

Andreas Gryphius als Lustspieldichter*).

Die ersten Anfänge des deutschen Dramas sind rein national, das erkennt schon Gottsched an. Es dient teils kirchlichen, teils Fastnachtzwecken. Zur Zeit der Reformation tritt es immer mehr in den Vordergrund und seine Technik wird gebessert. Zu den volkstümlichen Passions- und Fastnachtsspielen des fünfzehnten Jahrhunderts kommen die nach antikem Muster geformten Schuldramen; jene beiden sind deutsch, diese meist lateinisch geschrieben. Ein jedes Gymnasium hat sein Theater, in allen Gebieten unseres Vaterlandes werden Dramen verfasst und aufgeführt. Über sie alle ragt Nürnberg durch seinen Hans Sachs hervor. Er bringt das deutsche Drama auf eine Höhe, wie sie das gleichzeitige Englands nicht erreicht. Er versteht zu schildern, zu charakterisieren und Spannung hervorzurufen. Seine Dramen werden von Meistersängern und anderen Bürgern dargestellt. Auf den Universitäten spielen die Studenten, auf den Gymnasien die Schüler. Einen eigentlichen Schauspielerstand gibt es nicht. In England dagegen blüht eine Schauspielkunst und am Ende des sechszehnten Jahrhunderts kommen englische Schauspieler nach Deutschland, sie bringen englische Komödien und Tragödien und eine vollkommene Bühneneinrichtung mit. Auch deutsche Stoffe eignen sie sich an, sie reden anfangs in englischer, dann mit Deutschen vermischt, in deutscher Sprache. Bei ihren Aufführungen ist der theatralische Effekt die Hauptsache, sie übertreiben daher sowohl nach der komischen wie tragischen Richtung. Unter ihrem Einfluß dichten Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und vor allem Jacob Ayrer. Um dieselbe Zeit erhalten die lateinischen Dramen mitteldeutscher und oberrheinischer Dichter die Einheit der Zeit und des Ortes, man bringt Stoffe aus der alten, aus der mittelalterlichen wie der neuen Geschichte auf die Bühne. Zwar herrscht die lateinische Rede vor, doch wird die deutsche nicht vernachlässigt. Populäre, moderne und klassische Elemente berechtigen zu schönen Hoffnungen für die weitere Entwicklung des deutschen Dramas. Der dreißig-

*) Es sind benutzt: Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung; Koberstein, Geschichte der deutschen Nationallitteratur; Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur; Palm, Andreas Gryphius Lustspiele; Kunisch, Nachgelassene Schriften Bredows; Tittmann, dramatische Dichtungen von Andreas Gryphius; Passow, das deutsche Drama im siebzehnten Jahrhundert; Hermann, Über Andreas Gryphius; Kollwijn, Über den Einfluß des holländischen Dramas auf Andreas Gryphius, und die Recension darüber von Schmidt (Steinmeyer 7. Band); Gené, Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland; H. Grimm, Fünfzehn Essays, Neue Folge; Burg, Über die Entwicklung des Peter-Squentz-Stoffes bis Gryphius (Steinmeyer: Zeitschrift für deutsches Altertum, 25. Band); Tieck, Deutsches Theater.

jährige Krieg macht alles zu Schanden. Das deutsche Drama muß von vorn anfangen. Nun entbehrt es der Volkstümlichkeit und baut sich nach antikem und französisch-niederländischem Vorbild auf. Dieses Kunstdrama wird von den Gelehrten gelesen, vor dem Volke kann es nicht aufgeführt werden. Opitz ist zwar der Begründer der Gelehrtenpoesie, im Drama aber bleibt er nur Übersetzer. Sein Landsmann Andreas Gryphius ist der eigentliche Dramatiker der Zeit*). Er beginnt seine dichterische Laufbahn mit Gedichten, Epigrammen und Satiren, schreibt in den letzten Kriegsjahren Tragödien und läßt, als Syndikus in seiner Vaterstadt Glogau, Lustspiele erscheinen. In der Tragödie ist er von Seneca, Ronsard und Vondel abhängig, er giebt ihr den Renaissancestil und verschafft sich den Namen „Vater des deutschen Trauerspiels“. Das Lustspiel, welches seit 1600 vernachlässigt wurde, pflegt er in eben der Weise, wie Hans Sachs. Auf die Kinder seiner heiteren Muse achten die Zeitgenossen nicht, sie sprechen von dem Tragödiendichter mit hoher Anerkennung, seines Talentes für das Komische wird nicht gedacht. Jetzt huldigt man der entgegengesetzten Ansicht, den Tragödien wird lediglich ein geschichtlicher Wert als Anfängen der regelmäßigen deutschen Bühnenkunst zuerkannt, den Lustspielen auch heutzutage noch eine große Wirkung zugesprochen, die eine Aufführung nur erhöhen könnte. Das Interesse hat sich somit der Komödie zugewandt; prüfen wir, ob es ein berechtigtes ist, und vergegenwärtigen wir uns deshalb den Inhalt der einzelnen Stücke.

I. Übersetzungen.

Hierher gehören „*Der schwärmende Schäfer*“ und die „*Seugamme, oder untreues Hausgesinde*“. „*Der schwärmende Schäfer*“ ist eine Übertragung der „pastorale burlesque“ von Thomas Corneille. — Die Schäferpoesie verbreitete sich von Italien nach Frankreich und Deutschland, von Opitz und von der Nürnberger Schule wurde sie kultiviert, sie drang in die lyrische, epische und dramatische Gattung ein und gab in sozialer Beziehung zu der Schäfermode Veranlassung. Die Schäferschwärmer ließen sich in Hirtenkleidern abbilden, legten sich Hirtennamen bei und befeilsigten sich der Nachahmung des Schäferlebens in Wort und That. Man erkannte, daß der Hirtenstand uranfänglich Gott besonders wohlgefällig war; demnach mußte auch das Schäferwesen überhaupt jeder Dichtung zu Grunde liegen. Um diese Auswüchse des Geschmackes und der Litteratur zu verspotten, verfaßte Corneille die ebengenannte Satire, Gryphius übersetzte sie

*) Gryphius (Greif) ist 1616 in Großglogau geboren. Früh verwaist verlebte er eine freudenlose Jugend; er wurde auf den Gymnasien zu Fraustadt und Danzig gebildet und 1636 von dem schlesischen Edlen von Schönborn zum Hauslehrer auserwählt. Als dieser gestorben war, begab er sich nach Holland, liefs sich zu Leiden immatrikulieren und hörte akademische Vorlesungen. Im Alter von 23 Jahren trat er selbst als Dozent auf und las bis 1644 über Geographie und römische Antiquitäten, Trigonometrie und Astronomie, Physiognomik und Chiramanthie; auch hielt er ein collegium tragicum, worunter wohl Vorträge über das Wesen und die Einrichtung des Trauerspiels verstanden werden können. Dort erschien die erste Sammlung seiner Epigramme und Sonette. Eine günstige Gelegenheit ermöglichte es ihm, Frankreich und Italien kennen zu lernen. In Straßburg, wo er sich von 1646 bis 47 aufhielt, schrieb er sein erstes Trauerspiel „*Leo Armenius*“, diesem folgten die Tragödien: „*Katharina von Georgien*“, „*Cardenio und Celinde*“, „*Papinianus*“ und „*Carolus Stuardus*“. Neun Jahre war er von der Heimat entfernt gewesen, er betrat dieselbe als berühmter Dichter und großer Gelehrter — er hatte die Kenntnis von elf Sprachen. Die Professuren, die ihm Heidelberg und Upsala anboten, schlug er aus, weil er seine Heimat zu sehr liebte. Um sich den gefeierten Landsmann zu erhalten, wählten ihn die Landstände des Fürstentums Glogau zu ihrem Syndikus. Diese Würde bekleidete er bis zu seinem Tode 1663.

auf Wunsch des kaiserlichen Kammerpräsidenten zu Breslau, des Grafen Schaffgotsch. Er versichert, „dafs er an derlei Übersetzungen wenig Belieben habe“. Aus dieser Abneigung, die ihn von Opitz sehr unterscheidet, ist wohl auch die harte, schwerverständliche und schwerfällige Sprechweise seines „schwärmenden Schäfers“ zu erklären. Wegen der Länge des Stückes ist eine beabsichtigte Aufführung im Schaffgotschen Hause, was Palm annimmt, wohl nicht ohne weiteres denkbar. Litterarhistorische Bedeutung hat die Übersetzung als der erste Versuch, ein Werk Corneilles, freilich nicht Peters, in Deutschland einzubürgern. — Schon als Jüngling hatte Gryphius zur Übung und zur Ausfüllung seiner Mußestunden ein an sich unbedeutendes Lustspiel des Florentiners Hieronymus Razzi, namens *la balia*, übertragen; in ihm wurden die Vergehen der Dienstboten an den Pranger gestellt. Nun war in den Wirren des dreißigjährigen Krieges das deutsche Dienstpersonal sehr verdorben worden. Gryphius sollte persönlich eine üble Erfahrung machen, denn eine seiner Töchter erkrankte infolge der schlechten Behandlung seitens ihrer Wärterin unheilbar. Das mag ihn bewogen haben, den Übersetzungsversuch seiner Jugend zu veröffentlichen. Sein Zweck war dabei „die Familienväter zu veranlassen, auf Zügelung und Besserung des sehr entarteten Hausgesindes Bedacht zu nehmen“. Die klare, elegante und fließende Diktion der „Seugamme“ steht in keinem Verhältnis zu der des „schwärmenden Schäfers“.

II. Originale Arbeiten.

a. Gelegenheitsdichtungen.

Wie andere Poeten hat auch Gryphius Gelegenheitsstücke verfaßt. Das erste derselben ist das Freudenspiel „*Majuma*“, was „auf dem Schauplatz zu Glogau gesangsweise im Maimond 1653 dargestellt“ wurde. Es ist nach Palms Untersuchung zur Feier der Wahl oder der Krönung Ferdinands IV., des frühverstorbenen Sohnes Ferdinands III., aufgeführt worden. Auf diese Begebenheit nimmt nur der Schluss Rücksicht, und Hermann folgert aus diesem Umstand die geringe Sympathie des protestantischen Dichters für das katholische Kaiserhaus. Man kann dieser Ansicht wohl die Thatsache entgegenhalten, dafs die Schlussworte eine hohe Anerkennung für das Haus Habsburg enthalten. — Der Dichter hat den Stoff aus Ovids *Fast. B. V. v. 125 u. ff.* genommen, wo Flora resp. Chloris ihre Verheiratung mit Zephir erzählt, und hat denselben in freier Weise gestaltet. Er schickt eine Vorrede voraus, in der sich die durch den Krieg vertriebenen Waldgötter für die Odergegend wiederum anmelden. Chloris klagt der Maja und dem Merkur die Untreue Zephirs; der Treulose, der nach länger Abwesenheit erscheint, wird schliesslich zu Gnaden angenommen, da er sich mit seiner Gefangenschaft bei Boreas entschuldigt. Eine neue Klage der Chloris beginnt, als er ihre Blumengärten beschauen will; sie jammert über die Zerstörung, die der böse Mars in ihrem Eigentum angerichtet hat, und fordert Genugthuung. Sie wird ihr zu teil, Merkur führt den gebundenen Kriegsgott herbei und dieser muß, nachdem er in feurigen Daktylen das Lob des Krieges angestimmt, seine Waffen ablegen und den Garten der Chloris pflegen, während ein bramarbasierender Soldat, der in diese Göttergesellschaft gar nicht gehört, empfindlich gezüchtigt wird. Plötzlich verwandeln sich Maja, Chloris und Zephir in Kaiserkronen und Mars in einen Adler, Merkur berichtet die Krönung Ferdinands IV. und die „Reihen“ der Waldgötter und Nymphen stimmen ein Loblied auf das Haus Östreich an. — Das Stück bewegt sich in mannigfaltigen und leicht fließenden Rhythmen, hat wenig Inhalt und

Handlung, viel mythologischen und szenischen Apparat und eine gewaltsame Wendung auf eine Schlufsdekoration für das Kaiserhaus. In dem sich auf den Maimond beziehenden Titel stimmt es mit *Th. Rhodenburghs Mays Treur-bleyndt-Spel* überein.

Dem Verhältnis des Dichters zu dem schlesischen Herzogshause verdanken die beiden nächsten Spiele ihre Entstehung.

Palm hat dargelegt, dafs der „*Piastus*“ einige Zeit vor der Geburt des letzten Piasten Georg Wilhelm gedichtet ist und dafs der Titel vermutlich mit dem Vorschlag im Zusammenhang steht, dem sehnlichst erwarteten Stammhalter den Namen des Geschlechtes zu geben. Die Wahl des Stoffes, die Sage von der Erhebung des Landmannes Piast auf den polnischen Thron, ist eine glückliche. — Dem Polenfürsten Popiel verkünden zwei Engel den bevorstehenden Sturz zur Strafe für seine Greuelthaten, sie finden, als Pilger verkleidet, bei Piast Obdach und freuen sich über seine Tugenden und über die Ordnung in seinem Hauswesen. Auf ihre Veranlassung lädt er die zwölf polnischen Stammfürsten zur Mündigkeitserklärung seines Sohnes ein. Das Fest wird nach altslavischen Zeremonien gefeiert, die geladenen Fürsten bringen Geschenke dar und stellen noch gröfseres in Aussicht. Zu dem Ernste des Momentes bilden derbe Diener und Dienerinnen einen komischen Gegensatz. Die Engel prophezeien dem erstaunten Piast den Ruhm seines Geschlechtes und führen dessen Geschichte bis zu den piastischen Herzögen Schlesiens aus. — Der „*Piastus*“ hat eine reiche Fülle von jambischen, anapästischen und trochäischen Versen und besitzt trotz der Geistererscheinungen und ähnlichem Dekorationswerk mehr Handlung und Berücksichtigung des theatralischen Zweckes als „*Majuma*“.

Das zweite Stück, welches seiner äufseren Bestimmung nach eine Festaufführung zu Ehren des schlesischen Herzogshauses bildet, ist das Doppelspiel „*Verliebttes Gespenst*“ und „*Die geliebte Dornrose*“. An der Vermählung Georgs III., Herzogs von Liegnitz, mit der pfälzischen Prinzessin Elisabeth nahm ganz Schlesien und so auch unser Dichter Anteil. Er erhöhte den festlichen Empfang, welcher der Prinzessin zu Glogau bereitet wurde, durch seine dramatische Poesie. Am 10. Oktober 1660 wurden die beiden Lustspiele von uns unbekanntem Darstellern aufgeführt. Der Inhalt ist ohne Beziehung auf die Feier und erst in der Schlufs-szene vereinigen sich die „*Reihen der Spielenden*“, gleichsam als Repräsentanten des Bürger- und Bauernstandes, zur Huldigung für die anwesende, fürstliche Braut. Die Stücke sind Akt um Akt in einander geflochten, — eine Kompositionsart, die schon im 16. Jahrhundert gebräuchlich war und durch den Einfluß der englischen Komödianten noch gebräuchlicher ward.

Die Fabel des „*verliebten Gespenstes*“ ist folgende. — Der schmachtende Sulpicius wirbt vergebens um die Hand der weinerlichen Chloris, da deren Mutter Cornelia selbst eine heifse Leidenschaft für ihn empfindet. In ihrer Herzensqual verfällt die Mutter auf den Gedanken, sich durch Liebesgift Gegenliebe zu verschaffen. Zu dem Zweck übersendet sie Zuckerzeug, das mit dem Gift getränkt ist, während die Tochter den Geliebten warnt. Dieser beschliesst mit seinem Freunde Levin, der seinerseits Cornelia unerwidert liebt, es solle von dem Diener Fabricius das Gerücht ausgesprengt werden, sein Herr sei durch die Konfitüren tödtlich vergiftet worden, — und wenn dann demselben Glauben geschenkt sei, wolle er, Sulpicius, Cornelian als Geist erscheinen und auf ihr Herz im Interesse Levins wirken. Der Plan wird ausgeführt. Fabricius, ein sehr geschickter Bursche, teilt dem Diener Levins das geschehene Unglück mit und dieser, ein schwatzhafter, thörichter Deutsch-Franzose, — der erste in unserer Litteratur — beeilt sich die Hiobspost in das Haus Corneliens zu bringen. Mutter, Tochter und Dienerin begeben sich schnell zu Sulpicius, und Cornelia macht sich die bittersten Vorwürfe, wie sie in der Hand des geliebten Mannes das gefährliche Citronat sieht, von dem derselbe ahnungslos oder besser unbedacht genossen hat. Aus dem Spiel wird bitterer Ernst. Sulpicius fällt vor den

Augen der Anwesenden in eine tiefe Ohnmacht. Alle, selbst sein treuer Diener, halten ihn für tot und rüsten ein ehrenvolles Begräbnis zu. In der Nacht kommt er wieder zur Besinnung und nun führt er seinen anfänglichen Plan aus. Er erscheint der Cornelia und Chloris. Die Frauen eilen, um sich von der Wahrheit der Erscheinung zu überzeugen, an das Bett des Sulpicius und werden dort durch ein Wachsbild in ihrem Glauben bestärkt. Am nächsten Morgen, als sie sich trauernd dem Totgeglauten nahen, erhebt sich Sulpicius, erhält die Hand der Chloris, Levin die der Cornelia, Fabricius die der Dienerin Flavia, der gemißhandelte und gefoppte Cassander geht leer aus.

In der „geliebten Dornrose“ erzählt Gregor Kornblume, ein junger Bauer, seine Liebe zu Liese Dornrose: sie habe ihn wohl, wenn sie es selbst auch nicht sage, etwas lieb, doch was hülfle das? — wegen der Zwistigkeiten zwischen ihrem Vater und seinem Vetter, den er einst beerben solle, erscheine eine eheliche Verbindung unmöglich. Nach dieser Vorbereitung führt der Dichter die beiden Bauern in ihrer ganzen feindnachbarlichen Streitsucht und Grobheit vor. Sie erscheinen nach einander, Bartel Klotzmann mit einem Hahn, den der Knecht des Nachbarn lahm geworfen, Jockel Dreieck, der Vater Dornroses, trägt einen von der Magd Klotzmanns verbrühten Hund auf die Szene. Beide geraten heftig an einander, ein jeder sucht den anderen durch Schimpfreden und durch Aufzählen von begangenen Schlechtigkeiten und Bubenstreichen zu übertreffen. Gregor Kornblume mußt aus seinem Versteck das für ihn sehr betrübende, sonst aber höchst ergötzliche Zankduell mitanhören, und als sie von Worten zur That übergehen wollen, springt er hervor. Nunmehr wendet sich der Zorn der Bauern gegen den Friedensstifter, der bittere Vorwürfe ruhig hinnehmen mußt; zwar sagt ihm nach dem Weggang Klotzmanns Dreieck mit Handschlag das zu, was er bitten würde, aber sobald Gregor um die Hand seiner Tochter wirbt, schlägt er ihm dieselbe mit Hohn ab. Und um das Unglück des armen, gutmütigen Kornblume voll zu machen, kündigt ihm sein Vetter, da er den Streit von dem Dorfschulzen entscheiden lassen und nichts von einer Verbindung mit der Tochter seines Erzfeindes wissen will, alle Freundschaft und Verwandtschaft auf und setzt ihn mit seiner einzigen Kuh vor die Thür. So ist am Ende des ersten Aktes Kornblume ein obdachloser und aussichtslos liebender Mann. — Der zweite Akt macht uns mit dem Gegenstand seiner Liebe bekannt. Die liebliche Liese Dornrose befindet sich auf dem Wege nach dem benachbarten Herrenhofe, sie spricht von ihrer Liebe zu Kornblume, von ihrem Kummer über die Streitigkeiten und von ihrem Abscheu vor einem sie verfolgenden jungen Bauer, Matz Aschewedel. Sie ahnt nicht, daß dieser streitsüchtige und sittlich verkommene Mensch auf der Lauer liegt. Frech und zudringlich tritt er ihr entgegen; als sie ihn zurückweist, hält er ihr das von der alten Dorfkupplerin Salome gekaufte Liebesmittel unter die Nase, und wie dies natürlich nicht verschlägt, wendet er Gewalt an. Dornrose wehrt sich und ruft um Hilfe, diese bringt Kornblume; von ihm wird Matz Aschewedel wacker zugerichtet. — Die alte Salome zieht — so führt sie uns der dritte Akt vor — durch Feuerversprechen und Geheimmittel aus dem Aberglauben der Bauern ihren Vorteil, sie ist eine Art Dorforakel und wirft bei allen Betrügereien mit Gebeten und Sprüchen um sich. Sie soll dem armen Kornblume, dessen Lage sich trotz der Rettung Dornroses nicht gebessert hat, helfen und ihm sagen, ob Dornrose ihn wirklich liebe. Wenn es schon auffällt, daß Kornblume „aus Langerweile“ das von ihm verachtete und durchschaute Weib um Rat fragt, der Inhalt der Frage ist noch auffallender. Denn an Dornroses heimlicher Liebe zweifelt er bereits im Beginn des Stückes nicht und in jener Rettungsszene hat sie ihm Worte zugerufen, die genügend ihre Herzensstimmung offenbaren. Salome, ein Muster von Habsucht und Lüsternheit, sucht ihm vorzureden, Dornrose habe ihn zum Narren und würde ihn nie heiraten, deshalb solle er sie nehmen und ihr sofort die Ehe zusagen. Dies Ansinnen weist Kornblume mit den Worten

selbst wenn ihn Dornrose nicht nähme, wäre es noch um ein Bedenken zu thun, ab. — Der vierte Akt ist eine Gerichtsszene. Zu Gericht sitzt „der gestrenge Arendator Wilhelm von hohen Sinnen“, ein früherer Bauer, der sich emporgeschwungen hat und in seiner Stellung nicht wenig dünkt. Seine Aussprüche strotzen von falschen lateinischen Zitaten, seinen Befehlen geben zwei mit Heugabeln bewaffnete Bauern Nachdruck. Bei aller Eingebildetheit ist er aber ein wohlwollender, rechtlich denkender und energischer Mann. Er stellt das Verhör an über die Zwistigkeiten Dreiecks und Klotzmanns, über den versuchten Gewaltakt Aschewedels und die Schuld Salomes, endlich über das Recht Kornblumes an Dornrose, als des Retters an die Gerettete. Selbst vor dem gestrengen Herrn fangen sich die Bauern an zu zanken, doch auf sein diktatorisches Gebieten neigen sich die Händelsüchtigen zur demütigsten Unterwürfigkeit. Anfangs fällt er einen sehr harten, ja blutigen Entscheid, weil er einen heilsamen Schrecken einjagen will, dann läßt er sich erbitten und spricht das Urteil dahin aus: dafs Kornblume Dornrosen erhält, Klotzmann und Dreieck fortan Friede und Ruhe geloben und nichts gegen die eheliche Verbindung der beiden einzuwenden haben und dafs Aschewedel und Salome auf eine Zeit lang in das Gefängnis wandern, um sich später mit einander zu verheiraten. So endet das Stück mit der Aussicht auf eine komische Doppelhochzeit.

Das Gesetz des Gegensatzes hat Gryphius in dem Doppelspiel vielfach verwertet. Er wendet es schon in der Form der beiden Stücke an, „das verliebte Gespenst“ ist ein gereimtes Gesangspiel, die „geliebte Dornrose“ ein in dem schlesischen Volksdialekt des siebzehnten Jahrhunderts geschriebenes Scherzspiel. „Die gemeinsame Idee, der Sieg einer wahren, treuen Liebe, ist verschieden durchgeführt. Dort hat sie Intriguen, hier Feindschaft und Selbstsucht zu überwinden, dort zeigt sie ihre Macht unter dem gebildeten Bürgerstande, hier unter dem derben Bauernvolk.“ „Das verliebte Gespenst“ hat aufser den Dienern keine gut gezeichneten Charaktere, die Komposition leidet namentlich an der durch einen Geist herbeigeführten Entscheidung, auch ist das ganze Stück trotz aller Gefühlsschwärmerei zu steif und frostig. — Welche anschauliche Personenzeichnung hingegen in der „geliebten Dornrose“? Da unterscheidet sich jede Person genau von der anderen. Wir sehen die Streitsucht und Beschränktheit des Bauernstandes in Klotzmann, seine Anmaßung in Dreieck, seine Raufsucht und seine durch den dreißigjährigen Krieg herbeigeführte Verdorbenheit in Matz Aschewedel. Dieser will sich bei Liese Dornrose sehr ergötzlich und charakteristisch durch folgende Selbstschilderung empfehlen: „Sechs Viertel Kurn troy ich wäg wie nische. Wenn ich dräsche, su weefs ich da Flegel a su ortig zu schwenken, asse key Schmideknaicht da Hommer. Wenn ich hee (heue) oder Mist lode, se fasse ich dreemol mih mit der Gabel, asse suhte zwune (zween). Wen ich tantze, so huppe ich, dofs de Maide denken, ich war mer da Kopp e dem Balken in Stücken stufen. Ich schloy mich och bisweeln im ganzen Krotzschen (Kretschem) mit Knaichten un de Bouren rümm und mache, dofs der Balbir unde der Boder ze thun unde de Gerichte zu besichtigen bekommen.“ Zu ihm liefert Gregor Kornblume einen sympathischen Kontrast. Er ist ein kerniger, dabei gemütvoller Bauernjüngling, fast poetisch klingen seine Worte: „Seht, ich heefse Kornblume unde sie heefst Durnruse. Swürde su en schünen Krantz gahn, blow und fleeschferbe; swächst och su hübsch zesammen.“ Wie tritt wiederum aus den Bauerngestalten die Figur des gestrengen Amtmannes Wilhelm von hohen Sinnen auf das lebendigste heraus? Und wer könnte der Lachlust widerstehen, wenn die alte, betrügerische Salome trotz ihrer Jahre einen jungen Mann haben will? — Dornrose ist eine liebliche Mädchenblume, sie hebt sich von ihrer Umgebung vorteilhaft ab und ist vom Dichter schon durch ihre hochdeutsche Sprache über ihresgleichen gestellt. Ihre und Kornblumens Liebe erregt unser Interesse, während uns der schmachtende Sulpicius, die weinerliche Chloris oder die verlebte Cornelia kaum Teilnahme erwecken. — Das „verliebte Gespenst“ ist dem Titel nach

mit *le fantôme amoureux* von Quinault 1658 zu vergleichen, sonst hat es eine unverkennbare Verwandtschaft mit „Cardenio und Celinde“, vielleicht dem besten Erzeugnis der tragischen Muse unseres Dichters. In beiden greifen Liebende, um sich Gegenliebe zu verschaffen, zu unerlaubten Mitteln, durch unglückliche Verwicklungen werden sie zur Selbsterkenntnis, Reue und Entsagung veranlaßt und hier wie dort greift eine Geistererscheinung entscheidend in die Handlung ein, nur ist sie im Gesangspiel eine fingierte. An Erfindung, Motivierung und Charakterzeichnung steht „Cardenio und Celinde“ sehr hoch, „das verliebte Gespenst“ ist ein blasses Nachbild von ihm.

b. Lustspiele, die für keinen äusseren Zweck gedichtet worden sind.

Ohne besondere Veranlassung sind „*Horribilicribrifax*“ und „*Absurda comica oder Herr Peter Squentz*“ entstanden. „*Horribilicribrifax*“ muß der Dichter schon 1650 vor Antritt seines Amtes verfaßt haben; nach den Worten des Kapitäns: „Was, daß der Kaiser Friede gemacht hat, sonder mich um Rat zu fragen?“ verlegt er die Handlung in das Jahr 1648. Sie spielt — das erkennen wir im Fortgang des Stückes — an dem Hofe eines Gouverneurs und verläuft folgendermaßen. Der Hauptmann Don Daradiridatumtarides „Windbrecher von Tausendmord“ erzählt die unglaublichsten Heldenthaten. Er, der seinen Fuß nur auf die Erde zu setzen braucht, um den großen Schah von Persien zu erschrecken, flieht vor einer Katze und vor dem Gesange des Nachtwächters. Sein Begleiter Don Cacciadiavolo ist in jeder Beziehung sein getreues Ebenbild, dagegen ironisiert ihm sein Page Don Diego. — Auf der freigewordenen Szene erscheint das Adelsfräulein Selene, die Angebetete des Kapitäns, mit ihrer Mutter Antonia. Zwischen ihnen entspinnt sich ein Gespräch über die Notwendigkeit, der drückenden Armut durch eine gute Heiratspartie abzuhelpen. Die Mutter schlägt mehrere Kavaliere vor, von denen will aber die Tochter nichts wissen und sie erklärt zu deren großem Leidwesen den Kapitän nehmen zu wollen. Nach dem stürmischen Weggang der beiden tritt unvermittelt ein anderes Paar auf, wiederum Mutter (Flacilla) und Tochter (Sophia), diese erträgt geduldig und ergeben Hunger und Not, jene möchte aus der Schönheit der Tochter Kapital schlagen. Damit der ärgste Mangel gehoben wird, entschließt sie sich ihr schönes Haupthaar zu opfern, was dann die Mutter verkaufen soll. — Ohne jeden Zusammenhang mit den vorhergehenden Szenen spricht ein „alter, verdorbener Dorfschulmeister“ Sempronius von seiner Liebe zu Coelestine, einer reichen und vornehmen jungen Dame; mit Hilfe einer alten Kupplerin (Cyrille) will er sich ihr nähern. Es dauert jedoch geraume Zeit, bis er sich mit dem Weibe verständigt hat, das seine griechisch-lateinischen Ausdrücke in drolliger Weise mißversteht. — Der 2. Akt macht uns mit dem Kapitän *Horribilicribrifax*, dem Gegenstück des Daradiri., bekannt. Auch dieser Kriegsheld ist von einem ironischen Pagen begleitet, auch ihn hat Amors Pfeil getroffen, freilich hat ihn die ebengenannte Coelestine nur zum besten. Sie hinwiederum liebt einen jungen Beamten (Palladius), auf den aber all' ihr Bitten keinen Eindruck macht. Kaum hat der Hartherzige die weinende Dame verlassen, so erscheint Cyrille mit Spitzen, welche sie zum Verkauf anbietet. Sie übergibt dabei dem Fräulein einen Liebesbrief des Sempronius und empfängt für diesen Kupplerdienst auf Befehl der energischen Dame von deren Dienern den wohlverdienten Prügellohn. Die schimpfende Alte erholt sich in dem Hause des Schulmeisters, mit dem sie zuvor eine ähnliche Unterredung wie im ersten Akt gehabt hat. Unterdessen haben sich Daradiri. und Selenissa verlobt, sie beschenken sich gegenseitig und verabreden ihre baldige Hochzeit. Horrib. hat von der Liebe des Schulmeisters zu Coelestine gehört, er ist darüber „zu Tode erzürnt“ und will seinen Nebenbuhler im Zweikampf auf offener Straßse bestehen. Da jener indes Mut zeigt, versteht er sich zu einem Rededuell. Um sie

lebend auseinander zu bringen, entscheidet der zum Schiedsrichter ernannte Page, daß sie beide gleich schöne Reden gehalten hätten. — Flacilla wagt sich mit dem Haar ihrer Tochter in die Nähe des Statthalters, er erkennt in ihr eine alte Bekannte, kauft für eine hohe Summe das Haar und befiehlt seinem Diener die Trägerin desselben, wenn auch mit Gewalt, in den Palast zu bringen. Die andere Mutter (Antonia) trägt eine Kette, das Brautgeschenk des Kapitäns Daradiri., zu einem Schacherjuden, sie erhält statt des Geldes die Aufklärung, daß der Zierat nicht aus Gold, sondern aus Messing verfertigt sei. Ihre Tochter sieht nunmehr ein, daß der Kapitän für sie nicht paßt; sie vermißt an seiner Hand ihren Ring — er hat ihn bei Cyrille versetzt — er hinwiederum fragt nach seiner Kette, und als sie ihm seinen Betrug vorwirft, erwidert er, die Kette habe ihm der Kaiser von China geschenkt und in dessen Lande schätze man das Messing mehr wie das Gold. Da sie nun auf jeden Fall von „dem Hungerleider“ loskommen will, bittet sie den Horrib. um Beistand. Er ist sofort bereit und fragt nur, ob er den Daradiri. in die Luft werfen, „daß er sich in dem elementarischen Feuer entzünde“ oder ob er ihm mit einem Nasenstüber Gehirn und Gesicht bis zur Unkenntlichkeit verunstalten solle. Selenissa meint: „Ich stelle alles in des Herren Kapitäns Belieben, wenn ich nur seiner los werde“. Sie setzt ihre letzte Hoffnung auf den früher verschmähten Palladius und es erscheint ihr eine Verbindung mit ihm schon deswegen in einem ganz anderen Licht, weil er die Würde eines Hofmarschalls erhalten hat. Der junge Hofmarschall hat jedoch das treue Herz Cölestinens durchschaut und sich mit ihr verlobt. Auch die Hoffnung, von ihrem Bräutigam Daradiri. befreit zu werden, erfüllt sich nicht. Horrib. verfolgt zwar denselben, begnügt sich aber mit mutigen Drohungen, die jener ebenso beantwortet, und als sie sich mit der Zeit etwas näher kommen, besinnen sie sich, daß sie schon früher Brüderschaft geschlossen haben, und erneuern den Bund unter großem Wortgepränge und Lärm vor dem Palast des Statthalters. Sie werden dafür von einem Diener desselben durchgeprügelt. — Die gewaltsam entführte Sophia besteht die Probe ihrer Keuschheit und wird die Braut des Gouverneurs. Die alte Cyrille hat den verliebten Sempronius in den Garten Cölestinens bestellt, wo sie seiner wartet. Der Schulmeister bemerkt den Betrug zu spät, rauft sich weidlich herum, verträgt sich dann und verabredet mit ihr die Hochzeit. Neben diesen Hauptverlobungen sind noch andere unter dem Dienstpersonal geschlossen, so daß das Stück mit sieben Paaren endigt. Für den armen Daradiri. und Selenissa sorgt der Statthalter, ebenso auch für Horrib., der übrigens — einzig und allein — ohne Braut davonkommt.

Außer verschiedenen Dienern treten zwanzig Personen auf, welche der Dichter von einander zu unterscheiden und zu charakterisieren sucht. Das ist ihm nicht immer gelungen und besonders ist es auffallend, daß alle edleren Gestalten (Sophia, Palladius etc.) nur in allgemeinen Zügen und ungleich matter als die entgegengesetzten gezeichnet sind. Auch weiß man bei einigen nicht, wozu sie der Dichter aufgestellt hat. Die Personen bewegen sich, aber meist in immer wiederkehrenden Gruppen, und trotz aller Bewegung rückt die Handlung nur langsam von der Stelle, die einzelnen Gruppen fallen zum teil auseinander, und der Schluß kann mit seiner Vereinigung aller Liebespaare*) die Einheit der Handlung nicht wiederherstellen. Der Dichter hat sozusagen den Überblick verloren und so geht es jedem Leser. Auch hat er Personen erwähnt, die er nicht auftreten läßt, und deren Erwähnung man nicht für notwendig halten kann. Einzelheiten sind überaus launig und würden es in noch höherem Grade sein, wenn der Dichter ein und dasselbe komische Motiv nicht bis zum Übermaß angewendet hätte. Der Schulmeister Sempronius muß seine lateinisch-griechischen Brocken fünfmal an Cyrille verschwenden, die sie natürlich ebenso oft mißverstehen wie auch die französisch-spanisch-italienischen des Daradiri. Um

*) Wegen dieser sich anziehenden und abstofsenden Liebespaare heißt das Stück auch: „Die wählenden Liebhaber“.

die Sprachmengerei voll zu machen, muß ein Schacherjude ein unverständliches Hebräisch sprechen und im Lauf des Gespräches seine Kenntnis des Holländischen bewähren. Es scheint, als ob der Dichter sich an seiner eigenen Gelehrsamkeit ergötzt und, was am schlimmsten ist, er macht sein Stück zu einem Lesedrama. Denn welches Publikum sollte eine derartige Gelehrsamkeit dem Verständnis des Stückes entgegenbringen? Freilich, auch abgesehen von diesem Fehler, hätte Gryphius sein Stück für eine Aufführung bedeutend verkürzen müssen, aber dann war es eines guten Erfolges sicher. Denn es versetzt mitten hinein in die Wirklichkeit. Die moralische Verkommenheit des Familienlebens, die Unsicherheit der Zustände und die finanzielle Not infolge des dreißigjährigen Krieges bildet die Basis für das Stück. Der Gouverneur erhält nur gegen Pfand das nötige Geld, um seinen Gästen Brot vorsetzen zu können, und wendet Gewalt an, damit das von ihm geliebte Mädchen an den Hof kommt. Und wie die Rohheit der Gesinnung, so auch die Rohheit der Sprache.*)

Tieck behauptet, daß der Komödie eine ernsthaft, novellenartige Erzählung zu Grunde liege, die der Dichter zu einer moralischen Absicht gebrauche. Näheres hat er nicht angegeben, jedenfalls aber hat er das Schicksal der beiden adligen Jungfrauen im Auge: Selenissa, die hochmütige, wird gedemütigt, Sophia, die tugendhafte, erhöht. Gryphius soll diese Erzählung dann weiter durch Hinzunahme des Schulmeisters und der beiden Reputationskrieger ausstaffiert haben. Dadurch wird jedoch der Schwerpunkt des Stückes gewaltsam verrückt, der Schulmeister und vor allem die Rodomontadenmacher sind nicht Staffage, ihnen müssen vielmehr die anderen Personen solche leisten, denn um diese drei bewegen sich die übrigen. In Sempronius wird das Prunken mit Gelehrsamkeit, ein Fehler der Zeit, gegeißelt. Eine andere Schwäche stellt er in den großsprecherischen Soldaten Horrib. und Daradiri. blofs. Der Krieg verschafte ihm überreiche Gelegenheit, ähnliche Maulhelden von Angesicht zu Angesicht zu sehen; dem Original, was ihm das Leben bot, gab er, wie unten bewiesen werden wird, noch mehrere fremdländische Farben bei.

Seit Plautus war der miles gloriosus ein gergesehener Charakter der Bühne; ihm, dem Ahnherrn, folgten der Capitano Spavento der italienischen Komödie, der Kapitän Matamore der „Illusion comique“ Peter Corneilles, der Armado („Verlorene Liebesmüh“), Junker Tobias und Christoph von Bleichenwang („Was Ihr wollt“), Sir John Falstaff Shakespeares und endlich der Vincentius Ladislaus des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. Gryphius hatte schon in seinem dritten Strafgedicht „Sendschreiben des Capitain Schwärmer“ das Reputationskriegertum illustriert, im Horrib. that er dasselbe auf dramatische Weise. Manches hat er dem italienischen Capitano Spavento entlehnt. Der Capitano war ein beliebter Typus der italienischen Bühne, auf ihn häufte man alle erdenklichen bösen Eigenschaften des männlichen Geschlechts. „Der König Heinrich III. von Frankreich liefs im Jahre 1577 zu Venedig Schauspieler engagieren“. Sie spielten zu Blois und zu Paris. Die Rolle des Capitano füllte Francesco Andrieni aus, der sich capitano Spavento dell' vall' inferna nannte. Nach Auflösung der Truppe verfasste dieser Mann die bravure del capitano Spavento, ein Buch, welches Dialoge des Kapitäns mit seinem Diener und „in ihnen das Tollste und Übertriebenste an Bombast, Lüge und Prahlucht enthält.“ Es ist in mehreren Auflagen erschienen, die dritte zu Venedig. In dieser Stadt hielt sich Gryphius längere Zeit auf und verehrte dem Rat sein „olivetum oder der Ölberg“, ein lateinisches Epos. Entweder hat er nun in Italien den Spavento darstellen sehen oder er hat das Buch Andrienis kennen gelernt. Die Übereinstimmung zwischen seinen Helden und dem italienischen

*) Akt I sagt Antonia zu ihrer Tochter: „Das Kuh- und Schafffleisch gilt jetzt schier mehr als Jungfernfleisch“ und „Ich weiß, daß dir das Maul nach dem Narrenfresser, dem Aufschneider, Kapitän Lügner von der Bärenhäuterei stincke.“

ist allgemeiner und spezieller Art. Beiden sind Diener beigegeben, welche bewundern oder auch in eine unschuldige Ironie verfallen. Der Italiener wie die Deutschen treten jedem auf das frechste entgegen und treiben die Dinge rücksichtslos bis zum Bruch; sobald aber der Gegner Miene macht die Sache ernst zu nehmen, wissen sie „einem Zusammenstoß zuvorkommen, der die böse Verlegenheit mit sich brächte, die ausposaunte Stärke thatsächlich zu erkennen zu geben“ (cf. die Szene zwischen Daradiri. und Horrib. und die zwischen letzterem und Sempronius). Beide erhalten Prügel und Horrib. hat ebenso wenig Glück bei den Damen wie sein italienischer Doppelgänger. Die deutschen Bramarbase führen den Titel Kapitain wie Spavento, beide nennen sich „Kämpfer zu Rofs und zu Fuß“, und der Begleiter des Daradiri. hat seinen Namen Cacciadiavolo aus der *commedia dell' arte* geborgt. „Erprobte Hyperbeln kehren variirt oder getreu wieder“. Die Augen der Helden entzünden Blitze oder verzehren zu Asche, ihre Gegner wollen sie in die Luft werfen, daß sie an den Gestirnen festkleben, vor ihrem Drohen und vor ihrer gigantischen Stärke zittern die Himmlischen. Spavento ist seiner Mutter mit einem Satz aus dem Schoß gesprungen und hat mit einer Donnerstimme gerufen: *io sono il capitano Spavento*, während Daradiri. „auf der Erde herumgesprungen ist, seines Vaters Degen von der Mauer genommen und damit so ritterlich herumgeschwärmt, daß er der Hebamme den Kopf und der Kindermagd den Leib entzwei gehauen“. Keiner fremden Sprache bedienen sich die deutschen Eisenfresser häufiger als des Italienischen. Wie die italienische Komödie spielt auch der „Horribilicribrifax“ immer auf der Strafe (Daradiri. fordert seine Diener auf *hineinzukommen*, er fragt seine Braut, was sie *vor der Thür* mache, Celestine läßt den Palladius ein *in ihr Haus* zu treten, und Sempronius führt die Cyrille in das seinige). — Nach alledem kann es kaum zweifelhaft sein, daß Gryphius für sein Stück das italienische Vorbild benutzt hat, andererseits aber muß hervorgehoben werden, wie er den fremden Stoff zu einem nationaldeutschen umformte und wie er durch Gegenüberstellung *zweier* Rodomontadenmacher etwas Neues schuf. Ob freilich die Abweichung von dem Vorbild in dieser Beziehung gut war, läßt sich bei der Charakter- und Sprachgleichheit der beiden Helden billig bezweifeln.

Die bekannteste*) Komödie des Dichters „Absurda comica oder Peter Squentz“ ist vor dem „Horribilicribrifax“**) zwischen 1647 bis 50 entworfen und im Jahre 1657 gedruckt worden. Das dreiaktige, in burlesken Versen und in Prosa geschriebene Stück enthält die Beratung über das Festspiel zwischen dem Schulmeister Peter Squentz und den Handwerkern des Ortes, die Unterredung zwischen dem König und ersterem, wobei sich herausstellt, daß die Akteure trotz ihres vielseitigen Programms nur „Pyramus und Thisbe“ spielen können, — und endlich im dritten Akt die Aufführung. Das Stück ist nach dem Urteil Bredows†) und Genées die Krone aller Schöpfungen unseres Dichters und ein humoristisches Meisterwerk aus einem Guß. Tieck dagegen begreift nicht recht, wie ein so einzelner Scherz, aus seinem Zusammenhang gerissen, in einem fremden Lande nur irgend wirken konnte, und meint, der Dichter habe nur deswegen einen Meistersänger eingeführt, um einen wirklichen Gegenstand für seine Satire zu haben. Er glaubt an die Abhängigkeit der „absurda comica“ von Shakespeares „Sommernachts-*traum*“ mittels Coxs Droll „*bottom the weaver*“. Der Irrtum Tiecks ist zwar schon längst auf-

*) Aus diesem Grunde unterlasse ich eine Inhaltsangabe.

**) In dem Heiratskontrakt des Sempronius und der Cyrille hat sich auch Peter Squentz unterschrieben, der in einem seiner Wappenschilder Pyramus und Thisbe führt. Die Vorrede des Peter Squentz besagt: „Wirst Du (der Leser) ihn (Peter Squentz) mit Deiner Begnügung aufnehmen, so erwarte mit ehesten den unvergleichlichen Horribilicribrifax“.

†) Bredow hat eine Bearbeitung der „absurda comica“, es sind zwei neue Personen eingeführt, Peter der Kurze und Jakob der Lange, Aufwärter in dem Wirtshaus, wo die Beratung der Rollen (I. Akt) stattfindet.

gedeckt, aber die Frage nach dem Zusammenhang zwischen dem Gryphius-Stück und der Shakespeareschen Interlude bisher nicht entschieden. Kollewijn hat dargelegt, daß eine niederländische Posse, M. Gramsbergens *Kluchtighe Tragödie: of den Hartoog van Pierlepon* den Shakespeareschen Stoff gleichfalls behandelt und daß verschiedene Stellen der Kluchtighe Tragödie, welche vom englischen Text abweichen, mit dem Peter Squentz übereinstimmen. Er kommt zu dem Schluß, die Übereinstimmungen zwischen den beiden seien aus einem gemeinsamen Original, welches schon eine Entstellung des Shakespeareschen Textes enthielt und vielleicht von den englischen Komödianten aufgeführt ist, zu erklären. Burg ist durch Notizen Johann Rists zu einem ähnlichen Resultat gelangt. — Gryphius erzählt in seiner Vorrede, daß er das Stück des Altdorfer Professors Daniel Schwenter besser ausgerüstet und mit neuen Personen vermehrt habe. Der ganzen Anlage entsprechend sind die Charaktere und Situationen mehr ausgeführt als bei Shakespeare. Fern von der luftigen Götter- und Elfenwelt des Briten verläuft die „absurda comica“ auf dem Boden einer deutschen Kleinstadt. Ein deutscher, eingebildeter und dummer*) Schulmeister ist der Verfasser von Pyramus und Thisbe, „dessen Autorschaft sich viele anmaßten, weil es anonym umging“. Squentz spricht den Pro-**) und Epilog, die Darsteller sind beschränkte Handwerker, einer von ihnen nennt sich Meistersänger und muß deshalb einen geschraubten Gesang vortragen. Alle Personen, der Poet, der Vertreter des gesunkenen Meistersanges, die Komödianten üben „nicht nur unwillkürlich die größte Selbstironie, sondern es ist auch wie bei Shakespeare der König mit seinem Hofe als Zuschauer gegenwärtig, um die komische Kraft des Beginns mit Bewußtsein hervorzuheben.“ Das komische Pathos, die Redefloskeln und bombastischen Wendungen, die Derbheit der Volkskomik, alles ist unvergleichlich. Die armen Schauspieler samt dem anspruchsvollen Poeten erhalten ihr „Trankgeld“ nicht für die Auf- führung, sondern für die von ihnen gemachten „Säue“ (Fehler); sie sind wegen einer solchen Art der Belohnung durchaus nicht verletzt und bedauern nur, nicht noch mehr Fehler begangen zu haben. — So liefert das Lustspiel eine Satire gegen das Unwesen der Bettelpoeten und Bettelkomödianten mit ihrer rohen und fehlerhaften theatralischen Aktion.

*) Squentz sagt zum König: Ich bin ein universalem, das ist, in allen Wissenschaften erfahren. Vor diesem bin ich wohlbestellter Glockenzieher des Spittelglöckleins gewesen; weil ich mich aber über diese mafsen auf die Musik des Glockengeklanges verstanden, bin ich nunmehr zu Rumpelskirchen wohlbestellter Handlanger des Wortes Gottes, das ist Schreiber und Schulmeister, auch Expectant des Pfarramtes, wenn die anderen alle werden gestorben sein. Es kann nicht fehlen, ich bin der vornehmste Mann in der ganzen Welt, das ist in Europa, Asia, Afrika und Amerika ist mir niemand gleich.

**) Der Anfang des Prologs lautet:

Ich wünsche Euch Allen eine gute Nacht.
Dieses Spiel habe ich, Herr Peter Squentz, Schulmeister und Schreiber zu Rumpelskirchen, selber gemacht.
Doch mangelts wohl um einen Birnenstiel.
Fünf Aktos hat das schöne Spiel.
Daran habe ich drei selber erdicht,
Die andern zwei hat Meister Lollinger, der Leinweber, in die Falten gericht,
Ist ein Meistersänger und kein Ox,
Versteht sich wohl auf equifox.
Wir haben gegessen manche liebe Nacht,
Eh' wir die fröhliche Tragödie zuwege bracht.
Nun was des Spiels Summiren Summarum sei,
Sag ich Euch hier mit großem Geschrei.

III. Gryphius und sein Verhältnis zur ausländischen Litteratur.

Gryphius war ein in der antiken Litteratur sehr bewandeter Mann, für die Tragödien nahm er sich Seneca vielfach zum Vorbild, für seine Komödien hingegen ist eine Beeinflussung durch die Antike nicht nachzuweisen. Er kannte die Litteraturen der modernen Nationen und hatte auf seinen Reisen teilweise die Bühnen derselben gesehen. England hatte er nicht berührt, jedoch war er der englischen Sprache mächtig. Nach Tittmanns Behauptung soll er Shakespeares Werke gelesen haben und trotzdem denselben wenig verdanken. Genée leugnet diese Kenntnis, indem er z. B. beim „Peter Squentz“ die zweifelnde Frage aufwirft, warum soll Gryphius seine Bekanntschaft mit der wirklichen Quelle verleugnet haben? Auch erscheint es ihm kaum denkbar, daß Gryphius durch Shakespeare nicht zu einer freieren Wahl der Stoffe, namentlich in Bezug auf die romantischen Tragödien, wie auch zu einer freieren Form des Dramas hätte angeregt werden sollen. Genée führt also lediglich negative Begründungen für seinen Standpunkt an. Daß Gryphius in der Komödie sehr freie Formen wählt, wird sich später ergeben. Jetzt sollen nur die Parallelen zwischen ihm und Shakespeare, welche uns aufgestoßen sind, erwähnt werden, das Verhältnis zwischen „Peter Squentz“ und „Sommernachtstraum“ bleibt dabei unberücksichtigt. — Ausdrücke wie „er leidet an den Franzosen“ und „arme Ritter backen“ sind beiden gemeinsam (Heinrich IV. und Horribilicribrifax Akt II). In „Liebes Leid und Lust“ wird ein Repräsentant des Kleingelehrtenums (Holofernes) und ein spanischer Don Quichote (Adriano) eingeführt, Holofernes prahlt ebenso wie Sempronius („Horribilicribrifax“) mit seiner Gelehrsamkeit, er citiert ebenso die Klassiker und wendet ebenfalls logische Formeln an, Adriano bewegt sich gleich dem Horrib. in Fremdwörtern und hyperbolischen Redensarten und zeichnet sich durch dieselbe Feigheit wie durch dasselbe Unglück in der Liebe aus (man vergleiche die Szenen im V. Akt, wo er „Schädel“ „beim Morgenstern“ fordert, sodann aber sich nicht schlagen will, weil er ein Busshemd trüge). Selbst Genée erkennt das Auffallende dieser Beziehungen an. Eine merkwürdige Charakterähnlichkeit herrscht zwischen Coelestine („Horribilicribrifax“) und Olivia („Was ihr wollt“); beide sind selbständige, reiche, energische, junge Damen, sie haben ihr Hauswesen in guter Zucht und sie ergreifen unbedenklich die Initiative, um den Mann ihrer Wahl zu gewinnen. Als Falstaff („Heinrich IV.“ I. Teil II. Akt IV. Szene) dem Prinzen seine Verteidigung gegen die zwei, später elf „steifleinernen Kerle“ erzählt, gebraucht er die Worte: „Du kennst meine alte Parade: so lag ich aus und so führte ich meine Klinge“. Ähnlich sagt Horrib. (V. Akt): „So habe ich mein Schwert ausgezogen in der Schlacht bei Lützen“, worauf Daradiri. antwortet: „So habe ich zur Wehr gegriffen in dem Treffen bei Nördlingen“. Tittmann hat noch auf eine gewisse Gleichheit des Gedankens und des Ausdrucks aufmerksam gemacht, Adriano sagt (Akt I, 2) von Jacquenette: „Ja, ich verehere selbst den Boden, welcher niedrig, wo ihr Schuh, welcher niedriger, geführt von ihrem Fuß, welcher am niedrigsten, einhertritt“. — Sempronius schließt seinen Brief (V. Akt) mit den Worten: „Dem der die Erde küsset, auf welcher das Gras gewachsen, welches der Ochse aufgegessen, aus dessen Leder eure Schuhsohlen geschnitten“. — Woher rühren diese Übereinstimmungen? Haben die englischen Schauspieler dem deutschen Dichter Shakespeares Lustspiele übermittelt? Nein! Denn ist es schon zweifelhaft, ob sie *echte* Shakespearesche Tragödien spielten, eine Shakespearesche *Komödie* hat auf ihrem Repertoire gar nicht gestanden. Hat Gryphius unmittelbar aus der Quelle geschöpft, hat er etwa in den Niederlanden die Werke Shakespeares gelesen? — Das ist möglich, aber nicht erweisbar. Jedenfalls gab es zu seiner Zeit schon mehrere Gesamt- und Einzel-

ausgaben*), und könnten ja wohl bei dem regen Verkehr mit den Niederlanden Exemplare auch außer Landes gekommen sein. — H. Grimm und Genée haben es wahrscheinlich gemacht, daß Ayrrer und der Herzog Julius für ihre „schöne Phönizia“, „schöne Sidea“ und Komödie von Vincentius Ladislaus dieselbe Quelle benutzt haben, welche Shakespeare für „Viel Lärm um Nichts“ und für den „Sturm“ verwertet hat. Nach Genée ist die Quelle der italienische Novellist Bandello oder sein französischer Übersetzer Belleforest, nach H. Grimm eine dramatische Bearbeitung des Novellisten. — Ein Band zwischen der italienischen Komödie und Gryphius haben wir schon im „Horribilicribrifax“ gefunden, wir erinnern ferner an „die Seugamme“ als eine Übersetzung aus dem Italienischen, betonen die allgemein anerkannte Benutzung dieser Litteratur seitens Shakespeares — wenn auch nur mit Hülfe von Übersetzungen — und erwähnen endlich noch, daß der bramarbasierende Soldat und der gelehrte Pedant wohlbekannte Typen der italienischen Bühne**) waren. Demnach können jene auffallenden Übereinstimmungen aus der gemeinsamen Verwertung der italienischen Litteratur stammen; sie bildet gewissermaßen die Brücke zwischen Gryphius und Shakespeare wie zwischen diesem und Ayrrer-Herzog Julius.

Trotzdem Gryphius die französische Bühne aus eigener Anschauung kannte und auch ein Werk Thomas Corneilles übersetzt hat, ist ein Zusammenhang oder gar eine Beeinflussung durch sie nicht zu erweisen.

Den Einfluß des holländischen Dramas auf den Dichter hat Kollewijn erörtert. Er hat mit der Entdeckung überrascht, die bis dahin für original gehaltene „geliebte Dornrose“ sei in starker Anlehnung an Vondels Landspiel „de Leuwendalers“ entstanden. Er behauptet, daß die Handlung des deutschen Stückes sich fast genau so vollziehe wie die des niederländischen. — Die Leuwendalers entzweien sich bei einem dem Vieh- und Jagdgott Pan zu Ehren gehaltenen Festmahl, im Getümmel werden zwei Göttersöhne getötet. Zur Strafe treffen den Ort Plagen, der noch dazu in zwei Parteien gespalten bleibt. Den reuigen Leuwendalers prophezeit eine Priesterin, daß die Gottheit alljährlich einen Jüngling als Sühnopfer fordere und erst dann darauf verzichten werde, wenn der Pfeil des „Wildmanns“ — Pans Diener, welcher die Opfer töten mußte — nach Pans eigenem Herzen ziele. Die Nachkommen der getöteten Göttersöhne, Hageroos, die Enkelin Pans, und Adelaert, der Enkel des Waldgottes, sind zu Leuwendal unerkannt von Fremden auferzogen worden. Adelaert liebt Hageroos, — sie verschmäht ihn, weil ihr Herz nur für die Jagd schlägt. Auf ihren Streifzügen wird sie von einem Bauern angegriffen, von Adelaert gerettet. An eben demselben Tag trifft diesen das blutige Los, schon steht er bereit den Todespfeil von Wildmanns Hand zu empfangen, da erwacht die Liebe in Hageroos, sie will sich dem Pfeil entgegenwerfen, — jetzt erscheint Pan, da ja nach seinem eigenen Herzen gezielt wird, und verkündet die Befreiung von den Plagen. Die letzten beiden Akte — die Vorbereitungen zu dem Opfer Adelaerts und die Rettung — zeigen nach Kollewijns Geständnis weniger Übereinstimmung mit „der geliebten Dornrose“. Er legt das Hauptgewicht auf das Verhältnis Adelaerts zu Hageroos und Kornblumes zu Dornrose. Hageroos ist aber eine kalte Jägerin mit romantischem Anstrich, Dornrose ein einfaches, liebliches Dorfmadchen; jene verschmäht ihren Verehrer, diese liebt Kornblumen selbst da, wo sie es ihm noch nicht eingestanden hat. Gestalten, wie Salome und Wilhelm von hohen Sinnen, sind nicht in den „Leuwendalers“ zu finden. — Damit die Übereinstimmung der beiden Stücke um so klarer hervortritt, läßt Kollewijn die Ursache

*) Die ersten beiden Folios sind 1623 resp. 32, von den Quartos „Love's Labour's Lost“ 1598, „Midsummer Night's Dream“ 1600 erschienen.

**) Dowden: Shakespeare (literature primers) S. 65 über love's labour's lost: the braggart soldier and the pedant are characters well known in Italian comedy.

„Wors nicht de gruss Knäicht? he?“ oder „Wors nicht deene vihmoid? he?“ Dieses „he“, was den jedesmaligen Abschluß eines Zornergusses bildet, können wir uns mit Erich Schmidt immer lauter und hitziger gerufen denken. Die ganze Szene hat bei Gryphius mehr Leben, auch wirkt die niederschlesische Prosa weit ergötzlicher als Vondels steife Alexandriner.

Kollewijn teilt die holländische Komödie in „Klucht“ und Blijspel“ ein, das Singspiel, was eigentlich zur Gattung gehört, habe einen geringen Erfolg gehabt. Bei Gryphius läßt sich diese Einteilung nicht festhalten, er nennt seine Stücke abwechselnd „Schimpf-, Scherz-, Freuden-, Gesang — und Lustspiel“; auch kann man sie — im direkten Gegensatz zu den niederländischen — in recitierte und gesungene trennen, zu letzteren würden dann „Majuma“, „Piastus“ und „das verliebte Gespenst“ gehören. In dem Blijspel wie in der Klucht herrschen durchgängig die paarweis gereimten Verse, für die später die Reimprosa eintritt, dagegen sind die „geliebte Dornrose“ und „Horribilicribrifax“ ganz und gar in Prosa, „Peter Squentz“ teils in Prosa, teils in Knittelversen geschrieben, in den drei übrigen wechseln die verschiedenartigsten Strophen. — Allgemeine Sitte war es, die niederländischen Komödien im Dialekt, namentlich im Amsterdamschen, zu schreiben. Gryphius hat es ein einziges Mal gethan und damit nichts Neues in die deutsche Litteratur eingeführt, vor ihm hatte außer anderen Herzog Heinrich Julius den Volksdialekt angewandt. Das Streben nach Vielsprachigkeit macht sich in der niederländischen Komödie geltend, Gryphius hat der deutschen Sprachmengerei vor allem im „Horribilicribrifax“ ein Denkmal gesetzt. Wie die Niederländer, so liebte auch unser Dichter eine fremde Sprache radebrechen zu lassen oder durch den Gebrauch einer solchen komische Mißverständnisse zu veranlassen (cf. „Horribilicribrifax“, „geliebte Dornrose“ Akt IV und „verliebttes Gespenst“ Akt II). Die Buntscheckigkeit unserer Sprache war aber schon lange vor Gryphius in die Litteratur eingedrungen, wie die Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts und die à la mode Poesie beweisen, und die Komik einer mißverstandenen fremden Sprache ist stets ein beliebtes Mittel für Dichter gewesen; in Deutschland hatte Herzog Heinrich Julius es verwertet, Gryphius braucht es deswegen nicht von den Niederländern entlehnt zu haben. — Das Blijspel wurde regelmäsig in fünf Akte gefaßt, der Klucht fehlte in der Regel jede Einteilung, Gryphius hat sich in seinen Komödien nur beim „Horribilicribrifax“ an die fünf Akte seiner tragischen Muse gehalten, dem „Peter Squentz“ und der „Majuma“ hat er drei, „dem verliebten Gespenst“ und der „geliebten Dornrose“ vier, dem „Piastus“ gar sechs Akte gegeben. Darin unterscheiden sich seine Stücke also sowohl vom Blijspel, wie von der Klucht. In letzterer fehlt die Einheit der Handlung bisweilen, diesen Mangel hat von den Stücken unseres Dichters nur der „Horribilicribrifax“, die übrigen zeichnen sich im Gegenteil vor den Tragödien durch strenge dramatische Einheit aus. — Gryphius hat lange Zeit in den Niederlanden gewelt und sich eine eingehende Kenntnis der Litteratur erworben, er ist in seinen Tragödien durch sie beeinflusst worden, aber in Form und Behandlung seiner Komödien unterscheidet er sich vielfach von den Niederländern; und was er ähnliches mit ihnen hat, ist geringfügiger Natur, und für dasselbe läßt sich der niederländische Ursprung nicht im mindesten nachweisen. Das Typische der niederländischen Komödie, die Reimprosa, fehlt bei Gryphius, und deshalb giebt selbst Kollewijn zu, dafs von einem bedeutenden Einfluß der holländischen Komödie wohl kaum die Rede sein könne. Was den Inhalt betrifft, so hat Gryphius von Vondel den Namen „Dornrose“ und eine Szene aus den „Leuwendalers“ benutzt. Und darauf beschränkt sich unserer Ansicht nach auch der ganze Einfluß der Niederländer. — Gröfser ist der Zusammenhang mit der italienischen Bühne, der „Horribilicribrifax“ ist in seinen Hauptpersonen und in seiner Anlage nach ihrem Muster verfaßt.

IV. Die Ökonomie der Lustspiele und die Mittel der Komik.

Gryphius zeigte sein Talent für die Illustration der Wirklichkeit schon in den Epigrammen, sein Talent für das Komische in den Satiren. Not und Trübsal unterdrückten diese Richtung seiner Poesie, das Leben nahm ihn ja auch in eine zu harte Schule. Seine poetische Stimmung war eine düstere, die ersten dramatischen Schöpfungen gehörten der tragischen Muse an, in allen wird ein standhaftes Dulden dargestellt. Als dem Dichter endlich Ruhe, Ansehen und Wohlstand beschieden war, konnte sich das ursprüngliche Talent für das Komische frei entwickeln, und seine ernste Lebensanschauung verschaffte ihm die Kraft zur Darstellung des Humors. So entstanden im gereiften Mannesalter die Komödien. — Keine derselben ist politischer Art, der politische Sinn war ja im Volke erstorben. Man lenkte seine Teilnahme von den Angelegenheiten des Vaterlandes zu dem Thun und Treiben einzelner Höfe. Die Hoffeste waren für die Dichter von großer Wichtigkeit. Auch Gryphius hat die Gelegenheitsdichterei betreiben müssen, doch zeigt er den äußeren Zweck nicht im Verlauf des Stückes, erst in den Schlufsreihen, die meist ohne Zusammenhang mit der Handlung sind, berücksichtigt er ihn. Seine Gelegenheitsdramen sind meist „Singspiele“. — Die Oper kam aus Italien. Die erste, *Dafne*, Text von Rinuccini, Musik von Peri, wurde im Jahre 1594 oder 95 zu Florenz aufgeführt. „Den Text derselben übertrug Opitz ins Deutsche und Heinrich Schuetz, der größte deutsche Komponist des siebzehnten Jahrhunderts, lieferte eine neue Musik dazu.“ — Die Singspiele unseres Dichters („*Majuma*“, „*Piastus*“ und „*verliebttes Gespenst*“) sind nur in ihren lyrischen Partien gesungen worden, der Komponist ist unbekannt. Alle haben eine lustige Person, und allen verleihen Tänze, reiche Ausstattung, Dekorations- und Verwandlungskünste neuen Glanz*).

Seine Stoffe hat der Dichter nicht einseitig aus einem Gebiet gewählt, sie sind trefflich erfunden und von einander verschieden behandelt. Durch „*Peter Squentz*“ ist der Zusammenhang mit der Volksbühne hergestellt. Das Didaktische, was in der damaligen Poesie lag, hat Gryphius auch in den Komödien nicht völlig verleugnet. Ein Teil seiner Lustspiele sollte der Zeit einen Spiegel ihrer Thorheiten und Gebrechen vorhalten**), aber trotz dieses didaktischen Zweckes, der in der „*Seugamme*“, „*Horribilicribrifax*“ und „*Peter Squentz*“ unverkennbar ist, fühlt man das Behagen, mit dem der Dichter bei der Ausführung seiner Gestalten sich ergeht. Wer sich vom „*Peter Squentz* resp. *Pyramus und Thisbe*“ angezogen fühlt, kann kein blofs moralisierender Poet sein, wer Stücke, wie „*die geliebte Dornrose*“ schreibt, mufs dem Stoff gemüthvolle Teilnahme entgegenbringen.†) — Gryphius setzt sich keine beengende¹ Regel, das bezeugt schon die ungleiche Anzahl der Akte. Die Einheit der Handlung vermifst man nur

*) In der „*Majuma*“ werden Zephir, Chloris, Maja in Kaiserkronen, Mars in einen Adler verwandelt, die Waldgötter und Nymphen erscheinen mit „unterschiedenen Aufzügen und Tänzen“. Der Schlufs des „*Piastus*“ lautet: „Die Engel verschwinden mit einem Feuerwerk, das polnische Gesinde, die Fürsten kommen tanzend hervor und schliessen mit einem Tanz, in welchem lauter Trunkene und Fröhliche abgebildet; nachmals kann ein Ballett eingeführt werden, in welchem Popiel von den Geistern der Ermordeten geängstigt, Piasto aber von den zwölf Fürsten die Krone vorgetragen wird.“ Beim Anfang des „*verliebten Gespenstes*“ erscheint die Liebe mit Pfeil und Bogen in den Wolken, am Schlufs Hymen mit vier Liebesgöttern, welche Brautfaekeln tragen und Tänze aufführen.

**) Von allen Narren der Zeit hat Gryphius nur den Modenarren nicht auf die Bühne gebracht.

†) „*Peter Squentz*“ ist oft aufgeführt worden, so z. B. im Jahre 1679 zu Frankfurt a/M. von der Truppe des Magisters Johann Velthen, des berühmtesten Schauspielers jener Zeit.

im „Horribilicribrifax“, die der Zeit*) findet man in drei Lustspielen, in den drei andern nicht, — ebenso wenig ist die des Ortes überall bewahrt worden. In der „Majuma“ heisst es zwar: „Der Schauplatz bildet einen Lustwald und Blumengarten ab“, dagegen wechselt er im „verliebten Gespenst“. In den übrigen hat der Dichter — nach dem Vorgang Ayrers und des Herzogs Heinrich Julius — weder die Lokalität noch den Wechsel der Szenen angegeben, und so sehr die Handlung von einem Ort zum anderen — freilich stets innerhalb der Grenzen eines geographischen Ortes — springt, man kann dies doch nur aus dem Inhalt erkennen. — Im „Horribilicribrifax“ wird bis zur Eintönigkeit der Dialog zwischen je zwei Personen geführt, die Szenen „der geliebten Dornrose“ dagegen haben Bewegung und Steigerung. Der I. Akt, der eine Bühnenszene bildet, besteht aus einem Monolog Kornblumes, aus dem Streit der beiden Bauern, aus dem gemeinsamen und darauf besonderen Gegenspiel gegen den Friedensstifter. Im letzten Akt bietet der Gerichtstag eine Ensembleszene. — Anders wie bei den Akten — Gryphius nennt sie „Abhandlungen“ oder „Aufzüge“ — werden die Szenen nur insofern angedeutet, als die Namen der zusammen auftretenden Personen in einer Art Überschrift erwähnt sind**). Der Auftritt und Weggang ist so gut wie gar nicht angegeben. Anweisungen für den Schauspieler hat namentlich die „geliebte Dornrose“.

Von den Mitteln der Gryphius'schen Komik ist das Mißverstehen einer fremden Sprache schon erwähnt worden. Die jetzt so beliebten Quiproquos kennt unser Dichter nicht, er erzielt komische Effekte durch Zank- und Prügelszenen, auch die Ansprachen an das Publikum müssen erheiternd gewirkt haben†). — Dem Dichter hatte sein reich bewegtes Leben Anschauungen und Erfahrungen geliefert, sein Amt führte ihn mit den verschiedensten Ständen und Bildungsgraden zusammen, und die Verhältnisse der Zeit boten passende poetische Objekte dar. Seine Komik ist also nicht ein auf dichterischer Phantasie, sondern auf prosaischer Wirklichkeit aufgebautes Ganze. Solche Figuren, wie den Arendator Wilhelm von hohen Sinnen oder Gregor Kornblume, konnte er nur dem Leben entnehmen, sonst würde ihnen nicht die innere Wahrheit eigen sein. Natürlich mußte er für diese Illustration der Außenwelt einen poetischen Standpunkt gewinnen. Oft hat ihn dieselbe zur unschönen Karrikatur gereizt, ihm fehlte auch in den Komödien zuweilen

*) Dafs die Dauer des „Horribilicribrifax“ 24 Stunden währt, beweisen folgende Stellen: Akt I, Szene I bläst der Nachtwächter und „die Nacht ist niemandes Freund“, Szene 7, „weil ich euch den Morgen aufgehhalten habe“. Akt IV, „es ist schon über Mittag“, Akt V, „Es ist nunmehr Abend“. Vom „verliebten Gespenst“ sagt Gryphius: „Das Schauspiel beginnt Nachmittag, währet durch die Nacht und endet sich am anderen Morgen“. Der „Peter Squentz“ muß mindestens drei Tage umfassen, Akt I sagt der Schulmeister: „Morgen mache ich die Komödie fertig, so krieget Ihr die Zettel übermorgen“, Akt II: „es hat sich verwichener Tage ein seichtgelehrter Schulmeister gemeldet“. Im „Piastus“ fordert der gleichnamige Held die Engel auf bis zum Tage der Mündigkeit seines Sohnes zu bleiben. Die Zeit der „geliebten Dornrose“ läßt sich bei dem Mangel jedes Anhaltes nicht bestimmen, doch ist nicht anzunehmen, dafs der Gerichtstag an demselben Tage wie der Gewaltakt Aschewedels stattfindet.

***) Das Personenverzeichnis ist oft mangelhaft (Ciliax fehlt in der „Dornrose“, Merkur in „Majuma“), das des „Horribilicribrifax“ unterscheidet „redende“ und „schweigende“.

†) Kornblume kommt auf den Schauplatz, steht eine Weile und beschauet die Zuschauer, nachmals fängt er voll Verwunderung an: „Je ney! Je ney! je, je, je, was schuene leute hots hie! je ney! wen me üch olle harzen selte (herzen sollte), wurde me (man) doch in virzahn tagen nicht fertig.“ Am Schlafs des „Horribilicribrifax“ sagt Florentius, der Diener des Palladius: „Ihr Herren, Jungfrauen und Frauen, wo Euch Sophiä großmütige Keuschheit und Cölestinen beständige Anmut, zuvorderst aber Florentini (und der bin ich) hoher Verstand gefallen, so kommt alle mit auf die Hochzeit! Jener grofse weitmäuliche Bauer, der dort hinten stehet, mag wol zu Hause bleiben, er möchte uns den Wein garaus saufen und alles auffressen, dafs die Braut selbst hungrig zu Bette gehen müfste.“ Kornblume läßt ähnlich ein: „Olle selt er mer willkommen sein, ok kummet huebsch zeeftlich, doss mer de kirche nich verseumen, und giht och hibsch zeeftlich wider ze bette, doss er mer de braut nicht ufn irsten obend ze tude tanzet, den ich war se mueh han (mehr haben) muessen. — Und himit giude nacht!“

das Maß, und dennoch sind seine Lustspiele noch heute Bilder der Zeit. — Die tragischen Charaktere des Dichters haben etwas Typenhaftes, sie sehen einander gleich, die seiner Komödien unterscheiden sich, sind individuell, plastisch und streng durchgeführt, sie entbehren nicht der Nüancierung durch kleine Züge. Jene stellen nur die Gegensätze von Gut und Böse dar, diese zeigen verschiedene Abstufungen und Kontraste moralischer und intellektueller Art. Einzelne Charaktere kehren wieder, so ist die Salome der „geliebten Dornrose“ eine zweite Cyrille („Horribilicribrifax“) selbst bis auf Gebete und Sprüche. Der „verlähnte“ Soldat in „Majuma“ erinnert mit seinen Rodomontaden an Horribilicribrifax, und Wilhelm von hohen Sinnen ist diesem wenigstens durch seine Sprachmengerei und bombastischen Redensarten ähnlich. — Gryphius läßt den milden Kaiser Leo in dem gleichnamigen Trauerspiel ebenso energisch wie den Rebellen Balbus reden, dagegen trifft er in seinen Lustspielen mit derselben Sicherheit den geschraubten Konversationston eines Hofes wie die Unterhaltung der Bauern, den Paraphrasenstil des Schulmeisters wie die Aufschneidereien der Eisenfresser, auch ist die Sprechweise der betrügerischen, lüsternen Cyrille-Salome ebenso charakteristisch wie die des schnippischen Dienstmädchens Flavia im „verliebten Gespenst“. Somit hat Neumeisters Urteil, kein Dichter habe gleich Gryphius das *πρέπον* der Schreibart beachtet, seine volle Berechtigung.

Scherer sagt: „Wenn damals in unserer Litteratur Alles auf einen Shakespeare vorbereitet schien, so vertritt Gryphius — was der dreißigjährige Krieg von diesem deutschen Shakespeare übrig liefs. Gryphius lebte von 1616—63. Er ist im Todesjahr Shakespeare's geboren und ungefähr 100 Jahre nach Shakespeare gestorben.“ Und Gervinus steht nicht an zu behaupten, daß der Dichter unter anderen nationalen und persönlichen Verhältnissen Corneille, Racine und Molière übertroffen haben würde. — Gryphius hat auf das Theater keinen Einfluß ausgeübt, weil eine deutsche Schauspielkunst in der That nicht existierte. Er hatte einen dankenswerten Anfang für das deutsche Drama geschaffen. Die zweite schlesische Schule ahmte wohl seine Tragödien nach, seine Lustspiele dagegen fanden keine Nachahmer. Die gelehrten Dichter, wie Lohenstein, glaubten sich etwas zu vergeben, „wenn sie auf das hochtrabende Pathos verzichteten, auch fehlte es ihnen an Interesse für Szenen, die man im täglichen Leben oft genug sehen mußte und für die man keinen höheren Standpunkt der Betrachtung fand.“ Christian Weise trat in die Bahnen des Lustspieldichters Gryphius, aber seine Bestrebungen blieben gleichfalls ohne Erfolg. Erst im Zeitalter Friedrich des Großen sollte Lessing das deutsche Lustspiel wieder zu Ehren bringen.