoch noch der präziseren Aufhellung.

Unser gewaltiges Thema, von dessen Entwicklung wir nur eine relativ begrenzte, aber inhaltsreiche Etappe ins Auge fassen konnten, erweist sich letzten Endes als ein bloßer Ausschnitt, als ein Segment des umfassenden Wettstreits zwischen Transzendenz und Immanenz, oder präziser, des vielzitierten und doch so schwer zu definierenden Säkularisationsprozesses, der den Verlauf der neueren, ja zum Teil schon der älteren Literaturgeschichte begleitet. Das Interesse des Themas liegt vor allem im Reichtum der Zwischentöne und Übergänge, in der Polyvalenz und Vielschichtigkeit, der enormen sittlichen Schwingungsweite und motivischen Streuung der Begriffe Ruhm und Ehre, vom Satanischen bis zum Halbgöttlichen, von unverhüllter Diesseitigkeit bis zum Mystisch-Jenseitigen.

Hinter den Vorstellungen aus der Sphäre des Ruhmes, der Ehre, der Glorie, und ihrer Bildersprache öffnet sich in gewaltiger Tiefe und breiter internationaler Verflochtenheit eine Tradition, die mit Variationen, aber fast rißlos vom Frühchristentum bis zum Ausgang des letzten geschlossenen christlichen Zeitalters Europas, des 17. Jahrhunderts, reicht und deren Auswirkung gerade auf die deutsche Literatur noch nicht entsprechend gewürdigt worden ist. Ein genereller Hinweis auf die vorwiegend negative Auffassung von Ehre und Ruhm im 17. Jahrhundert, wie ihn G. F. Jones in seiner der Materie kaum gerecht werdenden Monographie³⁹ gibt, reicht hier nicht aus.

Zum Abschluß zwei Zitate: sie mögen den Endpunkt der Linie vom Barock zur Aufklärung abstecken, den Schritt von der theologisch fundierten Unbedingtheit eines Bidermann oder Gryphius zu einer der bedeutendsten Gestaltungen dämonischer Ruhmsucht bezeichnen, zu J. E. Schlegels *Canut*,⁴⁰ aus dem schon der Geist einer empfindsam aufgelockerten, erziehungsoptimistisch aufgeklärten Humanität spricht. Das maßlose egoistische Ruhmesstreben - innerster Kern von Canuts Antagonisten, dem vom Abendglanz eines versinkenden Leitbilds geblendeten, anarchischen Ulfo - erfährt in diesem gerade thematisch noch in barocken Bezügen stehenden Drama zwar eine scharfe Ablehnung. Aber Schlegel fällt ein Verdammungsurteil über den gemeinschaftsfeindlich das Staatswohl bedrohenden, anachronistischen, nicht durch rational-sittliche Gegenkräfte gebändigten Exzeß, über ein falsches System von Ehre (Nicolai), nicht über das weltlich-individuelle Verlangen nach Ruhm an sich.

Zunächst die metallische Härte, der Lakonismus, der dynamisch-imperativische, mit dunklen Vokalen gesättigte Sprechton Ulfos, jener Figur also, die von Schlegels vermutlicher Intention her weniger als eine Vorwegnahme der kolossalischen Kraftgestalten des Sturmes und Dranges, sondern eher als ein asozialer, realitätsferner Fremdkörper in einer gesamthaft noch stark herkömmlichen Tragödie verstanden werden darf.

Estrithe: Was hat dich wider ihn [Canut] so aufgebracht?

Ulfo: Sein Ruhm.

Soll er allein die Welt mit seinen Taten füllen?

Sein Name wird genannt, und meiner bleibt im stillen.

Es ist ihm nicht genug, daß er befehlen kann.

In allem tut er mehr als jeder Untertan.

Wer findet unter ihm Gelegenheit zu siegen?

Ihn preiset man allein im Frieden und in Kriegen.

Nur er heißt tapfer, groß, fromm, gütig, klug, geübt;
Er wird allein geehrt, er wird allein geliebt.
Sein Geist, den nichts umschränkt, will allein Ruhm umfassen,
Uns, die wir schlechter sind, will er nichts übriglassen.
Was bleibt mir, soll mich nicht zu leben ganz gereun,
Zur Ehre für ein Weg als der, sein Feind zu sein?
Ist Stärke, Mut, Verstand an denen denn verloren,
Die kein parteiisch Glück zu Königen geboren?
Hab ich zur Ewigkeit nicht so viel Recht als er?
Vom Schicksal kömmt der Thron, von uns die Ehre her.
Er bleibe, was er ist, ein König von sechs Reichen.
An Macht geb ich ihm nach, an Ruhm will ich nicht weichen.
(S. 12f., 49f.)

Und zuletzt das der weisen Lichtgestalt König Canut, dem 'Herkules' der Güte in den Mund gelegte Schlußwort des Stückes (Canut tröstet seine Schwester Estrithe, Ulfos Witwe), dessen spruchartige Prägnanz eine "Frühstufe des Thesendramas" (Markwardt) suggeriert und dessen Botschaft das Ethos Gellerts - und Sarastros - atmet:

Canut: Bezwing dich nur. Wie dauert mich sein Blut!
 Warum entstellte doch die Untreu seinen Mut!
 Doch ach! die Ruhmbegier, der edelste der Triebe,
 Ist nichts als Raserei, zähmt ihn nicht Menschenliebe.
(S. 73, 1527f.)

Anmerkungen

- 1 Zum europäischen Drama vgl. C. B. Watson, *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor*, Princeton 1960; C. L. Barber, *The Idea of Honour in the English Drama 1591-1700*, Göteborg 1957; P. M. Spacks, "Honor and Perception in *A Woman Killed with Kindness*", *MLQ* 20 (1959), S. 321f.; J. Gagen, "Love and Honor in Dryden's Heroic Plays", *PMLA* LXXVII (1962), S. 208f.; O. Nadal, "L'éthique de la gloire au XVII siècle", *Mercure de France* CCCVIII (1950), S. 22f.; R. Girard, *Critique* XX (1964), S. 483f. (Racine); E. Honig, *TDR* X, iii (1966), S. 134f. (Calderon); A. Almasov, *CHA* LIV (1963), S. 701f. (Lope de Vega). Vgl. auch F. Maurers Studien, z. B. "Die Ehre im Menschenbild der deutschen Dichtung um 1200", *Geschichte. Dichtung. Kritik. Literaturwissenschaftliche Beiträge*

- dargebracht zum 65. Geburtstag W. Kohlschmidts, hrsg. von M. Bindschedler und F. Zinsli, Bern 1969, S. 30-44. Besonders relevant ferner W. Hempel, *Übermuot diu alte . . . Der Superbia-Gedanke und seine Rolle in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Bonn 1970, S. 163f. und passim.
- 2 YWMLSt. 1976, S. 262; 1983, S. 124f.; 1969, S. 97 und S. 220.
 - 3 Vgl. J. H. S. Burleigh, *City of God. A Study of St. Augustine's Philosophy*, London 1949, S. 164; H. A. Deane, *The Political and Social Ideas of St. Augustine*, New York & London 1963 passim; Maria Rosa Lida de Malkiel, *La Idea de la Fama en la Edad Media Castellana*, Mexico und Buenos Aires o. D. (1952), S. 100f.-Der Hinweis im Text bezieht sich auf *Vom Gottesstaat* [. . .] eingeleitet und übertragen von Wilhelm Thimme, Zürich 1955, Bd. I.
 - 4 YWES 1982, S. 96 zu A. Blamires, "Chaucer's Revaluation of Chivalric Honour", *Medievalia* 1979.
 - 5 *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, hrsg. v. Marian Szyrocki und Hugh Powell, Bd. II, Tübingen 1964, S. 18 (13-15) und S. 20 (79-84). Alle weiteren Gryphius-Stellen werden mit Angabe von Band, Seite und Vers nach dieser Ausgabe zitiert.
 - 6 A. M. Ramsey, *The Glory of God and the Transfiguration of Christ*, London 1949, S. 26; K. F. Freudenthal, *Gloria* [. . .] *Studien zur ältesten deutschen Kirchensprache*, Göteborg 1959, S. 14f. Aus der reichen Literatur seien ferner erwähnt: H. Rheinfelder, "Gloria", *Festschrift K. Voßler*, München 1932, S. 46f.; J. Dupont, "Le chrétien, miroir de la gloire Divine", *Revue Biblique* LVI (1949), S. 392f. und die relevanten Stichworte (Ehre Gottes, Herrlichkeit, Doxa etc.) in RGG, *Lexikon für Theologie und Kirche, Handbuch theologischer Grundbegriffe*; Kittel, *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament* etc.
 - 7 Hohberg, *Ottobert XXIII*, zitiert bei M. Wehrli, *Das barocke Geschichtsbild in Lohensteins 'Armenius'*, Frauenfeld 1938, S. 31. Zu Narziß und Luzifer vgl. J. Rüttsch, *Das dramatische Ich im Deutschen Barock-Theater*, Horgen-Zürich und Leipzig 1932, S. 111f.
 - 8 U. Müller, *Die Gestalt Luzifers in der Dichtung vom Barock bis zur Romantik*, Berlin 1940, S. 14f.
 - 9 Zum *Cenodoxus* vgl. die vorzüglichen Ausgaben des Textes (Tübingen 1963) und der deutschen Übersetzung von Joachim Meichel, 1635 (Stuttgart 1965) durch Rolf Tarot (mit Einleitung, bzw. Nachwort), zitiert als Tarot und Meichel, ferner M. Wehrli in *Das Deutsche Drama*, hrsg. von B. v. Wiese, Bd. I, Düsseldorf 1960², S. 13f.; J. Rüttsch, "Die Bedeutung Jacob Bidermanns", *Trivium* V (1948), S. 263f.
 - 10 *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge* [. . .] Bd. I, Augsburg 1930, S. 43f.
 - 11 H. Kuhn, "Dichtungswissenschaft und Soziologie", *Studium Generale* 3,II (1950), S. 622-626; jetzt auch in V. Žmegač (Hrsg.), *Methoden der deutschen Litera-*

- 12 J. Bidermann, *Philemon Martyr*, herausgegeben und übersetzt von Max Wehrli, Köln und Olten 1960.
- 13 Vgl. Justus Lipsius, *Von der Beständigkeit (De Constantia)*, hrsg. von L. Forster, Stuttgart 1965, "Nachwort", S. 20.
- 14 H. Burger, *Jacob Bidermanns 'Belisarius'*, Berlin 1966, S. 213 und passim.
- 15 Schon in den altgermanischen Sprachen kommt der Übergang von der Bedeutung 'irdischer Ruhm' zu 'himmlische Ehre' vor, vgl. Freudenthal, S. 67; zu Gotisch *sweritha*, E. Karg-Gasterstädt, "Ehre und Ruhm im Ahd.", *PBB (Ost)* 70 (1948), S. 308f. - L. Forster, *The Temper of Seventeenth Century German Literature*, London 1952, S. 17
- 16 Vgl. D. W. Jöns, *Das 'Sinnen-Bild'. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*, Stuttgart 1966, S. 235f.; M. Windfuhr, *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker*, Stuttgart 1966, S. 184f.; M. Fürstenwald, *Andreas Gryphius. Dissertationes Funebres. Studien zur Didaktik der Leichab dankungen*, Bonn 1967, S. 57f. und 131.
- 17 Zitiert bei H. H. Krummacher, "Andreas Gryphius und Johannes Arndt" in *Festschrift Böckmann*, Hamburg 1964, S. 127.
- 18 M. Freivogel, *Klopstock, der heilige Dichter*, Bern 1954, S. 57, vgl. auch J. H. Tisch, "Milton and the German Mind [. . .]", *Studies in the Eighteenth Century* ed. by R. F. Brissenden, Canberra 1968, S. 221f.
- 19 W. Keller, "Nachwort" zu *Papinianus*, Stuttgart 1965, S. 153.
- 20 Vgl. V, S. 20, 405f.; VI, S. 140, 43f. bei Lohenstein (Zitiert nach der dreibändigen Ausgabe von K. G. Just, Stuttgart 1953-1957) z. B. III, S. 295. A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1964, S. 134f.; A. Henkel und A. Schöne, *Emblematik. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, Spalte 1614f.; z. B. das Phaeton-Emblem Spalte 1616: "Noli altum tendere", vgl. *Leo Armenius*: "Ich bitte nicht zu hoch", V, S. 21, 455. Michael erwidert "noch höher!". Vgl. K. E. Schöndorf, *Die Tradition der deutschen Psalmenübersetzung*, Köln und Graz 1967, S. 172: "Mit Millst. (obd., 12. Jahrhundert) setzt dann der Gebrauch von *ère* für *gloria* im Sinne von 'Gottes Ehre' ein, das [sic] in den meisten mittelalterlichen Übersetzungen und auch bei Luther benutzt wird."
- 21 W. Rehm, *Götterstille und Göttertrauer*, Bern 1951, S. 72. Zu Gryphius' erstem Drama vgl. meine Hobarter Antrittsvorlesung: *Andreas Gryphius: 'Leo Armenius'*, Hobart 1968.
- 22 "Hymnen an die Nacht", Novalis, *Werke und Briefe*, hrsg. von A. Kelletat, München 1953, S. 55.
- 23 "Aus den Lob- und Liebessprüchen von der ewigen Weisheit", *Deutsche*

- 24 Birken, zitiert bei W. Rehm, *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung*, Halle 1928, S. 218, vgl. A. Richmond, *Archaeology, and the Afterlife in Pagan and Christian Imagery*, Oxford 1950, S. 46. - "echten Ruhm": W. Flemming, *Barockdrama* Bd. I, DLE, Leipzig 1930, S. 14.
- 25 Henkel-Schöne, Spalte 1514-1515: "A Deo Recipiam".
- 26 Vgl. H. J. Schings, *Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius*, Köln 1966, S. 264f. - Zum frühchristlichen Denken vgl. A. Vermeulen, *The Semantic Development of Gloria in Early Christian Latin*, Utrecht-Nijmegen 1956.
- 27 A. Schöne, "Figurale Gestaltung. Andreas Gryphius", A. S., *Säkularisation als sprachbildende Kraft*, Göttingen 1958, S. 29f. Reproduktion des Titelkupfers bei A. Schöne, *Emblematik und Drama* gegenüber S. 128 (vgl. dazu S. 215) und bei H. Powell in seiner Ausgabe des *Carolus Stuardus*, Leicester 1963, S. 2. Vide auch E. M. Szarota, *Künstler, Grübler und Rebellen*, Bern und München 1967, S. 234f. über *Carolus*, S. 190f. über *Catharina*. Vgl. auch R. Tarot (Hrsg.), *Sophonisbe*, Stuttgart 1965, S. 246.
- 28 Vgl. M. E. Gilbert, "Gryphius: *Cardenio und Celinde*", *Interpretationen II, Deutsches Drama von Gryphius bis Brecht*, Frankfurt/M. und Hamburg 1965, S. 19.
- 29 Vgl. Keller, S. 153; W. Eggers, *Wirklichkeit und Wahrheit im Trauerspiel von Andreas Gryphius*, Heidelberg 1967, S. 149.
- 30 Vgl. J. H. Tisch, "Nature and function of historical reality in German Early Enlightenment Drama", *Studies on Voltaire and the eighteenth century* LVIII (1967), S. 1559f.
- 31 Vgl. Keller, S. 148.
- 32 Auf die bemerkenswerte innere Verwandtschaft zwischen Gryphius und Milton hat schon V. Manheimer, *Die Lyrik des Andreas Gryphius*, Berlin 1904, S. 192 und 238f. hingewiesen.
- 33 Zum *Horribilicribrifax* vgl. J. H. Tisch, *AUMLA* 21 (1964), S. 65f.; Michael: vgl. C. Wiedemann, *Johann Klaj und seine Redeoratorien*, Nürnberg 1966, S. 55.
- 34 W. Flemming, *Barockdrama* Bd. IV, DLE, Leipzig 1931, S. 19.
- 35 *Cleopatra*, hrsg. von I. M. Barth und W. Flemming, Stuttgart 1965, S. 178; III, S. 14; II, S. 99, 612.
- 36 Zum Nachruhm vgl. beispielsweise *Cleopatra* (III, S. 97, S. 136f.), *Sophonisbe* (ibid., S. 342), *Epicharis* (II, S. 218, S. 266f., S. 269); "Traditionsbewußtsein": vgl. K. G. Just, *Die Trauerspiele Lohensteins*, Berlin 1961, S. 96f.; siehe die Schlußbreyen der beiden Afrikanischen Trauerspiele und Prolog und Schlußbreyen des *Ibrahim Sultan*. F. Schaufelberger, *Das Tragische in Lohensteins Trauerspielen*, Frauenfeld und Leipzig 1945, S. 113: "Das Rühmen ist [. . .] der

letzte Sinn des Lohensteinschen Trauerspiels". Zur weltlichen Linie der Thematik allgemein vgl. A. Gerard: "Pour une phénoménologie du baroque littéraire", *PUEE V* (1963), S. 50: "La thématique de l'honneur domine, en effet, toute cette partie du théâtre européen du XVIIe siècle qui n'est pas centrée sur des thèmes religieux". Siehe auch J. H. Tisch, "Late Baroque Drama [. . .]", *Actes du Ve Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Belgrade und Amsterdam 1969, S. 132.

- 37 Vgl. J. H. Tisch, *Johann Christoph Gottsched (1700-1766). Seine dramatische Theorie und Praxis zwischen Barock und Aufklärung*, Hobart 1966, S. 19f. und *Studies on Voltaire* 1967 passim.
- 38 Vgl. z. B. R. Belgardt, "Tellheim's Honor: Flaw or Virtue?", *GR 42* (1967), S. 16f.
- 39 *Honor in German Literature*, Chapel Hill 1959.
- 40 Zum *Canut* vgl. K. May, "Johann Elias Schlegels *Canut* im Wettstreit der geistesgeschichtlichen und formgeschichtlichen Forschung", *Trivium VII* (1949), S. 257f., auch in K. May, *Form und Bedeutung*, Stuttgart 1957, S. 13f.; P. Wolf, *Die Dramen Johann Elias Schlegels*, Zürich 1964 bes. S. 148f.; R. R. Heitner, *German Tragedy in the Age of Enlightenment*, Berkeley und Los Angeles 1963, S. 101f. Zitiert wird nach der Ausgabe von H. Steinmetz, Stuttgart 1967; zum Thema vgl. das "Nachwort" bes. S. 124. "Frühstufe des Thesendramas": B. Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, Bd. II, Berlin 1956, S. 508. Zu Canuts Schlußwort vgl. Lessing, *Philotas*, 7. Auftritt: "Was ist ein Held ohne Menschenliebe!"