



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2021

**Allegorien des Anfangens: Die Raum- und Zeitentfaltung barocker
Trauerspielprologe (Gryphius, Haugwitz, Lohenstein, Hallmann)**

Özelt, Clemens

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110659634-007>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-197362>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Özelt, Clemens (2021). Allegorien des Anfangens: Die Raum- und Zeitentfaltung barocker Trauerspielprologe (Gryphius, Haugwitz, Lohenstein, Hallmann). In: Müller, Matthias; Ritter, Nils; Selbig, Pauline. Barock en miniature – Kleine literarische Formen in Barock und Moderne. Berlin, Boston: De Gruyter, 103-120.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110659634-007>

Clemens Özelt

Allegorien des Anfangens

Die Raum- und Zeitentfaltung barocker Trauerspielprologe
(Gryphius, Haugwitz, Lohenstein, Hallmann)

Prologe wirken auf die Nachwelt barock. Der *Prolog im Himmel* aus Johann Wolfgang Goethes *Faust* ist wohl der bekannteste deutschsprachige Text, der diese Vorstellung aufruft und weiter festigt. „Mit dem ‚Prolog‘“, so Richard Alewyn, „ist das Thema des barocken Weltspiels gestellt und sein Raum eröffnet“ (Alewyn 1972, 136). So zielsicher Alewyn im *Faust* ein Epochenzitat identifiziert, so wenig stößt man in der Barockzeit auf ein unmittelbares Vorbild der Exposition. Jakob Bidermanns Drama *Cenodoxus*, das zahlreiche Parallelen zur *Faust*-Handlung aufweist, oder Pedro Calderón de la Barcas *El gran teatro del mundo*, das Goethe beeinflusst hat (vgl. Schmidt 2001, 56), beginnen wie die meisten kanonischen Barockdramen deutscher Sprache ohne Prolog. Das ist vermutlich auch der Grund, warum das nur vereinzelt eingesetzte Formelement noch nicht im Epochenzusammenhang untersucht wurde. Die Forschung hat sich bislang auf die textimmanente Lektüre von Prologen prominenter Stücke wie Andreas Gryphius' *Catharina von Georgien* konzentriert und sich mit knappen Hinweisen auf Rezeptionsspuren oder strukturelle Ähnlichkeiten in anderen Dramen begnügt.¹

Die bisher wahrgenommenen intertextuellen Relationen, in deren Zentrum der Prolog der Ewigkeit aus *Catharina von Georgien* steht, führen geradewegs auf ein Dramenkorpus, das es erlaubt, die Poetik barocker Trauerspielprologe am Beispiel der schlesischen Dramatiker genauer zu untersuchen. So tritt in August Adolph von Haugwitz' *Schuldige Unschuld oder Maria Stuarda* genauso wie bei Gryphius zu Beginn die Ewigkeit auf. Daniel Caspar von Lohensteins *Ibrahim (Bassa)* zitiert den *Catharina*-Prolog in der Eingangsrede, die von einer Personifikation Asiens gesprochen wird, also einer ähnlichen Figur wie dem Thracischen Bosphorus in Lohensteins *Ibrahim Sultan* und dem Berg Sion in Johann Christian Hallmanns *Mariamne*. Gemeinsam ist den fünf Barockprologen, dass die Sprechinstanzen Raum- und Zeitpersonifikationen sind. Hierin heben sie sich bereits von ihren literaturhistorischen Vorgängerinnen wie

¹ Vgl. Tschachtli 2017, 195–201; Wild 2013, 101–105; Berndt 1999; Schings 1980 – Gryphius 1991, 927; Lohenstein 2008, 908–909, Lohenstein 2012, 861; Béhar 1988, 1:88, 150; Just 1961, 99–106; Stachel 1907, 312, 331; Haugwitz 1974, 61; Kipka 1907, 173; Alt 1995, 233, 290; Meid 2009, 434.

Nachfolgerinnen ab – von den Götterfiguren der griechischen Antike genauso wie von den Herolden des Fastnachtsspiels oder den Spielleitern des Epischen Theaters.

Die Raum- und Zeitpersonifikationen knüpfen an eine grundlegende, in unterschiedlichen Epochen beobachtbare Funktion von Prologen an, Dramen räumlich und zeitlich zu verorten. Diese Vergleichbarkeit lässt zugleich die funktionalen Unterschiede hervortreten. Denn das Bestimmende der fünf barocken Personifikationen besteht darin, dass die verkörperten Größen die Raum- und Zeitmaße der Theaterbühne übersteigen. Sie führen nicht auf Ereignisse und Zusammenhänge hin, von denen aus sich die Dramenhandlungen entspinnen, sondern sie machen die Grenzen des Theaters kenntlich und durchbrechen sie. Dieses transgressive Moment – so soll in weiterer Folge gezeigt werden – dient dazu, im schmalen Übergangsraum des Prologs verschiedene dramatische, irdische und überirdische Größenverhältnisse zu entfalten und in Beziehung zueinander zu setzen.

Die Sprechinstanzen der fünf Prologe werden in der Forschung meist als allegorische Figuren oder als Personifizierungsallegorien bezeichnet (vgl. Alt 1995, 233; 247; 290). Sie dienen aber nicht in gleicher Weise dazu, „Abstrakta zu illustrieren“ (Alt 1995, 165) wie Weisheit und Schönheit bei Calderón, Eigenliebe und Gleisnerei bei Bidermann oder wie die „Vorredner, vorstellend ein Laster/ oder eine Tugend/ auf welchen das gantze Spiel ziele“ (Harsdörffer 1648, 96), die Georg Philipp Harsdörffer für die Komödie empfiehlt. Die Ewigkeit, Asien, der Bosporus und der Berg Sion zeichnen sich dadurch aus, dass sie die Wahrnehmungsmöglichkeiten der Zusehenden im Theater und – in unterschiedlichen Schattierungen – auch die des Menschen schlechthin übersteigen. Sie sind aber nicht per se abstrakt. Um dem Publikum die „Überschwelligkeit“ (Anders 1956, 262–263) von Raum und Zeit näherzubringen, nehmen die Personifizierungsallegorien immer wieder auf die sinnliche Anschauung im Theaterraum Bezug, führen mit ihren semiotischen Möglichkeiten über die Wahrnehmungsgrenze hinaus und wieder zurück. Aus diesem Grund machen sie stärker als andere Allegorien die Mittel, die dem Theater zur Verfügung stehen, bewusst und sie verweisen damit auch auf die Schwelle, an der sie sich als Vorrednerinnen und Vorredner befinden. Sie sind Allegorien des Anfangens.

Der Übergang zwischen Theater und *Theatrum mundi* ist in einer literaturhistorischen Phase, die Welt und Bühne gleichermaßen als Transitorium wahrnimmt (vgl. Kindermann 1959, 14), geradezu prädestiniert, diese epochentypische Vorläufigkeit auszustellen, aber auch um Auswege aus der Endlichkeit vorzuzeichnen. Die fünf Prologe führen deshalb nicht nur Koordinatensysteme ein, sondern rücken die Raum- und Zeitgrößen in zeitgenössische Wahrnehmungshorizonte ein, die maßgeblich der Gegensatz von Vergänglichkeit

und Unvergänglichkeit bestimmt. Dabei weisen die Prologe ein größeres Gestaltungsspektrum auf, als man vielleicht vermutet. Dieser Spielraum lässt sich anhand zweier Prologe zu Übersetzungen von Gryphius und Lohenstein andeuten, die unterschiedliche Einflusssphären und Modellierungen sichtbar machen und so auf Eigentümlichkeiten der nachfolgenden fünf Texte hinführen.

Gryphius hat während seines Studiums in Leiden das niederländische Theater kennengelernt und später Joost van den Vondels *Gebroeders* übersetzt (Vgl. Kuhn 2016, Plard 1968, Flemming 1928–29). Dieser Übersetzung fügte Gryphius einen eigenen Prolog hinzu. Er führt in die Vorgeschichte der Handlung ein und wird vom „Geist Sauls“ (Gryphius 1966, 75) gesprochen, also jenem Vorfahren, dessen Schuld seine Nachkommen im Stück büßen müssen. Die Exposition erinnert an den Auftritt der „Tantali umbra“ (Seneca 2002, 10), die zu Beginn von Senecas *Thyestes* Schatten auf die Nachfahren wirft, und sie macht so einen weiteren wichtigen Einfluss auf Gryphius und die neostoizistische Dramatik seiner Zeit sichtbar (vgl. Arend 2016, Lefèvre 1978, Stachel 1907). Die Sprechposition der aus der Zeit und dem Leben herausgetretenen Figuren (Saul, Tantalus) radikalisiert die Allegorie der Ewigkeit, die sich nicht der Vorgeschichte widmet und in keinem Verwandtschaftsverhältnis zu den Akteuren steht. Sie transzendiert vielmehr programmatisch die Lebenszeit von dramatischen Figuren und historischen Personen.

Lohenstein führt in eine ganz andere dramatische Welt als die Vondels und Senecas. Er übersetzte den Prolog aus Giovanni Battista Guarinis *Il pastor fido*, der in der Übersetzung von Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau fehlte (vgl. Lohenstein 1680, 126–130; Rotermund 1963, 20). Der Vorredner ist der Fluss Alpheus, den die Kraft der Liebe wie den Bosphorus in Lohensteins *Ibrahim Sultan* in eine andere Weltgegend versetzt – den griechischen Fluss nach Italien, die türkische Meerenge nach Österreich. Beide beginnen mit einer Klage über die Region, die sie verlassen haben, und münden in ein Herrscherinnen- und Herrscherlob, wobei in beiden Fällen eine Vermählung zum Anbruch einer neuen Ära stilisiert wird: hier von Karl Emanuel von Savoyen mit Katharina Michaela von Spanien, dort von Kaiser Leopold I. mit Claudia Felizitas von Österreich-Tirol. Alpheus und Bosphorus öffnen so den Raum der europäischen Politik.

Die Unterschiede zwischen Guarinis Schäferdichtung und Vondels Dramatisierung eines biblischen Stoffes, die Senecas Tragödien verpflichtet ist, machen sich in ähnlicher Weise in Gryphius' und Lohensteins Prologen zu eigenen Dramen bemerkbar. So deuten sich aus Sicht der Übersetzungen unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten der Personifizierungsallegorien an. Zugleich führen sie auf eine gattungspoetische Gemeinsamkeit hin. Der Prolog, den Gryphius

seiner eigenen Übersetzung hinzufügte, und der Prolog von Lohenstein, der in spätere Ausgaben von Hoffmannswaldaus *Der getreue Schäfer* aufgenommen wurde, zeigen ihre relative Eigenständigkeit als Textform, die sich auch in den Figurenkonstellationen der Prologe widerspiegelt. Diese Indizien sprechen genauso wie die eingangs erwähnte intertextuelle Vernetzung und die gemeinsamen Strukturmerkmale der Vorreden dafür, dass es sich bei den Prologen – trotz der Anbindung an die große Trauerspielform – um kleine Barockformen handelt.

1 Prolog der Ewigkeit (Gryphius: *Catharina von Georgien*)

Die Allegorie der Ewigkeit nutzt bei ihrem Auftritt in Gryphius' *Catharina von Georgien. Oder Bewehrete Beständigkeit* spektakulär die Bewegungsmöglichkeiten barocker Vertikalbühnen. Sie steigt vom Himmel herab und durchmisst, noch bevor sie ein Wort spricht, drei Raumordnungen, die die berühmte erste Regieanweisung des Stücks festhält:

Der Schauplatz liget voll Leichen / Bilder / Cronen / Zepter / Schwerdter etc. Vber dem Schau-Platz öffnet sich der Himmel / unter dem Schau-Platz die Helle. Die Ewikeit kommet von dem Himmel / und bleibet auff dem Schau-Platz stehen. (Gryphius 1991, 125)

Vor der ersten Bewegung zeigt sich dem Publikum ein Herrschaftsraum, der durch die in horizontaler Richtung sich ausbreitenden Trümmer der Macht angedeutet wird und an geographische Gebiete wie das titelgebende Georgien denken lässt. In vertikaler Richtung öffnet sich dann ein zweiter, überirdischer Raum, der sich in Himmel und Hölle teilt und aus dem die Ewigkeit heraustritt. Ihr Stehenbleiben lässt schließlich das Spiel auf dem „Schau-Platz“ beginnen, also jenem Bühnenraum, auf dem die weiteren dramatischen Handlungen zu sehen sein werden.

Diese drei Räume, auf die der Nebentext mit je einem Satz eingeht, führt die Ewigkeit in ihrer Vorrede erst nach und nach ein. Vergleichsweise spät, erst im letzten Viertel des Prologs, nimmt sie auf die Insignien und die Leichen Bezug: „Vor mir ligt Printz und Crone / Jch tret' auff Zepter und auff Stab und steh auff Vater und dem Sohne“ (V. 67–68). Der objekthaft evozierte Herrschaftsraum verbindet sich im Paarreim (Crone/Sohne) mit einer genealogischen Zeitordnung, die trotz ihrer vermeintlich langen Dauer der Superiorität der Ewigkeit untersteht. Diese übergeordnete, zweigeteilte Raum- und Zeitordnung bringt dem Publikum kurz darauf ein Verweis auf Himmel und Hölle in

Form eines Parallelismus näher: „Hir über euch / ist diß was ewig lacht; / Hir unter euch / was ewig brennt und kracht.“ (V. 71–72) Die symbolisch repräsentierten Räume werden so exemplarisch durch versprachlichte Zeigebewegungen vorgestellt.

Der „Schau-Platz“ wird dagegen nicht über Objekte, sondern verbal über die Tätigkeit des Schauens eingeführt. Insbesondere die Publikumsansprachen der Ewigkeit machen im performativen Sinn die Bühne zu einem Ort des Sehens. Das beginnt mit der ersten binnenreimenden Anrede „Jhr Blinden! Ach! wo denckt ihr mich zu finden!“ (V. 5), die auf die Bühnenrümpfer verweist, und reicht bis zu den vierfach auffordernden „Schaut“-Anaphern am Ende (V. 75–78), die den Blick auf Himmel und Hölle lenken. Dass das Theater ein besonderer „Schau-Platz“ ist, der sich von der Alltagswahrnehmung abhebt, markiert der zu Beginn gesetzte Nullpunkt des Sehens („Jhr Blinden“), den auch die Lichtregie stützt. „Das Trauerspill beginnet vor Auffgang der Sonnen“ (Gryphius 1991, 124), lautet die Angabe zur Zeit des Stücks, und zu Beginn des ersten Akts heißt es: „Das grosse Licht der Welt die edle Sonn erwacht.“ (Gryphius 1991, 131) Die Lichtmetaphorik des Prologs gestaltet Bewegungsrichtungen innerhalb der skizzierten Raumordnung. „Jrrlicht“ (V. 9) und „Sonne“ (V. 77) werden zu Orientierungspunkten in der Dunkelheit, die in die Horizontale bzw. in die Vertikale führen und so mit der Unterscheidung von Herrschaftsgebiet und Himmelreich korrelieren. Wie schon zuvor verbindet sich mit der vertikalen Raumachse das Attribut der Unvergänglichkeit, mit der horizontalen das der Vergänglichkeit; die Blinden werden wenig später auch als „Sterbliche“ (V. 9) angesprochen.

Die Lichtmetaphorik verdeutlicht, dass der Prolog eine Schule des Sehens ist, die dazu anleitet, verschiedene Raum- und Zeitmaße zu unterscheiden. Die Vorrede erfüllt dabei zwei Funktionen. Sie wiederholt einerseits in sprachlichen Zeigebewegungen, was das Publikum bereits gesehen hat, und schafft so unter Hinweis auf die Bühnenobjekte Evidenz. Andererseits rekurriert die Ewigkeit nicht nur auf bereits Unterschiedenes, sondern trifft auch selbst Unterscheidungen und fordert das Publikum auf, in gleicher Weise zu sehen – vor allem das, was nicht unmittelbar sichtbar ist. Die Sprache vollzieht so mit verschiedenen rhetorischen Mitteln (Reim, Parallelismus, Metapher, Allegorie) Wahrnehmungssprünge, die im Wechsel von erstem Sehen, sprachlich gesetzter Blindheit und neuem von der Ewigkeit angeleiteten Sehen pointiert zum Ausdruck kommen. Die Sichtbarkeit im Theater wird so an entscheidenden Stellen erweitert.

Die Wahrnehmungssprünge begegnen dem Problem, dass die Vorrednerin das, was sie verkörpert, nicht mimetisch zur Darstellung bringen kann: Ewigkeit. Der dritte Vers lenkt deshalb die Aufmerksamkeit programmatisch dort-

hin, „Wo sich Eu'r ichts / in nichts verkehrt“ (V. 4). Die Annäherung an die Ewigkeit erfolgt *ex negativo* über Vergängliches. Diese Strategie motiviert auch die Zeitökonomie des Prologs und letztlich seine Form. Die allegorische Figur versucht nicht mittels zeitlicher Ausdehnung einen Eindruck von Ewigkeit zu erwecken, sondern durch Kürze, in der Kleinform der Vorrede. Die verschiedenen Untergangsszenarien, die der Prolog in weiterer Folge und mit wenigen Worten skizziert, konzentrieren sich darauf, wie Weltliches „In einem Nu“ (V. 18) dahinschwindet. Diese Umsprungbilder und -szenarien vermitteln Momente konzentrierter Flüchtigkeit. Sie nehmen zudem die Handlung vorweg, sodass auch in der Spannung von Prolog und durchgeführter Tragödie die Endlichkeit politischer Macht dramatisch erfahrbar wird.

Die zahlreichen Publikumsansprachen der Ewigkeit spielen für diese Zeiterfahrung eine genauso zentrale Rolle. Sie dienen nicht wie später im Epischen Theater Bertolt Brechts der Desillusionierung, sondern der Vergegenwärtigung von Momenten im Angesprochenwerden. Diese Zuwendungen der Ewigkeit ließen sich nicht nur als bewusste Erfahrungen der Flüchtigkeit, sondern auch als Ahnungen des Unvergänglichen interpretieren. Der Strategie, sich der Ewigkeit über Augenblicke anzunähern, begegnet man zum Beispiel in Gryphius' bekanntem Epigramm *Betrachtung der Zeit*: „Der Augenblick ist mein / und nehm' ich den in acht / So ist der mein / der Jahr und Ewigkeit gemacht.“ (Gryphius 1964, 183) Der hier artikulierte und durch die Kreuzstellung gebahnte Weg vom Augenblick zur Ewigkeit findet sich aber im Prolog nicht in gleicher Weise wieder. Es werden zwar Raum- und Zeitordnungen verbunden – der Himmel ist der Raum der Ewigkeit, die Welt der Raum der verfließenden Zeit und der Prolog ein Raum des Augenblicks –, rhetorisch dominiert jedoch die Zurückweisung linearer Zeitlichkeit wie in der Frage: „Wer Jahre zehlt; denckt der wol je an mich?“ (V. 53)

Die Thematisierung von Räumen bestimmt ein vergleichbares Muster, weltliche Kürze anschaulich zu machen und zu überwinden. Die Ewigkeit führt das Publikum von „Länder[n]“ (V. 17) über „Paläste“ (V. 28) und „Schlösser“ (V. 31) auf ein „enges Hauß“ (V. 33) hin, das am Ende jedes Lebens wartet und für den Sarg steht, der seinerseits sofort metaphorisch gedeutet wird: „Ein Sarg! der recht entdeckt wie kurtz der Menschen Länge.“ (V. 34) Die Ewigkeit durchschreitet so erneut unterschiedliche Räume, die sich den Dimensionen der Bühne zunehmend annähern und über die Haus-Metapher auf das weitere Geschehen vorausweisen – Catharina von Georgien wird in „des Tyrannen Hauß“ (Gryphius 1991, 148), dem „Angsthauß“ (Gryphius 1991, 213), den Tod finden. Im Moment der Annäherung kommt es wieder zum Umschlag. Der überschaubar gewordene Raum wird zu einer Metapher der Zeit, einer Metapher der äußersten Kürze, die dem in die Enge getriebenen Publikum nahelegt, einen

Ausweg aus dem „Folter-Hauß“ (V. 66) der vergänglichen Welt in vertikaler Richtung zu suchen. Der Prolog lenkt so den Fokus auf eine Überwindung von Kürze, die seiner eigenen Stellung entspricht: als Durchgangsraum von Welt und Theater, der zur Ewigkeit führen kann.

2 Prolog der Ewigkeit (Haugwitz: *Schuldige Unschuld oder Maria Stuarda*)

Der Prolog in August Adolph von Haugwitz' Drama *Schuldige Unschuld oder Maria Stuarda, Königin von Schottland* weist derart zahlreiche Überschneidungen mit dem Prolog in *Catharina von Georgien* auf, dass er immer wieder als Beleg für das Epigonentum des Autors herangezogen wurde (vgl. Alt 1995, 233; Mannack 1968, 75; Kipka 1907, 173). Die Ewigkeit steigt in Haugwitz' Märtyrerdrama genauso vom Himmel herab, verweist auf Insignien der Vergänglichkeit wie „Cron und Scepter“ (Haugwitz 1683, 17, V. 101) und warnt vor falschem Glanz wie dem „Irrwisch“ (V. 19). Doch schon die erste Regieanweisung zeigt, dass die Ewigkeit hier einen anderen Raum betritt: „Der Schau = Platz stehet gantz leer/ über selbigen öffnet sich der Himmel/ aus welchem die Ewigkeit herunter kömmt/ und auff dem Schau = Platz stehen bleibt.“ (Haugwitz 1683, 13) Im Vergleich zu Gryphius wirkt der Auftritt in doppelter Weise reduziert. Es fehlen in der Vertikalen die Hölle, die Drohung der ewigen Verdammnis, und in der Horizontalen die Trümmer der weltlichen Macht, die Bühne ist „gantz leer“.

Diese Reduktion ist Programm bei Haugwitz. Bühne und allegorische Figur bieten nicht Objekte auf, um sie in ihrer Nichtigkeit vorzuführen, sondern es gibt von Beginn an nichts als die Ewigkeit, die unvermittelt zu den Sterblichen im Zuschauerraum herabsteigt. Die Zuspitzung auf den Gegensatz zwischen Himmel und Bühne, Hohem und Niedrigem, setzt sich in der ersten Publikumsansprache fort. Die Ewigkeit wendet sich performativ an die Gruppe der Hochmütigen, nicht an ein Kollektiv von Blinden:

Ihr die Ihr Euch groß zumachen
Über andre/ meistens tracht!
Ihr die Ihr deß Pöfels Sachen
(Lachens würdige) verlacht!

(V. 1–4)

Die metaphorische Gewichtsverlagerung vom Licht zur Höhe lenkt die Aufmerksamkeit von Fragen der Epistemologie hin zu Fragen der Macht und des sozialen Verhaltens. Damit hängt die exklusivere Anredestruktur zusammen. Die

Hochmütigen werden zweifach abgegrenzt (andere, Pöbel) und zugleich zweimal verdoppelt angesprochen („Ihr die Ihr“). Es steht nicht die unwissende Menschheit, sondern eine raumeinnehmende, nach Macht und Geltung strebende Gruppe im Fokus. Die selektive Anrede fordert das Publikum stärker dazu auf, über die Zugehörigkeit zu dieser Gruppe zu entscheiden. So verschiebt sich ein Differenzierungsprozess von der Bühne in den Zuschauerraum, von den wahrnehmbaren Objekten zu den angesprochenen Subjekten.

Diesen ersten Eindruck bestätigt die Rezeptionsanweisung am Ende des Prologs, wenn die Ewigkeit verkündet: „Dieses Spiel das soll euch rauben / Den so hoch getrotzten Geist / [. . .] Ich wil euch weit mehr erhöhen / Wann ihr folgt einig mir.“ (V. 98–99; 103–104) Die Stelle zählt zugleich zu den wenigen Passagen, die die Rolle der Ewigkeit beleuchten. Die Figur hat sich zuvor nicht als Personifizierungsallegorie vorgestellt, vom Ewigen gesprochen oder versucht dem Publikum eine andere Zeitordnung nahezubringen. Die Zusehenden können sie deshalb nur bedingt als Zeitallegorie wahrnehmen, schließlich ist sie nur über die räumliche Transgression zu fassen („weit mehr erhöhen“). Diese Transgression ist am Ende ein Versprechen, das nicht weiter befragt wird. Der Fokus liegt auch hier auf der Beschränkung der Hochmütigen. So ist bereits bei Haugwitz die Tendenz zu erkennen, dass die Verräumlichung der Allegorie mit einer Aufwertung des Sozialen und Politischen verbunden ist, die bei Lohenstein noch stärker ausgeprägt ist.

Die Affirmation der Beschränkung, die an die Stelle einer Negation von Kürze tritt, führt nicht nur zu Verschiebungen zwischen den Bildbereichen Licht und Höhe, sondern auch zu Veränderungen ihrer Bedeutungsstruktur. Die bei Gryphius beobachtete Metaphorik verkehrt sich in Haugwitz' Hinführung auf die Gefangenensituation sogar ins Gegenteil, was die poetischen Eigenheiten des Prologs nochmals deutlicher zutage treten lässt:

Der dem von der Wiegen an
 Hat deß Kerckers Last umbfangen /
 Trägt nicht nach der Freyheits Pracht
 Ein so sehnliches Verlangen /
 Die der Cimmerischen Nacht
 Schon bißhero angewehnet /
 Achten nicht der Sonnen Schein /
 Nach dem sich ein andrer sehnet.

(V. 32–39)

In der Passage erscheinen Freiheit und Sehnsucht als Antriebskräfte des Hochmuts, die die Vorrede einzuschränken versucht. Der Kerker ist deshalb kein „enges Hauß“, das es zu überwinden gilt und an den „Kercker des Verderbens“ (Gryphius 1991, V. 76) gemahnt, wie die Hölle bei Gryphius genannt wird, son-

dern ein Ort, der Demut lehrt. Die Sonne ist auch kein göttlicher Orientierungspunkt, sondern ein genauso verführerischer Glanz wie das Irrlicht. Der Prolog wird so zu einer Schule der Selbstbeschränkung, nicht des Sehens. Flehler, der Thum-Dechant von Petersburg, bringt diese Einsicht am Ende des Dramas nochmals schematisch auf den Punkt:

Der / den der Purpur zieht / der Cron und Scepter trägt /
Weiß weniger als der / den man in Fessel schlägt (Haugwitz 1683, 68)

Die Kataphern („Der / den“, „der“, „der / den“) rufen wie schon in der Publikumsansprache Typen auf – hier den/die Herrscher/in und die/den Gefangene/n –, die durch die zweischenkeligen Alexandriner besonders zur Geltung kommen. Die komparative Struktur des Prologs setzt sich fort und kehrt erneut die evozierten Vorstellungen von Hohem und Niederem um. Im Kontrast der beiden letzten Zitate, also der vierhebigen Prolog- und der sechshebigen Dramenverse, zeigt sich zudem, dass der Prolog auch in metrischer Hinsicht eine kleine, in sich geschlossene Form ist, die auf die Beschränkung einstimmt.

3 Prolog Asiens (Lohenstein: *Ibrahim*)

Die Vorrednerin in *Maria Stuarda*, die mehr als Personifikation der Höhe denn als Personifikation der Ewigkeit agiert, nähert sich bereits den Raumallegorien an, wie sie für Lohensteins sogenannte *Türkische Trauerspiele* charakteristisch sind. In *Ibrahim (Bassa)* spricht Asien „in gestalt einer Frauen von den Lastern angefässelt“ (Lohenstein 2008, 13) den Prolog. Ihre Fesseln sind keine Zeichen der weisen Beschränkung wie bei Haugwitz, sondern des Vergehens. Die Vorrede ist die Selbstanklage eines ganzen Kulturraums. Die Figur beginnt sie mit den Worten: „WEH weh! Mir Asien/ ach! weh!“ (V. 1) und fügt wenig später, Gryphius’ Prolog der Ewigkeit zitierend, hinzu: „Entthronte Königin! entzepterte Beherscherin der Welt! / Gestürzttes Asien! aus Jchts in Nichts und Staub verstobens Land!“ (V. 11–12) Der nicht objekthaft evozierte, sondern nun personifizierte Herrschaftsraum ist wie in *Catharina von Georgien* ein Raum der Vergänglichkeit, der im Modus der Negation sprachlich aufgerufen wird.

Allerdings bleibt die Anklage bei Lohenstein völlig auf sich selbst bezogen. Die Kommunikationssituation erscheint selbst gegenüber Haugwitz nochmals reduziert. Nur in den letzten beiden Versen wendet sich der Blick kurz dem Himmel zu, wenn um Beistand gegen den Tyrannen Soliman gefleht wird:

Blitzet ach! blitzet ach! Wolkken und machet von den umbfäßelnden Lastern mich loß!
 Donner ach! Donner! zerschlag und zersplitter ides in einen zerdrümerten Klos.

(V. 95–96)

Blitz und Donner ersetzen hier die Sonne; der Himmel straft am Ende, aber orientiert nicht. Der Prolog ist kein Wegweiser, sondern Warnung vor einer Sackgasse. Diese Funktionsveränderungen zeigen sich auch im Verhältnis von Prolog und Drama. In *Catharina von Georgien* überträgt sich die Lichtmetaphorik des Prologs auf die Protagonistin; schon im dritten Vers des ersten Akts heißt es, Catharina sei die „Sonn’ Jberiens“ (Gryphius 1991, 128). Soliman, der in *Ibrahim (Bassa)* als erster das Wort ergreift, wird von Asien dagegen als Sohn wider Willen eingeführt: „Ertz = Mörder! Ach hab Jch / dich Tigerthier dich Wurm mit meiner Milch gesogen“ (V. 89–90). Gryphius bereitet dem Vorbild, Lohenstein der Abschreckung die Bahn.

Die Selbstbezüglichkeit von Asiens Sprechen macht sich auch in horizontaler Richtung bemerkbar. Der Dialog mit den Zusehenden ist wie der mit dem Himmel auf ein Minimum reduziert, sodass sich der Prolog nicht zu einer Schule des richtigen Sehens, Unterscheidens und Verhaltens entwickelt. Das europäische Publikum kann nur mit undifferenzierter Abscheu auf die asiatischen Gräuelpredigten reagieren. Die unterbleibende Interaktion wie die Reglosigkeit der Figur korrespondieren mit der rhetorischen Statik der fortgesetzten Selbstanklage, die nur von einer genauso selbstbezogenen Erinnerung an die einstige Größe unterbrochen wird. „Stund iemand auf dem Schau = Saal dieser Erden / So hoch gepflantz zur Ehren höh?“ (V. 59), fragt Asien, niedergedrückt auf dem Schauplatz des Theaters, um den Kontrast zwischen Gegenwart und Vergangenheit, realer Größe und dargestellter Kleinheit augenfällig zu machen. Von der einstigen Glorie des Kontinents zeugen nur mehr Spuren:

Luft Himmel/ Erde Meer/ Glut/ Felder/ Wälder/ Klippen wissen
 Mit stummer Zunge noch zu sprächen/
 Das sie gesähn die Sonne stehn/
 Gewölkte Feuer = Säulen gehen

(V. 52–55)

Die Feuersäule und die stillstehende Sonne beziehen sich, wie Lothar Mundt in seinem Kommentar nachweist, auf Zeichen Gottes in den Büchern Exodus und Josua (Lohenstein 2008, 913). Solche göttliche Orientierung durch Licht sei in Asien nur in der Vergangenheit zu finden. Das paradoxe Sprechen mit „stummer Zunge“, das die gesamte Natur durchdringt, unterstreicht die suggerierte Selbstvidenz der gefallenen Größe.

Die Erinnerung unterbricht wenig später wieder ein Vers des Jammers: „Weh. weh. mir Asien/ ach weh.“ (V. 58) Die Vorrede wird so selbst zu einem Sprechen mit ‚stummer Zunge‘, einem aus Worten und Klagelauten zusammengesetzten Lamento. Die von Interjektionen geradezu zerklüftete Sprache reicht, wie die obigen Zitate belegen, vom ersten bis zum letzten Vers, sie begleitet Asiens Selbstreflexionen und Erinnerungen, die Einführung von Figuren wie Soliman bis zur abschließenden Anrufung des Himmels. Diese Akkumulation des Jammers konzentriert sich im berühmten „ach des Achs!“, das einem Aufsatz von Hubert Fichte den Titel gegeben hat (vgl. Fichte 1987). Im Wechsel von „ach“ zu „Ach“, von der Interjektion zum Substantiv, offenbart sich eine aus Schuld und verzweifelter Klage entstandene Sprache, die sich am Ende nur dem Jüngsten Gericht und der Auslöschung übergeben kann. Die Statik des Prologs figuriert so einen unverhohlenen orientalistischen Zustand der Niedrigkeit und der ungesühnten Schuld, der den Schluss des Trauerspiels antizipiert und so das Ende an den Anfang stellt.

4 Prolog des Bosphorus (Lohenstein: *Ibrahim Sultan*)

Das selbstbezogene Sprechen Asiens im Prolog zu *Ibrahim (Bassa)* bringt die räumliche und zeitliche Dynamik auf der Bühne fast völlig zum Stillstand: Regungslosigkeit weicht der Bewegung, Wiederholung der Sukzession. Die Vorrede des Bosphorus aus Lohensteins zweitem türkischen Trauerspiel *Ibrahim Sultan* knüpft an die Rhetorik der Klage im vorangegangenen Stück an. Aber schon die erste Regieanweisung öffnet wieder einen spannungsreicheren Bühnenraum: „Der Schauplatz stellt auf einer Seite die Gegend der Kåyserlichen Haupt = Stadt Wien/ nebst dem Donau = Strome/ und auf der andern eine Meer = |Enge für“ (Lohenstein 2012, 19). Anders als bei Gryphius und Haugwitz fungiert nun die Horizontale als primäre Raumachse. Sie führt auf einen Konflikt zwischen Herrschaftsgebieten und Kulturkreisen hin, der in allen bisher diskutierten Dramen eine Rolle gespielt hat, aber nun zum ersten Mal durch die zweigeteilte Kulisse in den Vordergrund gerückt wird.

Das Nebeneinander von geographisch weit auseinanderliegenden Orten auf der Bühne signalisiert dem Publikum, dass die Irritation ein zentrales Mittel des Prologs ist, um einen *mundus perversus* darzustellen. Der nach Wien ge-

flüchtete Bosphorus fragt zu Beginn rhetorisch nach, ob seine Dislokation diese Wirkung hervorrufe:

BEfrembdet euch/ ihr Völkcker holder Sitten/
 Daß des erzürnten Bosphors Schlund/
 Den Strand verlässt/ wo Thrax und Türcke wütten/
 Für des unwirthbar'n Meeres Mund
 Der Donau süsse Lipp' und grüne Flut zu küssen? (V. 1–5)

Der Befremdungseffekt zielt darauf ab, dass die Vermischung von Räumen die Verkehrtheit Asiens ausstellt. Die kontinentalen Spannungslinien des Konflikts ruft schon die Anrede im ersten Vers auf, die nicht wie bei Haugwitz einen Teil des Publikums anspricht, sondern das Publikum als Teil einer größeren Gruppe. Es gehöre zu den „Völkcker[n] holder Sitten“, die sich nur unrein auf „wo Thrax und Türcke wütten“ reimen. Die Klangfiguren wie hier Alliteration („Thrax und Türcke“), Assonanz („Türcke wütten“, „Völkcker holder“) und unreiner Reim gestalten kulturelle Gruppenbildungen, die zueinander in Opposition stehen, so auch wenig später, wenn der ungastliche und alliterierende „Meeres Mund“ (xx̄x̄) von der verdoppelten, assonierenden Lautfolge „süsse Lipp“ (xx̄x̄) und „grüne Flut“ (xx̄x̄) überboten wird.

Das selbstbezogene Sprechen Asiens, das Oppositionen vielfach nur implizit artikuliert, weicht einem zwiegespaltenen Sprechen des Bosphorus. Diese Zwischenposition verkörpert die Meeresenge durch ihre Gestalt, sie gilt auch schon seit der griechischen Antike als Grenze zwischen Europa und Asien, und sie wird bei Lohenstein zu einer beweglichen Figur stilisiert, die in der historischen Gegenwart aus dem Osmanischen Reich ins Heilige Römische Reich flüchtet. Der Bosphorus spricht so mit dem Okzident über den Orient. Das kulturelle Zusammengehörigkeitsgefühl des Theaterpublikums kann die Personifikation besonders stärken, weil sich die Feindbilder als Botenberichte von jenseits der Grenze ausgeben. Die Anklage ist im Unterschied zu *Ibrahim (Bassa)* auch viel eindeutiger kulturvergleichend:

Die Mutter und den Sohn blutschändend seyn vermischet;
 Und bey gekochtem Kind' ein Hencker-Vater tischet:
 So gehen doch der Türcken Greuel=Thaten
 Der Welt und Vorwelt Sünden für. (V. 39–42)

Der „Türcken Greuel=Thaten“ überträfen sogar basale Tabus der europäischen Kultur wie Inzest und Kannibalismus. Die Rückgriffe auf literarische Traditionen sind dabei deutlicher als zuvor ausgeprägt, mit Anspielungen auf Senecas *Thyestes*.

tes, das Gryphius als Vorbild dient, und Sophokles' *König Ödipus*. Die Prologe der beiden Dramen – also nach aristotelischer Bestimmung der „Teil der Tragödie vor dem Einzug des Chors“ (Aristoteles 2003, 37) – sind dialogisch und werden von den Ahnherren zweier Unglücksgeschlechter begonnen: von Ödipus und Tantalus. Die Vorrednerin Asien ist in ähnlicher Weise eine Mutter des Unheils. Der Bosphorus ist dagegen wie der Fluss Alpheus in Guarinis *Il pastor fido*, auf den gleichfalls angespielt wird (V. 11), keine statische, fatalistische Figur, sondern wird als bewegliche und agierende Figur vorgestellt, die sich der „Greuel = Thaten“ entziehen kann, mit denen sie in metonymischem Kontakt steht.

Diese Beweglichkeit verändert die Klagestruktur. So wie das Bühnenbild räumlich zweigeteilt ist und die Publikumsansprache konsequent auf binären Oppositionen aufbaut, setzt sich die Vorrede in ihrem zeitlichen Ablauf aus zwei unterschiedlichen Hälften zusammen. In der Mitte des Textes, in Vers 52 von 104, wird aus der Klage eine Huldigung: „Doch zeucht so sehr mich nicht diß Grauen / Als ein die gantze Welt durchdringend Liebes = Blitz“ (V. 51–52). Die Abscheu vorm „Gestanck der schwartzen Unzucht = Kertzen“ (V. 45) sei also geringer als die Anziehungskraft und die Freude über die Verehelichung von Kaiser Leopold I. mit Claudia Felizitas von Österreich-Tirol, die in der zweiten Hälfte gepriesen wird. Die beiden fungieren am Ende des Prologs als positive Gegenbilder der Realhistorie zu den im Stück dargestellten Gräueln. Der Bosphorus verharrt also nicht in der Anklage, sondern plausibilisiert durch die Umkehr der verkehrten Welt ein politisches Heilsversprechen.

Das zeigt auch der Schlussvers, der zwei Vereinigungsmodelle einander gegenüberstellt: „Denn keusche Liebe baut die Thron'/ unkeusche reisst sie ein.“ (V. 104) Der Vers rekurriert nochmals auf den Prolog aus *Catharina von Georgien*, wo es heißt: „Was diser baut: bricht jener Morgen ein!“ (Gryphius 1991, 126). Lohenstein schichtet den zitierten Vers sowohl metrisch als semantisch um. Die mit drei Hebungen bedachte Zerstörung dominiert bei Gryphius die zwei Hebungen des Bauens, sodass die Vergänglichkeit alles Irdischen die Oberhand behält. Bei Lohenstein überwindet dagegen die gedeihliche keusche Liebe ihr Antonym mit vier gegenüber drei Hebungen. Der Prolog zu *Ibrahim Sultan* verbindet so die vernichtende Anklage eines Kulturraums mit einem politischen Plädoyer, das das Publikum nicht ins Himmelreich, sondern ins Heilige Römische Reich versetzt.

5 Prolog des Berg Sion (Hallmann: *Mariamne*)

Die Huldigung von Kaiser Leopold I., mit der der Bosphorus seinen Prolog beschließt, wiederholt sich am Ende von *Ibrahim (Bassa)* und in ähnlicher Weise auch in Johann Christian Hallmanns Trauerspiel *Mariamne*. Während das Finale von *Ibrahim (Bassa)* einen Blick in die weltlich-dynastische Zukunft wirft und metaphorisch den Kontakt zum Boden nicht verliert – „Und unsers LEOPOLDS sein Haus / Wird sich in hundert Zweig’ und Aeste breiten auß“ (Lohenstein 2012, 201) –, erhebt *Mariamne* den Kaiser auf der Hinterbühne ins göttliche Jenseits. „*Der innere Schau = Platz stellet in einem hell = leuchtenden Himmel vor das Bildnuß Unsers Aller = Gnädigsten LEOPOLDI*“ (Hallmann 1975, 347), lautet die letzte Regieanweisung. Der Prolog zur *Mariamne*, der wieder von einer geologischen Formation aus Asien gesprochen wird, bahnt der Protagonistin des Dramas diesen Weg. Der Berg Sion beginnt seine Vorrede auch mit einer vernichtenden Anklage, die in der Schlusswendung nicht aus dem Orient in den Okzident, sondern direkt in den Himmel führt.

Die Personifizierungsallegorie bedient sich wie Asien bei ihrer Klage eines zusätzlichen akustischen Kanals: „*DER BERG SION / als Vorredner / singet in die dazu gespielte Violen di Braccio und di Gamba*“ (Hallmann 1975, 211). Die Vorrede wird hier nicht von Klagelauten unterbrochen, sondern sie wird gesungen und von Musik begleitet, die die Worte in ein anderes Medium taucht und so auf die jenseitige Sphäre einstimmt. Die Vortragsweise geht mit einer eigenen Form der Sprachverwendung einher, die gleich zu Beginn thematisiert wird. Wie der Bosphorus konfrontiert der Berg Sion das Publikum mit dem Befremdungseffekt, den seine Rede hervorrufen soll:

Nicht wundert euch / jhr Geister kluger Lippen /
 Daß Berg und Thal auch Mund und Zunge rührt /
 Daß Sand und Stein der Sinnen=losen Klippen
 Gantz wider die Natur vernünfft’ge Reden führt.
 Diß Werck ist klar und klärer als man meinet /
 So bald die Sonne nur bewehrter Deutung scheint.

(V. 1–6)

Der weitere Prolog legt dar, dass die Natur gegen die Untaten der Kultur die Stimme erhebt und mit ‚stummer Zunge‘ spricht: „Herodes! ach! ach! ach! / Dein Wütten / Blut = Hund / macht / daß Berg’ auch müssen schreyen“ (V. 49–50). Bereits der erste Vers der Vorrede markiert eine Akzentverschiebung gegenüber Lohenstein. Nicht „Völcker holder Sitten“ werden adressiert, sondern „Geister kluger Lippen“. Die Enallage („Geister kluger Lippen“ statt „Lippen kluger Geister“) stellt eine Verbindung zwischen Sprache und Materie her. Sion appelliert so an eine Instanz, die hinter den sichtbaren Sprechwerkzeugen liegt und die den

Sinn der leblosen, aber sprechenden Materie erkennen soll. Das ist möglich, sobald das Dahinterliegende richtig erhellt wird wie später das Bildnis von Leopold I. auf der Hinterbühne. Das dafür nötige, metaphorische Licht, so klärt der Berg Sion das Publikum auf, meint ein Deutungsmuster, was den Prolog wieder zu einer Schule des Sehens macht.

Unter perzeptiver und hermeneutischer Anleitung des Vorredners sieht man eine verkehrte Welt und erkennt ihre Ursachen – die vergängliche Tyrannei von Herodes. Auf das Moment der Verkehrung lenkt der Berg Sion auch begrifflich die Aufmerksamkeit: „Die Harffe / so numehr in grause Mord-Trompeten / (Ach leider!) ist verkehrt!“ (V. 39–40), „Seht! wie sich schon mein grünes Kleid verkehrt!“ (V. 77). Es ist von zentraler Bedeutung für die Schlusswendung, die das Verkehrte wieder umkehrt und so über das Sichtbare hinausführt:

„Aber schönste MARIAMNE zeuch getrost von dieser Erden /
„Vor Tyrannen werden künft'ig Engel deine Buhler werden. (V. 79–80)

Der Chiasmus der beiden Schlussverse stellt eine Verbindung zwischen der Erde und ihren Tyrannen sowie zwischen Mariamne und ihren Engeln her. Es gibt also nicht Bild und Gegenbild zweier Kulturkreise und Liebesmodelle wie bei Lohenstein, sondern am Gipfel der Verkehrtheit schlägt die sündhafte weltliche Liebe in keusche göttliche Liebe um. Diese transzendente Erhöhung übersteigt selbst die vom Berg Sion verkörperte Größe. Der Prolog zur *Mariamne* nähert sich dadurch dem Prolog zur *Catharina von Georgien* an. Im Unterschied zur abstrakt bleibenden Negation der Zeitallegorie ist die konkrete Negation eines Kulturraums zur Zeit der europäischen Türkenkriege, die die Regentschaft von Leopold I. prägen, aber wieder von unmittelbar politischer Bedeutung.

*

Die Raum- und Zeitallegorien der schlesischen Trauerspielprologe weisen, wie die vergleichende Analyse zeigt, rekurrente poetische Muster auf, die in einer erstaunlichen Variationsbreite eingesetzt werden. Sie machen dominante, aber je unterschiedlich realisierte Spannungsverhältnisse sichtbar: von Kürze und Dauer, Enge und Weite, Darstellung und Dargestelltem, Immanenz und Transzendenz, weltlicher und göttlicher Ordnung, Anklage und Affirmation, Didaktik und Befremden, Anfang und Ende. Die barocken Prologe sind dabei den nachfolgenden Dramen nicht funktional untergeordnet und beschränken sich nicht auf ihre Exposition, sondern sie schreiten „in dem engen Bretterhaus / Den ganzen Kreis der Schöpfung aus“ (Goethe 1987, 15). Tatsächlich kennt die Geschichte des Prologs keine zweite Phase, in der diese kleinen Formen so enorme Dimensionen eröffnen und vernichten. Der neuralgische Bereich zwischen Theater und Welt wird zu einem Übergangsraum, unterschiedliche Größenverhältnisse in Beziehung zu

setzen, und zugleich zu einem Durchgangsraum, der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit zu Bewusstsein führt. Fallen, Vergehen und Erhöhen erfolgen in den Prologen schließlich genauso rasch wie die Wechsel zwischen den Sphären, man „wandelt mit bedächt'ger Schnelle / Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ (Goethe 1987, 15) – und zurück.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*. Hg. Erich Trunz. München: C. H. Beck, 1987.
- Gryphius, Andreas. *Oden und Epigramme*. Hg. Marian Szyrocki. Tübingen: Niemeyer, 1964.
- Gryphius, Andreas. *Trauerspiele III*. Hg. Hugh Powell. Tübingen: Niemeyer, 1966.
- Gryphius, Andreas. *Dramen*. Hg. Eberhard Mannack. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker-Verlag, 1991.
- Hallmann, Johann Christian. *Trauerspiele I*. Hg. Gerhard Spellerberg. Berlin und New York: de Gruyter, 1975.
- Harsdörffer, Georg Philipp. *Poetischen Trichters zweyter Theil*. Nürnberg: Endter, 1648.
- Haugwitz, August Adolph von. *Schuldige Unschuld/ Oder Maria Stuarda. Königin von Schottland*. Dresden: Bergen, 1683.
- Haugwitz, August Adolf von. *Schuldige Unschuld oder Maria Stuarda*. Hg. Robert R. Heitner. Bern: Lang, 1974.
- Lohenstein, Daniel Casper von. *Sophonisbe, Trauerspiel*. Breßlau: Fellgibel, 1680.
- Lohenstein, Daniel Casper von. *Ibrahim (Bassa). Cleopatra (Erst- und Zweitfassung)*. Hg. Lothar Mundt. Berlin, New York: de Gruyter, 2008.
- Lohenstein, Daniel Casper von. *Ibrahim Sultan. Sophonisbe*. Hg. Lothar Mundt. Berlin und Boston: de Gruyter, 2012.
- Seneca. *Thyestes*. Aus dem Lat. Durs Grünbein. Hg. Bernd Seidensticker. Frankfurt am Main: Insel, 2002.

Sekundärliteratur

- Alewyn, Richard. „Goethe und das Barock“. *Goethe und die Tradition*. Hg. Hans Reiss. Frankfurt am Main: Athenäum, 1972. 130–137.
- Alt, Peter-André. *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*. Tübingen: Niemeyer, 1995.
- Anders, Günther. *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: C. H. Beck, 1956.

- Arend, Stefanie. Art. „Neustoizismus“. *Gryphius-Handbuch*. Hg. Nicola Kaminski. Berlin und Boston: de Gruyter, 2016. 682–691.
- Aristoteles. *Poetik*. Übers. und Hg. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 2003.
- Béhar, Pierre. *Silesia tragica. Épanouissement et fin de l'école dramatique silésienne dans l'œuvre tragique de Daniel Casper von Lohenstein (1635–1683)*. 2 Bde. Wiesbaden: Harrassowitz, 1988.
- Berndt, Frauke. „So hab ich sie gesehen“. Repräsentationslogik und Ikonographie der Unbeständigkeit in Andreas Gryphius' Catharina von Georgien. Oder Bewehrte Beständigkeit“. *Frühneuzeit-Info* 10 (1999). 231–256.
- Fichte, Hubert. „Ach des Achs! Anmerkungen zu Daniel Casper von Lohensteins Türkischem Trauerspiel Ibrahim Bassa“. *Homosexualität und Literatur 1. Polemiken*. Hg. Torsten Teichert. Frankfurt am Main: Fischer, 1987. 193–246.
- Flemming, Willi. „Vondels Einfluß auf die Trauerspiele des Andreas Gryphius, zugleich eine methodologische Besinnung“. *Neophilologus* 13 (1928). 266–280; 14 (1929). 107–120, 184–196.
- Just, Klaus Günther. *Die Trauerspiele Lohensteins. Versuch einer Interpretation*. Berlin: Schmidt, 1961.
- Kindermann, Heinz. *Theatergeschichte Europas*. Bd. 3: Das Theater der Barockzeit. Salzburg: Müller, 1959.
- Kipka, Karl. *Maria Stuart im Drama der Weltliteratur, vornehmlich des 17. und 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte*. Leipzig: Max Hesse, 1907.
- Kuhn, Hans. Art. „Die Gibeoniter“. *Gryphius-Handbuch*. Hg. Nicola Kaminski. Berlin und Boston: de Gruyter, 2016. 289–299.
- Lefèvre, Eckard (Hg.). *Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.
- Mannack, Eberhard. *Andreas Gryphius*. Stuttgart: Metzler, 1968.
- Meid, Volker. *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung, 1570–1740*. München: C. H. Beck, 2009.
- Plard, Henri. „Die sieben Brüder/ Oder Die Gibeoniter“. *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*. Hg. Gerhard Kaiser. Stuttgart: Metzler, 1968. 305–317.
- Rotermund, Erwin. *Christian Hofmann von Hofmannswaldau*. Stuttgart: Metzler, 1963.
- Schings, Hans-Jürgen. „Consolatio Tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels“. *Deutsche Dramentheorien I. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland*. Wiesbaden: Athenaion, 1980. 19–55.
- Schmidt, Jochen. *Goethes Faust, erster und zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung*. München: C. H. Beck, 2001.
- Stachel, Paul. *Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin: Mayer und Müller, 1907.
- Tschachtli, Sarina. *Körper- und Sinn Grenzen. Zur Sprachbildlichkeit in Dramen von Andreas Gryphius*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2017.
- Wild, Christopher. „They have their exits and their entrances“. Überlegungen zu zwei Grundoperationen im theatrum mundi“. *Theatrum Mundi. Die Metapher des Welttheaters von Shakespeare bis Beckett*. Hg. Björn Quiring. Berlin: August, 2013. 89–136.

