

Johannes Klein

Die Gesellschaftskritik im Drama Lohensteins

Daniel Casper war ein Bürgerlicher, der sich erst nach der Adellung seines Vaters »von Lohenstein« nannte, aber durch die bedeutende Stellung, zu der sich bereits sein Vater hinaufgearbeitet hatte, wuchs er in die große Gesellschaft und führende Schicht der Zeit hinein. Er wurde hoher juristischer Beamter und Diplomat Breslaus am Wiener Hof und hatte hier die Überreste der städtischen Selbständigkeit zu verteidigen. Seine Haltung zeigt zwei Spannungen. Er verleugnete nicht, daß er als Nachfahr eines kleinbürgerlichen Hauses die Kritik an den Hochgestellten, dazu auch die Beobachtungsgabe mitbrachte, die so oft Begabte, aber in den zweiten Rang Verwiesene haben und die sie auch nicht verlieren, wenn sie in den ersten gesellschaftlichen Rang aufgestiegen sind. Und er war als Regierungsrat in fürstlichen Diensten Syndikus des Breslauer Senats. Die erste Spannung merkt man an der Schärfe, mit der er das absolute Fürstentum sieht; diese politische Seite seiner Kunst fällt sehr auf, obwohl man sie zu wenig betont hat. – Die zweite Spannung hat den künstlerischen Ertrag der ersten begünstigt, aber der höfischen Welt seiner Dramen das Glaubwürdige gegeben. Er hatte europäische Perspektiven gelernt, die damals schon durch den Gegensatz Europas zur Expansion des Ostens bestimmt waren; die Stelle, die heute die Russen einnehmen, hatten damals die Türken. So erklärt sich die eigentümliche Doppelhaltung seiner Dramen, die zugänglicher geblieben sind als sein riesenhafter Staatsroman »Arminius« und wichtiger als seine heroisch-galanten Gedichte. Denn der erwähnten unerbittlichen Schärfe, mit der er den Absolutismus sah, steht sein Interesse an der Habsburger Monarchie als dem eigentlichen Bollwerk gegen den Türkensturm gegenüber. Im ersten Fall ist er herausfordernd und sagt gegen den Absolutismus erstaunliche Dinge. Im zweiten Fall ist er höfisch, erweist in den barocken Chören der Zwischenspiele, den sogenannten Reihen, oder gelegentlich im Prolog, der Habsburger Monarchie Reverenz.

Seit 1675 am Kaiserhof, wurde der feingebildete, elegante Jurist mit Respekt behandelt. Hier bewährte er, was er, seitdem er in Staatsstellungen eingetreten war, gelernt hatte: politisch-gesellschaftliche Zusammenhänge zu ergreifen und illusionslos zu untersuchen. So entgingen ihm die höchst persönlichen Hintergründe vieler politischer Handlungen nicht. Er verkannte ebensowenig, welchen Zwang umgekehrt politische Gegebenheiten auf persönliche Entscheidungen ausüben. Seine Dramen spielen in hochpolitischem Bereich.

Hier ist einzurechnen, daß er auf seinen Reisen drei republikanische Gebiete kennengelernt hatte: die Schweiz, die Vereinigten Niederlande und Hamburg. Es lag in den besonderen schlesischen Gegebenheiten, daß ein Bürgerlicher wie Lohensteins Vater und er selber zugleich kaiserlicher Beamter sein konnte, ohne daß dies schon eine Untertänigkeit bedeutete. Es gab von jeher eine politische Ideologie, nach der der Kaiser in Deutschland ein unmittelbares politisches Verhältnis zu den Deutschen hatte, das die Territorialfürsten gleichsam übersprang. Nur verstanden es leider die Habsburger nicht, diese Ideologie zu nutzen, sondern sie schwenkten durch ihre Politik auch in Schlesien entschieden in die territorialfürstliche Richtung ein und zeigten die typische Sucht, Bürger und Bauern zu entmachten. Es war immerhin für den Angehörigen eines Bürgertums, das in Schlesien um seine Rechte rang, höchst interessant, diese republikanischen Gebiete kennenzulernen, darunter eben das reichsdeutsche Hamburg, das sich ja nur durch jene eigentümliche Struktur des Deutschen Reiches bzw. durch die Reste dieser Struktur als Bürgerstaat hielt und auch später gehalten hat.

Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation bestand noch und damit die merkwürdige Verbindung deutscher Geschichte mit der römischen; Goethe sollte unter unseren Großen der letzte sein, der sie sah. Der kulturelle Einfluß der Antike, der seit der Renaissance so stark erneuert war und der ohnedies sein Schwergewicht in der römischen Antike hatte, war durch das Fortleben des römischen Reichsgedankens begünstigt. Wie lebendig er war, sollte noch Napoleon beweisen, als er ein römisches (wenn auch nicht mehr ein heiliges) Reich französischer Nation zu gründen suchte.

Die Habsburger vertraten durch ihre Reichs-Idee das Heilige Römische Reich Deutscher Nation. Der Zusatz »heilig«, der durch die christliche Entwicklung entstanden war und sich auch in den christlichen Reichs-Insignien verriet, gab einem Lohenstein den Rückhalt für die antitürkische und, für das damalige Europa, zugleich abendländische Haltung. – Trotzdem war das *Unheilige* des alten römischen Reiches nicht vergessen. Durch den Sieg des Absolutismus wurde die Erinnerung verstärkt. Die Parallelen durch rücksichtslose Kriege, perfide Kabinett-Justiz, rechtsetzende Macht des Fürstentums und damit Ausnahmestellung jenseits der sonst gültigen Gesetze waren auffallend. In Lohensteins Dramen werden sie kraß beim Namen genannt. So erklärt sich die eigentümliche Zwiespältigkeit bei ihm: im Sinn einer unbestechlichen Rechts-

auffassung dachte er antiabsolutistisch; im Sinn europäisch-abendländischer Politik dachte er habsburgisch. Das merkt man etwa an dem Schlußchor der »Cleopatra«, wo nach dem Untergang Roms der Aufgang Habsburgs gesehen wird. Auch haben es die sogenannten Türken-Dramen, das Erstlings-Drama »Ibrahim Bassa« (1650) und »Ibrahim Sultan« (1673), das *eine* lange vor, das *andere* verhältnismäßig kurz vor dem Wiener Aufenthalt, mit der habsburgfreundlichen, antitürkischen Haltung zu tun. Künstlerisch und geistesgeschichtlich sind sie aber die weniger interessanten. Dagegen haben es die sogenannten afrikanischen Trauerspiele »Cleopatra« (etwa 1660) und »Sophonisbe« (1669 uraufgeführt) sowie die römischen Trauerspiele »Agrippina« (1665) und »Epicharis« (etwa 1665) mit dem unheiligen römischen Reich zu schaffen. Diese Stücke sind also älter als der Wiener Aufenthalt; nur einige Bearbeitungen liegen später. Lohenstein war durch Reisen in Steiermark und Ungarn an die Grenze des türkischen Gebiets sowie durch seine Tätigkeit in Breslau bereits tief in die Probleme eingeführt, die er in Wien nach zwei Seiten noch einmal so deutlich sehen lernte.

Hier werden die geistes- und weltgeschichtlichen Zusammenhänge seines Werkes noch komplizierter. Schon in den Dramen des Andreas Gryphius hatte die *Geschichte* eine neue Bedeutung bekommen. Damit hatte Gryphius zwar einerseits als Polyhistor ein Bildungsbedürfnis seiner Zeit erfüllt, andererseits aber weit vorausgegriffen, weil das Innerweltliche und Irdische, die Bestimmung menschlichen Schicksals eben durch Menschen, durch diese Themengebung mächtiger wurde. Bei Lohenstein wird klar, daß damit ein Säkularisierungsprozeß eingeleitet war. Denn die sogenannten afrikanischen wie die sogenannten römischen Trauerspiele greifen gleichermaßen Stoffe aus dem unheiligen römischen Reich heraus. Alle Heldinnen dieser Stücke befinden sich entweder in dem Kampf mit dem Römischen Reich oder ganz in seinem Bannkreis. Lohenstein belegt obendrein, ähnlich wie schon Gryphius, seine dramatische Darstellung durch Anmerkungen zur historischen Überlieferung. Aber bei Gryphius hatte die Verwertung geschichtlicher Quellen einen ganz anderen Charakter als bei Lohenstein. Denn Gryphius belegte im »Carolus Stuardus« das heroische Leiden des Gottesgnadentums eines Königs, in der »Katharina von Georgien« das Märtyrertum seiner Heldin. — Das Unheilige, als das, wenn auch in verschiedenen Abstufungen, bei Lohenstein das Römische Reich erscheint, schließt vom Stoff her eine metaphysische Durchlichtung nahezu aus. Auch die Reihen, die Lohenstein nach dem Muster des Gryphius einführt, ersetzen dies nicht, wenngleich sie Kritik vom Standpunkt der absoluten Werte aus üben. Das Innerweltliche, Irdische hat in den Dramen Lohensteins gesiegt. Der *Mensch* bestimmt sein Schicksal, und zwar im schlimmsten Sinn: homo homini lupus.

Zu den weiterweisenden Zügen von Gryphius' dramatischem Schaffen gehörte, daß ein *Gegenwartsstoff* auftauchte: die Hinrichtung Karls I. im »Carolus

Stuardus«. Nur wurde das Gegenwärtige daran entschärft: nicht die Revolution gegen einen willkürlichen Herrscher wurde verherrlicht, sondern die Läuterung dieses Herrschers. – Bei Lohenstein scheint der Gegenwartsstoff zu fehlen. In Wahrheit sind diese Geschichtsstoffe aber als Gegenwartskritik gemeint. Nicht nur das! Sie haben eine dämonische Einfühlung in die Geschichte. Die markanten, ergreifenden und unheimlichen Figuren aus der römischen Geschichte sind da: Scipio, Antonius, Augustus, Nero, Agrippina, Poppäa Sabina – und auch Seneca, auf den Humanismus und Barock als auf ihren vorbildlichen Dramatiker und Stoiker so weitgehend zurückgegriffen hatten. Nur ein Zeitgenosse des Absolutismus konnte eine solche existentielle Erfassung des römisch-politischen Geistes leisten – und nur ein Zeitgenosse des 20. Jahrhunderts wird es wieder können. Denn so sehr erinnern viele Verhöre und Gewaltakte an die Methoden, die wir erlebt haben.

All das führt zu einem *neuen Realismus*. Staatsakte, Verhöre, Verschwörungen, Gerichte, aber auch die stark hervortretenden erotischen Szenen in politischem Zusammenhang sind beobachtet (man denke an das Mätressenwesen im Absolutismus und an die Rolle lasterhafter Frauen in der römischen Geschichte).

Da Lohenstein als Beobachter illusionslos ist, wird der Realismus bei ihm scharf, obwohl es durchaus nicht an heroischen Szenen bei ihm fehlt. Man denke etwa an den Tod des Seneca und der Epicharis.

Nun verbindet sich dieser Realismus mit der Stilisierung. Lohensteins Stücke sind ja Kunstdramen wie die Trauer- und Lustspiele des Gryphius auch. Lohenstein strukturiert sogar schärfer als Gryphius. Er hat vorklassische Gestaltungselemente wie die Sentenz. Das heißt aber, daß Lohenstein innerhalb des realistisch beobachteten politischen Vorgangs auch das überzeitlich Gültige hervorheben will – wie wir es etwa aus der Gipfelung erregter Dialoge in Goethes »Iphigenie« kennen. Ihre politischen Aussagen heben sich dadurch noch schärfer heraus. In denselben Zusammenhang gehört die Durchfeilung des Verses. Auch bei ihm ist es der Alexandriner mit dem Zwang, entweder die bittere Aussage durch die scharfen Zäsuren dieses Verses zu unterstreichen oder sie durch ausgewogenes Sprechen zu überspielen. In diesen Zusammenhang gehört weiter die rhetorische Ausdehnung, die nur für unser Gefühl dem eigentlichen Realismus widerspricht, sehr wohl aber eine bestimmte politische Aussageweise der Zeit trifft, – weiter die Lust an den knappen Stichomythien, die wie bei Gryphius den holländischen Klassizisten und natürlich der Antike abgelesen sind. Zwar beschleunigen sie das dramatische Tempo. Jedoch verzögern sie auch innerhalb der Beschleunigung, weil hier eben für jeden Zuschauer unverkennbar Vers gegen Vers steht, Haltung gegen Haltung, vollends, wenn diese Verse auch noch Sentenzen sind. Auch da ließ sich für die politische Markierung allerlei herausholen.

Eine weitere Verwicklung der geistes- und gesellschaftsgeschichtlichen Zusammenhänge liegt noch darin, daß diese unheimliche, barock-realistische Sicht auf

die römische Antike zugleich einen Abschied von ihr einleitet. Politik und Kunst der Römer konnten letzten Maßstäben nicht standhalten, auch die eines Seneca nicht. Auch bei Gottsched, der sonst an Lohenstein kein gutes Haar ließ, wird im »Sterbenden Cato« die Entwicklung des Römerreiches ähnlich gesehen. Danach wurde es Zeit, zur griechischen Antike zurückzukehren, und damit sollten ganz neue Maßstäbe heraufkommen, mit denen eine Durchlichtung des gestalteten Geschichtsstoffes wie auch eine Erneuerung des Menschenbildes möglich wurden seit Klopstock, Herder, Goethe, Schiller, Hölderlin. Einer der letzten bedeutenden Vertreter des Bürgertums, das seine Geltung langsam *verliert*, nimmt Entscheidungen einer Zeit vorweg, in der es sie *wiedergewinnen wird*. Die Bloßstellung des Inhumanen in den Dramen Lohensteins ist eine indirekte Vorwegnahme der Humanitätsbewegung.

Nun fällt noch ein letztes auf. Die politischen Persönlichkeiten, um die es bei Lohenstein geht, sind meistens Frauen. Es gab damals kein Frauenbild als tragendes Menschenbild, obwohl es bei Opitz und Fleming vorgeahnt war. Eine so ungewöhnliche Formbegabung wie Lohenstein strebte aber instinktiv auf ein solches Bild zu, und darin verrät sich zugleich etwas Gesellschaftsgeschichtliches. Die vier besten seiner sechs Dramen haben Frauen zu Titelhelden: Cleopatra, Sophonisbe, Agrippina und Epicharis. Nur Epicharis, die idealistisch-republikanische Römerin zur Zeit der schlimmsten Tyrannei Neros, ist eine unerotische Natur. Die drei anderen sind Frauen von ungewöhnlicher Leidenschaft im Erotischen wie im Politischen. Sie würden auch eine ungewöhnliche Liebeskraft entwickeln, wenn ihre Umwelt und der Kampf um die Macht ihnen die echte und zugleich zarte Hingabe überhaupt erlaubten. Diese Möglichkeit blickt wenigstens bei der Karthagerin Sophonisbe manchmal durch. Aber sie leben entweder in Staatsgebilden, in denen eigentlich noch kein echtes Maß des Lebens gelungen ist, wie in Karthago (Sophonisbe) und im späten Ägypten (Cleopatra), oder sie leben in einem Staatsgebilde, wo dies Maß wieder verlorengegangen ist (Agrippina). Hinzu kommt, daß Sophonisbe in Auseinandersetzung mit dem vorcäsarischen, Cleopatra mit dem frühcäsarischen Römerreich wirken müssen. Sie stehen an sich schon für eine Kultur, die im Bereich des Vitalen entstand, sich mit römischer Disziplin und fremder Staatsgesinnung messen mußte und den Kampf verlor. Sie sind als Frauen und als große und leidenschaftliche Persönlichkeiten ihren Staatsgebilden und ihrer Kultur verbunden und können sie daher in ihrem Reiz wie in ihrer Ohnmacht verkörpern. Dadurch sind das Politische und das Erotische auf eigenartige Weise in ihnen gekoppelt. Dabei ist Cleopatra die skrupellosere – die Römerin Agrippina wiederum hat alle Kosten des Seelenverlustes zu tragen, der in einem cäsarischen Staat wie in dem neronischen entstand. Für solche Gebilde ist zuweilen typisch, daß die Erinnerung an eine opferbereite Staatsgesinnung noch lebt, ja daß der Cäsar von seinen Untertanen diese Gesinnung fordert, während er sie selber mit Füßen tritt: der absolute Herrscher als Gott auf Erden, der keinem sittlichen Maßstab mehr zu

unterliegen glaubt – ein Standpunkt, der von Lohensteins Nero und sogar von Lohensteins Seneca in schlimmstem Mitläufertum denn auch vertreten wird. In solcher Welt der Korruption und des Mordes, des stets wachen Verdachts und der stets wachen Angst vor etwaigen Rächern aus Adel und Volk ist eine so starke Persönlichkeit und Frau wie Agrippina nur noch des Ungeheuerlichen in Politik und Eros fähig, und dabei schimmert ein Leiden des tieferen Menschen und der reineren Frau durch. – Epicharis sei zunächst noch ausgeklammert.

Man hat von Lohensteins Pessimismus gesprochen, aber der Lebenshaltung und Persönlichkeit Lohensteins entspricht kein Pessimismus. Er sieht den Widerspruch, in den in Politik und Geschichte der Mensch gerät: er muß handeln, aber die politischen Umstände machen ihn unfrei. Dabei interessiert Lohenstein nicht zufällig bereits das *Wesen* der Frau. Ebenso, wie sich in der Neigung der Barockzeit, überhöhte Menschen zu sehen, nicht nur Devotion vor den Fürsten, sondern sehr wohl auch der erwachte Sinn für Persönlichkeit verraten kann, ist in Lohensteins Interesse für das Überweib der Sinn für die besonderen Möglichkeiten der Frau erregt, das Menschliche zu verkörpern. Aber ebensowenig wie das Barock von der überhöhten Menschengestalt zur stellvertretenden Persönlichkeit überging (das erlaubte schon die Gesellschaftsstruktur der Zeit nicht), ebensowenig konnte Lohenstein von einer überhöhten zu einer stellvertretenden Frauengestalt übergehen. So haftet diesen Frauen bei Lohenstein etwas tragisch Unerlöstes und Unerlösbares an, etwas Dumpfes, als ob sich das rein Menschliche hier durchwühlen wollte und nicht könnte. Die gnadenlose Struktur eines absoluten Staates ist vor dem 20. Jahrhundert von keinem deutschen Dichter so erkannt worden wie von Lohenstein. Der Pessimismus liegt nicht in ihm, sondern die staatliche Struktur gibt Anlaß, das Dunkle darzustellen.

Dies ist das Neue bei Lohenstein. Vor Schiller gibt es bei uns keinen politischen Dichter dieser Art. Er unterscheidet sich überdies von Schiller, weil er dessen tragischen Idealismus nicht teilt und also auch nicht die Kraft des untergehenden, ganz Persönlichkeit gewordenen Menschen darstellt, sich innerlich dem furchtbaren Zwang des Staates zu entziehen. Eine Ausnahme gibt es trotzdem: Epicharis im gleichnamigen Trauerspiel. Man hat sie mit Marquis Posa verglichen. Mit dieser Anspielung auf »Don Carlos«, wo Posa in einem despotischen Staat auf politisch-geistige Freiheit vorausblickt, ohne zu glauben, daß sie jetzt schon verwirklicht werden könne, ist zum zweiten Male eine Verwandtschaft mit der deutschen Klassik angedeutet. Daß Lohenstein diese leidenschaftliche Republikanerin Epicharis zur wahrscheinlich letzten Mittelpunktfigur eines seiner Dramen gemacht hat, bedeutet zugleich eine Aufwertung des Frauentums. Und der Realismus, mit dem er den Despotismus sieht, ist dem Realismus Schillers tatsächlich noch verwandter, als irgendeiner der vorklassischen Stilzüge bei Lohenstein der Schillerschen Klassik verwandt wäre. Man braucht nur an Schillers beide Frauengestalten aus der »Maria Stuart« zu denken. Wie stark sind bei der erotisch faszinierenden Persönlichkeit der Maria

auch immer ihre Ausstrahlungen ins Politische! Und wie hart ist die Königin Elisabeth als politische Gestalt und als Frau, und wie sehr wirkt in ihrem Verhältnis zu Leicester doch ihre erotische Situation auf ihre politische Entscheidung ein!

Das Innerweltliche, Irdische wäre bloß hart und unerträglich, wenn bei dieser Entdeckung des bloß Menschlichen nicht auch die *Kenntnis des Seelischen* wüchse. Man hat seit einiger Zeit wieder anerkannt, daß es bei Lohenstein eine feine Psychologie und obendrein eine Zwielight-Psychologie gibt. Durch die zwiespältige Grundsituation seiner Heldinnen ist sie ohnedies gegeben, da sie als Liebende die Verdammten der Politik und als Politikerinnen die Verdammten der Liebe sind. Aber solche Zwielight-Psychologie erklärt sich nicht nur aus der Spannung zwischen Eros und Politik. *Sie erklärt sich ebenso sehr aus der besonderen Dialektik, zu der ein despotischer Machtstaat seine Bürger zwingt.* Die scharfe Ordnung, in die sich ein sittliches Chaos verkleidet, zwingt sie zur Loyalität gegenüber einem absoluten Fürsten, der von sich aus keinerlei Zwang zur Loyalität hat. Da sucht der Mensch, wenn er zur Mitschuld am politischen Verbrechen gepreßt wird, nach Rechtfertigung vor sich selber und vor dem Sittengesetz. Das erklärt bei seinen belasteten Heldinnen vieles. Es ist aber auch bei dem Seneca in der »Agrippina« wie in der »Epicharis« zu merken, und es finden sich auch sonst, bei Nebenfiguren, wimmelnd viele Beispiele für solche Zwielight-Psychologie. Auch die Herrscherpersönlichkeiten sind von der oben erwähnten besonderen Dialektik keineswegs ausgenommen; sie sind nicht nur Ausübende der Macht, sondern auch Gefangene ihrer Macht. Wie schillernd ist die Gestalt des Masinissa in der »Sophonisbe«, immer hin- und hergerissen zwischen echter Leidenschaft und politischer Notwendigkeit. Wie doppelbödig ist der Charakter des Augustus in der »Cleopatra«, ritterlich und tückisch – man weiß nie, was er im Augenblick ist, und sogar eine so, wenn auch nicht eindeutig, tückische Persönlichkeit wie Cleopatra wird mit ihm nicht fertig. Man merkt übrigens, wie nahe diese Zwielight-Psychologie der geschichtlichen Wahrheit steht.

Und dieses große Talent Lohenstein war auf die *Schulbühne* angewiesen, die keiner seiner Frauengestalten gerecht werden konnte; denn die hätten auf ein großes Theater gehört und von großen Schauspielerinnen dargestellt werden müssen. Lohenstein setzt das Raffinement der Kulissenbühne bereits als selbstverständlich voraus; trotzdem gab es sehr viel besser ausgestattete Bühnen als selbst gut ausgestattete Schultheater. Er kam vom Schultheater, an dem er als Gymnasiast mitgewirkt hatte, her – und sein Werk mußte beim Schultheater versanden. In dieser Hinsicht ist er wiederum das Opfer seiner Zeit und deren gesellschaftlicher Form. Denn noch hatten sich die Wanderbühnen als Berufstheater nicht entfernt durchgesetzt und standen in Verruf. Sie hätten aber seine Dramen weit besser verbreiten können als die Schultheater. Aufführungen mit Berufsschauspielern sind bis heute nur für die Türkendramen bezeugt, und sie

sind ja weniger wichtig. Dennoch übten Lohensteins Stücke durch ihre Technik und ihre profilierten Charaktere Einfluß, dessen Fortdauer man schwer feststellen kann und der die Schultheater immerhin zu letzten Anstrengungen aufrief. Pädagogisch waren diese Stoffe, wenn man ständisch gebunden dachte, sogar gefährlich. Junge Menschen, die solche Geschehnisse spielen mußten, wurden zu einer neuen Freiheit aufgerufen, und wenn es nur die größere Freiheit in der Beurteilung von Menschen gewesen wäre. *Es müßte aber einmal versucht werden, die untergründige Geschichte revolutionärer Regungen in solchen Zeiten gerade an einer Literatur festzustellen, die von den Zeitgenossen toleriert wurde, ohne daß die Herrschenden offenbar merkten, was ihnen hier drohte.* Lohenstein erklärte schlankweg, daß ihm die Dichtung Nebensache war. Die vorklassischen Züge weichen hier den voraufklärerischen, denn die Aufklärung entwickelte sich zu einer ähnlichen Entgötterung und zu einer ähnlichen Nebenordnung des Musischen wie Lohenstein. Er ist ein großes Talent wider Willen. – »Cleopatra« hat, wie all diese historischen Dramen, eine große Personenzahl; das Bedürfnis der Zeit nach großen Aufzügen spiegelt sich ebenso darin wie auch die Notwendigkeit, einen möglichst breiten historischen Grund zu legen – und außerdem leider der Zwang des Schultheaters, möglichst viele Schüler zu beschäftigen.

Drei Gestalten heben sich heraus: *Cleopatra* als die Hauptperson, von schlangenhafter Gewandtheit und absoluter Gewissenlosigkeit, wenn es darum geht, sich aus einer politischen Niederlage herauszuwinden, *Antonius*, ihr Geliebter, ehrlicher als sie, aber politisch durch seine Leidenschaft für Cleopatra geschwächt und ihr unterlegen, obwohl er als Persönlichkeit überlegen sein könnte, schließlich *Augustus*, Träger eines disziplinierten Staatsprinzips und insgeheim schon Träger eines neuen Absolutismus, welch beide Möglichkeiten er faszinierend in sich vereinigt. Er ist leidenschaftsloser, zielbewußter Politiker. An Doppelzüngigkeit nimmt er es mit Cleopatra auf, indem er dem Antonius nach der Schlacht bei Actium mit aller Rhetorik eines edlen, vorcäsarischen Römers ein unwahres Friedensangebot macht: hier hofft er, den Römer Antonius zu bestechen. Zur selben Zeit bietet er Cleopatra den Frieden, ja seine Liebe, wenn sie den Antonius umbringen läßt. Hier bietet er eine erotische Rhetorik auf, die Cleopatra nur allzu gut versteht. Als sich dann Antonius von allen Seiten verraten sieht und sich, nachdem er sich durchstochen hat, sterbend zu Cleopatra hat tragen lassen, redet sie im hohen Stil der Liebe und des Schmerzes mit ihm, ohne daß man durchschaut, wie weit sie lügt und wie weit ein wirklicher Kampf in ihr tobt. Denn Antonius rät ihr selber, sich der Großmut des Augustus zu überantworten. So steht schließlich Augustus nur noch der Cleopatra gegenüber – mit Sympathie für die Gewandtheit dieser Frau, mit Lust am Liebes- und Wortspiel; nur nebenbei bietet er ihr an, ihm freiwillig nach Rom zu folgen: für den Triumphzug, meint er heimlich, doch er begründet es geschickt: Cleopatra würde mit ihrem Reiz ganz Rom besiegen. Aber Cleopatra,

die ihm unterlag, weil sie sich zur Treulosigkeit gegen Antonius hatte verleiten lassen, durchschaut ihn. Sie versteht sich zu gut auf Liebe oder auf das, was bei ihr an Liebe übrig ist, und dieser Politiker liebt nicht. So gibt sie sich den Tod. Augustus aber (der eigentlich bloß Octavian heißen müßte, da er damals noch nicht Kaiser war und den Beinamen Augustus noch nicht angenommen hatte) erweist der Toten öffentliche Ehre. Er gewinnt als Politiker, weil er sie los ist, und er gewinnt, weil man ihn für ritterlich halten wird.

Mit einem solch klaren charakterologischen Aufriß verbindet sich ein entsprechend klarer baulicher Grundriß. Der eine ist mit dem anderen schon weitgehend gegeben. Es handelt sich um ein Werk der Repräsentation auch für gesellschaftliche Zwecke, und es tut somit seiner Zeit genug, obwohl es die hier gespiegelte barocke Ordnung von innen her fragwürdig macht. Alle künstlerischen Dinge bekommen einen gesellschaftlichen und politischen Sinn. Das gilt auch von der Tatsache, daß das Stück an den Typ der analytischen Tragödie erinnert, denn wenn sich der Vorhang hebt, ist die Lage des Antonius und der Cleopatra verzweifelt, der Sieg des Augustus und der neuen Despotie schon besiegeltes historisches Schicksal. Antonius und Cleopatra werden nicht mehr zu retten sein, aber Lohenstein belebt die Handlung, deren Verlauf der geschichtskundige Zuschauer voraussieht, durch Spannungen, auf die hier nicht einzugehen ist. Es sei nur aufmerksam gemacht auf die Antithetik und zugleich parallele Zuordnung von Augustus' verlogenen Friedensangeboten und auf das spielerische Gespräch des Augustus mit Cleopatra, das in Wahrheit den Krieg um die Weltherrschaft entscheiden soll. Dies Liebes- und Wortspiel wird oben drein zum Gesellschaftsspiel, d. h. zum Jonglieren mit geschliffenen Reden und Verhaltensformen, hinter denen ein tödlicher Ernst steht. *Es steckt darin etwas von dem Geist, mit dem 130 Jahre nach Lohensteins Werk der französische Adel in den Tod ging.*

Das *Bühnenbild* unterstreicht die gesellschaftliche Repräsentation, weil das Werk ein Zimmerstück ist. Und es teilt die Zimmertypen auf in zwei Gruppen: auf der einen Seite Gemach, Audienzsaal, Zelt, auf der anderen Totengruft, zusammengeordnet mit dem Isis-Tempel. Der säkulare Bereich, in dem sich Politik ereignet, steht dem sakralen und dem Todes-Bereich gegenüber. Aber der sakrale Bereich, der auch eine bestimmte politische Form begünstigt hat, hat seine religiöse Kraft verloren; er ist nicht zufällig dem Todes-Bereich zugeordnet. (Etwas Ähnliches läßt sich in »Sophonisbe« beobachten.) Cleopatra gehört einer untergehenden Welt an. Das römische diesseitige, disziplinbetonte Staatsprinzip vernichtet das politisch-religiöse. *Spiegelt sich hier nicht die Aufsaugung des Kirchenprinzips durch den Absolutismus?* Um mit Hebbels Geschichtsanschauung zu reden (nicht mit dem diesbezüglichen Begriff, denn der stammt nicht von ihm): die Weltstunde des römischen Cäsarentums ist angebrochen.

Antonius hat keine geistige und seelische Heimat mehr. Er hat die geradezu staatlich gewordene, unpersönliche Folgerichtigkeit des Augustus noch nicht und

die altrömische republikanische Freiheit nicht mehr. Die triebhaft-dumpfe Welt des untergehenden Ägypten, in dem faszinierenden Tiernenschentum der Cleopatra, das geradezu die tiernenschlichen Gottheiten Ägyptens spiegelt, zieht ihn wegen der Nähe zur Natur und Leidenschaft an. Aber er verleugnet den Römer nicht. Er kennt Persönlichkeit. Er spürt, daß in dem neuen cäsarischen Staats-Prinzip Liebe keinen Platz haben wird, während sie aus einer triebhaft-dumpfen Welt noch wachsen könnte; denn der Sexus hat die Gebärde der Liebe, wie Cleopatra eine Schauspielerin der Liebe ist, und Gebärde und Schauspiel der Liebe existieren nicht, wenn kein Bild der Liebe gesichtet worden wäre. Antonius ist die tragische Gestalt des Stückes.

Die kultur-, religions- und weltgeschichtlichen Perspektiven des Stückes sind aber so mächtig, daß die persönliche Tragödie des Antonius nur halb bewußt wird. Insofern kann man dies Trauerspiel geschichtsphilosophisch nennen. Lohenstein hat dies durch die Chöre (Reihen) und ihre Kommentare unterstrichen. Es sei nicht im einzelnen auf sie eingegangen, nur erwähnt, daß nach dem vierten Akt ein Schäfer-Idyll als Gegenbild zur Verderbnis der Fürstenhöfe aufgeführt wird; auch das ist aus barocker Schau und gesellschaftskritisch gemeint, weist also jedes Mißverständnis ab, als ob Lohenstein innerlich auf seiten der jetzt siegreichen cäsarischen Macht stünde. Dieser revolutionäre Zug wird nur scheinbar wiederaufgehoben durch den Reihen nach dem fünften Akt: Chor des Nils, der Donau, des Rheins. Auch Rom, das cäsarische, wird überwunden werden; Österreich wird das geschichtliche Erbe antreten – und menschlicher sein . . .

Die Spiegelung des Gesellschaftlichen zeigt sich auch in der *Sprache*, und zwar markant, als im vierten Akt Augustus der Cleopatra entgegentritt. Die beiden Partner, die sich in Cleopatras Zimmer allein begegnen, wahren den Abstand, der zunächst durch die Situation geboten ist, aber auch dem barocken Widerspiel von Pathos und Distanz entspricht. Hier sind die Gebärden schauspielerisch genormt: die der Demut und der Bitte bei Cleopatra, die der Großmut, der listigen Zurückhaltung und endlich der Befremdung bei Augustus. All das ist gemessen und auf Hand- und Kopfgebärde konzentriert. Es entspricht auch dem durchstrukturierten Vers, von dem wir oben sprachen. Man muß den barocken rhetorischen Schmuck zu dieser Stilisierung rechnen. Zugleich ist sie in ihrem Widerspiel von blumiger Rhetorik und Distanz der bewußten Formung, wie erwähnt, auch Gesellschaftsspiel, Mischung von höfischer Galanterie – als Mittel zu erotischer Bestechung – und von diplomatischem Gefecht. In beiden Fällen pflegte man mittelbar zu sprechen. Darum bekommt die barocke Gleichnisrede die Funktion eines realistischen Vorgangs. Die Szene, es sind die Verse 471 ff.¹⁾, ist folgendermaßen gegliedert: Sie beginnt mit dem Vorspiel der Unterwerfung

¹⁾ Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, CCXCIV, D. C. von Lohenstein, *Afrikanische Trauerspiele*, hrsg. von Klaus Günter Just, Stuttgart 1957, Seite 119–124.

sowie dem galanten und diplomatischen Vorgeplänkel. Dies Vorspiel ist ziemlich kurz. Dann folgt der Übergang: Cleopatra erinnert den Augustus, daß sie mit seinem Vorbild Julius Cäsar verbunden gewesen war und deutet an, daß sie diese einstige Neigung auf Augustus übertragen kann. Aber sie ist vorsichtig. Der nächste Abschnitt enthält folgendes: Augustus geht auf diese Beweihräucherung ein und lockt aus Cleopatra heraus, was sie bisher bloß angedeutet hatte. Er beruft sich auf sein schriftliches Liebesangebot, das er ihr aus diplomatischen Gründen gemacht hatte. Cleopatra, Siege über Männer gewohnt, gerät in die Falle und spielt darauf an, daß die Frau des Augustus beiseitegeschoben werden muß. Ja sie geht zu einer libertinistischen Liebespredigt über und verscherzt sich damit, wenn überhaupt hier etwas zu erreichen war, das Interesse des Augustus; doch sagt er es nicht sofort. Er scheint ihrem heftigen Anerbieten nicht abgeneigt, geht aber unbeirrt auf sein Ziel zu. Da begreift Cleopatra. In dieser Szene sind viele, fast alle typischen Züge Lohensteinschen Gestaltens gesammelt. Das Komödiantische in jedem Sinn wird für die Darstellung der Cleopatra gefordert (etwas sonderbar zu denken, daß keine Frau diese Rolle gestaltete). Komödiantisch im großen Sinn ist die schlangenhafte Verwandlung der demütig Stolzen in die diplomatisch Abwartende, wiederum in die vordeutend Verführende, danach in die mit gröberen Mitteln Verführende, schließlich die Rückverwandlung in den Stolz der eigentlichen Person. Komödiantisch im geringeren Sinn ist die Verlogenheit, das nicht mehr glaubwürdige Spiel mit großen Begriffen. Das Groteskeste ist die Behauptung, die ihr kein Zuschauer glaubt: »Mein Herz ist ohne Falsch«; die andere »... mein Leib hat keinen Fleck« entzieht sich der Kontrolle. Alles Erotische unterstreicht nur das Politische und die Perfidie der großen Politik, um die es sich hier letztlich handelt; da ist jedes Mittel brauchbar.

Demgegenüber ist die Rolle des Augustus einfacher, wenn auch ebenfalls doppelbödig. Als weltgeschichtlicher Komödiant tritt er hier auf, und daß er es war, bewies er in seiner bekannten Frage auf dem Sterbebett, ob er seine Rolle nicht gut gespielt habe. Für ihn, ähnlich wie für das Barock, war die Weltgeschichte samt ihren siegreichen Würdenträgern ein Theater, und Lohenstein steht ihm sogar in ironischer Weise näher als dem Barock, das sich selber ernst nahm. Man kennt den zweiten Satz des Augustus, als ihm seine Freunde zugaben, er habe gut gespielt: »Klatscht, Freunde!« Augustus ist bei Lohenstein ebenfalls Komödiant aller Werte der überlieferten Ritterlichkeit und der (barock gesehenen) Galanterie gegenüber Frauen. Für den Schauspieler war hier nicht nur die große weltgeschichtliche Erscheinung darzustellen, sondern obendrein auch, daß sich diese Gestalt ihrer Rolle bewußt ist. Während sich Cleopatra mit ihrer ganzen Person, wenn auch schließlich mit unwürdiger Lüge, einsetzt, existiert für ihn nur der sachliche Zweck. Er wird ritterlich handeln, wenn es nützlich ist; insofern lügt er nicht. Er wird es bleiben lassen, wenn es nicht paßt; insofern kann niemand wissen, wofür er sich entschieden hat. Wahrheit und Lüge existieren

nicht für ihn, sondern nur, was politisch angebracht und was politisch unangebracht ist. Cleopatra, bei aller politischen Bedingtheit, ist Schauspielerin und Lügnerin seelischer Werte, Augustus ist bereits jenseits von Gut und Böse. Insofern ist alles, was er sagt, zugleich Schauspielerei und Politik. Lohenstein verstand es, staatspolitische und psychologische Dinge zusammenzuordnen. Dabei erteilte er als Gesellschaftskritiker noch der lasziven Moral des Absolutismus einen Seitenhieb, wie er den Amoralismus des barocken Fürstentums geißelte. –

Noch komplizierter liegen die Zusammenhänge in der »*Sophonisbe*«. Denn die Hauptgestalt ist weicher und weiblicher als Cleopatra.

Wie in der »Cleopatra« wiegen drei Gestalten vor: Sophonisbe, Masinissa und Scipio. Sophonisbe und Masinissa gehören der numidisch-karthagischen, Scipio gehört der römischen Welt. Die Parallelen zum vorigen Stück sind auffallend: Sophonisbe und Masinissa sind die Leidenschaftlichen (und dabei ist die Leidenschaft der Sophonisbe echter als die der Cleopatra), Scipio ist der politisch Kühle.

Der charakterologische Aufriß der drei Grundgestalten macht es bereits möglich, das Wesentliche der Handlung und ihrer Spannungen zu überblicken. Sophonisbe ist nicht wie Cleopatra eine verlogene, sondern eine gespaltene Natur. Sie kennt Gattentreue und ist zu Opfern bereit. Sie wird durch die politischen Umstände in Untreue gedrängt; dabei sind freilich erotische und politische Wendigkeit nicht zu scheiden. Außerdem hat der Psychologe Lohenstein ein besonderes Motiv eingeflochten, das ihr Verhalten verständlicher macht. Sie war als Punierin antirömisch gesinnt und mit Masinissa verlobt, der auf punischer Seite stand. Sie war zur Ehe mit Syphax, dem König der Masäcylier, aus politischen Gründen gezwungen worden. Damit war Syphax, der zu Rom gestanden hatte, zu den Karthagern übergegangen, der getäuschte Masinissa aber zu den Römern hinübergewechselt. So ist die Vorgeschichte ein Stück Ironie der Weltgeschichte. Bei dieser politischen Überkreuzung war nichts herausgekommen; der Eros als politisches Mittel hatte die Politik widerlegt. Diese Überkreuzung wiederholt sich nun im Schicksal der Sophonisbe. Denn Masinissa, auf römischer Seite siegreich, nimmt den Syphax gefangen. Aus Gattentreue tauscht Syphax im Kerker die Kleider, und Masinissa erkennt beim Besuch im Kerker zu spät, wen er umbringen würde.

Hier begibt sich eine beinahe kleistische Verwirrung des Gefühls. Sophonisbe muß sich enthüllen, als Masinissa sie erdolchen will; die erotische Verwirrung packt ihn. Er ist zugleich erschüttert von ihrer Opferbereitschaft. Er erkennt aufs neue ihren menschlichen Wert; vergangene Verbundenheit verwirrt sein gegenwärtiges Gefühl. Auch die Ritterlichkeit ist in ihm aufgerufen. Sophonisbe ist als Gefangene eines Bundesgenossen der Römer, und da sie obendrein den Römern besonders verhaßt ist, verloren, wenn er sie nicht schützt. – Wie in ihm war auch in Sophonisbe die Erinnerung erwacht. In beziehungsreichem Dialog,

in Werbung und Gegenwehr, wird dargestellt, wie Sophonisbe schließlich zu Masinissa übergeht. Sie hat den Syphax als Gattin geliebt, aber die Leidenschaft Masinissas ist der ihrigen verwandt. Besteht auch politisch eine Hoffnung, außer der Rettung ihres Lebens, Masinissa für Karthago zurückzugewinnen? Was geht in Sophonisbe vor? Sie kämpft schon vor dieser Szene in einem Monolog um Klarheit. Sie gesteht später ihre Doppelliebe. Wie schillernd sie ist, zeigt eine andere Szene. Die Römer trauen ihr nicht. Um ihre Zuverlässigkeit zu beweisen, ist sie bereit, einige Gefangene der eigenen Partei umzubringen, weil sich der karthagische Priester weigert. Aber als sie unter ihnen den zum dritten Male, maskiert, gefangenen Syphax erkennt, kann sie nicht. Diese selbe Frau war vorher bereit, ihre Kinder um ihres schwer bedrohten Landes willen den Göttern zu opfern, und ihre Kinder wollten sich opfern lassen.

So mischt Lohenstein immer das Kulturgeschichtliche mit dem Politischen und dem Psychologischen. Es wird in jener erwähnten Kerkerszene nicht einmal ganz klar, ob Sophonisbe ernstlich mit ihrem Opfertod für Syphax gerechnet hat. Das Doppelbödige des Charakters bleibt überall. Man wird an das Wort Napoleons erinnert: »Was will man mit dem Schicksal? Die Politik ist heute das Schicksal.«

Masinissa, ähnlich wie Antonius im Cleopatra-Drama, ist als Politiker noch entschiedener vom Eros her bestimmt, Mensch ohne Berechnung, als welcher er seine politische Rolle nur spielen kann. Er gerät in eine neue Verwirrung, und ihr erliegt er. Zunächst tritt ihm die erwähnte dritte markante Gestalt des Stückes gegenüber, der Römer *Scipio*. Er vertritt altrömische, noch vorcäsarische, aber im Staatlichen ebenso unerbittliche Disziplin. Als Heerführer und politischer Machtfaktor ist er immer noch ein Vertreter und keineswegs ein Herrscher seines Landes. Insofern hebt er sich von dem kritisch gesehenen Machtmenschen der afrikanischen und römischen Trauerspiele Lohensteins ab. In seiner Selbstbeherrschung ist er deutlicher und vor allem sittlicher profiliert als der Augustus des Cleopatra-Dramas. Scipio stellt seine Selbstbeherrschung der Leidenschaft Masinissas gegenüber. Masinissa hat übereilt die Ehe mit Sophonisbe geschlossen. Scipio verlangt, daß Masinissa sich von Sophonisbe trennt. Es ist das einzige Mal, daß ein eindeutiges ethisches Prinzip und ein ebenso eindeutiges Staatsprinzip in diesen Stücken eines sind. Auch darin liegt Zeitkritik. Denn *hier ist die Despotie noch nicht durchgesetzt, und Lohenstein dürfte Männer dieses Typs vor Augen gehabt haben.*

In diesem Ringen unterliegt Masinissa. Er kann nicht noch einmal zu den Karthagern übergehen; er kann es schon durch die Situation des Syphax nicht, und so sehr ihn die anfängliche Gattentreue der Sophonisbe verwirrt hat, so sehr quält ihn jetzt der Zweifel an ihr. Sie ist zu schnell zu ihm übergegangen. So läßt er ihr Gift reichen; es ist nicht einmal unwahr, daß er sie dadurch vor Entehrung rettet.

Auch sie soll nämlich im römischen Triumphzug als Beute geführt werden. Sophonisbe, die sich eigentlich dem Flammentod hatte überantworten wollen, nimmt an und findet mit ihren Kindern und Bedienten den Tod.

Das Geschichtsphilosophische ist noch eindringlicher als in der »Cleopatra« durch die Chöre herausgearbeitet; so wird ein Ringen zwischen antiker und christlicher Sittlichkeit angedeutet. Jupiter steht für das Römische Reich, Herkules für die Deutschen, die durch Österreich und seinen Kaiser Leopold das historische Erbe des Römerreichs antreten werden. Einer der Chöre singt von den Weltmonarchien. Einmal greift der geschichtsphilosophische Gedanke sogar in die Handlung selber ein, und er ist ebenso gegen das unheilige Römische Reich wie gegen seine unheiligen Vorgänger gerichtet. In einem Orakel zu Beginn des fünften Aktes verkündet im Tempel die tote Dido die gesamte Weltgeschichte bis zur Zeit Lohensteins, und Sophonisbe entnimmt dieser Verkündigung mit Recht, daß sie am besten stirbt. – Hier mischen sich die widerspruchsvollen Züge der Gesellschafts- und Zeitkritik Lohensteins mit solchen der habsburgfreundlichen Haltung.

Es sei nur angedeutet, daß es auch psychologische »Reihen« gibt, in denen sogar die Seele der Sophonisbe auftritt und neben ihr Eigenschaften oder Mächte der menschlichen Seele überhaupt. – Jene politisch-psychologische Kerkerszene beweist übrigens, daß in einer solchen politischen Welt kein Mensch mit Anspruch auf Gefühl leben kann, und so ist Sophonisbe auf andere Weise als Antonius heimatlos. In einer derartig politisierten Welt hält sich überhaupt nur der distanzierte Charakter rein. –

Ganz deutlich in die Gesellschaftskritik biegen die beiden *Römischen Trauerspiele* zurück. *Agrippina* als Frauengestalt entspricht in der Gewissenlosigkeit, mit der sie berechnend ihre Sinnlichkeit einsetzt, am ehesten der Cleopatra, obwohl sie mehr Persönlichkeit ist als diese. *Epicharis* als Frauengestalt dagegen entspricht auch der weicheren und weiblicheren Sophonisbe nicht mehr. Epicharis ist keusch, und gerade dadurch führt sie das Unheil über die Verschwörung gegen Nero herauf, deren geistiges Haupt sie ist. Denn sie weist den lüsternen Mitverschwörer ab, der sofort zu Nero übergeht und sie verrät.

Die Dramen von Agrippina und Epicharis gehören zusammen; das betonte schon der neue Herausgeber Klaus Günther Just. Denn sie haben es mit der deutlichsten Form der Tyrannis zu tun, und sie wird verkörpert durch Nero. Beide Dramen stellen also trotz der Titelheldinnen ihn in die Mitte. Nero wird zum Beispiel, daß der willkürliche, in diesem Fall auch feige Despot immer unverdiente Hilfe bekommt, wenn gerade Gelegenheit wäre, ihn zu stürzen, und daß weder die Entschlossenheit der wahrhaft aufrechten Gegner noch die Verschwörung aller durch den Despoten Gefährdeten Erfolg haben, bevor die Stunde des Ungeheuers geschlagen hat. *Lohenstein rührt hier ein geschichtliches Rätsel an, das sich in der Geschichte aller Tyranneien wiederholt.*

Die beiden sogenannten Afrikanischen Trauerspiele um Cleopatra und Sophonisbe unterscheiden sich von den sogenannten Römischen Trauerspielen um Agrippina und Epicharis bemerkenswerterweise auch noch durch ihre Chöre. Denn in den afrikanischen Dramen spielen diese Chöre, in einer Art, die reichlich an den Haaren herbeigezogen ist, auf die Habsburger an. Hier rechnete der Diplomat Lohenstein mit dem Wohlwollen des Kaisers; warum er daran interessiert war, wurde oben begründet. Dagegen fallen solche Anspielungen in den Römischen Trauerspielen fort. In ihnen werden die Äußerungen gegen den Absolutismus am schärfsten.

Beide Stücke sind nicht so durchstrukturiert wie die Afrikanischen Trauerspiele und auch nicht im gleichen Maß durch markante Personen ausgezeichnet. In der »*Agrippina*« sind Agrippina und ihr Sohn Nero einander zugeordnet. Agrippina ist eine Mörderin. Sie hat ihren Gatten, den Kaiser Claudius, umgebracht und Nero (das besagt die Vorgeschichte) zur Herrschaft verholfen. Aber sie übt auch durch Nero Herrschaft. Nero ist von ihr her erblich belastet. Er ist sexuell ebenso wahllos und politisch ebenso grausam wie sie, nur daß Agrippina den Sexus als Frau wieder bewußt einsetzt. Sie ist schön, ein prächtiges Raubtier, ohne die Feigheit ihres Sohnes. Sexualität und politische Grausamkeit treffen sich nun in der eigentlichen Handlung. Denn Nero will die herrschsüchtige Agrippina seit langem ermorden und hat es verschiedentlich versucht. Er steht ständig unter Einflüsterungen und Einflüssen, weil auch andere durch ihn herrschen wollen. Mordversuch ist der *eine* Hebel der Handlung, der schließlich mit dem Mord endet, Agrippinas verzweifelter Versuch, ihren schwindenden Einfluß wiederherzustellen, der *andere*. Sie wendet die Waffe an, die ihr als einzige bleibt. Sie weiß, wie man einen Nero anzusprechen hat. Sie will ihn zur Blutschande verleiten – und gerade das macht die Pläne ihrer Gegner reif. Denn auf eine solche Verführung, die sogar für cäsarische Verhältnisse ungeheuerlich ist, bleibt als Antwort nur eine zweite Ungeheuerlichkeit: der Muttermord. Nero, der sich anfangs gegen Agrippina wehrte, dann gemäß seiner schwachen Natur nachgab, wird von den Gegnern und seiner Feigheit mitgerissen.

Nun liegt in dieser Verknüpfung der beiden Haupthandlungsmotive (die sich auf einem Schultheater sonderbar ausgenommen haben müssen) eine unheimliche Gesetzmäßigkeit. Agrippina, um der Ermordung zu entgehen, führt sie durch den Inzest-Versuch herbei. Zugleich reißt sie ihr verbrecherisches Kind Nero geradezu in ihren verbrecherischen Schoß zurück. Was sie herausfordern will, ist für jede Sittlichkeit tödlich. Die Antwort darauf ist ebenfalls tödlich. Insofern bildet der dritte Akt, in dem sich die Versuchung abspielt, auch innerlich die Mitte des Stückes.

Es führt, wie bei den anderen Stücken Lohensteins, zu weit, mehr als die wichtigsten Gestalten des Dramas zu nennen. Da Agrippina als Frau den Nero beherrschen will, fordert sie auch eine Frau zum Gegenstoß heraus. Es ist *Poppäa Sabina*, die von ihrem Gatten Otho dem Nero offeriert und dann über-

lassen wird. Ihr Verführungsversuch im zweiten Akt entspricht in mancher Hinsicht dem Verführungsversuch der Agrippina im dritten. Die beiseite geschobene legitime Gattin *Octavia* verbündet sich in ihrer Verzweiflung mit Agrippina. – Lohenstein spart nicht an Charakterisierungen eines völligen menschlichen und sittlichen Verfalls in der Despotie. Keine der Gestalten dieses Stückes zeigt die immerhin eindrucksvolle Profilierung der afrikanischen Trauerspiele. Lohenstein wollte es auch gar nicht. Denn sonst wäre diese Kritik am Absolutismus unvollständig geblieben.

Das vielleicht Unheimlichste ist nun, daß ein Mann, der in der Geistesgeschichte Achtung genießt, nämlich der stoische Philosoph Seneca (wie schon früher erwähnt), in diesen Sog des Verbrechens und der Feigheit gezogen wird. Tatsache ist, daß Seneca den Nero herangebildet und als jungen Kaiser eine Zeitlang glücklich geleitet hatte, so daß diese Jahre zu den besten des Jahrhunderts gezählt wurden. Tatsache ist aber auch, daß Seneca nichts gegen die Laster Neros tat und sogar den Muttermord deckte. Damit bewies ein Mann tiefster Weltkenntnis und philosophischer Einsicht sich fähig, an Verbrechen mitzuwirken, deren er selber niemals fähig gewesen wäre. Das Dritte Reich brauchte also nicht erst den Beweis zu liefern, daß so etwas möglich ist. Im zweiten Akt, in der Szene »Spaziersaal«, treten Octavia und Agrippina an Neros einstige Mitregenten Seneca und Burrhus heran. Beide Frauen weisen auf die moralische und politische Gefahr hin, die durch Poppäa Sabina und ihren Einfluß heraufkommt. Sie zeigen den drohenden Mordversuch an – vergeblich! Burrhus und Seneca weichen aus; Seneca: »Man muß den Fürsten oft was durch die Finger sehen«¹⁾. Daher vorweg die bitteren Worte der Octavia: »Wer hängt bei Hofe nicht den Mantel nach dem Winde?«²⁾. Seneca: »Sie tasten mit Gefahr des Kaisers Zepter an«³⁾. Darauf Agrippina mit Recht: »Ha! Daß ein Weiser noch die Laster loben kann«⁴⁾! (Seneca hatte Octavia vorgehalten, sie habe Nero nicht genügend gefesselt.) Seneca: »Sie sage selber es dem Kaiser ins Gesicht«⁵⁾. Agrippina: »Er denke, mit was (für) Ruhm er so sein Amt verrichte«⁴⁾. Denn in der Umgebung des unberechenbaren Nero herrscht die Furcht vor ihm, die wiederum er selber als Despot vor anderen hat – eine entnervende Atmosphäre der Angst. Ihr nachzugeben, heißt nur, den geängstigten Despoten zu ermutigen, heißt: eines Tages selber zu seinem Opfer zu werden.

Das vollzieht sich denn auch in der »*Epicharis*«. Seneca, als bedeutendster Kopf der Umgebung Neros zur Teilnahme an der Verschwörung der Epicharis und des Piso aufgefordert, lehnt ab. Er gibt zu: »Wahr ist's; ist sonst kein Fürst zu töten, so ist's der«⁵⁾. Weiter geht er nicht, gibt freilich den Verschwörern seine guten

¹⁾ Römische Trauerspiele, S. 47, V. 277.

²⁾ dort S. 46, V. 244.

³⁾ S. 48, V. 293.

⁴⁾ S. 48, V. 294, 295, 296.

⁵⁾ S. 177, V. 594.

Wünsche mit. Er wird, weil er keine Anzeige erstattete, nach Aufdeckung der Verschwörung mit in den Untergang gerissen und nimmt sich auf Befehl Neros das Leben. Erst jetzt erreicht er seine geistige Größe wieder und stirbt stoisch-heroisch. Er erlebt das Sterben – die einzige Art des Heroismus, die in solcher Umgebung noch glückt.

Nero und *Poppäa Sabina* haben die Rollen wie im Agrippina-Drama. *Epicharis* hat eine neue Rolle. Sie allein hat kein persönliches Interesse. Ihr geht es um Freiheit; sie allein ist nicht zu brechen. Sie haßt in Nero das Urbild des Despoten und die Tyrannei: »Wer aber wagt sein Blut für das gemeine Heil? ¹⁾« Die anderen Verschwörer sind für sie keine Männer; sie will Tat. Der Weltstunde des Cäsarentums setzt sie die immer wiederkehrende Stunde der republikanischen Selbstbestimmung entgegen. Auf den Einwand eines Mitverschwörers, des Scevinus und anderer: Rom sei so verfallen, daß mit republikanischer Selbstzucht nichts mehr zu erreichen sei, und man müsse eben an Stelle Neros einen anderen Kaiser haben, bricht ihr Bekenntnis durch ²⁾:

»Was, Rom soll gar kein Joch mehr ein'ger Herrschaft ³⁾ tragen.

Was nützt es, Gut und Blut für aller Heil zu wagen,

Wenn nicht die Freiheit soll der Tugend Sieg'skranz sein (.)

Woll'n wir mit Blute des Tyrannen uns besprengen

So muß man keinen mehr zum Abgott setzen ein. (.)

Das Kleinod unsers Siegs, das ist der Freiheit Würde.

Die lind'ste ⁴⁾ Dienstbarkeit ist keinmal ohne Bürde.

Ihr Joch macht gar den Sand der Totengräfte schwer.«

Das Agrippina-Drama war kein echtes Trauerspiel, denn Agrippina ging an der verbrecherischen Verbundenheit mit ihrem Sohn zugrunde. Das Epicharis-Drama ist eine Tragödie. Denn Epicharis ist eine Unbedingte. Sie als einzige in diesen Stücken mischt Sexus nicht mit Politik. Sie paßt sich demgemäß auch nicht den politischen Notwendigkeiten einer Verschwörung an. Warum sie einen möglichen Mitverschwörer zum Feinde macht, erwähnten wir. Der Verrat durch den gekränkten Volusius Proculus vollzieht sich schon im zweiten Akt. Von da an spielt sich in einer Folge von Verhören und Folterungen die schreckliche Aufdeckung der Verschwörung ab. Diese auffallende Schwäche der Handlung wird noch auffälliger, weil die Heldin Epicharis eine Zeitlang zurücktritt. Die Verhöre und Entlarvungen, Zusammenbrüche, gegenseitigen Belastungen der anderen Verschwörer bestimmen die Handlung, unterstrichen sowohl durch Angst wie Zynismus Neros und der Poppäa Sabina.

Aber Epicharis, das will diese eigenartige Handlungsführung sagen, bleibt rein. Politischer Zweck heiligt keine unheiligen Mittel, auch bei einer Verschwörung

¹⁾ Röm. Tr., S. 161, V. 34 f.

²⁾ S. 171, V. 391 ff.

³⁾ Alleinherrschaft.

⁴⁾ gelindeste, geringste.

gegen einen Teufel nicht. Es ist daher die Frage, ob der oben erwähnte Vergleich mit Marquis Posa stimmt. Sie arbeitet für die Freiheit des Menschen. Das ist für sie unvereinbar mit einem Verrat ihrer Frauenehre. Sie geriete dadurch nur wieder in eine der Unfreiheiten, die sie bekämpft.

So wird das Stück eine politische Märtyrer-Tragödie. Denn das Martyrium der Epicharis, die nicht gebrochen wird, bestimmt den fünften Akt. Daß sie in den schrecklichen Verhör- und Zusammenbruchszenen fehlte, hebt nun um so mehr ihre menschliche Kraft hervor. Sie schreit dem Nero sterbend ihre Verachtung ins Gesicht. Der große Charakter des Barock, der, um mit dem damals üblichen Topos zu reden, »seine« ist, also in sich fest, taucht nun auch bei Lohenstein auf, und eindrucksvoller als in den Sterbereden des Seneca, denen immerhin seine bedenkliche politische Konzilianz vorangegangen war.

Wenn man auf das politische Märtyrerdrama des Gryphius, »Catharina von Georgien«, blickt, ist ein großer Unterschied nicht zu verkennen. Denn nunmehr nimmt die politische Freiheit den Raum ein, den vorher der christliche Glaube behauptet hatte. Das ist ein Abgesang nicht nur für das deutsche Drama, sondern auch für das Werk Lohensteins. Es ist das erste und letzte Mal bei Lohenstein, daß die Rolle der Frau in einem bejahenden Sinn Mitte bildet. Man hat bezweifelt, ob Epicharis weiblich sei; sie ist ja ganz bezogen auf Tat. Jedoch verteidigt sie auch das rein menschliche Sein, wenn sie die Freiheit verteidigt. Die Despoten-Welt ist eine spezifisch männliche Welt. Die Frauen, die sich in ihr mit verbrecherischen Mitteln behaupten, passen sich an. Epicharis tut es nicht. Insofern tritt sie als weibliches Vorbild des Menschentums auf. Das Doppelbödige fehlt dennoch nicht. Denn ihre Entschlossenheit zum Tyrannenmord, so berechtigt sie ist, verletzt tragisch eine Uraufgabe der Frau: zu bewahren, Leben zu tragen. Darin liegt zugleich eine zweite Wurzel ihrer Tragik überhaupt. *Aber eine echte Gegenwelt zur Welt der Despotie wird endlich sichtbar.*

Wie die vorangegangenen Dramen ist »Epicharis« ein Zimmerstück. Wo keine kaiserlichen Gemächer oder herrschaftlichen Räume (etwa der aufständischen Adligen) vorkommen, erscheint, wie zu Eingang des ersten Aktes, ein verbranntes Haus und ein verbrannter Garten als Schauplatz neronischer Verfolgung und Willkür. Kerker, Richtplatz in den letzten Akten unterscheiden sich nur gradweise von jenen kaiserlichen Gemächern oder auch dem Raum Senecas. Denn in den wichtigsten Fällen sind sie alle Richtplätze als Orte von Verhören, Folterungen usw.

Die »Reihen« sagen als allegorische Zwischenspiele etwas über das unvermeidliche Scheitern der Verschwörung, aber auch etwas über das ebenso unvermeidliche Scheitern Neros. Das konnten die damaligen Zuhörer als Illustration zu einem Lehrbuch der Geschichte auffassen. Ob nicht viele von ihnen gespürt haben, daß Lohenstein mit grellen Bildern die Gegenwart illustrierte? Hier zeichnet sich die Entwicklung ab, die zum Jahre 1789 führte.