

Es scheint also, daß auch den *Trierer Bruchstücken* nicht die Fassung der AS. allein zugrunde gelegen hat. Ob nun beide *Viten* nebeneinander benutzt sind, wofür die Quellenangabe V. 338 *die buoch sagint uns sus* (= *Höxt. Aeg.* 247₃₀) natürlich keine Gewähr bietet oder ob nicht vielleicht eher an einen Mischtext zu denken ist, läßt sich nicht entscheiden. Charakteristisch ist jedenfalls, daß es sich bei den angeführten Stellen im wesentlichen um Erweiterung knapper Partien der AS. handelt und somit mehr um Einschübe als um Ersatz des von den AS. Gebotenen. Deutlich werden in den Partien, die auf die angeführten Verse 378 ff. und 1714 ff. folgen (minder deutlich auch bei v. 534 f.), inhaltlich eng verwandte Ausführungen der AS. ziemlich wortgetreu angeschlossen, z.B. 1729 *des nachtis, do der guote man sin ende genam, do horten die muniche der engele sanc, den hieme-lischen antfanc.sumeliche da waren, die den himel offen sahen, da man ir hirte zuo den ewigen gnaden uürte* = AS. III, 25 *affuerunt enim in illius transitu fideles, qui dicerent se choro angelorum audivisse sanctam illius animam in coelum cum laudibus ferentium*.

Wenn es nun erlaubt ist, in den Versen *Höxt. Aeg.* 249₁₀ f. einen Nachklang der AS. zu sehen, so würde somit der prinzipielle Unterschied zwischen *Höxt.* und *Trier. Aeg.* nicht so beträchtlich sein, die Gewichtsverteilung beiden *Viten* gegenüber bliebe allerdings in beiden Fragmenten durchaus verschieden. Da nun die Uebereinstimmungen im Wortlaut zwischen beiden Dichtungen kaum über das vom Legendenstil der Zeit Gegebene (und eventuelle Bekanntschaft) hinausgehen, so wird man jedenfalls in Zukunft nicht mehr mit der Bestimmtheit, wie noch jüngst von Vogt, *Gesch. d. mhd. Lit.*, I, S. 58 und von Ehrismann, *Gesch. d. dt. Lit.* II, 1, S. 153 f. geschehen ist, das *Höxterer Bruchstück* als einen Teil der *Trierer Dichtung* ansprechen dürfen.

Berlin.

HANS-FRIEDRICH ROSENFELD.

VONDELS EINFLUSS AUF DIE TRAUERSPIELE DES ANDREAS GRYPHIUS, ZUGLEICH EINE METHODOLOGISCHE BESINNUNG ¹⁾).

II. VONDELS EINFLUSZ.

a) *Leo Armenius*.

Gemeiniglich wird man wohl annehmen, daß ein Erstlingsdrama besonders deutlich allerhand Einflüsse aufweisen wird, daß in ihm offensichtlich sich Erlerntes u. Ererbtes, Gehörtes und Gesehenes findet. Dagegen betont in seinem vom 1. November 1646 datierten Vorwort zu dem 1650 erschienenen *Leo Armenius* der damals grade dreißigjährige Dichter ausdrücklich, daß er dieses Drama als Originalarbeit gewertet sehen möchte, daß es ihm „allein“ gehöre. Damit wehrt er sich offenbar gegen oberflächliche Folgerungen aus dem Umstande, daß bereits eine lateinische Behandlung desselben Stoffes aus der Feder des in Rom wirkenden englischen Jesuiten Joseph Simons vorlag. Höchst wahrscheinlich hat sogar dessen Aufführung ihn angeregt, denselben Stoff in anderer Auffassung und eigener Darstellung zu bearbeiten. Außer der

¹⁾ Vgl. *Neophilologus*, XIII, blz. 266.

Konfrontierung¹⁾ dieser beiden konkurrierenden Fassungen lohnt aber auch die fernere Suche nach Übereinstimmungen. Erstaunlicherweise sind Kolléwijn (S. 18) die Beziehungen zum niederländischen Drama sämtlich entgangen; außer Nachklängen von Seneca konnte Stachel (S. 211 ff.) nämlich den *Gerard van Velzen* als Vorbild für die Szene bei dem Zauberer im vierten Akt nachweisen. Für die andere Geisterszene hielt Gryphius sich an Vondel, was Stachel (S. 216 ff.) auch betont. Beidemale steht Seneca als die gemeinsame Anregung dahinter. War es für Hooft die Zauberszene der „Medea“, so ist es für Vondel der Traum, mit welchem der tote Hector seine Gemahlin Andromache warnt vor der Gefahr, die ihrem Sohne droht (Seneca Troades v. 438—460). Sinngemäß zerfällt dies viel bewunderte Meisterstück eines spannenden Berichtes zunächst in eine kurze Einleitung, darauf folgt die Schilderung des Toten, und zwar zunächst negativ, daß er nicht wie in den Tagen seines Ruhmes erschien, sondern betrübt und bekümmert. Fast ebenso lang ist die darauf einsetzende Warnung vor der Gefahr, in der Form eines Aufrufes gehalten, sowie die Anweisung was zu tun sei. Endlich berichtet ein knapper Schluß, wie der Geist der ihn umschlingenden Gattin zwischen den Armen zerronnen sei. Dem hiermit aufgestellten Schema folgt Vondel wie Gryphius.

Jedoch handelt es sich im *Gijsbrecht* um Machtelt, die Frau Gerards van Velzen, welche der Badeloch erscheint; bei Gryphius um die Mutter der Kaiserin Theodosia, welche ihre Tochter warnt. Selbstverständlich kannte jeder Gebildete zum mindesten diese allgemein gerühmte römische Tragödie genau. Trotzdem legt doch bereits die Tatsache, daß bei dem Deutschen der Geist eine Frau ist wie bei dem Holländer, die Vermutung näher, daß die Übereinstimmungen nicht als vetternhafte Parallelen zu demselben Vorbild zu werten sind, vielmehr wie Stachel S. 210 ff. meint, in direkter Beziehung stehen. Diesen Eindruck bestätigt und befestigt ein genauerer Vergleich. Im Gegensatz zu Seneca beginnt bei beiden ein Akt mit der Schilderung des Traumgesichtes, und zwar eingeleitet durch einen kurzen Dialog, der lediglich die Aufgabe erfüllt, die Spannung auf den Inhalt der Erzählung hervorzurufen. Die nun folgende breite Beschreibung des Gespenstes beginnt Gryphius allerdings wie Seneca von der negativen Seite, während diese bei Vondel erst den zweiten Abschnitt ausmacht. Er fügt dann wie dieser entgegen dem Römer eine längere Begrüßung ein (Gr. 5. A, v. 19—26; Palm Trsp. S. 110; Vo. v. 771—88), in welcher die scheinbar günstige Lage gerühmt wird. Als Kontrast kann dagegen mit umso größerer Wirkung die unheilvolle Enthüllung des Geistes gestellt werden. Diese wird wegen ihrer Wichtigkeit sorgfältig in mehrere Abschnitte zerlegt: zunächst eine Geste der Abwehr (Gr. 27, Vo. 789—92); darauf die Warnung (Gr. 28—32, Vo. 793—99). Einen Ausweg aus der dem byzantinischen Kaiser durch die Verschwörung drohenden Gefahr weiß der Geist jedoch nicht, und so fehlt bei Gryphius Vondels dritter Teil. Statt dessen wird die Verzeiflung des Gespenstes eindringlich ausgemalt (Gr. 33—36). Ein Kurzer Schluß berichtet bei Vondel vom Verschwinden der Erscheinung. An die

¹⁾ W. Haring, *Andr. Gryphius und das Drama der Jesuiten*. Halle 1907.

Stelle des vergeblichen Versuches sie festzuhalten setzt Gryphius einen neuen, nur ihm eigenen letzten Teil des Traumes, in welchem sich das Purpurkleid der Kaiserin in Sack und Asche wandelt und sie von Raubtieren sich zerfleischt fühlt.

Aus all diesem leuchtet ein, daß Gryphius in jener Szene sowohl unter dem Einflusse Senecas wie Vondels steht. Jedoch kopiert er weder schülerhaft den einen, noch entlehnt er eklektisch aus beiden; bemerkenswerterweise fehlen wörtliche Übereinstimmungen völlig. Vielmehr strebt diese erste deutsche Originaltragedie verehrten Vorbildern dankbar für Anregungen, doch selbständig nach. Denn durchaus sinnvoll muß die Verwendung genannt werden. Weder als überflüssiges Schmuckstück, noch als obligater Grusel-spuk dient diese Szene, sondern als unentbehrliches Glied leitet der Traum den Schlußakt ein, in welchem die inzwischen vollzogene Ermordung des Kaisers als Katastrophe des Stückes berichtet, nicht auf offener Bühne vorgeführt wird.

Die eben besprochene Traumszene schließt sich an einen Chorgesang als Zwischenaktsfüllung an ¹⁾. Dieser hat ähnlich wie im *Gijsbrecht* der „Rey van Edelingen“ das Lob des Weihnachtsfestes zum Inhalt. Aber nicht allein durch die dabei verwendete Odenform, deren „Satz“ (Strophe) vom Chor der Priester, deren „Gegensatz“ (Antistrophe) vom Chor der Jungfrauen gesungen wird, die sich dann im „Zusatz“ (Epodos) vereinigen, weicht Gryphius von Vondels Strophenlied ab; auch inhaltlich lassen sich keine direkten Zusammenhänge entdecken. An dieser Stelle keine Spur von „Abhängigkeit“ zu finden, verwundert nicht, wenn wir uns daran erinnern, daß ja der Schlesier in jener Zeit bereits volle Meisterschaft als Lyriker erreicht hatte. Zudem war Inhalt und Anordnung durch den Lauf der Historie selbst gegeben, wurde doch Leo der Bilderfeind am Christabend 820 in Byzanz bei der Weihnachtsmesse ermordet. In diesem Chorlied liegt demnach ein Anklang vor, keine Art von Einfluß, noch gar von Einwirkung; rein aus der Forderung der Sache erspross ein Gebilde, das sowohl hinsichtlich der Form wie der Gedanken Vondel ganz selbständig und eigen gegenübersteht. Dies verdient umso mehr beachtet zu werden, weil ja der Deutsche Vondel gut und genau kannte. Es liegt demnach nicht jener einfache Fall vor, daß der eine Dichter vom anderen nichts weiß, sondern der komplizierte, daß trotzdem völlige, aber nicht absichtlich gesuchte Selbständigkeit sich ausspricht. Dabei wird man grade hier den Ausdruck „Anklang“ als besonders bezeichnend verwenden können, weil doch an dieser Stelle ein Spiel der Assoziationen eingesetzt hat, eben jenes, das von dem Weihnachtschor weiter spannt hin zu jener Traumszene. Diese nämlich fehlt in den historischen Quellen wenigstens in der bei Gryphius vorhandenen Gestalt. Statt ihrer erzählt der Chronist eine ganz anders geartete vordeutende Erscheinung, die der Mutter, nicht der Gattin des Kaisers begegnet sei. Diesen Inhalt also verwarf der Dichter zugunsten Vondels; daß er Theodosia auswählte, erklärt sich aus der dramatischen Ökonomie, einer nahbetiegligen Figur solches zustoßen lassen zu müssen. Dadurch bestätigt und ver-

¹⁾ Alles Folgende wurde weder von Kolléwijn noch Stachel beachtet.

stärkt sich unsere Deutung, es mit einer Anregung zu tun zu haben, welche künstlerische Kraft und selbständiges Wollen beweist.

Auf den Traum der Theodosia folgt selbstverständlich der Bote mit der Unglücksbotschaft. Dafür braucht Vondel nicht speziell in Anspruch genommen zu werden. Aber daß danach noch eine Abrechnung mit dem siegreichen Feind über seine Schandtaten einsetzt, erinnert doch wieder an den *Gijsbrecht* (v. 1610 ff.). Ganz organisch jedoch fügt Gryph dieses Motiv dem Gang der Handlung ein, legt also seiner Kaiserin ganz andere Argumente in den Mund gemäß den historischen Gegebenheiten. Breit spinn er dabei die Frage der Revolution und des Fürstenmordes nach allen Seiten hin aus. Dadurch rückt er die Fürstin in den Mittelpunkt des ganzen Aktes. Das Jesuitendrama benutzt diese Figur überhaupt nicht; bei den historischen Gewährsmännern spielt sie keine wesentliche Rolle. Gryphius hat damit eine Gestalt geschaffen, die einem Dichter alle Ehre macht. Sie hat nichts an sich von dem abstrakten Typus des Machtweibes bei Seneca, nur eine Verwandte besitzt sie: Badeloch! Beide sind menschlich glaubwürdige Ideale der Gattinnenliebe und -treue, welche sich aus tiefer Gefühlsechtheit bis zum Heroischen steigert. Doch Theodosia droht ja nicht nur die Trennung vom Gatten, das Schicksal hat sie bereits für immer vollzogen; der Bote brachte schon die Todesnachricht. Der Priester vermag sie (v. 190 ff.) sowenig wie Badeloch (v. 1686 ff.) über das herbe Geschick zu trösten. Ohne den Gatten können sie beide nicht leben und wollen mit ihm sterben: Theodosia bittet die Verschwörer, sie zu töten (v. 296, 298 ff.); Badeloch will selbst die Kinder opfern (v. 1694 ff.), denn „mijn man is 't harte zelf, 'k heb zonder hem geen leven“ (1709). Ohnmächtig sinkt sie schließlich zu Boden, als sie sich gehorsam zur Trennung zwingt, so daß die Kinder entsetzt melden (1791): „moeder sterft“. Theodosia wird an der Leiche des Gatten von Wahnsinn ergriffen (v. 438 ff.). Leidenschaftlich ist also ihre Gattenliebe; drum erschöpft sie sich nicht in Klagen, sondern tritt aktiv als Kampf- und Todesmut hervor. Mutig tritt sie den Verschwörern entgegen und will, wie sie „kayserlich gelebt“, nun auch „fürstlich sterben“ (v. 218). Wie sie so ihrem Mann würdig nachfolgen will, verlangt Badeloch nach einem Schwert (v. 1722), um an des Gatten Seite zu kämpfen; später bittet sie ihn, ihr den Tod zu geben, auf daß sie nicht lebend dem Feind in die Hände falle.

Es ist demnach nicht einzig jene Traumszene, sondern die ganze Figur der Badeloch, die für Gryphius anregend wurde. Aber mehr noch als bei Vondel tritt die Theodosia bei ihm hervor; auch gestaltet sich ihr Schicksal noch weit schmerzvoller. Heftiger äußert sich ihr Schmerz, leidenschaftlicher ist ihr Gebahren. So entspricht auch ihr Ende ihrem heißeren Temperament, das im Wahnsinn über den wiedererstandenen Gemahl und die gestürzten Feinde triumphiert. Dies alles wird lebendig gestaltet, nicht buchhaft entlehnt. Daher bleibt Theodosia auch nicht auf den letzten Akt beschränkt, sondern ihre Rolle hebt der Dichter entgegen den historischen Quellen und macht sie für den Lauf der Handlung entscheidend. Auf ihre Fürbitte nämlich führt er jenen verhängnisvollen Aufschub zurück, welcher den Verschwörern die Zeit zum Gegenschlag gewährt. Ihr Edelmut, ihre

Frömmigkeit führt das Verderben herbei, das durch die rasche Hinrichtung der Rädelsführer vermieden worden wäre. Diese Szenen des zweiten Akte gehören zu dem besten und persönlichsten, was das deutsche Drama vor Goethe überhaupt geleistet hat. Dafür lassen sich keinerlei Vorbilder auffinden. So hat die echt poetische Leistung Vondels offensichtlich den Schlesier dazu beschwingt, sein eigenes Ideal der Gattin zu zeichnen, in der Theodosia aus eigener Phantasieschau eine lebensvolle Gestalt zu schaffen, um die Seneca, selbst Corneille ihn beneiden könnte, welche von der Badeloch in genau derselben Weise sich unterscheidet, wie ihres Schöpfers Temperament von dem Vondels abweicht.

Diese Liebe der Gattin konnte keinem Unwürdigen geschenkt sein; daher fügt Gryphius Züge in das Bild seines Leo ein, die nicht aus den Quellen stammen. Dem Gijsbrecht verwandt scheint seine Zärtlichkeit und Besorgtheit um die Gattin ebenso wie seine aufrichtige Frömmigkeit, die nun eindringlich hervorgehoben wird. Dadurch bekommt der schematische Theatertyrann Joseph Simons menschliche Wärme und Rundung. Außerdem hat man ¹⁾ sich darüber gewundert, wie dieser hart und energisch zupackende Bilderstürmer der Geschichte im deutschen Drama unentschlossen und zögernd erscheint. Er beklagt den Zwang der Umstände, die ihn zu rauhem Handeln zwingen — grade so wie Gijsbrecht! So klingt das Bild des edlen Grafen unabsichtlich nach, mildert und beseelt die rohen Umriss der Überlieferung. Doch handelt es sich auch an dieser Stelle nicht um unorganische Entlehnungen, dem äußerliche Zutat. Gryphius sah die ganze Begebenheit mit anderen Augen als seine historischen Quellen oder jenes Jesuitendrama; ja er steht zu diesem in Auffassung der Personen und der Grundidee in vollem und offenbar bewußtem Gegensatz. Von hier aus organisiert sich alles einheitlich und geschlossen, sowohl die Führung der Handlung wie die Zeichnung der Figuren. Auch die Übereinstimmungen mit Vondel werden notwendig und sind aus den im Kunstwerk gegebenen Voraussetzungen völlig zu verstehen. Sie sind also organische Gliedmaßen einer neuen Gestalt, nicht äußerlich angeheftete Dekoration. Vondels edles Vorbild hat demnach in gewisser Hinsicht produktive Nachfolge, nicht mechanische Nachahmung gefunden.

b) „*Catharina von Georgien*“.

Für das nächste Drama von Andreas Gryphius, die 1657 erschienene *Catharina von Georgien* betont Kolléwijn (S. 19 f.) die auffallende Ähnlichkeit mit Vondels *Maeghden* (1639). Demgegenüber weist Stachel (S. 226) auf die enge Verwandtschaft mit dem Märtyrerdrama der Jesuiten hin, vornemlich auf die „Heilige Felicitas“ des Nicolaus Caussin. Von der „Beständigen Mutter“ des Franzosen zu der „bewährten Beständigkeit“ der georgischen Königin sei nur ein kleiner Schritt. Weiter entkräftet er Kolléwijns zweite Behauptung (S. 21 f.) unmittelbarer Übereinstimmung; jenes Religionsgespräch mit der Zurückweisung der heidnischen Angriffe auf das Christentum sei ein typisches Requisit jeder Märtyrertragödie

¹⁾ A. Heisenberg, Die byzantinischen Quellen des Leo Armenius von Gryphius. Zs. f. vgl. Litgesch. N. F. 8. (1895) S. 439—448.

jener Epoche und finde sich bei den Jesuiten wie Vondel oder Corneille. Trotzdem bestehen tatsächlich Zusammenhänge zwischen der *Catharina* und den *Maeghden*.

Allerdings überschätzt Stachel (S. 228) das Gewicht der einzigen genauen Übereinstimmung (Maegd. v. 969—992: Cath. II v. 297—322). Es handelt sich da um die Geschichte von der schönen Sklavin Irene und dem Sultan Mahomed II., welche der Ratgeber seinem liebeskranken Fürsten als Beispiel und Anreiz zur Tötung der spröden Geliebten erzählt. Diese Anekdote ist jedoch nicht Vondels Eigentum. Auch Lohenstein spielt auf sie an und beruft sich auf das weitverbreitete Sammelwerk von Père Le Moyne *La Galerie des Femmes Fortes*¹⁾. Gryphius notiert (Palm Trsp. S. 254)²⁾ ausdrücklich, daß diese Mordtat „von Unterschiedenen erzehlet“ wird und rühmt den Jesuiten Ludov. Cellotius³⁾; er nennt also Vondel nicht! Will er dem Leser Sand in die Augen streuen, seine Spuren zu dem großen niederländischen Dichter verwischen; entspringt dies der Freude des Polyhistor an abgelegenen Citaten, oder verrät sich darin der Stolz auf seine Selbständigkeit, selbst gegenüber Anregungen, deren er sich wohl bewußt war? Man sieht an diesem Fall deutlich, wie wenig es mit der bloßen Konstatierung von Übereinstimmungen getan ist, alles auf ihre Deutung aus dem Zusammenhang des Ganzen ankommt.

Stachel (S. 227) meint kurzerhand, Gryphius hätte seinem holländischen Vorbild das überhaupt zu danken, daß seine Tragoedie mehr geworden sei als ein Jesuitendrama in deutscher Sprache. Vondel folgend habe er nämlich seinen Schach von Persien dadurch menschlich interessant gemacht, daß er ihn gleichfalls in den Konflikt zwischen Liebe und Ehre gestellt habe. — Wohl waltet unverkennbare Ähnlichkeit in dem Motiv, daß der rauhe Feind von zarten Gefühlen für die schöne Gefangene ergriffen wird. Jedoch die exakte Vergleichung von Attilas großem Monolog (IV, 1) mit dem des Schach Abbas (II, 3) zeigt grade die verschiedene Auffassung des ganzen Konfliktes. In der Brust des Hunnenfürsten streiten allerdings die Liebe zu Ursul mit der Ehre des siegreichen Eroberers, der Köln zu nehmen im Begriffe steht. Der Perserschah dagegen hat längst Georgien erobert und bereits 7 Jahre schmachtet die Witwe des vernichteten Fürsten in seiner Gefangenschaft. Im Gegensatz zu seiner Quelle vermeidet Gryphius es sorglich, den Tod der edlen Frau aus politischer Notwendigkeit abzuleiten. Die Idee seines Stückes ist eindeutig gestimmt auf den Konflikt zwischen irdischer und himmlischer Liebe. Weil sie dem toten Gemahl und Christus die Treue hält, wählt Catharina den Märtyrertod. Der Schah aber muß sich ebenfalls entscheiden, ob er seiner Leidenschaft nach dem Besitz der Gefangenen folgt, oder sich zur entsagenden Hochachtung durchringt. Gekämpft wird also um die eheliche Vereinigung einerseits, zu welcher der Glaubenswechsel notwendig gehört, und andererseits um die Freilassung

¹⁾ Stachel S. 310 a. 2, Lohenstein im Ibrahim Sultan III a, v. 518. Vgl. ferner Ötterings Würzburger Diss. 1897: Die Geschichte der schönen Irene in den modernen Litteraturen.

²⁾ S. 109 der kritischen Textausgabe in den Hallischen Neudruckten Nr. 261.

³⁾ Dies ist ein Epos des auch als Dramatiker bekannten Franzosen.

Catharinas, um ihre Rückkehr und Wiedereinsetzung. Gewiß bringt Abbas die Erinnerung daran, daß Werbung wie Drohung gleichmäßig ohne Wirkung blieben, dermaßen in Wut, daß er den Tod der Hartnäckigen beschließen möchte; doch legt sein Zorn sich jäh, als der geliebte Name auf seine Lippen tritt. Er kann sich der Berechtigung ihrer Anschauungen und Gefühle nicht verschließen. Ihr edles Verhalten läßt in ihm den Großmut wachsen, so daß er endlich zur Freigabe neigt. Doch der Gedanke, sie für immer damit entbehren zu sollen, stürzt ihn sogleich wieder in tiefe Qual. Da erzählt der hinzukommende Seinelcan von jenem Türkenkaiser, der die ihn erschlackende Irene schließlich selbst erstach, als das Heer über seine Untätigkeit murrte. „Er war in diesem Stück ein Unmensch“ (v. 323), damit lehnt Abbas dieses Vorbild energisch ab. Solch Aufruf an seine Kriegerehre macht auf ihn also den entgegengesetzten Eindruck als auf Attila. Diesen bindet ja auch ein Eid an Mars; überhaupt ist dessen Stellung zur Liebe ganz anders.

Wenn beide Stücke auch dasselbe Motiv besitzen, nämlich wie ein blutgieriger Tyrann durch seine Liebe zu einer edlen Gefangenen verwandelt wird, so unterscheiden sie sich doch hinsichtlich der psychologischen Ausführung. Vergleichen wir deswegen die jedesmal den zweiten Akt eröffnenden Szenen. Die teuflische Häßlichkeit der hunnischen Gottesgeisel steht da in barockem Gegensatz zu den lyrisch-weichen Gefühlen, deren pathetische Äußerung noch den heutigen Leser zu rühren versteht (427—464). All die Kriegslust, der Erbhaß gegen das Christliche ist von diesem bereits im Mutterleibe dem Kriegsgott geweihten Dämon wie fortgeblasen, als diese neue Sonne ihm aufging (v. 437 ff.). Von den Augen dieser Diana verwundet, sucht er Frieden und alles, was mit dem Krieg zusammenhängt, ist ihm zuwider (v. 461 ff.). Wie der geschorene Simson hat er jegliche Kraft verloren. Auf Beremonds empörten Bericht über die Ablehnung des Heiratsantrags antwortet er nur (v. 541): „het oor is voor die rede doof“. Solch barockes Seelenproblem, wie die eine Leidenschaft (Kriegslust) durch eine entgegengesetzte (Liebe) besiegt wird, fesselte Gryphius in hohem Maße. Hier liegt tatsächlich die entscheidende Anregung. So malt auch er den Perserschaah als siegreichen Eroberer, „vor dem die Welt erzittert, Auf dessen Wort der Grund der Erde sich erschüttert, Vor dem der Feinde Macht und Anschlag stets gefehlt, Der mehr Triumph als Jahr, als Tag, als Stunden Zehlt“ (v. 13 ff.). Außerdem wird nicht nur sein seelisches Schmachten, sondern auch dessen körperlicher Ausdruck beschrieben (v. 68—71). Mit den in der erotischen Lyrik beliebten Kontrasten wird die Besiegtheit des Siegers eingestanden. Bis zu diesem Punkte folgt der Deutsche willig seinem niederländischen Vorbild, wenn auch ohne wörtliche Übernahmen. Von nun ab geht er jedoch in der psychologischen Verarbeitung eigene Wege. *Daß* beide Tyrannen durch die Liebe so verändert werden, macht die Gemeinsamkeit aus; *wie* diese jedoch ausgeführt wird, bezeichnet die Verschiedenheit. Attilas Verwandlung besteht nämlich in bloßer Verdrängung der einen Leidenschaft (Kriegs- und Mordlust) durch die andere. Sein Zustand gibt sich als negativer zu erkennen, als entnervte Passivität. Zwar hat er seine sengende Kraft verloren, doch keine neue, segnende dafür entwickelt. Unfähig zu eigenem Entschluß, wird er schließlich zum Spielball seiner Ratgeber, wird Instrument ihres Wollens. So überläßt

er Beremond die Werbung und läßt sich von ihm endlich (IV, 2) zu seiner alten, wahren Natur zurücklenken. Bei Abbas hingegen sehen wir positive Kräfte aus seiner Liebe zu Catharina erwachsen. Schon seine persönlich vorgebrachte Werbung (I, 8) verrät mehr als sexuelle Gier. Als Bittender, nicht als Gebieter tritt er vor sie hin, voll Ehrerbietung vor ihrer Tugend. Drum gestattet er auch nicht wie Attila, daß sein Ratgeber Herabsetzendes über die Geliebte sagt (v. 83—87). Auch sonst läßt er sich von diesem nicht beeinflussen und weist jenes bei Vondel so wirksame Beispiel von Mahomed und Irene empört von sich (II, 3). Im Gegensatz zu dessen Rat (II, 1), mit Gewalt seinen Willen durchzusetzen, willigt er (II, 2) gerade in Catharinas Freilassung ein. Damit hat die Selbstüberwindung, welche Catharina schon in der Werbeszene (v. 821) von ihm forderte, den Sieg davon getragen. Allerdings keinen endgiltigen. Denn diesen Verzicht vermag er nicht zu ertragen. Die irdische, sündige Begier lehnt sich mit doppelter Macht gegen die himmlische Liebe auf. Doch fällt er nicht einfach zurück in alte Barbarei wie Attila. Während für jenen alles nur eine Verirrung, eine Episode war, bedeutet es für Abbas das entscheidende Erlebnis seines Lebens. Da seine edelmütige Selbstüberwindung ihn in um so größere Qual gestürzt, gibt er, um endlich Ruhe zu finden, seinem Rate Imanculi die Vollmacht; sein Widerruf kommt zu spät: Catharina ist ihrer Wahl treu geblieben und hat den Märtyrertod bereits erlitten. Dadurch ist Abbas' Qual gerade verewigt worden, denn er kann die Tote nicht vergessen. In die irdische Liebe ist er zurückgefallen und bleibt in ihrem Leid und Sehnen verfangen: „Doch ist wol herber Rach' und die mehr kan betrüben, Als daß wir, Feindin! dich auch todts stets müssen lieben?“ (V. A, v. 447 f.). Diese innere Zersetzung leitet seinen äußeren Sturz ein; wohingegen Attila mit der eigenhändigen Ermordung Ursulas sich wieder seiner „Ehre“ zugewandt hat. Daher bringt ihm die Erscheinung seines Opfers nur Schrecken; wie ein Tier vor dem Donnerschlag, duckt er sich vor dem angedrohten Untergang. Für Schach Abbas bedeutet die scheinbar parallele Begegnung mit der Hingerichteten mehr als die Prophezeiung künftigen Sturzes: für ihn ist nicht dieser sondern das seelische Erlebnis eben dieser Szene das innere Gericht. Er hat mit jenem Befehl nicht nur ein Verbrechen mehr auf sich geladen, sondern zugleich Gottes rettende Hand verblendet von sich gestoßen. Er hat die Probe nicht bestanden, ist von seinem alten sündigen Wesen nicht losgekommen, und dem Wege, den die himmlische Liebe wies, nicht treu und beständig gefolgt. Zerknirscht erkennt er seine Schuld (V. A., v. 418). Doch alle Reue kommt zu spät und kann sein Schicksal nicht wenden (v. 410 ff.; 428 ff.). Daß er willig die harte Strafe auf sich nimmt, ja als gerecht anerkennt (v. 441 ff.), beweist gleichsam zusammenfassend wie Gryphius die bei Vondel gefundene Anregung vertieft und ganz in die Seele des Tyrannen verlegt hat. Schließlich äußert sich doch selbst in diesem Untergang der veredelnde Einfluß der hohen Frau. Attila wird wieder, der er war; Abbas vermag das nicht, er bleibt gewandelt und grade dieses Zwischenstadium wird ihm zur Hölle in der eigenen Brust. So finden wir die seelische Problematik des Abbas eigenartig und streng folgerichtig durch alle Akte und Etappen durchgeführt. Damit ist Gryphius eine Gestalt gelungen, welche das obligate

Schema des bestraften Märtyrerschlächters der Jesuiten weit hinter sich läßt, aber auch von Vondels Attila wesentlich abweicht.

Wie liebevoll der Dichter sich in das Seelenleben des Schach vertiefte und wie sorglich er es im Einzelnen ausmalte, dafür zeugt grade jene Szene (II, 1), welche die eigentliche Brücke zu Vondel bedeutete. Die Gemeinsamkeit, daß hier dasselbe Motiv vorliegt, macht leicht blind für die Verschiedenheit, wie sich die Liebe des Tyrannen offenbart. Bei Vondel enlät sich die gepreßte Brust des Hunnen in einem 37 Zeilen langen Monolog, den Beremond belauscht; er versucht darauf sofort, den Herrn zur Besinnung auf seine Ehre und Pflicht zu bringen. Diese lange lyrische Deklamation Attilas erscheint unserm heutigen Fühlen recht theaterhaft, zumal er überhaupt zum ersten Mal von der Liebe gepackt wird. Daß der Priester dies auch noch belauscht und dann gleich in medias res geht, stört uns als abrupter Kontrast. Bei Gryphius dagegen enthüllt ein Gespräch zwischen Abbas und seinem Rat Seinelcan ganz unmerklich den Grund für des Herrschers verwandeltes Gemüt. Völlig sachlich beginnt die Szene zunächst mit dem Bericht über die Intervention des russischen Gesandten. Dann dauert es noch 35 Zeilen, bis Seinelcan endlich die wahre Ursache findet, von den körperlichen Symptomen sich hintastend zum seelischen Herde der Krankheit. In dem nun folgenden dritten Teil (v. 48—100) schließlich löst sich Herz und Mund des Fürsten; der zuerst stockende Ausdruck wird fließendes Geständnis und endet in dem prächtigen Duett der beiden über Catharinas Tugend und Schönheit, welche auch Seinelcan willig zugibt. Der Schlußteil (v. 100—128) tönt wieder in Moll; keine Hilfe findet Abbas in den Vorschlägen seines Getreuen, Catharina zu zwingen oder durch erheuchelte Kälte zu reizen. So bleibt der Schach deprimiert allein in Schmerz und Sehnsucht.

Die bisherigen Darlegungen haben ergeben, daß Gryphius das seinen Quellen fehlende Motiv der Liebe des Abbas zu Catharina in Vondels *Maeghden* fand. Den Anstoß gab jene Szene (II, 1), in welcher sich die Verwandlung des Königs offenbarte, nicht dagegen die den Konflikt ausspinnende Situation (II, 3), wie Stachel meinte. Hier zeigt sich bereits bei dem Deutschen klar, in welcher selbständiger Weise er jene Anregung nach ganz eigener Richtung hin umgestaltet. Der Grund dafür liegt nicht in den historischen Gegebenheiten, sondern in dem vom Dichter hineingelegten Gehalt. Als Idee des Stückes fanden wir das Ringen der irdischen und der himmlischen Liebe um die Seele des Menschen. Catharina bleibt „beständig“ in ihrer Wahl, wohingegen Abbas versagt. Diesen Konflikt auszumalen, spannt der Dichter alle Kräfte an. Er füllt die aus der Quelle überkommenen Gestalten mit seinem Herzblut, seinem Ethos und Pathos. Die seelische Problematik wird bei Abbas sorgsam und eindringlich ausgestaltet, ein Meisterstück psychologischer Motivierung und Durchführung. Vondel dagegen ist vorwiegend pragmatisch gerichtet auf die Darstellung eines heiligen Geschehens. Attila flößt dem Zuschauer nur Schrecken, ja Abscheu ein, während Abbas' Ringen uns menschlich rührt. In ihm gelang dem schlesischen Dramatiker eine eigenartige, runde Figur, die sich neben die Theodosia des *Leo Armenius* stellen läßt; sicherlich wieder erwachsen aus einer Anregung durch Vondel.

Bei der Darlegung der psychischen Entwicklung streiften wir bereits die Anordnung und Folge der Szenen. Wir müssen jetzt die Übereinstimmungen des *Baues* noch untersuchen, von denen Stachel wie Kolléwijn keine Notiz nehmen. Die Handlung der *Maeghden* erreicht Vondel ja hauptsächlich dadurch, daß er Attilas Schwanken über 3 Akte (II, III, IV) hin dehnt. Auch Gryphius zieht Abbas' inneren Kampf zwei Akte lang (II, III) hin, sichtlich unter dem Eindrucke des holländischen Vorbildes. Bei beiden enthüllt die erste Szene des zweiten Aktes die Verliebtheit des Tyrannen als den eigentlichen Ausgangspunkt der Handlung. Vergeblich versucht der Ratgeber den Fürsten von seinem Kummer abzubringen. Da jedoch der Konflikt verschieden gefaßt wird, bringt der nächste Auftritt nicht den gleichen Inhalt, wohl aber einen parallelen Fortschritt der Handlung: es scheidet Beremonds Versuch, Ursul zu gewinnen. Abbas dagegen überwindet sich und sagt Catharinas Freigabe zu. Die nächste Szene enthüllt die ganze Schärfe des Konfliktes. Der Schah bereut seinen großmütigen Entschluß und sucht vergeblich Rat bei Seinelcan, dessen Vorschlag und Exempel er energisch ablehnt, wohingegen dieses selbe historische Beispiel von Mahomed und Irene auf den Hunnen so weit Eindruck macht, daß er die Jungfrauen, nicht jedoch auch Ursul, preisgibt. Beide willigen erst am Ende des nächsten (dritten) Aktes in die Tötung. Vor diese Hauptszene (IV, 3) setzt Gryphius noch einen Konfliktsmonolog (III, 2), wie er bei Vondel erst den 4. Akt eröffnet. Von nun an lassen sich weiter keine Entsprichungen zu den *Maeghden* aufweisen — und doch stehen wir noch nicht am Ende von Vondels Einfluß auf dieses Stück.

Es fallen nämlich noch Beziehungen zur *Maria Stuart* auf. Deren zweiter Akt hat es Gryphius besonders angetan, so daß er ihn sogar zweimal benutzt, nämlich für den ersten und vierten Akt. Zunächst erfreuen an der *Catharina* zwei vorspielhafte Szenen, welche höchst geschickt und stimmungsvoll die historische Situation malen. Die getreue Kammerfrau trifft darin auf zwei Abgesandte ihrer Heimat, die unter dem Mantel der Nacht herbeischlichen, um baldige Befreiung ihrer Königin durch Rußlands Hilfe zu verkünden. Nirgends finden wir sonst eine so sinnvolle und einprägsame Einleitung; doch erinnern wir uns, daß bei Vondel (II, 3) Burgon von seiner Begegnung mit einem Ritter berichtet, der Marias Befreiung prophezeit. Außerdem stand am Schluß der vorhergehenden Szene (II, 2) Hanna Kennedys phantastischer Vorschlag zur Flucht. Diese beiden Dinge wurden in Gryphs Phantasie lebendig und verwoben sich zu jenem schönen Auftakt, der einerseits Vondels schmückende Nebensachen als wirklichen Anfang der Handlung fruchtbar macht, andererseits als elegisches Vorspiel in Mollstimmunggebend wirkt. Damit ist viel gewonnen, wird doch der schematische Anfang Vondels mit dem breiten historischen Rückblick vermieden. Als ihn Gryphius schließlich (I, 4) bringen muß, leitet er ihn mit einem Gebet der Heldin ein, welches zugleich ihre innere Einstellung charakterisiert. Wie bei Vondel (II, 2) tritt darauf die Vertraute mit der Freudenbotschaft zu ihr, nur daß diese bei Gryphius wohl begründet ist, wie das folgende Auftreten der Gesandten bestätigt. Dergleichen fehlt natürlich in der *Maria Stuart*, die der reichlich phantastischen Nachricht mit Recht nicht traut,

während Catharinas Dankgebet (v. 368—408) ihre Hoffnung zeigt. Nicht aus Pessimismus unterbricht sie daher die Erzählende, sondern weil sie es nicht schnell genug hören, das Überraschende nicht gleich fassen kann ¹⁾.

Der erste Teil (v. 298—352) dieser Szene (I, 5) spinnt sich sehr poetisch um das Symbol der Rose. Man möchte meinen, daß der Rey der Jungfrauen im 5. Akt, die ihre tote Königin durch den Vergleich mit dieser Blume feiern, hier nachklinge. Aber was hat Gryphius daraus gemacht. Salome bringt die eben erblühten als Zeichen einer glücklichen Zukunft. Catharina dagegen erinnern sie an einen vordeutenden Traum dieser Nacht, in welchem der Kranz sich in eine Dornenkrone wandelte. Symbol der Lebensfreude und Zeichen der Vergänglichkeit, für diesen echt barocken Kontrast finden wir die Rose immer wieder in jener Zeit verwendet, so daß wir Gryphius gern glauben, daß er sich dabei Vondels nicht bewußt war, zumal er als Gewährsmann und Anregung ein Sonett des Neulateiners Ausonius angibt. Wieder mahnt uns dies Beispiel, wie vorsichtig man in der Beurteilung von Übereinstimmungen sein muß.

Doch fahren wir fort, den Bau zu betrachten. Hatte der Bericht der Salome und die Nachrichten der Gesandten selbst frohe Hoffnungen erweckt, so bringen die zwei folgenden Szenen (I, 7 u. 8) den Umschwung. Hinsichtlich ihres Inhaltes sind sie natürlich ganz verschieden. Unerbittlich vollzieht sich Marias Schicksal: die Graven kündigen den Vollzug der Hinrichtung für den folgenden Morgen an; das entehrende Fortschaffen aller königlichen Einrichtung aus dem Zimmer beschließt den Akt. Zu Catharina kommt der Schah mit seiner Werbung und verläßt sie nach seiner Abweisung mit Drohungen; auch hier ein Blick in eine düstere Zukunft.

Hatten wir bisher bei den einzelnen Szenen verweilt, so müssen wir nun ihren Zusammenhang, ihre Verkettung als Handlung betrachten. Da war uns ja bei Gryphius sogleich die Umstellung der Szenen ²⁾ aufgefallen. Sie haben dadurch eine ganz andere Akzentuierung erhalten. Nicht allein durch den Ortswechsel (Lustgarten) wirken sie theatralischer, durch den Sonnenaufgang stimmungsvoller; sie sind auch weit gewichtiger für die gesamte Handlung. Bei Vondel finden wir nur vage Vermutungen der Kennedy über eine bevorstehende Rettung, Gryph macht diese Begegnung zum erregenden Moment; denn durch die Intervention Rußlands wird Abbas wie Catharina zu den endgültigen Entscheidungen getrieben. Werbung und Ablehnung sind die erste Etappe der Handlung. In dieser Weise gliedert sich der Akt bei Vondel nicht; er bildet eine Einheit, die auf das Streitgespräch mit den Graven hinzielt. Nicht nur der Sinn, auch die Stimmung der Handlung ist in beiden Akten grundverschieden. Voller Depression setzt Vondel ein und Marias Hoffnungslosigkeit wird nicht behoben in den beiden nächsten Auftritten, sondern bleibt auf demselben Niveau; dann sinkt sie rapid mit der Verkündigung des Todesurteils, das ihre trüben

¹⁾ Von Stachel S. 229 mißverstanden.

²⁾ nämlich Gryph I, 2, 3 : Vo II, 3;
 „ I, 4 : „ II, 1;
 „ I, 5 : „ II, 2.

Ahnungen nur bestätigt. Bei Gryphius hingegen schnell die Kurve aus der Klage der Gefangenen (Salome Anfang von I, 3; Catharina I, 4) rasch empor zur Lebenshoffnung (I, 5 u. 6), um am Ende (I, 8) tief zu fallen. Auch der folgende Akt unterscheidet sich rhythmisch in gleicher Weise, wenn er auch im Bau in den *Maegden* nicht der *Maria Stuart* seine Entsprechung fand.

Anders steht es mit Gryphs viertem Akt. Hier laufen die Szenen wirklich parallel denen des zweiten Aktes der *Maria Stuart*. Zunächst gibt die Königin einen historischen Rückblick auf ihre und ihres Landes Leiden, den sie voll Dankbarkeit für ihre bevorstehende Befreiung mit einem Gebet beschließt. Wie Hanna Kennedy meldet darauf Salome voll Hoffnung Imanculi. Doch Catharina ist voll böser Ahnung erfüllt, die sich nur zu rasch bestätigt. Denn es folgt (IV, 3) nach nochmaliger Abweisung der Werbung die Verkündung des Todesbefehls (wie M. St. II, 4). Trotzdem diese Szenenfolge offenbar großen Eindruck auf Gryphius gemacht hatte, laufen seine Szenen, wenn man genauer zusieht, doch nicht wirklich mit jenen gleich. Sofort der Anfang setzt anders ein, nämlich nicht wie in der *Maria Stuart* mit deprimierter, vielmehr mit durchaus gehobener Stimmung der Heldin. Diese trübt sich dann im Gegensatz zur Salome (IV, 2), hält sich also nicht wie bei Vondel auf demselben elegischen Stande. Der darauf folgende Umschlag beginnt nicht wie in der *Maria Stuart*, sondern schließt erst mit der Ankündigung der Hinrichtung, die damit zum Schlußeffekt und Gipfel des Kampfgesprächs erhoben wird. Darauf endlich (IV, 4) geht der Ton ins Elegische über in Catharinas Gebet. Der Rhythmus ist also wiederum ein ganz anderer, der zu der vorhin schon gefundenen lebhaften Art Gryphs paßt, ganz im Gegensatz zu Vondel. Diesem ist ferner jenes Gebet (M. St. IV, 1) metrisch genau nachgebildet, sowohl in der Anzahl (5) der Strophen, wie auch in Reimstellung und Versmaß, nur daß die 6. und 8. Zeile 6 statt der sonst herrschenden 4 Füße besitzt. Als frommer, heroischer Aufschwung leitet es zum Aktschluß hinüber, zum rührenden Abschied von dem Gefolge mit der Verteilung von Andenken.

Gryphius hat mit dieser Anordnung die bei Vondel vorgefundene Folge umgekehrt. Damit bleibt er seinem stark ausschwingenden Rhythmus getreu und schafft sich einen starken Schlußakkord. Als eine Pause innerer Sammlung klingt das Gebet nur in Stimmung und Grundgedanken an jenes bei Vondel an, gilt es doch beidemale, sich für den Tod als Blutzuge Gottes zu sammeln. Bei dem Abschied dagegen treffen wir vielfach auf dieselben Gedankenreihen. Voll heroischer Fassung preisen beide Märtyrerinnen den Tod als Eingangspforte zur Ewigkeit (Cath. IV, v. 305 ff.; M. St. v. 1221). Sie trösten die weinenden Frauen und weisen sie auf Gottes Schutz (Cath. v. 408—11; M. St. v. 1250 f.). Ihr Geschick stellen sie als Sinnbild der Vergänglichkeit von allem Irdischen hin (Cath. v. 323—26; M. St. v. 1242). Statt sich an dessen Schein zu hängen, solle man sich vielmehr rechtzeitig auf Gottes Ruf vorbereiten (Cath. v. 342—44; M. St. v. 1319 f.). Endlich verweisen sie den Frauen ihr maßloses Weinen (Cath. v. 415 f.; M. St. v. 1310) und bitten sie, für sie zu beten (Cath. v. 431 ff.; M. St. v. 1323). Es verdient besonders vermerkt zu werden, daß wörtliche

Entlehnungen sich keineswegs finden. Als Abschluß benutzt Gryphius, ohne daraus einen neuen Auftritt zu machen, das Eintreten des Henkers. Dieser hatte bei Vondel (IV, 2) ja nur von außen mahnend an die Tür geklopft, während Melvin und die Graven auftraten. Gerade solche Einzelheit und Kleinigkeit ist höchst bezeichnend für die Eigenart wie die Selbstständigkeit des deutschen Dramatikers. Daß er den sachlichen Teil dieser Szene, das politische Testament Marias, nicht übernahm, ist selbstverständlich. Auch eine dem Melvin entsprechende Figur fehlt.

Der letzte Akt endlich bestätigt unsere bisherigen Beobachtungen über die selbständige Art, mit der Gryphius die Anregungen umbildete. Wie bei Vondel wird Catharinas Marterung nicht auf die Bühne gebracht. Statt dessen berichtet ein Augenzeuge davon. Gibt bei Vondel Burgon einen wohlgefügten Bericht an den Biechtvader, so gestaltet der Deutsche diese Szene dadurch weit aufregender, daß er ihn einer Kammerfrau in den Mund legt, die ohnmächtig aus dem Saal herbeigeführt wird. Auch diesen Einfall dankt er einer Anregung bei Vondel. Burgon berichtet nämlich von einer Kammerfrau, die wie von Sinnen aufschrie und wie die mit ihr aufheulenden Frauen von Maria hinausgesandt wurden. In Einzelheiten finden sich allenthalben direkte Ähnlichkeiten. So werden die Märtyrerinnen beidemal mit der untergehenden Sonne verglichen, die scheidend besonders schön erstrahlt (Cath. v. 38 f.). Beider Heldenmut bringt die Zuschauer zum Weinen (v. 43). Taub bleiben sie gegen abmahnendes Zureden, sei es des Dechanten oder Imanculis (v. 44 f.). Dem Priester, der sie trösten sollte, sprechen sie selbst Mut zu (v. 49 f.) und schließen ihre Vorbereitung mit einem Gebet. Nun aber setzt bei Gryphius die Schilderung der grausigen Marterung ein. Damit geht er ganz andere Wege als Vondel, gegen dessen Überzeugungen es ja auch verstieß, wenn er die Verbrennung der Fürstin auf offener Bühne vor sich gehn läßt. Entsprechend der Grausamkeit des Todes konnte die einfache Klage, mit der die *Maria Stuart* schließt, Gryphius nicht genügen. Immerhin findet sich ein Nachklang der Leichenfeier bei Vondel, und zwar in V, 4 bei Gryph. Vor dem auf dem Tische stehenden Haupt der Verbrannten stimmen nämlich der Priester und die beiden Georgier eine Totenklage an; der russische Gesandte verspricht Rache. Dieser sind die noch folgenden beiden Auftritte gewidmet. Von der letzten Szene, die ja die Abrechnung des Geistes der Ermordeten mit Abbas enthält, hatten wir schon genügend gesprochen und betont, wie sie aus der Idee des Stückes folgt. Dadurch erhielt sie ihre ganz individuelle Färbung, und unterscheidet sich von dem Schema der Jesuitendramen. In deren Gefolge befindet sich der Schluß von Vondels *Peter en Pauwels*. Aus dieser Genossenschaft erklärt sich das übereinstimmende Motiv, daß der Märtyrermörder wahnsinnig wird, von Schreckbildern gescheucht. Irgend welchen Einfluß auf Gryphs Fassung zu folgern, wie es Stachel S. 230 tut, ist ganz abwegig.

Noch energischer muß man der anderen summarischen Behauptung dieses Buches (S. 229) entgegenreten, daß die ganze Figur der Catharina sich auf Vondel zurückführen lasse. Ebenso wenig, wie Attila dem Abbas, entspricht sie der Ursul. Äußerlich schon hebt sie sich als reife Frau von

der brittischen Königstochter ab. Zwar ist sie nicht von deren m dchenhaftem Ungestüm, Eifer und Widerspruchsgeest erfüllt, jedoch bezitst sie auch nicht die hoffnungslose Ergebenheit der elegischen Schottenk nigin. Dem Feinde tegen ber wei t sie energisch zu kämpfen, sich kraftvoll zu wehren. Wie schnell fa t sie doch Hoffnung. Aber auch ihre Sehnsucht nach dem Tod bedeutet für sie anders als für Maria. Dieser bringt er den erwünschten Abschl s, Catharina den Anfang höheren Lebens. Nimmt jene den Tod gelassen hin, so mußt diese ihn sich erkämpfen. Er zeigt die Bewährung ihres Strebens, das den himmlischen Bräutigam sich erwählt hat und ihm die Treue hält. Nicht stoisch sondern voll Leidenschaftlicher Spannkraft geht sie in diese letzte Schlacht (V. A, v. 34 f.). Drum mußt Gryphius das klassizistische Verbot, den Tod auf die Bühne zu bringen, notwendig durchbrechen; eben wegen der Idee des Stückes, nicht um der Schaulust willen. Beim *Leo Armenius* war das anders, hatte der Tod nicht diese Bedeutsamkeit. So finden wir überall den Gehalt entscheidend; aus dem tiefsten Grunde wird die Eink rperung dirigiert. Alle Anregungen werden daher eenheitlich umgeschmolzen und treden in neuer Form auf, an rechter Stelle als echte und notwendige Glieder eines neuen Ganzen.

Slot volgt.

Amsterdam.

W. FLEMMING.

OVER DE SHYLOCKFIGUUR.

I.

I. Inleiding ¹⁾.

Indien men op het standpunt staat, dat de mens geen vrije wil heeft, maar dat hij in alles, dus ook in zijn willen het noodzakelik resultaat is van zijn geschiedenis (die zich voor elk levend wezen en elk voorwerp verliest in het verleden), dan kan men hem natuurlik in absolute zin niet als goed of slecht beoordelen. Maar zelfs hij die overtuigd is van het niet-vrijzijn van de wil, die gelooft in de historische noodzakelikheid der dingen, houdt er in betrekkelike zin een standaard op na van goed en kwaad, van deugd en ondeugd, een standaard die het gevolg is van zijn natuurlik egoisme en zijn omgeving, welke hem dwingen zijn *eigen persoonlijke inzichten* te hebben.

Deze persoonlijke inzichten maken dat kritiek altijd *subjectief* is, en van geen *absoluut-algemene* waarde kan zijn. Kritiek mag hoogstens tot de slotsom komen, dat men  l of ni t met de beoordeelde of het beoordeelde *sympathiseert*.

¹⁾ Bij deze beschouwing is niet gedacht aan de historische ontwikkeling van het verhaal van het pond vlees, evenmin aan de symboliese betekenis ervan (waarvan het lang niet vast staat, dat Shakespeare deze erin heeft willen leggen), noch aan de onmogelikheid van deze geschiedenis als men ze letterlik opvat. Het is slechts een poging om de geesteswerking van een krachtmens na te gaan, en de uitbeelding te benaderen, zoals de grote schrijver in dat tijdperk van geweldige scheppingsdrang die misschien voor zijn geestesoog gezien heeft. Het feit dat Shakespeare juist een Jood genomen heeft uit een tijd dat de haat der Kristenen tegen de Joden zo fel was, is m. i. een middel om het konflikt tussen de vijandige partijen en de strijd der hartstochten zoveel te woedender te maken.