

# **Die Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1400–1750) II**

Beiträge zur zweiten Arbeitstagung in Haldensleben (Mai 2013)

**Jahrbuch für Internationale Germanistik  
Reihe A – Band 116**

Wie bereits in der ersten Arbeitstagung in Eisenstadt 2011 ausgeführt, weist die Mittlere Deutsche Literatur zwischen 1400 und 1750 einen beträchtlichen Bestand an deutschsprachiger Rezeptionsliteratur auf, deren statistisches Verhältnis zur originalen deutschen Literatur in Frühneuhochdeutsch und Neulatein noch nicht ausreichend ermittelt ist. Sichtung, Aufarbeitung und bildungsgeschichtliche Wertung dieser Literatur gehören wohl zu den interessantesten und historisch aussagekräftigsten Aufgaben, welchen sich die Beiträge dieses Bandes exemplarisch widmen. Die Schwerpunkte liegen dabei auf der Rezeption antiker Kultur (Wiederentdeckung der *Palliata*, Überlieferung von Mythologie, Verarbeitung von Vergil), auf der Filiation mittelalterlicher Motive und auf der Verbreitung von italienischer Renaissanceliteratur im deutschen Sprachraum. Neben herausragenden Beispielen der literarischen Rezeption europäischer Literaturdenkmäler und neulateinischer Texte werden ästhetische Probleme von Rezeptionsliteratur im Allgemeinen und die theoretische Basis des Petrarkismus im Besonderen dargelegt.

Die Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Bildung und Kultur  
der Frühen Neuzeit (1400–1750) II

Jahrbuch  
für  
Internationale Germanistik

Reihe A • Kongressberichte  
Band 116



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

# Die Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1400–1750) II

Beiträge zur zweiten Arbeitstagung in Haldensleben (Mai 2013)

Herausgegeben von  
Alfred Noe und Hans-Gert Roloff



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

**Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Mit Unterstützung der Universität Wien.

ISSN 0171-8320 br.  
ISBN 978-3-0343-1466-4 br.

ISSN 2235-7076 eBook  
ISBN 978-3-0351-0747-0 eBook

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2014  
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern  
[info@peterlang.com](mailto:info@peterlang.com), [www.peterlang.com](http://www.peterlang.com), [www.peterlang.net](http://www.peterlang.net)

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Hungary

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	7
Die Rezeption der Palliata in Deutschland um 1500 Hans-Gert Roloff .....	9
Petrarkismus und Rezeptionsliteratur. Permutative Kreativität in der Frühen Neuzeit Alfred Noe .....	43
Petrarca auf Schloss Hundisburg Alfred Noe .....	57
Die deutschsprachigen Alexandertexte des Mittelalters und ihre Wirkung mit Fokus auf Johann Hartliebs Prosaroman Peter Andersen-Vinilandicus .....	65
Die Genesis des frühneuhochdeutschen Romans am Beispiel von Jörg Wickrams Ritterromanen <i>Galmy</i> (1539) und <i>Gabriotto und Raimund</i> (1551) – eine Ästhetik bürgerlicher Lebensmuster Barbara Lafond-Kettlitz .....	119
Ehe- und Frauendiskurse in der frühneuzeitlichen Übersetzungsliteratur. Der Fall Niklas von Wyle Michael Dallapiazza .....	147
Frauenleben im 15. und 16. Jahrhundert. Italienische Ehe- und Frauentraktate und ihre deutsche Rezeption Laura Auteri .....	173
Ein domestizierter Machiavell. Zur Rolle der Übersetzung in der Aneignung und Adaptation ausländischer Texte am Beispiel der ersten deutschen <i>Principe</i> -Übersetzung Roberto De Pol .....	195
Über die frühe Rezeption der italienischen Verhaltensliteratur in Deutschland am Beispiel von Pellegro Grimaldis <i>Discorsi</i> (Genua 1543) Federica Masiero .....	229

Georg Philipp Harsdörffers Bücher. Die Bibliographien und Verweise der <i>Frauenzimmer-Gesprächspiele</i> Daniel Syrový .....	253
Rezeption und Popularisierung fremdsprachiger Fachliteratur in Georg Philipp Harsdörffers <i>Erquickstunden</i> Berthold Heinecke .....	271
Die Rezeption der antiken Mythologie in Brulovius' <i>Andromede</i> Winfried Woessler .....	329
<i>Comoedia Teutsch</i> , oder Andreas Gryphius als Kulturmediator Fausto De Michele .....	341
Jan Kochanowski (1530–1584) deutsch. Zur Rezeption der polnischen Renaissance in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts Tomasz Jabłecki .....	353
Matthaeus Tympius (1566–1616) und die Rezeptionswege in der geistlichen Literatur der Frühen Neuzeit Guillaume van Gemert .....	371
Christoph Colers Übersetzung von Opitz' Lobrede auf die habsburgische Hochzeit Władysławs IV. von Polen (1637) und die Tradition der kritischen Panegyrik in Schlesien Anne Wagniart .....	393
Sigmund von Birken als Virgilius redivivus Hartmut Laufhütte .....	429
Laurent Drelincourts <i>Sonnets Chrétiens</i> (1677) in deutscher Übersetzung. Zwischen Erbauungsschrift und ästhetischer Vorbildfunktion Elisabeth Rothmund .....	459
Festvortrag: Grimms Märchen als Beispiel für Rezeptionsliteratur Heinz Rölleke .....	489
Zusammenfassungen und Stichworte .....	505
Register .....	513

## Vorwort

Die Veranstalter der Zweiten Arbeitstagung zur *Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1400–1750)*, die vom 9. bis 12. Mai 2013 in Hundisburg (Sachsen-Anhalt) stattfand, legen hiermit die Beiträge zu der interessanten und erfolgreichen Tagung vor. Bei dieser Gelegenheit danken wir KULTUR-Landschaft Haldensleben-Hundisburg e.V. für die organisatorische und finanzielle Unterstützung sowie der Universität Wien für die finanzielle Förderung der Tagung.

Wie bereits in unserer ersten Arbeitstagung in Eisenstadt 2011 ausgeführt, weist die Mittlere Deutsche Literatur zwischen 1400 und 1750 einen beträchtlichen Bestand an deutschsprachiger Rezeptionsliteratur auf, deren statistisches Verhältnis zur originalen deutschen Literatur in Frühneuhochdeutsch und Neulatein noch nicht ausreichend ermittelt ist. Sichtung, Aufarbeitung und bildungsgeschichtliche Wertung dieser Literatur gehören wohl zu den interessantesten und historisch aussagekräftigsten Aufgaben, und zwar in vieler Hinsicht:

- 1) Die Texte der Vorlagen entstammen der antiken, der romanischen und der neulateinischen Literatur Westeuropas.
- 2) Welche Rezeptionsvorgänge lassen sich feststellen? Wie weit sind die frühneuhochdeutschen Neufassungen mit den Vorlagen identisch (Kürzungen, Erweiterungen, neue Argumentation und zielgerichtete Funktionalisierung, eigene Moralisierung usw.), Identität der Formen und Strukturen? Wie sieht die frühneuhochdeutsche Begrifflichkeit gegenüber der Begrifflichkeit des anderssprachlichen Textes aus?
- 3) Eine zentrale Frage zielt auf den Wirkungsraum der Rezeptionsliteratur, d.h. auf die Feststellung, welche Funktion die rezipierten Texte für Bildung, Kultur und allgemeines Wissen der Zeit gehabt haben.
- 4) Wer sind die Produzenten der Rezeptionsliteratur, aus welchen Motiven tun sie es und welche Vertriebsnetze bauen sie auf?
- 5) Wer sind die Leser dieser Texte gewesen und in welchem Ausmaß finden sich diese Texte in Bibliotheken der Zeit?
- 6) Wie verhalten sich eventuelle mehrere frühneuhochdeutsche Übertragungen zu ein und derselben Vorlage?
- 7) Sonderfälle I der sprachlichen Umsetzung von Texten in dieser Zeit:
  - a) aus dem Deutschen ins Neulateinische und eventuell weiter in andere Sprachen;
  - b) aus dem Spanischen über das Italienische / Französische ins Deutsche.

- 8) Sonderfälle II der sprachlichen Umsetzung von Texten in dieser Zeit: zweisprachig versierte Autoren, die ihre eigenen Texte in frühneuhochdeutschen und lateinischen Fassungen publizieren. Welche Gründe geben sie an und wie verfahren sie bei der sprachlichen Umsetzung?
- 9) Welche Informationen aus dem europäischen Raum sind über die Rezeptionsliteratur in den deutschsprachigen Literaturbereich gelangt?
- 10) Wie weit sind für die Geschichte der Bildung, der Kultur und der Literatur Originalliteratur und Rezeptionsliteratur gleichzusetzen? Gibt es einen Kontrast originale Kreativität vs. Rezeption oder ein allgemeines moralisches Funktionssystem der Literatur der Mittleren Zeit?

Wir möchten nun in dieser zweiten Tagung viele inzwischen aufgeworfene Fragen vertiefen. Besonderes Augenmerk gilt dabei sowohl den von den Bearbeitern genutzten Quellen als auch den zur Verbreitung von Rezeptionsliteratur veröffentlichten Anthologien, Florilegien, Kompilationen sowie Aufbereitungen verschiedenster Art.

Wien / Berlin, im Dezember 2013

Alfred Noe  
Universität Wien

Hans-Gert Roloff  
Freie Universität Berlin

## Die Rezeption der Palliata in Deutschland um 1500

*Hans-Gert Roloff (Berlin)*

Bei unseren Bemühungen, Vorgänge der Rezeption in der Mittleren Deutschen Literatur zu beschreiben und deren Auswirkungen auf die nachfolgende Literatur zu konstituieren, möchte ich auf die im 15. Jahrhundert beginnende deutsche Rezeption der Palliata, der so genannten römischen Komödie, hinweisen. Sie ist für das Abendland gemäß der Textüberlieferung an die Namen Plautus und Terenz gebunden und war im alten Rom in der zweiten Hälfte des dritten und in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts vor Christus zu Hause – also zwischen 240 und 160 vor der Zeitrechnung. Plautus lebte etwa von 240 bis 160, Terenz schrieb von 185 bis 160; er ist jung verschollen.

Das Pikante an unserer Fragestellung ist, daß die Palliata – so genannt nach einem griechischen Mantel, dem Palladium, den Sklaven und unteres Bürgertum trugen, also die Helden der Komödie – ihrerseits eine römische Rezeption der neueren griechischen Komödie war, von der bis auf wenige, meist fragmentarisch erhaltene Stücke Menanders alles verloren ist. Bereits an der römischen Komödie kann man studieren, wie u.a. Plautus und Terenz ihre Vorlagen den römischen Vorstellungen und Gepflogenheiten angepaßt hatten. Das war und ist ein reiches Arbeitsfeld der Klassischen Philologie. Für die europäische Komödien-Tradition gilt die Textwelt der Palliata als Erzeugnis der römischen Literatur: weitergewirkt hat der feste Text in seiner jeweils spezifischen Eigenformung; die Ergebnisse philologischer Analysen über die Textkonstitutionen und deren Rezeption aus der griechischen Komödie haben die literarische Wirkung nicht beeinflussen können.

Diese sehr ausdrucksstarke und vielfältige römische Komödie war – aus welchen Gründen auch immer – für weit über ein Jahrtausend aus dem Blick gekommen und vergessen worden – abgesehen von einige Codices mit Texten von Plautus und Terenz, um die sich Grammatiker des vierten, fünften und sechsten nachchristlichen Jahrhunderts kümmerten. Ihnen war aber der Sinn für das theatralische Element, das in den Texten steckte, entgangen. So wurde z.B. Terenz im Mittelalter als Schulautor, an dem man Latein lernte, aber nicht als Dramatiker gewürdigt – vielleicht mit Ausnahme der Hrosvitha von Gandersheim. Plautus war noch weniger bekannt.

Das änderte sich in der italienische Frührenaissance: Petrarca und andere interessierten sich zunehmend für das *genus* der Komödie, von dem sich einige Codices u.a. im Vatikan erhalten hatten. Davon kursierten nach und

nach weitere moderne Abschriften. Von Terenz waren seine sechs Stücke erhalten, von Plautus kannte man nur acht Texte.

Da schlug es wie eine Bombe ein, als Nicolaus Cusanus 1429 einen Codex mit weiteren 12 Komödientexten des Plautus entdeckte. Damit lagen 26 römische Komödientexte vor – und ihre Rezeption konnte beginnen, zunächst entziffernd, dann analysierend und interpretierend, schließlich versuchte man, sie aus dem philologischen Schutzgebiet herauszulotsen durch Aufführungen, Lektüren und Nachahmungen.

Hier zeigt sich nun, daß die Rezeption der Palliata in Deutschland anders verlaufen ist, als man sich das bisher vorgestellt hat. Die einzelnen Stufen dieser Rezeption scheinen mir aufschlußreich für die geistige Lage im 15. und 16. Jahrhundert zu sein; sie lassen erkennen, welche Schwierigkeiten es bereitete, die Funktion der Texte als Theaterstücke zu erkennen, obwohl es im 15. Jahrhundert ein reiches Theaterleben überall in Deutschland gab, das man sich als Hintergrund vorzustellen hat.

#### *Zur Theater-Situation im 15. Jahrhundert in Deutschland*

Das 15. Jahrhundert ist bereits ein Jahrhundert in der deutschen Literatur, in dem sich das Theaterspielen und die Spiel-Literatur enorm entfalten. Es wurde allenthalben gespielt, und dafür wurden Spieltexte konzipiert. Diese Texte sind uns leider nur zu einem geringen Teil erhalten: sie waren Spielhandschriften und somit Gebrauchsliteratur, deren Erhaltungszeit begrenzt war; nur selten sind sie aufbewahrt worden. Wenn man aber erhaltene Texte, Textfragmente und Spiel-Nachrichten in Ratsverlässen, Rechnungsbüchern, Chroniken usw. summiert, ergibt das ein reiches, lebendiges Bild vom Theaterspielen in der Zeit. Die Begeisterung für dieses neue Medium muß bei der Bevölkerung groß gewesen sein, und sie bot – das hatte man bald herausbekommen – beste Gelegenheiten, Informationen, Ideen, Ideologien, Lehren usw. an ein breites, sonst kaum erreichbares Publikum heranzubringen.

Wichtig ist, daß dieses Theater – nach seinen rudimentären Anfängen in der Kirche, in den feierlichen Messen – sich zunehmend sozusagen von selbst entfaltete: es ist ohne äußere Anregungen und Einflüsse entstanden; die Texte nahmen immer größeren Umfang an, weil man immer weitere Vorgänge der Stoffgeschichte szenisch, d.h. dreidimensional, bieten und sehen wollte. Da die Autoren der Spiele fast gänzlich anonym blieben, zeigt die historische Perspektive der Texte ein ständiges Form-Wachstum und ein beachtenswert sich modifizierendes Stoffarsenal. Dabei läßt sich ein gewisses Ordnungssystem in Form von Textsorten erkennen, an dem wir unterschiedliche Interessen der Zeit am Theater ablesen können.

Daß die geistlichen Spiele zu dieser Zeit am stärksten vertreten sind, liegt auf der Hand, aber die Breite ihrer Repräsentationen zeigt, daß man bestrebt war, den ganzen Stoffkomplex der Heiligen Schrift szenisch vorzulegen.

Da gibt es Texte der vorchristlichen Zeit gemäß dem Alten Testament, da werden die Umstände der Lebens- und Leidenszeit Christi nach dem Neuen Testament inszeniert: Weihnachtsspiele, Passionen, Osterspiele, Auferstehungsspiele, Himmelfahrtsspiele. Man stellt ebenso gern den Weg der Kirche bis zum Jüngsten Tag in Apostelspielen, Mirakelspielen, Legendenspielen und Fronleichnamsspielen dar.

Aber – und das ist für die Bedeutung der Gattung Spiel / Drama sehr wichtig – parallel dazu bilden sich zahlreiche modifizierte Textsorten heraus, an denen die sozialen, moralischen, politischen, bildungsbezogenen Probleme der Zeit abzulesen sind: die Moralitäten, die Gerichtsspiele, die politisch und sozial ausgerichteten Tendenzdramen und die Lustspiele mit den Sondererscheinungen des Fastnachtspiels und des Schwankspiels.

Und schließlich kommt gegen Ende des Jahrhunderts eine neue Textsorte aus Italien nach Deutschland, die sich bestens in die aktive akademische Landschaft einpaßt: das lateinische Theaterstück, das bei genauem Hinsehen aber keine *imitatio* von Palliata oder Tragoedia ist.

Das hat die Literarhistoriker irritiert und den Autoren den Verruf eitler Bildungsmarotten und rudimentärer Unzulänglichkeiten eingetragen. Ich nenne hier nur die deutschen Bemühungen um dieses neue lateinsprachige Theaterstück bei Wimpfeling, Kerckmeister, Locher, Reuchlin, Celtis u.a.

Man hat aber bei der Disqualifikation dieser lateinischen Stücke übersehen, daß deren Autoren versierte Poeten, Oratoren und Philologen waren, daß ihre lateinischen Theaterstücke aktuelle Probleme behandelten und daß sie gerade durch ihre lateinische Diktion in den Kreisen der Intelligenz und der politischen Repräsentanten ihr Publikum hatten.<sup>1</sup>

In diese mannigfaltige und stark bewegte Theaterwelt mit ihren unterschiedlichen Spieltypen trat noch vor der Mitte des Jahrhunderts zuerst in Italien, dann in Deutschland die Palliata ein – ein völlig anderer Dramentyp für ein völlig anderes Theater seinerzeit geschrieben.

Im Verlauf der Jahrhunderte sind die römische Komödie und später die griechische Tragödie zu Grundmustern der neueren europäischen Dramatik geworden und haben das epische Theater / Drama beiseite geschoben, bis es im frühen 20. Jahrhundert wieder fröhliche Urstände erfuhr.

1 Für die italienischen Texte dieser Art liegt jetzt eine empfehlenswerte, neubewertende Untersuchung vor: Hartmut Beyer: Das politische Drama im Italien des 14. und 15. Jahrhunderts. Humanistische Tragödien in ihrem literarischen und funktionalen Kontext. Münster 2008.

Wieweit die Rezeption schon in dieser Frühzeit von Einfluß war, ob sie neben ihrer strukturellen Eigenart auch mentalen, inhaltlichen Einfluß besaß, bedarf der Klärung sowohl struktur-pragmatischer als auch stoff- und problembezogener Gegebenheiten. Schon die Anfänge scheinen höchst problematisch zu sein, indem sie eher bildungsbezogen als literatur- bzw. gar theaterbezogen sind.

### *Das Eindringen der Palliata*

Was brachte nun die Palliata Neues mit? Sie bot Texte, die in ihrer Struktur und im sozialen Bereich der Spielfiguren anders und damit für die literarischen Vorstellungen der Zeitgenossen des 15. Jahrhunderts neu waren. Die szenischen Angaben waren nicht verbalisiert, sondern aus dem Text zu erschließen. Der Spielort war die Straße bzw. der Vorplatz vor den Häusern der Spielfiguren. Auftritte und Abtritte erfolgten durch die jeweiligen Haustüren bzw. nach der einen Seiten „zum Hafen“ oder „aufs Land“, nach der anderen Seite „zur Stadt“ oder „zum Markt“. Die vorgestellte Bühnenhandlung hatte als Zeiteinheit einen Tag. Die Einheit der Handlung erwies sich aus der Lösung am Ende, in der sich alle einzelnen Stränge verknüpften und aus anscheinender Disparatheit der Vorgänge ein harmonischer Schluß geboten wurde. Das setzte eine stringente Logik der Handlungsvorgänge voraus, die ihrerseits einen starken Reiz auf das Publikum ausübte: es war auf die ‚vernünftige‘ Lösung der Probleme gespannt.

Dramaturgisch arbeitet die Palliata mit den bewährten Mitteln des Selbstgesprächs bei Auftritt, bei Phasen der Gedankenfindung, der Planung. Das unterscheidet sich wesentlich von der *Sermocinatio* der deutschen Spiele! Häufig wird aus dramaturgischen Gründen zum Mittel der Belauschung oder des *a-parte*-Sprechens gegriffen. Szenisch nicht sichtbares Geschehen wird durch Berichte, sogenannte Botenberichte, mitgeteilt. Gelegentlich sind Partien als *Cantica* ausgewiesen; sie wurden gesungen vorgetragen.

Die Textstruktur war relativ streng gespannt, meist auf 1.000 bis 1.200 Verse begrenzt: Argument, Prolog, Spielhandlung in szenischer Aufteilung in fünf Akte mit Dialog und Monolog, Epilog. Zwar ist die offensichtliche Einteilung in Akte erst eine neuere Erfindung, doch ist die handlungslogische Strenge der Textkomposition auf fünf Struktureinschnitte bezogen: I. Einsatz und Voraussetzung der Vorgeschichte; II. – III. – IV. steigerrnde Verwicklungen der Handlungsvorgänge; V. harmonische Lösung ohne Rest.

Neu war für das Theaterwesen des 15. Jahrhundert auch der soziale Habitus der Palliata: es waren Bürgerspiele, in denen Freie und Unfreie sich tummeln: Kaufleute, Händler, Seefahrer, Soldaten, Fischer, Gastwirte,

Land- und Gutsbesitzer, Köche, Hetären, Sklaven u.a.; Obrigkeiten spielen in diesen Stücken keine Rolle. Es geht um Familienverhältnisse – die Konflikte sind innerfamiliär bzw. nachbarschaftlich: Vater- und Sohn-Streit, Liebesverhältnisse, Generationsprobleme, Finanzierungsfragen; alle haben Geld. Die Probleme dieser Kreise, die in der Palliata zur Lösung anstehen, waren sozial gesehen reichlich konventioneller Art: Wiedererkennung, Täuschung, Heiratsvorhaben, Kinderaussetzung und Kinderraub, Verwechslungen u.a. Auf dieser Szene agierten Spielfiguren, die dem deutschen Theater der Zeit wenig bekannt waren, vor allem in ihrer direkten, symbolfreien Art: der junge Liebhaber, der gegen die ‚Alten‘ aufbegehrt; die stets kritisch gesehenen Soldaten; die liebenswürdig-verführerische Hetäre; der listenreiche Sklave mit der Sehnsucht nach Freigabe; der geizige, zugleich lüsterne Alte; der Parasit; die zänkische Frau.

Die Autoren bedienten sich dieses Personals für die Dokumentationen von Intrigen, Listen, Täuschungen, die sich aber spaßig auflösen. Starke Gefühlsäußerungen vermitteln einen hohen Grad von Sentimentalität des Publikums, und eine muntere Sentenzen-Technik streut häufig allgemeine Lebensweisheiten über die Rampe: die Palliata ist eine ertragreiche Quelle der Sprichwörtersammler!

Elemente der späteren europäischen Charakter- und Intrigenkomödie sind hier schon verankert, aber die Frühzeit hat das noch nicht gesehen. Sie hatte ihre moralischen Probleme mit dem lasziven Element, mit der mediterranen Leichtigkeit des Spiels und der moralischen Lässigkeit der Lebensart.

Unter der Rezeptions-Perspektive stellt sich hier die Frage: Konnte man im Deutschland des ausgehenden 15. Jahrhunderts und auch im 16. Jahrhundert diese südliche Lebenswelt und die Intellektualität des römischen Palliata-Witzes – sie lagen ja gut 1.700 Jahre zurück – überhaupt begreifen? Eleganz und Leichtigkeit des Erotischen – bis hin zur Frivolität – scheinen generell mehr moralische Verunsicherung herbeigeführt als Begeisterung und Entspannung ausgelöst und Lust zur Nachahmung bewirkt zu haben. Man versuchte krampfhaft, diese ‚Unmoral‘ zu rechtfertigen. Andererseits war aber diesseits der Alpen die volkstümliche Sexualität in ihrer Derbheit keineswegs zimperlich; sie fand direkten Zugang in die Texte der Sterzinger Spiele oder gar der Fastnachtspiele, die der wackere Biedermann Goedeke in den Orkus donnerte: „Jeder Sprechende ein Schwein, jeder Spruch eine Rohheit, jeder Witz eine Unfläterei.“<sup>2</sup>

So drang die Palliata in ihrer eigentlichen Funktion als erheiterndes Theaterspiel nur spärlich über die Bühne ins Bewußtsein der Zeitgenossen ein. Bisher sind nur relativ wenige Komödienaufführungen in Italien und in

2 Karl Goedeke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung I. Leipzig <sup>2</sup>1884, 325.

Deutschland nachgewiesen worden. Schon früh tauchte in Italien (bei Piero Domizio) der Vorwurf auf, Terenz sei für die Jugend zu gefährlich.<sup>3</sup> Wir kennen das auch noch aus dem späten 16. Jahrhundert in Deutschland, wo man immer wieder vor der moralischen Verführung der Jugend durch Terenz und Plautus warnte. So sind in Deutschland Plautus- bzw. Terenz-Aufführungen erst ab 1500 in Breslau nachweisbar, danach sporadisch in Wien (durch Celtis), in Rostock, in Erfurt (1518–21) und in Leipzig (1515/16). Erst nach 1530 werden vor allem Terenz-Stücke an den Lateinschulen häufiger aufgeführt.<sup>4</sup>

Hingegen wurde für die Palliata die philologisch-literarische Beschäftigung mit ihren Texten bedeutsam: Plautus und Terenz wurden bevorzugte Gegenstände in den Lehrangeboten der italienischen Universitäten und nach deren Vorbild an den deutschen Hochschulen und Gymnasien. Ein frühes Beispiel dafür ist bekanntlich Peter Luder.<sup>5</sup> Deutsche Studenten lernten so in Italien die Palliata kennen, beschafften sich durch Lohnschreiber Textkopien, brachten sie nach Deutschland und verbreiteten sie weiter in akademischen Kreisen. Es ist einzusehen, daß auf diese Weise die Verbreitung der Texte sehr eingeschränkt war. Das änderte sich mit den zunehmenden Aktivitäten des Buchdrucks, der gerade der Rezeption der Palliata beste Dienste leistete. Die mechanische Textvervielfältigung ist für die Rezeptionsvorgänge ein wichtiges Phänomen: die privathandschriftliche Distribution konnte nicht so wirkungsvoll sein wie die durch den Druck. Es war die technische Antwort auf den steigenden Bedarf an diesen Texten; der Bedarf aber verrät ein bemerkenswert starkes Leser-Interesse an dieser neuen Literatur.

Ich habe – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – zunächst nur für den deutschen Raum die Druckausgaben von Plautus und Terenz von ca. 1470 bis 1550 recherchiert. Dabei ist im Überblick herausgekommen: Für Plautus erfolgte der Inkunabelerstdruck 1472 in Köln; danach sind mehr als zehn Inkunabeldrucke der Komödien erschienen. Zwischen 1500 und 1550 wurden zwanzig Ausgaben der *Opera Plauti* produziert, dazu über siebzig Drucke von einzelnen Stücken, wobei die *Aulularia* mit 22 und die *Bacchides* mit 14 Auflagen am häufigsten vertreten sind. Für Terenz ließen sich über dreißig Inkunabelausgaben ermitteln, die alle sechs Stücke enthalten; weitere 63 Frühdrucke erschienen nur in Deutschland bis 1550; dazu kommen noch 16 Einzeldrucke. Insgesamt lagen also bis 1550 von Plautus-Texten ca. 102 Ausgaben vor, von Terenz für den gleichen Zeitraum etwa 109 Drucke. Man

3 Wilhelm Creizenach: Geschichte des Neueren Dramas. 2. Band: Renaissance und Reformation. Halle / S. <sup>2</sup>1918, 10.

4 S. Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte II (1963), 648.

5 S. u.a. Winfried Barner: *Studia toto amplectant pectore*. Zu Peter Luders Programmrede vom Jahre 1456. In: Chloë 6 (1987), 227–251.

kann daraus ableiten, daß Plautus und vor allem Terenz Schulautoren und nicht Theaterautoren waren!

Daraus läßt sich folgern, daß die Palliata in Deutschland zu dieser Zeit ein beträchtliches Interesse einerseits philologisch-textkritisch, andererseits pädagogisch als grundlegender Lehrgegenstand in den Oberklassen der Lateinschulen und an den Artistenfakultäten der Universitäten erlangte. Für die Durchsetzung vor allem von Terenz, weniger von Plautus als Lehrgegenstände hatten sich offiziell und nachdrücklich Melanchthon, Erasmus und etwas später Luther eingesetzt.

Im Vorwort seiner 1516 bei Anshelm in Tübingen erschienenen Terenz-Ausgabe umriß Melanchthon das Wesen der römischen Komödie und hob vor allem die Besonderheit dieser neuen Textsorte hervor. Daß er sich dabei gewisser *statements* von Donat bediente, schmälerte nicht die auf die Gegenwart zielende Wertung. Melanchthon definiert als das Neue der Palliata:

Comoedia est poematis notum genus, in quo humiles fere personae introducuntur, etsi antiqua comoedia grandis et elegans, et venusta erat.

Vel comoedia est privatae civilisque fortunae sine vitae periculo comprehensio, vel est speculum consuetudinis, imitatio vitae, imago veritatis.<sup>6</sup>

Dieser Beschreibung läßt sich entnehmen, daß Melanchthon der Sozialstatus der Personen (*humiles fere personae*), die Handlungen, die die Privatgeschichte ohne Lebensbedrohungen (*privatae civilisque fortunae sine vitae periculo*) wiedergaben und die Funktion der Texte als Spiegel der Gewohnheiten, Nachahmung von Lebensumständen und Abbild der Wahrheit im Sinne von Wirklichkeit (*speculum consuetudinis, imitatio vitae, imago veritatis*) als bemerkenswert und musterhaft-exemplarisch erschienen. Etwas später, etwa 1538, stellte er den Nutzen der Palliata durch die Lektüre von Terenz folgendermaßen dar:

Ex lectione comædiarum Terentii primum petenda est quaedam quasi tabula Appellis, in qua demonstrantur variæ picturæ et consiliorum et eventuum humanorum, tum etiam officiorum, quæ in unamquamque personam seu ætatem maxime

6 Philipp Melanchthon: *Corpus Reformatorum* XIX (1853; Neudruck 1963), Sp. 681: Die Komödie ist eine bekannte Gattung der Dichtkunst, in der in der Regel Personen niederen Standes vorgestellt werden, wenngleich die Komödie der Alten erhaben, schicklich und geistreich war. Die Komödie ist teils eine Darstellung privater und öffentlicher Zustände, ohne Gefährdung für das Leben, teils ein Spiegel der Gewohnheit, eine Nachbildung der Lebensumstände, ein Abbild der Wirklichkeit.

cadunt. Deinde ex illis comœdiis petuntur propria verba, et figuræ Latini sermonis.<sup>7</sup>

Hierin zeigt sich, daß Melanchthon versuchte, die gewissen Unschicklichkeiten in den Komödien als Exempel für konkrete Mißstände des (bürgerlichen) menschlichen Lebens zu interpretieren, aus denen man lernen kann, wovor man sich zu hüten habe. Damit soll – anscheinend oder scheinbar – das gesamte erotische Flair der Komödie in Muster moralisch-negativer Verhaltensweisen umgedeutet werden. Dieser Versuch ist rezeptionsgeschichtlich höchst interessant, weil er den Intentionen der Palliata geradezu gegenläufig ist. Aber die Zeit scheint diesen ‚Kniff‘ akzeptiert zu haben, um sich weiterhin an Form und Sprache der Palliata begeistern zu können. So konnte Melanchthon noch 1545 im Vorwort zu seinen Terenz-Annotationen in der Edition *P. Terentii comœdiæ sex* (Joachim Camerarius, Lipsiae 1545) den ‚Pädagogen‘ Terenz als geeignetsten Schulautor zur Erlernung der Redekunst und für die Morallehre nachdrücklich empfehlen; sie sollten diesen Autor *summa fide* den jungen Leuten nahebringen. Denn was die Moral betreffe, so sei Terenz geeigneter, sich ein kritisches Urteil über die öffentlichen Sitten zu bilden als die meisten Kommentare der Philosophen. Melanchthon hebt damit auf die bekundete ‚Realität‘ und ‚Wahrheit‘ der Komödienvorgänge ab.

Terenz war für Melanchthon einer der besten Autoren der römischen Literatur, aus dessen Komödien man die bürgerlichen Sitten und die menschlichen Schicksalsfälle ersehen und über sie Urteile fällen könne.<sup>8</sup> Unter dem Aspekt der Rezeption der Palliata ist es allerdings auffällig, daß Melanchthon nirgends auf das Bühnenwesen und die Spielbarkeit der Texte hinweist und keine Empfehlungen für die praktisch-textliche Weiterführung in seiner Zeit erteilt, obwohl er angeblich „seit 1524“ Terenz-Stücke spielen ließ.<sup>9</sup>

- 7 Melanchthon: CR XIX, Sp. 694: Aus der Lektüre der Komödien des Terenz kann man einerseits gewisse Dinge entnehmen, gleichsam wie aus einem Gemälde von Apelles, auf dem Ratschlüsse, menschliche Begebenheiten, ja sogar Amtsgeschäfte bildlich dargestellt werden, eben all das, was auf eine Person oder ein Lebensalter besonders zutrifft. Andererseits lassen sich aus diesen Komödien ihr besonderer Wortschatz und die Stilfiguren der lateinischen Rede ableiten.
- 8 Melanchthon: CR XIX, Sp. 692: Satis constat Terentio nihil esse festivius et magis proprium, qui et gravitate et arte reliquos comicos apud Latinos facile vincit. Huic nihil omnino deest, sed omnia, quæ præstanda sunt comico, præstitit. Habet is multa egregia exempla civilium morum et humanorum casuum, unde iudicium certum peti potest de rebus humanis. Nam qui diligenter expenderit hos casus, et personarum officia, et consilia, de rebus humanis prudentius et ipse iudicare discet.
- 9 Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas. III. Band: Das Theater der Renaissance. Salzburg 1959, 242; allerdings sind Kindermanns Datenangaben zu breit gestreut, als daß sie historisch relevant wären.

Wie Melanchthon setzte sich auch in der Frühzeit Erasmus nachdrücklich für Terenz als Schulautor ein, wovon sein Bonmot zeugt: „Sine Terentio nemo evasit bonus latinus“ (Ohne Terenz maust niemand sich zu einem guten Lateiner) – was Melanchthon auf seine Weise ergänzte: Terenz sei eben der *magister vitæ et orationis*.

Diese pointierten Stellungnahmen zeugen davon, daß sich die Einführung der Palliata als Lehrgegenstand an den höheren Schulen nicht ohne Kritik und moralische Aversionen vollzog; doch der Unterricht sorgte dafür, daß allmählich die Palliata-Texte vom Lehrbuch in der Klasse zur Schulaufführung übergangen, was wiederum nach und nach zur Folge hatte, daß die Lehrer und Pastoren sich als Autoren probierten und eigene Stücke schufen, die sie auf die Bühne brachten – dem Stoff nach allerdings völlig fern den bewunderten Vorlagen, denn die Plots waren weitgehend biblisch und heilsgeschichtlich orientiert, dem Aufbau nach aber um die Strukturprinzipien der Palliata buhlend, was allerdings nur in äußerlichen Angleichungen gelang. Der – wenn man so will – interne ‚Kampf‘ der Prinzipien des ‚epischen Theaters‘ mit den Prinzipien des ‚antikisierenden Dramas‘ – also zwischen traditionell-erprobt und neu-attraktiv – gehört zu den interessantesten Vorgängen in der dramatischen Literatur des 16. Jahrhunderts, und zwar sowohl in der deutschsprachigen als auch in der neulateinischen.

Das Schultheater im Dienste der Palliata und im Dienste eigener Theaterproduktionen, die der Reformation entsprechend meist vom Stoff her Bibeldramen waren, erfuhr zwar starke Kritik von starren Theologen und Pädagogen, wurde aber darüber hinaus durch Luthers Freibrief für das Theaterspielen an Schulen grandios aufgewertet, wobei die Erotik der Palliata eine Rechtfertigung *ex negativo* im Sinne Melanchthons erfuhr; nur war die Wirkung von Luthers Verlautbarungen einflußreicher als jene der gelehrten Hinweise Melanchthons.

Es überrascht festzustellen, wie gut Luther mit der Palliata vertraut war. Als Mönch habe er, so berichtet er in den Tischreden, keine Bücher ins Kloster mitnehmen dürfen, außer Plautus und Vergil (*præter Plautum et Virgilium*).<sup>10</sup> Später galt seine große Zuneigung Terenz, vermutlich durch Melanchthons Empfehlungen bewirkt. Noch 1540 bekannte er: „Ego valde delector Terentianis fabulis, et sub nocte lego in Terentio quotidie!“<sup>11</sup> Luther bemühte sich, auch in weltliche Texte exegetisch tief einzudringen, um deren Gehalt zu begreifen. Im Diskurs um die Erschließung der Heiligen Schrift heißt es: „Kann man doch Virgilium, Ciceronem, Terentium nicht auslernen, wie sind

10 Martin Luther: Tischreden 116.

11 Luther: Tischreden 5023; Ich liebe die Fabeln von Terenz sehr und lese in der Nacht täglich im Terenz.

wir denn in der heiligen Schrift so vermessen.“<sup>12</sup> Daß Luther in der Dichtung auch einen gewissen Niederschlag sozialer Verhältnisse sah und wohl von ihren Vertretern einen moralisch-sozialen Einsatz erwartete, läßt folgende Äußerung ersehen: „Terentius, Homerus et similes poetæ sind keine Munch gewesen, sonder haben gesehen, wie es den Leuten gehet, id quod ignorant monachi.“<sup>13</sup> So sah er auch bei Terenz angemessene Beispiele für den sozialen Umgang mit den jungen Leuten, die ja meistens aus der bürgerlichen Schicht stammen:

Sic videmus Terencium, das es nit hoher kompt quam ad curas iuvenum et puel- larum. Terencius bleybt in humilibus et affectibus œconomiã, tragœdiã in affectibus politicã. Ego Terencium ideo amo, quod video id esse rhetoricam, das man ein comœdiam daraus macht, das einer hat ein magd beschlaffen; deinde fingit, was der vatter dazu sag, quid servus, quid die freundschaft. Sic ex qualibet causa potest fieri comœdia.<sup>14</sup>

Luther war überhaupt mit Terenz gut vertraut. Nicht nur in den Tischreden, sondern auch in Schriften, Vorlesungen und Briefen gibt es zahlreiche Anspielungen und Zitate auf Texte und Spielfiguren dieses Komödienautors. Das sorgfältige Register der Weimarer Lutherausgabe<sup>15</sup> gibt davon einen starken Eindruck. Vor allem die prägnanten Sentenzen hatten es Luther ange- tan. Über 110 Mal hat er sich auf Terenz, sei es eine Sentenz, sei es die Bei- spielhaftigkeit einer Komödienfigur, berufen.<sup>16</sup> Plautus begegnet man seltener bei ihm, aber immerhin auch an die 30 Mal, wobei sich zeigt, daß Luther mindestens 11 Plautus-Komödien vertraut waren.<sup>17</sup> Der alte Luther war denn allerdings doch um die Moral der Jugend besorgt, wenn man die Tugendlehre der Komödie unbedacht zum Maßstab der Jugenderziehung machte. In einer seiner letzten Vorlesungen (*Enarratio capituli noni Esaiæ*, 1546) zürnt er den theologischen Kollegen:

Sic et theologi nostri [...] cœperunt docere fornicationem simplicem non esse peccatum, quia Terentius dixit: Non est flagitium scortari adolescentem. O im-

12 Luther: Tischreden 4777.

13 Luther: Tischreden 285.

14 Luther: Tischreden 467.

15 D. Martin Luthers Werk. 63. Band. Weimar 1987.

16 *Adelphæ* 17, *Andria* 29, *Eunuchus* 12, *Heauton timorumenos* 31, *Hecyra* 1, *Phormio* 15.

17 *Amphitruo* 2, *Asinaria* 2, *Aulularia* 5, *Bacchides* 1, *Captivi* 3, *Epidicus* 1, *Miles* 1, *Persa* 1, *Pænulus* 11, *Pseudolus* 2, *Trinummus* 2.

piam, sceleratam et pudendam atque execrandam vocem, approbare et excusare scortationem a Spiritu sancto aperte damnatam [...]<sup>18</sup>

Aber aus seiner insgesamt recht guten Textkenntnis der römischen Komödien resultierte Luthers definitive Entscheidung: „Comœdias pueri recitare (agere) debent.“<sup>19</sup> Luthers Begründung dafür ist umfassend: Sie ist in einer lateinischen und einer deutschen Version überliefert. Der Anlaß dazu war die Anfrage (um 1533) eines Pfarrers aus Bautzen, Johannes Cellarius, bei Luther, ob die Aufführung einer Komödie – es war die *Andria* des Terenz – durch Schüler für einen Christen unwürdig wäre. Luthers Antwort bezieht sich in erster Linie auf die Palliata, vor allem auf die Komödien des Terenz. Wieweit Luther zu dieser Zeit überhaupt das Schultheater bzw. das akademische Theater und das sich entwickelnde Bürgertheater, etwa nach dem Schweizer Muster Nicolas Manuels in Bern, im Blick hatte, läßt sich nicht genau sagen. Was Luther aber mit Theateraufführungen verband, war die Möglichkeit durch dieses Medium belehrend und aufklärend auf die Zeitgenossen einzuwirken. Neben dem Erlernen des Lateins als Sprechsprache durch die spielenden Schüler würden die Zuschauer über die *conflictæ personæ* in richtigem sozialen Verhalten unterwiesen; sie blickten in einen Spiegel (quasi in speculo). Die Familiengeschichten der Palliata-Texte lehrten exemplarisch, wie die zwischenmenschlichen Probleme sich lösen ließen. Und was die „amatoria“ und „obscœnici“ betrafte, da dürfte man sonst auch die Bibel nicht lesen.<sup>20</sup>

18 Martin Luther: Weimarer Ausgabe Band 31, 670; So haben unsere Theologen [...] zu lehren begonnen, daß die einfache Hurerei kein Sünde sei, weil Terenz gesagt habe: Es ist kein Skandal, wenn ein junger Mann zur Hure geht. O gottlose, verbrecherische, schamlose und verdammenswerte Rede, die Hurerei zu beschönigen und zu entschuldigen, verflucht vom Heiligen Geist [...]. Das Zitat ist aus den *Adelphoe* I.2, 100f.

19 Luther: Tischreden 867.

20 Die wichtige Äußerung Luthers ist in den Tischreden 867 in Latein und Deutsch überliefert. Beide Fassungen werden hier mitgeteilt: Interrogatus, an liceat comœdias agere, respondit: Comœdias pueri recitare debent, primum propter exercitium Latinæ linguæ, deinde quod pulchre sint in comœdiis conflictæ personæ quibus docentur homines, quid servum, quid herum, quid adolescentem, quid senem facere oporteat ac deceat. Atque adeo omnium dignitatum gradus seu officia in illis quasi in speculo cernantur. Ad hæc doli et astutiæ muliercularum, præsertim inhonestarum, describuntur, parentum simul et adolescentulorum officia, quod patres et senes adolescentes et filios suos ad coniugium pertrahant, similiter adolescentes morem gerant parentibus atque uxorem ducant. Agitur in comœdiis, quod maxime utile est et scitu necessarium, quod ad res publice gerendas nemo sit idoneus, nisi sit in coniugio. Nec impedit eas agere, quod amatoria et interdum etiam obscœna continent, alioqui eadem ratione biblia christiano

Mit dem didaktisch-moralischen Rückenwind von Erasmus, Melancthon und Luther fand die Palliata Aufnahme in die Lehr- und Studienpläne der deutschen Bildungszentren, aber die pädagogische Begeisterung für dieses Genre ist im Laufe der Zeit völlig verebbt. Schon in den gymnasialen Lehrplänen des 19. Jahrhunderts spielt die Palliata keine Rolle mehr, obwohl sie als eine partielle Basis der europäischen Komödienliteratur nicht wegzudenken ist. Die neueste Ausgabe der Komödien von Plautus und Terenz<sup>21</sup> mit einer guten und zutreffenden Übersetzung von Peter Rau läßt erkennen, was für einen europäischen Literatur-Schatz diese Texte darstellen.

---

non essent legenda, quod passim contineant amatoria etc. Quare nihil est, quod propter obscenitatem, quam quidam prætexant, non sint agendæ comœdiæ.

D. Johannes Cellarius fragte D. M. L. um Rath: „Es wäre ein Schulmeister in der Schlesien, nicht ungelehrt, der hätte ihm furgenommen eine Comödien im Terentio zu agiren und spielen; Viel aber ärgerten sich dran, gleich als gebührete einem Christenmenschen nicht solch Spielwerk aus heidnischen Poeten etc. Was er, D. Martinus, davon hielte?“ Da sprach er: „Comödien zu spielen soll man um den Knaben in der Schule willen nicht wehren, sondern gestatten und zulassen, erstlich, daß sie sich uben in der lateinischen Sprache; zum Andern, daß in Comödien fein künstlich erdichtet, abgemalet und fürgestellt werden solche Personen, dadurch die Leute unterrichtet, und ein Jglicher seines Amts und Standes erinnert und vermahnet werde, was einem Knecht, Herrn, jungen Gesellen und Alten gebühre, wol anstehe und was er thun soll, ja, es wird darinnen furg gehalten und für die Augen gestellt aller Dignitäten Grad, Aemter und Gebühre, wie sich ein Jglicher in seinem Stande halten soll im äußerlichen Wandel, wie in einem Spiegel.

Zudem werden darinnen beschrieben und angezeigt die listigen Anschläge und Betrug der bösen Bälge; desgleichen, was der Eltern und jungen Knaben Amt sey, wie sie ihre Kinder und jungen Leute zum Ehestande ziehen und halten, wenn es Zeit mit ihnen ist, und wie die Kinder den Eltern gehorsam seyn, und freien sollen etc. Solchs wird in Comödien furg gehalten, welchs denn sehr nützlich und wol zu wissen ist. Denn zum Regiment kann nicht kommen, mag auch dasselbige nicht erhalten, denn durch Ehestand. Und Christen sollen Comödien nicht ganz und gar fliehen, drum, daß bisweilen grobe Zoten und Bühlerey darinnen seyen, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht dürfte lesen. Darum ist nichts, daß sie solchs fürwenden, und um der Ursache willen verbieten wollen, daß ein Christe nicht sollte Comödien mögen lesen und spielen. Comödien gefallen mir sehr wol bey den Römern, welcher fürnehmste Meinung, Causa finalis, und endliche Ursach ist gewest, daß sie damit, als mit einem Gemälde und lebendigen Exempel, zum Ehestand locken und von Hurerey abziehen. Denn Policyen und weltliche Regiment können nicht bestehen ohn den Ehestand. Eheloser Stand, der Cölibat und Hurerey, sind der Regiment und Welt Pestilenz und Gift.“

21 Plautus: Komödien. Band I (-VI). Hg., übers. und komm. von Peter Rau. (= Edition Antike) Darmstadt 2008-09. – Terenz: Komödien. Band I-II. Hg., übers. und komm. von Peter Rau. (= Edition Antike) Darmstadt 2012.

*Aktive Rezeption der Palliata durch Verdeutschung*

Gegenüber den philologisch-editorischen Leistungen, die Palliata-Texte allenthalben zugänglich zu machen, sind literarische Bemühungen im 15. und frühen 16. Jahrhundert nur spärlich zu finden. Neben wenigen deutschsprachigen Textrezeptionen, für die der engere Begriff ‚Übersetzung‘ kaum in Anspruch genommen werden kann, liegen auch nur wenige Versuche vor, Theaterstücke im Sinn und Geist der Palliata in Neulatein oder Deutsch zu konzipieren.

Die erste aktive Rezeption von Palliata-Texten in Form einer Prosa-Verdeutschung legte Albrecht von Eyb (1420–75)<sup>22</sup> vor, und zwar die beiden plautinischen Komödien *Bacchides* und *Menæchmi*, eine für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts typische und sehr erfreuliche Arbeit. Albrecht von Eyb hatte 1436–38 in Erfurt studiert, war seit 1444 Domherr in Eichstätt, Bamberg und Würzburg und begab sich – finanziell wohl versorgt – nach Italien zum Studium der Jurisprudenz, das er 1459 in Pavia mit dem *Doctor juris utriusque* abschloß. Aber sein Interesse galt in besonderem Maße der Literatur, und zwar der alten wie der neuen, seine rhetorische Exempelsammlung *Margarita poetica* (1459) wurde bis ins 16. Jahrhundert mehrfach gedruckt. Bei seinem zweiten Italien-Aufenthalt 1461–62 scheint er sich ganz der Literatur gewidmet zu haben, und zwar in Pavia, wo er sich unter Anleitung von Balthasar Rasinus, Professor in Pavia 1439–68, intensiv der Beschäftigung mit den Komödien des Plautus widmete, von denen der größere Teil erst seit 1429 wieder vorlag. Plautus stand im Brennpunkt des philologischen Interesses der italienischen Universitäten; Balthasar Rasinus war einer der besten Kenner dieser Palliata-Texte. In seinen Vorlesungen diktierte er zum Verständnis der Hörer Inhaltsangaben und Szenenvorgänge, die u. a. Eyb mitschrieb und später verwendete. Eyb ließ sich in Italien viele neuen Texte abschreiben und brachte sie nach Deutschland mit.

Im Jahre 1474 schloß Eyb seinen *Spiegel der Sitten* im Manuskript ab – ein Jahr vor seinem frühen Tod.<sup>23</sup> Das Werk ist eine Klitterung ethischer Lehren

22 Albrecht von Eyb: Deutsche Schriften I–II. Hg. und eingel. von Max Herrmann. Berlin 1890–91 (Reprint Hildesheim / Zürich 1984). – Max Herrmann: Albrecht von Eyb und die Frühzeit des deutschen Humanismus. Berlin 1893. – Otto Günther: Plautuserneuerungen in der deutschen Litteratur des XV.–XVII. Jahrhunderts. Leipzig 1880. – Gerhard Klecha: Albrecht von Eyb. In: Verfasserlexikon I (1977), Sp. 180–186. – Karl Otto Conrady: Zu den deutschen Plautusübertragungen. In: Euphorion 48 (1954), 373–396. – Frank Baron: Plautus und die deutschen Frühhumanisten. In: E. Hora / E. Keßler (Hg.): Studia humanitatis. Ernesto Grassi zum 70. Geburtstag. München 1973, 89–101.

23 Der *Spiegel der Sitten* erschien erst 1511 in Augsburg; die Spieltexte danach noch in Augsburg bei Steiner 1537 und in Frankfurt / M. 1550.

aus Quellen der Antike (u.a. Plato, Lucrez, Apuleius, Seneca, Vergil, Quintilian; ca. 30 Autoren), der Patristik (Augustinus und die Kirchenväter), der Bibel, der Scholastik (Päpste, Gelehrte; ca. 30 Belege) und der Zeitgenossen (vor allem Petrarca). Das Ziel scheint gewesen zu sein, durch eine Verschmelzung von Moral und Glauben mittels einer Fülle von Exempeln eine christliche Humanitas zu konstituieren. Die deutsche Fassung des Werkes läßt vermuten, daß Eyb auf ein Publikum zielte, das deutsche Texte lesen konnte, nicht auf eine Gelehrten-Diskussion, die in Latein hätte konzipiert sein müssen.

In unserem Zusammenhang ist nun bemerkenswert, daß Eyb seinem Ethik-Lehrbuch drei konkrete literarische Beispiele, „nützlich den menschen, die es zů gütem verwenden wöllen“, beigab, nämlich die Plautus-Komödien *Bacchides* und *Menæchmi* und die *Philegenia* des Ugolino Pisanus. Er begründet die Beigabe der ins Deutsche transferierten Texte in der Vorrede zum *Spiegel der Sitten* damit, daß „dadurch die pösen, verkerten sitten der menschen werden verstanden“, und er trägt auch die allgemeine Ansicht vor, daß die Komödienhandlung und vor allem deren Schluß eine belehrende Bedeutung besäßen, insofern sie zeigten, wie menschliche Konflikte sich lösen ließen und wie man eine heile Welt wiederherstellen oder durch Vermeidung der privaten Exzesse bewahren könne. Es heißt da bei Eyb:

Die natur vnd aygenschafft solher vnd ander Comedien ist, das sy sich im eingang vnd mittel mit trauren, mit krieg vnd mit widerwertikait vnd im ende mit frid, sone vnd frölichait begeben. Vnd solhe comedien von trauren, mit krieg vnd widerwertikait aufweisende sagen am maisten vnd geben zu versteen die pösen, verkerten sitten der menschen: wye vnder den alten vättern etlich sein zu vil geytig vnd karg, etlich zů milt, etlich zu zornig vnd ernstlich vnd etlich zu senfft vnd gütig gen iren kindern vnd andern desgeleichen, vnd wie die kinder iren vättern etlich vngehorsam durch vnordenlich lieb der frauen, etlich ungetreüe mit stelen vnd abtragen des gelttes, etlich zů vil zeerhaftig vnd verthon sein. Auch sagen solh Comedien von aigenschafft der liebhaber vnd liebhaberin, der kuppler vnd kupplerin, der betrieger vnd betriegerin, der schmaichler vnd schmaichlerin, mit zutragen pöser, falscher rede, die man auch nennet federleser vnd federleserin, der herren gen den knechten vnd der knecht gen jren herrn vnd merer ander personen aigenschafft, als das ausweisset die übergeschrifft vnd epitavium des grabs Terentij des poeten mit disen Worten: ‚Jch hab geben zů erkennen die sitten der jungen vnd alten menschen, vnd wie die knecht betriegen ire herren vnd was die liebhaber vnd liebhaberin, die kuppler vnd kupplerin zů betriegen künden erdichten. darumb: wer mich liset, der mag geschayd vnd fürsichtig, vermercket vnd weiß gehaissen werden.<sup>24</sup>

Diese Darstellung zeigt, wie die Palliata im 15. und auch – wie bei Melancthon und Luther deutlich geworden – im 16. Jahrhundert nicht als lustige Vergnügung, sondern als ernst zu nehmender Spiegel verkehrten Verhaltens anzusehen ist, also als eine Art Lehrtheater und nicht als bloßes Lustspiel. Die menschlichen Schwächen, die Eyb hier auflistet, sind nicht human verständlich, sondern letztlich verderblich und moralisch zu bekämpfen. Dahinter steht zweifellos die hausbackene christliche Moral als sozialetischer Maßstab. Nur unter dem Vorbehalt dieser Umwertung konnte und sollte man die human-frivole Palliata goutieren.

Keine Frage: Der Literaturhistoriker unserer Tage gerät hier in Zweifel über diese anscheinend verkrampften Rechtfertigungsversuche. Es wirkt wie eine Zwei-Klassen-Ethik: einerseits gibt der klerikal gebundene Gelehrte die Umwertung der Exempel vor, andererseits transferiert er die heidnische Frivolität bis ins Äußerste ins Deutsche, um sie publik zu machen. Daß Eyb, um seine ethische Doktrin literarisch-exemplarisch zu veranschaulichen, neben den *Menæchmi* und der *Philegenia* gerade auf die *Bacchides* zurückgriff, läßt die Disparatheit der Zeit zwischen Moral und Erotik erkennen.

Um die Art und Weise der Bearbeitungstendenz Eybs zu verstehen, wird hier eine knappe Beschreibung der plautinischen Komödie *Bacchides* eingeschoben. Sie soll gleichzeitig die stringente Struktur des lateinischen Textes verdeutlichen, die in gewisser Weise repräsentativ für die Palliata ist und die den späteren Autoren ebenso als Muster vorlag, was sie leider erst sehr spät begriffen haben.

Diese römische Halbstarke-Komödie (*homines adolescentuli*, 88) hat in ihrem Plot eine Vorgeschichte: Nicobulus hat seinen Sohn Mnesilochus mit dessen Sklaven Chrysalus nach Ephesos geschickt, um Geld einzutreiben, was beide erfolgreich getan haben: 1.200 Philippsgulden bringen sie heim. Aus Ephesos hatte Mnesilochus an seinen Freund Pistoclerus einen Brief geschrieben, in dem er ihn bat, seine Geliebte Bacchis in Athen ausfindig zu machen; sie stammte aus Samos; sie hatte sich einem Soldaten engagiert, von dem sie sich trennen will, der aber dafür 200 Gulden Abstand verlangt. Bacchis aus Samos geht zu ihrer Zwillingschwester Bacchis nach Athen – beide sind ‚öffentliche Damen‘, die ihren Lebensunterhalt durch intime Verhältnisse finanzieren.

Die Bühnenhandlung beginnt 1) mit dem Versuch der Schwestern Bacchis I und Bacchis II, die aus Samos angereiste Schwester von ihrem ‚Soldaten‘ freizukaufen, 2) damit, daß Pistoclerus die Bacchis II seines Freundes findet, sich von Bacchis I gewinnen läßt und somit in den Ablöse-Prozeß eingebunden wird, und 3) mit der Rückkehr des Mnesilochus und des Chrysalus nach Athen mit dem für den Vater eingetriebenen Geld.

Diese drei Kreise zu einem komödienhaften ‚Ende gut – alles gut‘ zusammenzuführen, gelingt der meisterhaften Gestaltungskunst des Plautus. Er geht dabei von der Intelligenz des Publikums aus, dessen Interesse auf die Lösung der Probleme ausge-

richtet ist. Je verworrener sie sind, desto reizvoller und spannender ist das Engagement der Zuschauer.

Das Spiel beginnt mit einer leichtgeschürzten Szene, in der Plautus die Werbemanieren der Bacchides um einen jungen Mann vorführt – wie dieser im charmanten Dialog umgekrempt wird und dem Liebreiz der Damen erliegt. Die diskret gehaltenen Verlockungen der Bacchis I überwinden das eingeprägte Moralsystem des jungen Mannes, was darauf hindeutet, daß hinter dem Geplänkel eine ernsthafte Kritik seitens Plautus' am moralischen Erziehungssystem der Zeit steht. Die eine Schwester bestätigt der anderen, daß das ein „*piscatus bonus*“ (102; ein guter Fischzug) war. Die fein temperierte Erotik hinter den Wörtern bringt den Dialog zum Knistern.

Den sozialdidaktischen Ernst hinter den Vorgängen zeigt Plautus in der anschließenden Szene, in der Pistoclerus mit Einkäufen (auf eigene Rechnung – *Ego opsonabo*, 97) auftritt und in Streit mit seinem Lehrer Lydus gerät. Flammende Jugenderotik steht gegen kalte Altersmoral. Der Hinweis „*Tua disciplina nec mihi prodest nec tibi*“ (135; Deine Lehr nützt weder mir noch dir) dürfte auf einen tieferen Hintergrund abzielen als auf den eines leichten Lustspiels. Plautus läßt deutlich den Jüngling gegen seinen Lehrer opponieren: „*Iam excessit mi aetas ex magisterio tuo*“ (148; Entwachsen ist mein Alter deiner Aufsicht) und weist den nicht ebenbürtigen Sklaven in die Schranken: „*Tibi ego an tu mihi servus es?*“ (162; Bin ich hier Sklave oder du?) Dennoch läßt Plautus den aufmüpfigen Jüngling seinen grauhaarigen Lehrer ins Haus der Bacchis zum Freudenmahl mitnehmen. Die Wahrnehmung der Realität macht Lydus zum empörten Sittenkritiker der jungen Generation. Der erste Akt bietet demnach genau kalkuliert die Schilderung der Lebenslage der jungen Generation gegenüber der alten. Sie enthält das Freikauf-Motiv der Bacchis II und die Gewinnung des Pistoclerus als Geliebten der Bacchis I.

Während der erste Akt den Zustand in Athen in der szenischen Sozialität der Häusergruppe vorstellt, beginnt mit dem zweiten Akt die Störung von außen: Heimkehr von Sohn und Diener mit dem eingetriebenen Geld. Plautus läßt beide getrennt auftreten und fädelt dabei zwei Gegenhandlungen ein – beide aus gut gemeinten Argumenten: Chrysalus, bedacht auf den finanziellen Vorteil seines jungen Herrn, will für diesen Geld retten, damit er seine Liebschaft mit Bacchis II auskosten kann; er überprüft eigenmächtig den Freund seines jungen Herrn, ob dieser Bacchis gefunden habe und wisse, wo sie wohne. Als das ordentlich bestätigt ist, ersinnt er eine „*machina*“ (232; List), um dem verliebten jungen Herrn das nötige Geld zu beschaffen: „*ut aurum efciam amanti erili filio*, 233). Chrysalus erzählt nun seinem Herrn Nicobulus, dem Vater des Mnesilochus, daß sie in Ephesos große Schwierigkeiten hatten, das Geld herauszubekommen; das sei mit Gerichtshilfe geschehen, aber bei der Abreise sei ihr Schiff von Räufern attackiert worden, denen sie sich aber entziehen konnten; sie hätten das Geld bei Theotimus, dem Priester der Diana von Ephesos, hinterlegt, wo es nun in deren Tempel bewacht werde. Mnesilochus habe nur eine kleine Summe des Geldes mitnehmen können – der Rest sei in Ephesos persönlich abzuholen. Mit dieser List spielt Chrysalus seinem jungen Herrn zu, selbst zu entscheiden, wie viel Geld er für sich unterschlagen möchte.

Der dritte Akt kontrastiert die Moralkritik des Lydus mit den Absichten des Mnesilochus, mit Bacchis II ein Liebesleben zu beginnen. Plautus läßt Lydus aus dem Haus der Bacchides voll Entrüstung über die dort gesehenen Bordellvorgänge stürmen, um

den Vater des Pistoclerus zu informieren. Der heimkehrende Mnesilochus wird Ohrenzeuge des Gesprächs und hält seinen Freund für einen Verräter, der sich Bacchis erobert habe. Konflikt II: Mnesilochus übergibt aus Wut über den Freund dem Vater das ganze Geld und bittet um Gnade für die List des Chrysalus. Spitze des Konflikts II ist die Begegnung der Freunde: das ist der übliche Punkt, an dem die Komödie in eine Tragödie umschlagen könnte, aber die Komödie klärt vernünftigerweise die Umstände: die Konfrontation entstand aus situativer Unkenntnis – es sind Zwillingschwestern des gleichen Namens. Jeder der beiden liebt jeweils die andere.

Der vierte Akt behandelt den Konflikt III: den Freikauf von Bacchis II. Die Ratlosigkeit der Freunde ob des mangelnden Geldes beseitigt Chrysalus mit einer zweiten List: Chrysalus diktiert Mnesilochus einen Brief an dessen Vater mit dem Inhalt, daß Chrysalus ihn schelte, dem Vater das Geld gegeben zu haben, so dass er dem Vater das Geld wieder entziehen und es ihm zukommen lassen wolle; der Vater möge Chrysalus bei Überbringung des Briefes fesseln. Chrysalus wird dementsprechend von Leuten des Vaters gefangen genommen; Chrysalus' List II besteht darin, dem Vater durch einen Türschlitz den Sohn im Lustlager zu zeigen und zu behaupten, er läge mit einer verheirateten Frau dort zusammen, deren Mann ein Soldat sei. Cleomachus erscheint mit wüsten Drohungen gegen den Sohn; Chrysalus führt für den Vater die Verhandlungen; er vermittelt den Freikauf von Bacchis II, der Vater zahlt die Summe, und Chrysalus verspricht ihm, den Sohn ob seines Verhaltens kräftig zu tadeln. Chrysalus konstruiert List III, um Geld für das Liebesleben des jungen Herrn zu beschaffen: er diktiert Mnesilochus einen zerknirschten Brief an den Vater, in dem der Sohn um Hilfe bittet, er müsse die verführte Frau entschädigen, sonst drohe ihm große Unbill. In der Täuschung liegt ein hohes psychologisches Raffinement: die scheinbare Reumütigkeit des Sohnes verhilft der Liebe des Vaters zum Durchbruch, wie der listige Diener berechnet hat: „Miseret me“, sagt der Vater und zahlt abermals.

Der fünfte Akt bringt als Lösung die Wiederherstellung der heilen Welt, und zwar auf eine sehr amüsante Weise: die beiden charmanten Schwestern Bacchides überwinden die widerstrebenden Alten und ziehen sie ins Haus; die Liebe siegt: „Omnia vincit amor!“ die erotisch knisternde Schlußszene korrespondiert in Ton und Klima mit der Eingangsszene: die Intention des Autors wird deutlich – eine neue Zeit ist angebrochen; die alte Moral ist überwunden – das ‚freie‘ Liebesleben hat Vorrang. Die Komödie lehrt die Hingabe an Gefühl und Sinnlichkeit. Das ganze Stück ist mit einer sehr feinen dramaturgischen Psychologie durchflochten, die hinter den Worten hervorleuchtet und die spaßigen Gags des Vordergrunds human vertieft.

Diese letztlich sehr ernste Komödie schien Albrecht von Eyb geeignet, neben den *Menæchmi* und der *Philegenia* den Deutschen als einen Spiegel verderbter Sitten vorzuhalten, die jungen Leute zu warnen und sie dadurch von der verlockenden Lustbarkeit der Erotik abzuschrecken. Das reizt natürlich die Neugier, wie und ob ihm diese moralische Umpolung denn auch gelungen ist!

Seine Umsetzung ins Deutsche hat grundsätzlich drei äußerliche Schwerpunkte: 1. Statt des Komödienverses gibt Eyb die Texte in für die Zeit vorzüglicher Prosa wieder; 2. die Namen der Personen – bis auf die Zwillingschwestern, die Eyb als „Bacchis die erst“ und „Bacchis die ander“ bezeichnet,

sind deutsch umbenannt worden: Pistoclerus – Lentz, Lydus – Götz, Chrysalus – Pentz, Nicobulus – Utz, Mnesilochus – Entz, Philoxenus – Kuntz, Parasitus – Fritz, Cleomachus – Seitz. Ebenso werden antike Namen und Begriffe gegen zeitgemäße verständliche ausgetauscht: so „Lykurg“ gegen „Kartheußer“, „Thales“ gegen „Salomon“ ...; 3. Eyb schaltet sich in den Spielablauf – nicht in den Text! – wie ein Regisseur ein, um die szenischen Vorgänge seinem Lese-Publikum als theatralischen Ablauf klar zu machen. Max Herrmann hat nachgewiesen, daß sich Eyb hierbei wohl an seine Nachschriften aus den Interpretationsvorlesungen des Balthasar Rasinus gehalten hat. Gleichwohl dient das Verfahren, den rezitativen Spiel-Text seinem theaterungewohnten Publikum als Vorgang zu vermitteln.<sup>25</sup>

Vergleicht man nun den lateinischen Text mit der deutschen Prosafassung Eybs, läßt sich feststellen, daß Eyb ein sattelfester Latinist gewesen sein muß, der das plautinische Latein vollständig erfaßt hat; es zeigen sich nirgendwo Mißverständnisse oder gar Übersetzungsfehler. Hinzu kommt, daß Eyb die Sprechtexte flüssig und leicht verständlich formulierte, d.h. daß er nicht im Sinne etwa einer Übersetzungsmethodik versucht, die lateinische Vorlage deutsch nachzuahmen.<sup>26</sup> Er hat, ohne inhaltliche und gedankliche Abweichungen von der Vorlage einen eigenen Sprachton geschaffen, der das Muster einer deutschen Komödiendiktion enthält, wie sie sonst in der Zeit unbekannt ist. Im Sinne der Rhetorik kann man sagen, Eyb hat die im *genus mediocre*, dem Sprachstil des *delectare* der Komödie, gehaltene Komödiesprache des Plautus in das *genus humile* der deutschen Exempelsprache abgesenkt, um in Sinne seiner intendierten Morallehre einfach, klar und verständlich zu sein. Die von Eyb ohne Einbuße durchgehaltene stilistische Reduktion bewirkte einen Komödienton, der in seiner Leichtigkeit die erotischen und die trickhaft-listigen Passagen zu spaßigen Spielformen modifiziert, die nach moderner Auffassung das didaktische Element ins Wanken bringen. Entscheidend ist, daß Eyb den plautinischen Text, dem er weithin Folge leistet,

25 Hans Rupprich: Deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock. Erster Teil 1370–1520. (= de Boor / Newald: Geschichte der Deutschen Literatur IV.1) München 1970, 577, hat Eybs Bearbeitung der Komödien als „Dialogerzählungen“ und als „eine Art Prosa-Erzählung mit direkt aufgeführtem Dialog“ bezeichnet, was auch Gerhard Klecha (s. Anm. 22) wörtlich übernommen hat. Der genaue Befund der Eyb'schen Rezeption widerspricht diesem Ansatz: es ist bei der Umsetzung zu keinem Genus-Wechsel gekommen; der deutsche Dialog ist in bestem Sprechtext abgefaßt und wäre spielbar gewesen.

26 Eyb gibt zu seinem Verfahren an: „[...] solh baide Comedien vnd gedicht hab ich auß latein in teütsch gebracht, nach meinem vermügen, nit als gar von worten zu worten, wann das gar vnuerstentlich wære, sunder nach dem synn vnd mainung der materien, als sy am verstendlichsten vnd besten lauten mügen.“ (Deutsche Schriften II, XVII)

nicht übersetzt, sondern in seine funktional bestimmte Form des *genus humile* adaptiert, also ‚angepaßt‘. Dabei nimmt er kleine Präzisierungen im Dialog vor, die zur Klarheit führen und ggf. zu einem besseren Verständnis des hörenden Publikums geführt hätten. Ob Eyb dabei *en passant* eine Theatersprache generiert hat, bedürfte weiterer Untersuchungen und Vergleiche. Auf jeden Fall wäre seine Bühnensprache leicht sprechbar gewesen. Die moderne Plautus-Übersetzung hingegen versucht, die lateinische Sprachform im Deutschen in möglicher Annäherung vorlagengetreu wiederzugeben, wie folgende Beispiele zeigen:

- 51    *duæ me unum expetitis palumbem*  
       (Ihr zwei jagt nach einer Taube)  
 7,2   *ir zwo hennen wolt haben ainen Orhan*

Eyb formuliert den Dialog der Situation angepaßt und läßt gewisse sprachliche Umständlichkeiten der lateinischen Vorlage fort, ohne den logischen Ablauf zu stören:

- 102   *Bacchis II: Quia piscatus meo quidem animo hic tibi hodie evenit bonus?*  
       *Bacchis I: Meus ille quidemst. Tibi nunc operam dabo de Mnesilocho,*  
       *soror, ut hic accipias potius aurum, quam hinc eas cum milite.*  
 9,26   *Wann als mich dunckt, so hastu heüt gar wol gefischt.*  
       *Schwester, der fisch ist mein! nun will ich fleiß tûn mit lentzen, das er die*  
       *zwhundert guldin herauß geb vnd dich erlöß von dem ritter.*
- 130   *magis unum in mentemst mihi nunc, satis ut commode pro dignitate opsoni*  
       *hæc concuret cocus.*  
       (Mehr liegt mir eins am Herzen nun: dass kunstgerecht nach Würdigkeit der  
       Speise dies der Koch bereite.)
- 11,11 *Jch gedenck yetzund meer, wie ich hab ainen gûten koch, der das mal*  
       *zûberait.*
- 155   *Fiam, ut ego opinor, Hercules, tu autem Linus.*  
       (Da werde ich wohl zum Hercules, zum Linus du.)
- 12,10 *nu sihe ich wol, das ich bin ain held und du ain kranck man.*
- 308   *Quis istic Theotimust? – Megalobuli filius,*  
       *qui nunc in Ephesost Ephesiis carissimus.*  
       (Wer ist Theotimus? Des Megalobulus Sohn,  
       In Ephesus den Ephesiern der Teuerste.)
- 18,16 *Was manns ist der priester? gar ain frommer man, vnd hat jn yederman*  
       *hold.*

676 an nescibas quam eius modi homini raro tempus se daret?

(Wusstest du nicht, wie selten sich dem Menschen bietet solch ein Augenblick?)

35,7 Wissestu nit, das der bischof nitt allwegen weihet?

Im Ganzen bezeugt der Vergleich mit der lateinischen Fassung, daß Eyb die Gesprächsfolge unverändert läßt und keine thematischen Eingriffe in seine Text-Adaption vorgenommen hat, abgesehen von knappen verbalen Kürzungen, Umstellungen von kleinen Redeteilen und Textersetzungen durch treffendere, saftigere Formulierungen.

Eyb hat natürlich auch Ergänzungen vorgenommen, aber sie sind außerhalb des Sprechtextes erfolgt und im überlieferten lateinischen Text nicht enthalten. Sie sind, pauschal gesagt, Verständnishilfen für den mitgedachten Leser des Textes. Gelegentlich erscheinen sie sogar als Regiehinweis, meist sind sie aber eine Szenebeschreibung für den Leser, um ihm den szenischen Vorgang in seiner Dreidimensionalität besser verständlich zu machen. Diese Ergänzungen begegnen regelmäßig beim Übergang von einem Auftritt zum nächsten, enthalten aber auch leserbezogene Erinnerungen an vorausgegangene szenische Vorgänge oder sie entschärfen die programmierte List als solche, daß sie nicht der Wahrheit entspreche. So gibt Eyb, bevor Pentz ansetzt, die erste List vorzutragen, daß angeblich das Geld nicht zu haben war, sondern es in Ephesos als Depot zurückblieb, dem Leser einen die List entlarvenden Hinweis: „Pentz (Hie, was er redt, das ist erdacht vnd nit war, das er den herren teüsch vmb das gelt)“ (16,20). Da diese vorzeitige Aufklärung nicht gesprochen wird, hat sie auch keine Auswirkung auf den Dialog. Auch wenn Eyb die List für eine moralische Ungehörigkeit gehalten hat, hat er sein Bedenken nicht durch einen Eingriff in den Text deutlich gemacht. Ein Teil dieser Ergänzungen wirkt eben wie Regieanweisungen, so wenn er angibt: „Lentz (komt vnd redt mit jm selbs) [...] (nu redt er laut mit jm)“ (6,10). Dahinter steht ein gewisses Gespür für szenische Abläufe.

Aus den meisten dieser ‚Leser-Informationen‘ läßt sich schließen, daß sich Eyb Leser seines deutschen Textes vorstellte, denen man die szenischen Vorgänge plausibel machen mußte. Ein Beispiel dafür: Im Übergang vom 3. zum 4. Auftritt des dritten Aktes, nachdem Entz von dem Schulmeister Götz erfahren hatte, daß sein Freund Lentz sich Bacchis gefügig gemacht habe und im Anschluß daran einen wütenden Monolog hält, informiert Eyb seine Leser mit folgendem Einschub: „Als götz, der schulmaister, hat entzen gesagt, wie lentz het bacchis geküset vnd sunst mit ir was vmbgangen, do wenet Entz, es wår nur ain bachis vnd wår sein pül gewesen (aber ir waren zwo) vnnnd wurde zornig auff seinen gesellen lentzen vnd auff Bachis vnd sprach also [...]“ (27,1–4). Der Irrtum des Entz löst sich erst am Ende des Gesprächs

zwischen Lenz und Entz – bis dahin herrscht Spannung, wie Entz von seinem Irrtum befreit wird.

Diese psychische Spannung des Zuschauers, bis er miterlebt, wie Entz von seinem Irrtum befreit wird, zerstört Eyb, indem er dem Leser den Hinweis gibt, daß es ja zwei Bacchides gäbe! Damit ist für den Leser die stringente Pointe, daß Entz' negative Vermutung dramaturgisch effektiv erst am Ende des fünften Auftritts aufgehoben wird, wirkungslos. Man kann daraus schließen, daß Eyb an keine theatralische Darbietung gedacht hat und ‚nur‘ die moralische Argumentation des Stückes als Gegenstand der Belehrung des Lesers im Auge hatte. Diese und andere, minimale Gesten des deutschen Autors zeigen, daß auch der Palliata-Text für Eyb ein Argumentationsexempel im Sinne seiner Morallehre war. Unter diesem Gesichtspunkt ist wohl auch die Diskrepanz der Schlußzeile des Textes zu verstehen. Der Text schließt mit dem Sieg des Eros als bemerkenswerter Pointe: die beiden Väter begeben sich in den Dienst der freundlichen Damen und treten zu ihren Söhnen in Konkurrenz. Plautus schließt mit dem obligaten Satz: „Spectatores, vos valere volumus (et) clare adplaudere“ (1211); Eyb gibt dem Bühnen-Abspruch dramaturgisch recht, zieht ihn aber in seine zeitgenössische Mentalität hinein: „got geb vns die höchste freud, das ist das ewig leben. Amen.“ Zwischen der Palliata und dem deutschsprachigen Abspruch öffnet sich mentalitätsmäßig ein beachtlicher Hiat!

Eyb hat in gleicher Weise und mit dem gleichen Funktionsziel die *Menæchmi* des Plautus und die *Philegenia* des Ugolino adaptiert und in den Dienst seiner *speculum*-Didaktik gestellt. Die von Eyb verwendete, klare und leicht verstehbare deutsche Diktion trifft auch für diese Texte zu. Aber weder nach Form noch gemäß der vorzüglichen Diktion haben diese Rezeptionen der Palliata bzw. der italienischen Komödie (*Philegenia*) auch nach ihrer späten Veröffentlichung als Drucke im Jahre 1511 weitergewirkt. Hier hätte ein gewisses Potential zur Weiterentwicklung modellhaft vorgelegen. Hans Sachs, der später den *Menæchmi*-Stoff aufgriff, hatte keinen Zugang zu dieser subtilen Form des Albrecht von Eyb.

An Eybs gepflegte deutsche Adaption reicht die 1486 erschienene Verdeutschung des *Eunuchus* von Terenz durch den angesehenen Ulmer Ratsherrn Hans Neidhart (Hans Nythart) nicht heran.<sup>27</sup> Zwar ist auch sie in Prosa gefaßt, aber in einem doch sehr ungelenten und spröden Deutsch, das im Vergleich mit der Vorlage zwar keine gravierenden Mißverständnisse erkennen läßt, aber als Sprechtext für eine Komödie völlig unbrauchbar ist. Das gilt auch im Vergleich zu dem gewollt latinisierenden Deutsch von Niclas von Wyle, an dem sich Neidhart nicht orientiert hat. Seine Dialogsprache ist

27 Der *Eunuchus* des Terenz übersetzt von Hans Neidhart 1486. Hg. von Hermann Fischer. (= BLVSt 265) Tübingen 1915.

zwar in mundartlicher Hinsicht schwäbisch eingefärbt, aber doch sehr trocken und unmelodisch; sie ist eine am vorliegenden Text eng haftende Übersetzung, wie etwa die Beispiele zeigen:

116 Mater ubi accepit, cœpit studioso omnia docere, educere, ita uti si esset filia.  
27,4 Mein muter da sie die enpfing, ward sie mit flys alle ding anfachen  
zeleren vnd ertziehen als ob sie ir tochter wer.

124 sed sine me pervenire quo volo  
28,3 aber laß mich gantz komen da hin ich will.

125 Interea miles qui me amare occeperat.  
28,4 Jn der zyt ritter Traso, der an het gehebt mich lieb zehaben.

Die didaktische Funktion der Palliata sah Neidhart wie Eyb und die späteren Zeitgenossen: „Darinn man lernet die gemüet, aigenschaft und sitten der menschen des gemainen volcks erkennen. Darumb ain yeder so durch lesen oder hören deß wissen empfachet. sich desterbas vor aller betrügnuß der bösen menschen mag hütten und wissen zebewaren.“

Neidhart hat seiner Übersetzung eine umfangreiche Glose beigegeben, die teilweise den Donat-Scholien entnommen ist, aber „gantz wörtlich ist nur wenig aus den scholien übersetzt, manches recht frei, auch wohl mißverständlich, nicht wenig ist ausgelassen, so besonders fast alle citate aus andern antiken dichtern; anderes selbständig hinzugetan [...]“.<sup>28</sup> Zu Recht hat Fischer darin die „populäre“ Zielsetzung der Übersetzung Neidharts gesehen; sie ist kein Beitrag zum Gelehrten-Diskurs der Zeit.

In die Glose, die nicht nur den Sprachverlauf zu klären und zu verdeutlichen versucht, hat Neidhart auch moralische Hinweise eingebaut, die bezeugen, wie auch er in dem Komödientext Exempel für moralische Belehrung sah. Dafür ein paar Beispiele:

So zeige der Monolog des Phedria gleich zu Beginn des Stückes „wie gar verirret und ayges willen ungewaltig ain yeglich mensch in bulschaft verwickelt ist. und wie wyß der sich darvor bewaret“ (19).

Zu Terenz 235ff., betreffend die Klage des Gnatho über den sozialen Abstieg eines Bekannten und über die neuen Typen der Gesellschaft (qui esse primos se omnium rerum volunt, 248) merkt die Glose an: „Terencius die zyt strafft. das die leüff der welt so böß seind. das sich der mensch seiner frümkait klaget. und haist sich unfähig so er frumb und arm ist“ (46). Die Stelle zeigt, wie Neidhart meinte, daß die Palliata in Bezug auf die realen sozialen Verhältnisse der eigenen Welt des 15. Jahrhunderts gelesen und verstanden werden müßte: „Merke die bösen leütt der gantzen welt“ (46).

28 Hans Neidhart (s. Anm. 27), 3 und 4–8, und Fischer in seinem Vorwort, VII.

Aufschlußreich für eine tolerante Gesinnung in religiösen Dingen dürfte auch Neidharts zwangloses Umsetzen von heidnischen Gebräuchen ins Christliche sein. Bei Terenz berichtet Chremes 512ff. von der Begegnung mit Thais:

Ubi veni, causam ut ibi manerem repperit:  
ait rem divinam fecisse (se) et rem seriam  
velle agere mecum [...]  
und da ich vor kam fand sie ain ursach da ich do vertzüge, sie hete gotz dienst  
volbracht, wann sie wolte ernstlich ding mit mir ausrichten [...]

Dazu die Glose zu „sie het gotz dienst: Wann als offt die leüt vor zeiten etwas ernstlichs wolten anfahren, so brachten sie got vor ain opffer. als nun die cristen vor anderm geschefft gern meß hören und opffern [...]“ (89).

Wie sehr Texte wie die der Palliata im 15. Jahrhundert sozialkritisch gelesen und vor allem exemplarisch angewandt wurden, mag eine weitere Stelle aus der Glose belegen: In seinem Bericht über die Verführung der Pamphila wird Chæreas von einem Gemälde animiert, das die Verführung der Danae durch Jupiter darstellt:

Iovem  
quo pacto Danae misisse aiunt quondam in gremium imbrem auream ...  
ego homuncio hoc non facerem? ego illud vero ita feci – ac lubens. (584ff.)  
Wie Juppiter etwan (als man sagt) die güldin slegregen Dane in die schoß gesendet habe ... Solt ich mensclin das nit tun? do tet ichs, und auch lustlich. (103f.)

Die Glose dazu hebt den moralischen Zeigefinger, nicht so sehr wegen des erotischen Vorgangs als des sozial pejorativen Aspekts: „Merck: er kennt, das es weder got noch dem menschen zimlich was dannocht wolt er es thûn. do es got gethan hette. Merck was böser ebenpild der ôbern den ndern ursach geben zesünden.“ (104)

Dieses minimale und fernab liegende Exempel macht deutlich, wie im 15. Jahrhundert die neuaufkommende römische Literatur als reale Gegebenheit der Vergangenheit und gleichzeitig als sozialdidaktisches Exempel für die Gesellschaftsbildung der Zeit gelesen wurde! Obrigkeitskritik aus den bürgerlichen Kreisen der Städte war gang und gebe geworden.

Es bleibt nur noch, den drucktechnisch sehr ansprechenden Straßburger Terenz-Ausgaben einen Blick zu widmen. Es sind Folio-Ausgaben, die reich illustriert worden sind, vermutlich sehr teuer waren und wohl nicht so sehr für die Textverbreitung gesorgt haben wie die vielen kleinen Studien- und Schulausgaben.

Der Straßburger Drucker Johann Grüninger lieferte am 11. Februar 1499 eine lateinische Folio-Ausgabe aller sechs Komödien des Terenz aus, unter dem Titel:

Terentius cum Directorio Vocabulorum Sententiarum, Glosa interlineali artis Comice Donato, Comēntariis Guidone, Ascensio.

Drei Wochen später schob Grüninger am 5. März 1499 eine entsprechende Folio-Ausgabe aller sechs Komödien des Terenz in deutscher Übersetzung nach – eine beachtenswerte verlegerische wie drucktechnische Leistung:

Terentius der hochgelert vñ aller brüchlichst Poet. von latin zû tütsch Transferiert. nach dem text und nach der gloß. In sinē VI. büchern. Vß dē ein yeglicher mensch erkenē mag die sittē vnd gemüt d' andrē menschen.

Der Titel verrät Sinn und Zweck der Gesamtedition aller sechs Komödien des Terenz in deutscher Übersetzung! Für die lateinische Ausgabe hatte sich Grüninger der Mitarbeit von Jodocus Badius Ascensius, Jacob Locher Philomusus, Heinrich Bebel und Johannes Curtius versichert. Die Übersetzer der deutschen Ausgabe werden nicht genannt, mit Ausnahme von Hans Neidhart, dessen Übersetzung des *Eunuch* Grüninger als Musterleistung übernommen hatte: die anonymen Übersetzer bedanken sich bei Neidhart und sprechen ihm in der Vorrede „vntödtliches lob“ für seine Übersetzerleistung aus. Das sprachliche Niveau der anderen fünf Terenz-Komödien ist im Verhältnis zu Neidhart und gar zu Eyb sehr niedrig. Insgesamt verdienen die weiteren Übersetzungen der Palliata im 16. Jahrhundert eine Untersuchung.

### *Die Rezeption struktureller Elemente der Palliata in deutschen Theaterstücken um 1500*

Die Fülle der Publikationen der Palliata-Texte allein bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts läßt mit Sicherheit schließen, daß es zu dieser Zeit im deutschen Sprachbereich kaum einen Intellektuellen gegeben haben dürfte, der keine Kenntnis von den Komödien von Plautus und Terenz hatte.

Insofern aber ist es merkwürdig, daß die Rezeption der Palliata in lateinischen und deutschen Dramentexten mindestens in vorreformatorischer Zeit zu keinem Versuch einer kompletten Nachbildung der römischen Vorlagen nach Form und Vorgängen geführt hat. Die hochgepriesenen sogen. Humanisten waren anscheinend nicht in der Lage, in Form und Inhalt der Palliata annähernd ähnliche Texte zu erstellen, obwohl sie die Originale bewunderten und auch konkrete Vorstellungen vom Medium ‚Theater‘ gehabt haben dürften.

Es gibt einige wenige Versuche szenischer Spieltexte, mit denen sich ein paar Autoren in Richtung Palliata bewegten, sie aber weder hinsichtlich Form noch Vorgängen zu gestalten vermochten.

Der Keckste war da Jacob Locher,<sup>29</sup> der seinem Dramen- Œuvre ein *Ludicrum drama: Plautino more fictum [...] de sene amatore, filio corrupto et dotata muliere* (~1503) integrierte, das außer Wortmaterial wenig mit einer plautinischen Komödie zu tun hat. Es geht um einen Ehestreit, der vom Diener geschlichtet wird: der Mann, Gerontius, fungiert als Verderber des Sohnes und als Ehebrecher. Der Bezug zur Palliata besteht in der Anknüpfung an die *Asinaria* des Plautus. Lochers Text stellt gewissermaßen eine knappe Ergänzung oder Weiterführung dar. Als Palliata-Bezug erkennen kann man allenfalls den Sklaven bzw. Diener (der hier vernünftig ist), den alten Ehemann (der Neigung zu Hetären hat), die zänkische Frau, die Schlußlösung im gemeinsamen Mahl und den Spielort vor dem Haus. Von ähnlichem Genre sind die Komödien von Christoph Hegendorf *De duobis adolescentibus* (1520) und *De sene amatore* (1521) gewesen.

Einen Sonderfall stellt die deutsche Komödie *Costanza aus Casale di Monferrato* dar, die 1507 von Sebastian Sprenz (Sperantius, Sprenger, ~1480–1525)<sup>30</sup> auf Anregung von Kardinal Matthäus Lang für den Besuch Kaiser Maximilians in Augsburg konzipiert wurde. Der bisher unbekannte Text ist nur indirekt zugänglich. An der Augsburger Aufführung nahm seinerzeit auch Francesco Vettori als Florentiner Gesandter bei Maximilian teil. In seinem Reisebericht *Viaggio in Alemagna*, der 1837 (!) in Paris erstmals erschien, berichtete er von der Aufführung und teilte den deutschen Spieltext in einer italienischen Übersetzung mit, die ausdrücklich in seinem Auftrag angefertigt worden war. Wären der Text und die Aufführung in Latein erfolgt, wäre eine Übersetzung ins Italienische für Vettori, der selbstverständlich die internationale Diplomatensprache beherrschte, unnötig gewesen. Man kann wohl davon ausgehen, daß die Übersetzung ins Italienische der deutschen Fassung weitestgehend entsprochen haben wird. Der Text ist gerade im Zusammenhang mit den Fragen zur Rezeption der Palliata in Deutschland von einigem Interesse.

29 Zu Locher s. Cora Dietl: Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum. Berlin 2005; zum *Ludicrum drama* vor allem S. 282–291 und 492–502.

30 Erwähnt bei Wilhelm Creizenach: Geschichte des Neueren Dramas. 3. Band: Renaissance und Reformation. 2. Teil. Halle / S. <sup>3</sup>1923, 162, Anm. 1. Die durch Francesco Vettori in seinem Reisebericht *Viaggio in Alemagna* (Paris 1837!) überlieferte italienische Übersetzung des deutschen Textes wird von Alfred Noe und Hans-Gert Roloff für eine Edition der italienischen Fassung und deren deutsche Rückübersetzung vorbereitet.

Sebastian Sprenz war ein angesehener und einflußreicher Gelehrter seiner Zeit, 1503–06 Nachfolger seines Lehrers Jacob Locher in Ingolstadt, dann Kanzler des Kardinals Matthäus Lang, 1512 Dompropst in Brixen, 1516 zum Priester geweiht, Hofrat am kaiserlichen Hof, ab 1521 Fürstbischof von Brixen. Von ihm soll es auch eine bisher nicht aufgefundene deutsche Übersetzung des *Eunuchus* von Terenz geben, mit einer möglichen Aufführung am Musenhof von Kardinal Lang in Mühlendorf. Das besagt, daß Sprenz mit der *Palliata* auch textologisch gut vertraut sein konnte.

Der Prolog des Stückes ist aufschlußreich:<sup>31</sup> Sprenz setzt sich darin gegen Terenz und Plautus, also die *Palliata*, ab, und zwar mit der Begründung, ihnen habe es an Phantasie gemangelt, weshalb sie ihre Vorlagen aus dem Griechischen übernommen und nichts selbst erfunden hätten. Dagegen sei sein Stück neu, und er meine, das Neue müsse gefallen, denn es sei ein Zeichen von Dummheit, das Alte hochzuhalten und das Neue, d.h. Gegenwärtige, zu verachten. Diese nach Avantgarde klingende Argumentation ist bemer-

- 31 Prologo. Sono assai lodati dagli uomini letterati quei due poeti comici Plauto, e Terenzio, nè io voglio essere tanto presuntuoso che nel cospetto vostro gli danni; pure non si può negare che non manchassino d'invenzione perché avendo a comporre favole nelle quali si può dire tutto quello che si pensa e s'immagina sempre hanno voluto tradurre di greco né di loro fantasia hanno composto cosa alcuna; io liberamente confesso il vero e dico che questo atto è nuovo, stato recitato così in lingua tedesca e di poi tradotto in italica ne so perché causa le cose nuove non debbino piacere, è stultizia di molti che con ammirazione considerano le cose antiche e le nuove disprezzano: se tra voi spettatori è alcuno che lo intende in questo modo partisi e lasci il luogo a quelli che delle cose moderne si diletano, gli altri stiano con silenzio e se lo atto piace nel fine ne faccino segno. Questa Città che vedete sì grande è Roma perché quivi intervenne il caso, un'altra volta sarà un'altra Città.

Die beiden Komödienautoren Plautus und Terenz werden von gelehrten Männern sehr geschätzt, also werde ich nicht so anmaßend sein, sie vor euren Ohren zu kritisieren. Man kann jedoch nicht bestreiten, dass es ihnen an Fantasie mangle, denn als sie Stücke schreiben mussten, in welchen man alles sagen kann, was man sich denkt und vorstellt, haben sie immer alles lieber aus dem Griechischen übernommen und überhaupt nichts selbst erfunden. Ich gestehe ganz offen die Wahrheit, nämlich dass dieses Stück neu ist und zuerst auf Deutsch gespielt und dann in das Italienische übersetzt wurde. Ich weiß auch nicht, warum etwas Neues nicht gefallen sollte. Das ist wohl die Dummheit vieler, die mit Bewunderung die alten Sachen hochhalten, die neuen hingegen verachten. Wenn unter euch Zuschauern so einer ist, soll er jetzt gehen und den Platz jenen überlassen, die sich an neuen Dingen erfreuen. Die anderen sollen still zuhören, und, wenn das Spiel gefällt, mögen sie das am Ende zeigen. Die Stadt, die ihr hier in ihrer ganzen Größe seht, ist Rom, denn dort hat der Fall sich abgespielt. Ein anderes Mal kommt eine andere Stadt an die Reihe.

kenswert: sie entstammt dem Intellekt eines in seiner Zeit angesehenen Gelehrten, läßt sich aber in der deutschen Literatur der Zeit kaum belegen. Obwohl – oder gerade weil – sein eigener Text in einigen Positionen der Palliata stark verpflichtet ist, blieb er im Verborgenen liegen. Sprenz' Fassung enthält in der Tat Ansätze zu einem Komödientyp, der ohne produktive Rezeption der Palliata so nicht hätte konzipiert werden können.

Das Stück, vermutlich in deutscher Prosa geschrieben, ist eine sogen. ‚Huren‘-Komödie, in zwölf Szenen geteilt: die im zeitgenössischen Rom spielenden Vorgänge gehorchen den Einheiten von Ort, Zeit und Handlung. Dargestellt wird das erotische Milieu der Hetäre Costanza, die zwar Pietro aus Nocera liebt, sich aber auf Verfügung ihrer zuhälterischen Mutter auch dem reichen Spanier Fernando und dem Deutschen Ulrico zu Willen hält. Die Liebhaber wetteifern um ihre Gunst und täuschen einander: am Schluß stellt sich heraus, daß Pietro der Neffe des Spaniers ist und somit die Heirat Pietros mit Costanza möglich wird.

Der Bezug zur Palliata zeigt sich hier grundsätzlich im erotischen Milieu der Komödie. Die Auflistung der ‚Hurenhöfe‘ in Rom durch den seinen Bruder suchenden Diego mag einen Sondereffekt beim höfischen und klerikalen Publikum bewirkt haben. Die Spieler sind vertraute Typen der römischen Komödie, aber sie sind modern-zeitgemäß konzipiert: die klugen Diener, die alles arrangieren; Schmarotzer, Magd und Koch, die zwar im Stück keine eigentlichen Aufgaben haben, aber dekorativ dazu gehören; die drei Liebhaber – genau nach Charakter und Vermögen abgestuft; die kupplerische Mutter; und im Zentrum die charmante Hetäre mit ausstrahlender Lieblichkeit, mit der sie die Männer betrügt und um ihren eigenen Wohlstand besorgt ist. Die erotisch-sexuelle Bindung der Männer an die Frau wird in der Suade des Dieners Gaspare in eindeutiger Formulierung vorgetragen. Auch der Schluß ist der Palliata verpflichtet: Wiedererkennung der Familie – Pietro ist der Neffe der Brüder Fernando und Diego. Costanza verkündet den Aufbruch: „Gehen wir ins Haus! Auf, Fernando und Diego!“ (Andiamo in casa, sù Fernando, e Diego.) Und der Diener Gaspar schließt die Aufführung: „Drinne wird der Tisch gedeckt und das Abendessen verzehrt. Drinnen wird Hochzeit gefeiert. Drinnen wird der Notar den Vertrag aufsetzen. Und dann gehen sie als Mann und Frau zu Bett und machen das, was sie schon seit Jahren miteinander machen. Und Lancellotto und ich werden trinken und essen, was wir hinunter bekommen. Lebt wohl!“ (Dentro si farà il desinare e la cena. Dentro si faranno le nozze. Dentro sarà il Notaro, che rogherà il Contratto; e poi il marito e la Moglie se n'anderanno a letto, e faranno quello che hanno fatto più anni insieme; e Lancellotto, ed io beberemo, e mangere-mo quanto potremo. – Valet.)

Die derbe Komik des Stückes läßt in ihrer schieren Vordergrundschau vermuten, daß deshalb der Text nicht weiter in die Öffentlichkeit gelangt ist.

Eine didaktische Umpolung wie sie mit den originalen Palliata-Stücken vorgenommen wurde, wäre hier kaum machbar gewesen. Die adlig-klerikale Gesellschaft hat sich von der offen verkündeten Erotik kitzeln lassen. Wir haben es bei diesem Text mit einem frühen Stück der gehobenen Gesellschaftskomödie späterer Zeiten zu tun. Zwischen dieser Erotik und der Sexualkomik der Fastnachtspiele besteht denn doch ein nicht zu übersehender Abstand nach Form und Intention. In gewisser Weise nimmt das Konzept von Sprenz *cum grano salis* vorweg, wohin später die bürgerliche Komödie und das erotische Boulevard-Theaterstück gelangten.

Aufschlußreich für den Vorgang der Rezeption im dramatischen Bereich sind ferner zwei Dramen, die sich beide der neuen formal-strukturellen Muster der Palliata für ihre szenisch gestalteten Botschaften bedienen: es sind Johannes Reuchlins *Henno* und des Gulielmus Gnapheus *Acolastus*, die Geschichte des Verlorenen Sohns. Ihre Botschaften haben nichts mit der römischen Komödie zu tun, aber die Formgebung der Texte weist starke Orientierung an der Palliata auf. Beide Texte haben sensationelle Publikumserfolge im 16. Jahrhundert eingefahren: vom *Henno* kennt man mindestens zwischen 1499 und 1522 bisher 22 verschiedene Drucke, zehn weitere erschienen bis 1615, dazu fünf deutsche Übersetzungen im 16. Jahrhundert. Der *Acolastus* des Gnapheus erreichte zwischen 1529 und 1581 – also in rund 52 Jahren – 39 Auflagen.

Reuchlin hat bezeichnenderweise seinen Text nicht *Henno*<sup>32</sup> nach dem Namen der Hauptfigur genannt (das ist der literarhistorische Gebrauchstitel geworden), sondern steif und schulmeisterlich als *Scænica Progymnasmata – Hoc est Ludicra Præexercitamenta* bezeichnet: zu verstehen als ‚Szenische Vorübung‘ oder ‚Vorübungen in Schauspielform‘. Das deutet einmal auf Reuchlins Kenntnis des vielfältigen Theaterlebens seiner Zeit in Deutschland, Frankreich und Italien hin, und zum andern auf seinen Ansatz, dem antiken Bildungsideal der Zeit entsprechend ein antikisierendes Stück vorzulegen, dessen inhaltliche Vorgänge aber aus der eigenen Wahrnehmung und nicht aus der literarischen Kenntnis der Antike stammten. Im Prolog definiert er das Stück als „comœdia in ludum anilem“ – als altmodisches Spiel, also als römische Komödie, nicht als Scherz- oder Lustspiel der Zeit, wie er sie gesehen haben mag. Äußerst knapp deutet der „novus poeta“, der ‚neue Dichter‘ oder der ‚Dichter des Neuen‘ an, was er erreichen möchte:

32 Hugo Holstein: Johannes Reuchlins Komödien. Ein Beitrag zur Geschichte des lateinischen Schuldramas. Halle / S. 1888. – Johannes Reuchlin: *Henno*. Komödie. Lateinisch und deutsch. Übers. und hg. von Harry S. Schnur. (= Reclam UB 7023) Stuttgart 1970.

Si auctore se Germaniæ schola luserit  
Græcanicis et Romuleis lusibus  
Anreger zu sein, daß die Schulen Deutschlands  
Griechische und römische Theaterstücke spielten.

Also: ein Plädoyer, antike Theaterstücke zu spielen – nicht etwa in Analogie zu dichten! Man kann das eben so verstehen, daß es Reuchlin auf ein akademisches Gegengewicht zum volkstümlichen Theater seiner Zeit ankam, d.h. die Rezeption betrifft in erster Linie das Theater und nicht die Literatur.

Was hat nun Reuchlin für seinen Text der Palliata-Tradition entnommen? Er nennt es zunächst im Prolog: Komödiensprache ist Verssprache und nicht Prosa, und zwar jambische Trimeter. Er übernimmt den Prolog und die äußerliche Akt-Einteilung (die aber nicht auf die römischen Fassungen zurückgehen, sondern spätere Zutat sind): fünf Akte, aber keine Szenenbezeichnung, obwohl die Akte jeweils zwei bis drei Szenen haben. Der Palliata verpflichtet ist auch der Schluß mit Versöhnung und Hochzeit und dem Anspruch ans Publikum:

Vobis salutem opto, huius et comœdiæ  
Quibusque spectatoribus. Iam plaudite.  
Ich wünsch euch Glück, und allen denen auch,  
die der Komödie zugeschaut. Jetzt applaudiert!

Nicht der Palliata entspricht aber die Kürze des Stückes: 459 Verse, gegenüber den römischen Komödien mit über 1.000 Versen. Die Akte I–IV schließen mit Chorgesängen, die komponiert sind. Sie sollen die Probleme der vorangehenden Akt-Handlung vertiefen, aber sie sind der Palliata nicht zugehörig. Die Palliata hatte in einzelnen Stücken zwar Gesangseinlagen, aber keine aktschließenden Chöre. Vor allem aber passen Handlung und Milieu nicht zur Palliata, auch wenn das Strukturelement des Arguments im Prolog aufgegangen ist:

Ein Mann findet Geld, das seine Frau versteckt hat; er nimmt's heimlich weg und vertraut's seinem unredlichen Knecht an. Der unterschlägt es und unterstellt sich dem Recht; mit der List des Advokaten täuscht er diesen selbst.

Das Stück hat ferner keine Einheit von Ort, Handlung und Zeit und keine Liebeshandlung. Die Fabel an sich ist eine Kriminalkomödie, in der der Obergauner wider alles populäre Rechtsbewußtsein am Ende als der Gewinner dasteht.

Der dramaturgischen Struktur nach ist das Stück trotz seiner fünf Akte ein epischer Bericht, szenisch dargeboten. Die intellektuelle Fabelstruktur der Palliata, bei der der szenische Vorgang die Konsequenz vorhergehender, sozusagen hintergründiger Vorgänge ist, fehlt bei Reuchlin vollständig. Das

aber ist der eigentlich springende Punkt der römischen Komödie. Was Reuchlin strukturell bietet, ist zeitgemäßes episches Theater mittels lateinischer Sprachgebung und äußerlicher Strukturterminologie antikisierend eingefärbt. Das aber, was Reuchlin in dieser seiner Form mitteilt, hat eine weitere sozialpolitische Tiefenperspektive, denn wenn man den Text und vor allem dessen sprachliche Terminologie genau ansieht, tritt hinter den szenischen Vorgängen eine starke zeitgemäße Sozialkritik hervor. Der ökonomisch intendierte Diskurs zeigt die frühneuzeitlichen Verführungsreize des Geldes und des damit verbundenen Handels auf. Betrug und Gewinnstreben bestimmen das Leben – auf dem Lande wie in der Stadt. Der Bauer ist habgierig, um sein städtisches Vergnügungsleben zu finanzieren, die Bauersfrau hat ebenso ihre Bedürfnisse, der Kaufmann ist gewinnstüchtig, der Advokat muß Tricks erfinden, um erfolgreich vor Gericht zu sein und Honorar einzutreiben, damit er seine Familie ernähren kann, und der Richter spult nur die neuen privatrechtlichen Casualien ab und verkündet falsche Urteile. In dieser Gesellschaft lebt der Knecht Dromo als Habenicht, aber sein Prinzip Hoffnung besteht in der Schlauheit, aus und in dieser sozialen, frühkapitalistischen Situation sein Geschäft zu machen. Und Reuchlin – ein hochqualifizierter und hochgeachteter Jurist – läßt daran keinen Zweifel, daß Dromos Rechnung aufgeht. Er wird des Betrugers freigesprochen, behält das unterschlagene Geld und landet im warmen Bauernbett – aus Angst der Bauersleute, wenn man ihn nicht familiär einbindet, ist das ganze Kapitel verloren! Reuchlin ist hier ein abgründtiefer Sozialwitz gelungen: Eigentümlich der Palliata ist der Komödienschluß mit dem *happy end*, das die Lösung aller vorher traktierter Probleme einvernehmlich bietet. Eine literarästhetische Modellsituation, die hier bei Reuchlin ihre sozialpolitische und -kritische Dimension erhält: der vierte Stand steht im Frühkapitalismus um 1500 *ante portas!* Reuchlin hat damit ernst gemacht, was Terenz zeigte und Cicero lehrte: die Komödie ist ein *speculum vitae humanae*.<sup>33</sup>

Wir sehen, die literarische Struktur des Palliata-Schlusses lieferte das Modell für eine oberflächlich-lächerliche Konfliktlösung – in ihrem Symbolgehalt ist sie aber ein Instrument für dezidierte politische und soziale Kritik. Die Palliata auf diese Weise fruchtbar gemacht zu haben, ist Reuchlins große Leistung – und der Erfolg des Textes bestätigt, daß man den Autor in diesem Sinne verstanden hatte, denn sonst wäre es schaler Ganovenwitz, der kein Interesse hervorgerufen hätte.

Hatte Reuchlin auf diese Weise formale Elemente der Palliata in den Dienst seiner sozialkritischen Ambitionen genommen, so können wir bei

33 S. dazu Hans-Gert Roloff: Sozialkritik und Komödie. Reuchlin als Komödienautor. In: Stefan Rhein (Hg.): Reuchlin und die politischen Kräfte seiner Zeit. (= Pforzheimer Reuchlinschriften 5) Sigmaringen 1998, 187–203.

Gnapheus beobachten, wie er das Modell der römischen Komödie der Ideologie-Verkündung der Lutherischen Reformation dienstbar macht.<sup>34</sup> Gnapheus dramatisierte die Parabel vom Verlorenen Sohn in allerengstem Anschluß an die Palliata des Terenz. Aber die strukturelle Konstruktion einer römischen Komödie brachte auch er nicht zustande: statt der intellektuellen Akt-Struktur ist der Stoff der biblischen Parabel parataktisch in Stationen geordnet, die nacheinander ablaufen.

Um das Grundanliegen der Vater-Sohn-Störung klar über die Rampe zu bringen, hat Gnapheus jeweils dem Vater und dem Sohn einen Ratgeber zugesellt, den auch später viel verwendeten ‚Confidenten‘. Die Szenen in der Fremde zeigen deutliche Anleihen an der Theaterpraxis der Palliata: der Parasit und der Stutzer, der kupplerische Wirt, die gewinnstüchtigen Hetären, das verschlagene Gesinde von Ancilla und Servus. Vielleicht war es als deutliches Indiz zu verstehen, daß die zentralen Elemente der Palliata die sündige Welt repräsentierten. Der *Acolastus* ist ein Bravourstück antik-christlicher Symbiose von Form und Inhalt. Hier war auf Anhieb die Gestaltung einer Lieblingsidee des 16. Jahrhunderts gelungen: der *Terentius christianus*.

Das reformatorische Zentralproblem – die Rechtfertigung des sündigen Menschen allein aus dem Glauben an die Gnade Gottes – wurde durch Gnapheus ohne jede Polemik durch das Gleichnis vom Verlorenen Sohn genau der lutherischen Glaubenssituation angepaßt, und das in der eleganten modischen Form terenzianischer Latinität. Gnapheus hat sich in seiner Bühnensprache sehr eng an das Sprachmaterial der Palliata angeschlossen. Nach Johannes Boltes subtiler Analyse hat Gnapheus in etwa 200 Fällen – bei 1.301 Versen Umfang – Phrasen, Verse, Verspartikel, Wörter etc. der Palliata entlehnt.

Im Ganzen also zeigt sich: trotz breiter Textkenntnisse durch Lektüre, trotz einiger Übersetzungsversuche und trotz gelegentlicher modischer Anspielungen auf die Palliata war es nicht gelungen, das intellektuelle Konstrukt dieser Textsorte mit traditionellen oder neuen, zeitgemäßen Inhalten zu gestalten; das gelang erst sehr viel später. Die Demonstration auf dem Theater blieb parataktisch-episch, trotz der antikisierenden Einfärbung durch die überkommene Dramenterminologie. Man hat hingegen alle Anstrengungen unternommen, im deutschen Bildungswesen der Frühen Neuzeit die Palliata als *speculum* moralisch negativer Verhaltensweisen didaktisch zu funktionalisieren.

34 Gulielmus Gnapheus: *Acolastus*. Hg. von Johannes Bolte. (= Lateinische Litteraturdenkmäler 1) Berlin 1891.

## Literatur

- Barner, Winfried: *Studia toto amplectant pectore*. Zu Peter Luders Programmrede vom Jahre 1456. In: *Chloe* 6 (1987), 227–251.
- Baron, Frank: Plautus und die deutschen Frühhumanisten. In: E. Hora / E. Keßler (Hg.): *Studia humanitatis*. Ernesto Grassi zum 70. Geburtstag. München 1973, 89–101.
- Beyer, Hartmut: Das politische Drama im Italien des 14. und 15. Jahrhunderts. Humanistische Tragödien in ihrem literarischen und funktionalen Kontext. Münster 2008.
- Conrady, Karl Otto: Zu den deutschen Plautusübertragungen. In: *Euphorion* 48 (1954), 373–396.
- Creizenach, Wilhelm: Geschichte des Neueren Dramas. 2. Band: Renaissance und Reformation. Halle / S. <sup>2</sup>1918.
- Creizenach, Wilhelm: Geschichte des Neueren Dramas. 3. Band: Renaissance und Reformation. 2. Teil. Halle / S. <sup>3</sup>1923.
- Dietl, Cora: Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum. Berlin 2005.
- Eyb, Albrecht von: Deutsche Schriften I–II. Hg. und eingel. von Max Herrmann. Berlin 1890–91 (Reprint Hildesheim / Zürich 1984).
- Gnapheus, Gulielmus: Acolastus. Hg. von Johannes Bolte. (= Lateinische Litteraturdenkmäler 1) Berlin 1891.
- Goedeke, Karl: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung I. Leipzig <sup>2</sup>1884.
- Günther, Otto: Plautuserneuerungen in der deutschen Litteratur des XV.–XVII. Jahrhunderts. Leipzig 1880.
- Herrmann, Max: Albrecht von Eyb und die Frühzeit des deutschen Humanismus. Berlin 1893.
- Holstein, Hugo: Johannes Reuchlins Komödien. Ein Beitrag zur Geschichte des lateinischen Schuldramas. Halle / S. 1888.
- Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. III. Band: Das Theater der Renaissance. Salzburg 1959.
- Klecha, Gerhard: Albrecht von Eyb. In: *Verfasserlexikon* I (1977), Sp. 180–186.
- Melanchthon, Philipp: *Corpus Reformatorum* XIX (1853; Neudruck 1963).
- Reuchlin, Johannes: Henno. Komödie. Lateinisch und deutsch. Übers. und hg. von Harry S. Schnur. (= Reclam UB 7023) Stuttgart 1970.
- Roloff, Hans-Gert: Sozialkritik und Komödie. Reuchlin als Komödienautor. In: Stefan Rhein (Hg.): *Reuchlin und die politischen Kräfte seiner Zeit*. (= Pforzheimer Reuchlinschriften 5) Sigmaringen 1998, 187–203.

- Rupprich, Hans: Deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock. Erster Teil 1370–1520. (= de Boor / Newald: Geschichte der Deutschen Literatur IV.1) München 1970.
- Terenz: Der Eunuchus des Terenz übersetzt von Hans Neidhart 1486. Hg. von Hermann Fischer. (= BLVSt 265) Tübingen 1915.
- Vettori, Francesco: Viaggio in Alemagna. Paris 1837.



## Petrarkismus und Rezeptionsliteratur Permutative Kreativität in der Frühen Neuzeit

Alfred Noe (Wien)

Von Jean Clouet (~1485–1540), dem bekanntesten Hofmaler der Renaissance in Frankreich, der auch das berühmteste Porträt König Franz I. schuf, stammt ein in den königlichen Sammlungen von Großbritannien befindliches Gemälde mit der Bezeichnung „Portrait of a man holding a volume by Petrarch“. Das nur 38,5 x 33 cm große, vermutlich zwischen 1530 und 1535 entstandene Bild zeigt einen Unbekannten, in dem Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts Claude d’Urfé (1501–58) zu erkennen glaubten, mit einem aufgebundenen Oktavbändchen in der linken Hand, auf dessen hinterem Deckel, umrahmt von einer Goldprägung, der Name „Petarca“ zu lesen ist. Das Buch, bei dem es sich um eine als *Il Petarca* betitelte Ausgabe bei Aldo Manuzio in Venedig 1521 oder 1533 handeln dürfte, weist den Dargestellten nicht nur als kultivierten Menschen aus, der eben seine meditative Lektüre für einen Moment unterbrochen hat, sondern auch ausdrücklich als Anhänger der eben in jenen Jahren in Frankreich einsetzenden Begeisterung für den italienischen Autor des 14. Jahrhunderts.

Daniel Federmann stellt seiner Übersetzung der *Sechs Triumph Francisci Petrarche* (Basel: Peter Perna 1578) eine Kurzbiographie des Autors voran, in welcher er unter anderem den Ausgangspunkt der legendären *voluptas dolendi* des Dichters in etwas ausgeschmückter Form in Erinnerung ruft:

Nun begab es sich aber/ alß er im anfang desselben jars [1327] eines tags von Valclusa gen Lilla/ ein halbe meil wegs in die Kirchen zum Gottesdienst gegangen/ hat er vnter wegen auff einer schönen graßreichen geblümbten Wisen ein Adliches tugentreiches vnd schönes jungkfrewlein Laureta/ des Herrn von Gabriers/ eines kleinen Flecken/ Tochter sampt andern junckfrawen angetroffen/ vnd gegen jr alßbald mit lieb entzündt worden.

Federmann fügt ergänzend hinzu, dass der Dichter aus Gründen des Wohllauts für seine literarische Figur den Namen Laura wählt und sein restliches Leben diese 21 Jahre dauernde Liebe besingen wird. Auf den folgenden vier Seiten von *Ein kurtze beschreibung von der züchtigen Laura herkunfft* fasst er die zeitgenössischen Diskussionen über diese Frage zusammen und schließt eher versöhnlich mit folgender Bemerkung:

Nun wie dem allem/ so stimmen sie alle vber ein/ in dem daß sie in einem geringen Ort von Edlem Stammen/ jedoch was Arm/ geboren: vnnd daß der Petrarcha sich in sie verliebet an einem Karfreitag zu morgens früh: vnnd daß sie nie kein Mann gehabt/ vnnd gestorben sey auff den halben weg jhres lebens/ eben an demselben tag Aprilis vnnd stunde/ da sich Petrarcha anfenglich in sie verliebt gehabt.

Federmann beschreibt danach ausführlich die Entdeckung eines Grabes 1533 durch den führenden französischen Petrarkisten Maurice Scève in der Minoritenkirche von Avignon und die Würdigung dieses Grabes durch den französischen König Franz I., der nach seinem Besuch sogar eine von ihm selbst formulierte Inschrift anbringen lässt, die mit dem rhetorischen Gestus der unzureichenden Sprache angesichts des unermesslichen Ruhmes der dort Ruhenden spielt. In einer der zahlreichen kommentierten Ausgaben mit dem Titel *Il Petrarca. Con dichiarazioni non più stampate, Insieme alcune belle Annotazioni, tratte dalle dottissime Prose di Monsignor Bembo* (Lyon: Guillaume Rouillé 1558), aus welcher Federmann vermutlich seine Texte bezieht, lautet der Spruch:

En petit lieu compris vous pouuez voir  
 Ce, qui comprend beaucoup par renommee.  
 Plume, labeur, la langue, & le deuoir  
 Furent vaincuz par l'aymant de l'aymee.  
 O gentill'Ame estant tant estimee,  
 Qui te pourra louer, qu'en se taisant ?  
 Car la parole est tousiours reprimée,  
 Quand le subiet surmonte le disant. (S. 15)

Ausgelöst durch die intensiven Kontakte mit der italienischen Kultur im Zuge der 1494 begonnenen Italienkriege und gefördert durch die Begeisterung des Hofes für dessen ästhetische Rezepte, erlebt der Petrarkismus in Frankreich seine erste Entfaltung, die während des 16. Jahrhunderts dank der neu aufblühenden Vokalmusik schrittweise alle europäischen Länder erfassen wird. Wie schon Erika Kanduth festgestellt hat:

Eine erhebliche Verbreitung verdankt der Petrarkismus der italienischen Vokalmusik des 16. Jahrhunderts. Hier wird der *Canzoniere* Petrarcas wie bei keinem der zahllosen literarischen Nachahmer zu einer Fundgrube der Inspiration.<sup>1</sup>

1 Erika Kanduth: Der Petrarkismus in der Lyrik des deutschen Frühbarock. Vorbereitung, Entwicklung, Auswirkungen. Diss. Wien 1953, 64; vgl. auch Luzius Keller (Hg.): Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus. Studien und Texte. Stuttgart 1974. – Emanuela Hager: Übersetzungen und Nachdichtungen

Ausgehend von dem humanistischen Prinzip der *imitatio* der klassischen Autoren und deren *aemulatio* in den neulateinischen Dichtungen begründet Pietro Bembo (1470–1547) mit seinem Brief *De imitatione* (1512–13) und vor allem mit seinen *Prose della volgar lingua* (1525) in Italien die literarische Bewegung des Petrarkismus. Kaum ein zweites Werk dürfte die theoretische Diskussion über die italienische Literatursprache so stark beeinflusst haben wie diese Abhandlung Bembos, deren erste handschriftliche Version einige Monate vor seinem Brief über die Nachahmung in der Dichtung nachweisbar ist.<sup>2</sup> Das erste der drei Bücher der *Prose della volgar lingua* befasst sich mit der Notwendigkeit einer standardisierten Schriftsprache und deren Wahl auf Grund von Ursprung und Entwicklung innerhalb der regionalen Sprachvarianten, das zweite konzentriert sich auf Überlegungen zu einem vorbildlichen Stil, während das dritte schließlich eine ausführliche Grammatik der gewählten, erstrebenswerten Ausdrucksweise enthält. Aus einer detailreichen Analyse vor allem von Petrarcas *Canzoniere*, der in Einzelausgaben dieser Zeit erstmals so bezeichnet wird,<sup>3</sup> errichtet Bembo ein grammatikalisches und stilistisches Regelgebäude für die lyrische Expressivität in Versen, das sich in Italien rasch als so verbindlich durchsetzt, dass selbst Ludovico Ariosto die letzte Fassung seines *Orlando furioso* 1532 nach diesen neuen sprachlichen Vorschriften überarbeitet. Die kulturhistorische Bedeutung dieser von Italien ausgehenden literarischen Bewegung dokumentiert der kürzlich von Michael Bernsen und Bernhard Huss herausgegebene Sammelband mit dem Titel *Der Petrarkismus – ein europäischer Gründungsmythos* (Bonn 2011), worin Bernsen in seinem Beitrag (S. 15–30) diese Strömung sogar als eine *lingua franca* der europäischen Zivilisation bezeichnet.

Die theoretischen Überlegungen zu den ästhetischen Prinzipien des Petrarkismus hat Pietro Bembo, der 1501 mit *Cose volgari di Messer Francesco Petrarca* (1501) erstmals Aldo Manuzios Reihe der Klassiker um einen nicht-antiken Autor ergänzt,<sup>4</sup> mindestens ein Jahrzehnt zuvor in einem Briefwechsel mit Giovan Francesco Pico della Mirandola, dem Neffen des Philosophen

---

von Sonetten Petrarcas in der europäischen Lyrik des 16. Jahrhunderts. Diss. Wien 1974. – Klaus W. Hempfer / Gerhard Regn / Sunit Scheffel (Hg.): Petrarkismus-Bibliographie 1972–2000. Stuttgart: Steiner 2005.

- 2 Vgl. Vittorio Cian: Un decennio della vita di M. Pietro Bembo, 1521–1531. Turin 1885, 206.
- 3 Bis dahin findet sich nur die in Gesamtausgaben übliche Bezeichnung *Rerum Vulgarium Fragmenta* bzw. der Sammelitel *Cose volgari di Messer Francesco Petrarca* für die volkssprachlichen Dichtungen.
- 4 An die Kooperation mit Manuzio und die daraus hervorgegangenen Ausgaben von Petrarca und Dante erinnert ein von unbekannter Hand stammendes Porträt Bembos in hohem Alter, das ihn mit einer aufgeschlagenen Aldine in der rechten Hand darstellt.

Giovanni Pico della Mirandola, entwickelt. Verbreitung finden diese Briefe in Europa wohl durch die erste gedruckte Ausgabe von *Io. Francisci Pici Mirandulae [...] Physici libri duo [...] et Rhetorici duo, de imitatione ad Petrum Bembum. Petri Bembi Veneti de imitatione liber unus* bei Johannes Froben 1518 in Basel,<sup>5</sup> aus der ich in der Folge immer zitiere. Pico richtet einen mit 19. September 1512 in Rom datierten Brief an Bembo (S. 53–69), in dem er feststellt, dass er sich in seiner Haltung gegenüber der empfohlenen Nachahmung antiker Autoren noch nicht sicher ist:<sup>6</sup>

Vtrum tibi cum antiquos imitanti scriptores, tum de imitatione mecum disserenti, assentiri ad aduersari deberem, non dum satis Bembe iudicauī. Quando ipsos etiam ueteres qui proponuntur imitandi, hac de re cum uarios tum animi dubios fuisse plane comperiebam. (S. 53)<sup>7</sup>

Auf der Basis der platonischen Philosophie argumentiert Pico, dass man sich nicht die Sprache einer anderen Personen aneignen kann, weil diese ja – wie alle ästhetischen Ausdrucksformen – ein Spiegelbild der einzigartigen Seele des Individuums sei, und dass eine Übertragung der klassischen Sprache in die neue Zeit demnach ohnehin ein vergebliches Bemühen darstelle. Der für eine unprogrammatische, lediglich gefällige Eklektik eintretende Pico verur-

- 5 Weitere Ausgabe mit leicht abweichendem Text in *Petri Bembi insignia, quot-quot extant opuscula*, Basel 1565, 17–41; vgl. die modernen Ausgaben von Giorgio Santangelo (*Le epistole „De imitatione“*. Florenz: Olschki 1954), Luc Hersant (*De l'imitation. Le modèle stylistique à la Renaissance*. Paris: Aralia 1996), Amedeo Quondam (in: *Rinascimento e Classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di Antico regime*. Rom: Bulzoni 1999) sowie Joann Dellaneva und Brian Duwick (*Ciceronian Controversies*. Cambridge Mass.: Harvard UP 2007).
- 6 Vgl. Hermann Gmelin: Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance. In: *Romanische Forschungen* 46 (1932), 98–229. – Giorgio Santangelo: Il Bembo critico e il principio dell'imitazione. Florenz: Sansoni 1950. – Martin McLaughlin: *Literary Imitation in the Italian Renaissance*. Oxford: OUP 1995. – Nicola Kaminski: Imitatio. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 4. Tübingen: Niemeyer 1998, Sp. 235–285. – Gabriele Pedullà: Roma, 19 settembre 1512. Sulle tracce degli antichi? In: Sergio Luzzato / Gabriele Pedullà (Hg.): *Atlante della letteratura italiana*. I. Dalle origini al Rinascimento. Turin: Einaudi 2010, 732–738.
- 7 Ob ich dir wohl, wenn du die antiken Schriftsteller nachahmtest oder dann über diese Nachahmung mit mir sprachst, zustimmen oder widersprechen sollte, konnte ich, Bembo, damals noch nicht richtig ermesen. Umso mehr, als ich deutlich erkannte, dass auch die alten Autoren selbst, die als nachahmenswert gelten, in dieser Sache sowohl unterschiedlich dachten als auch ihre Zweifel hegten. (Alle Übersetzungen vom Verfasser, wenn nicht anders angegeben.)

teilt die bedingungslosen Nacheiferer Ciceros, weil ihre Füße ohnehin zu klein seien für die überlieferten Schuhe und sie in den Spuren der Klassiker entweder stecken bleiben oder dahinschlittern:

Nam nec cursu solum ueteribus similes, nec gressu uel esse uel uideri uolunt quidam: sed ita incedere, ut eorum in uestigijs ponant uestigia. At si ueterum maiora uestigia fuerint, ut etiam corpora: num in illis minor pes firmabitur, an labascet, si solum maxime subudum fuerit? (S. 62)<sup>8</sup>

Bembo antwortet in seinem mit 1. Januar 1513 in Rom datierten Brief (S. 70–100) zunächst mit der auch am Beginn der Poetik von Aristoteles stehenden Überlegung, dass die Nachahmung und der Wetteifer mit Vorbildern einer grundsätzlichen Neigung der menschlichen Natur folgen:

Imitandi enim uim, atque sensum ac æmulatione quadam mixtam cupiditatem natura omnibus hominibus tribuit: quæ sedari & comprimi ratione quidem potest, euelli prorsus extirparique non potest. (S. 71)<sup>9</sup>

Allerdings entfernt sich Bembo in seinen Überlegungen sofort von Aristoteles, der unter seiner *mimesis* bekanntlich die Nachahmung der Natur als Mittel der poetischen Überzeugungskraft versteht, während es hier um literarische Übungen im Sinne der *imitatio* sprachlicher Werke gehen soll. Zur Schulung der persönlichen Ausdrucksfähigkeit empfiehlt Bembo, in Fortführung der antiken Rhetoriklehren, ein möglichst instruktives und weithin anerkanntes Vorbild zu wählen, um aus dessen Werken und der darauf folgenden Tradition die entsprechenden Rezepte ableiten zu können:

De meo quidem animo tantum tibi affirmare possum: nullam me in eo stili formam, nullum dictandi simulacrum antea inspexisse, quam mihi ipse mente & cogitatione legendis ueterum libris, multorum annorum spatio, multis laboribus ac longo usu exercitationeque confecerim: ad quod nunc, cum aliquid scribendum

- 8 Denn so manche wollen nicht nur in der Gangart und in der Größe ihres Fußes den alten [Schriftstellern] ähnlich sein oder scheinen: vielmehr wollen sie so voranschreiten, dass sie auf deren Spuren neue Spuren hinterlassen. Was aber, wenn die Spuren der Alten zu groß sind: wird dann nicht etwa der kleinere Fuß in ihnen stecken bleiben oder dahinschlittern, auch wenn der Boden nur ein ganz klein wenig feucht ist?
- 9 Die Natur stattet jeden Menschen mit der Fähigkeit und dem Verständnis für Nachahmung und außerdem mit einer von Ehrgeiz getragenen Begierde aus: dieser kann man zwar bewusst Einhalt gebieten oder sie unterdrücken, doch wird man sie nie vernichten oder ausrotten können.

est, me conuerto: uideoque quasi oculis, sic cogitatione, quæ conficiendo scripto opus sunt, unde sumam. (S. 74)<sup>10</sup>

Bembo formuliert daraufhin im Ansatz eine Idee, welche Charles Baudelaire in der kurzen Betrachtung *La fausse monnaie* in *Le spleen de Paris* 1864 lancieren und André Gide zum zentralen Element seines Romans *Les Faux-monnayeurs* (1925) machen wird: Sprachgebrauch ist immer die Weitergabe von Bedeutungsträgern, die wir von anderen übernommen haben und von welchen wir nicht wissen, was sie wirklich wert sind, wie eben Falschgeld. Sprechen und Schreiben bedeutet immer Nachahmen von Beispielen:

Imitatio autem quia in exemplo tota uersatur, ab exemplo petenda est. Id si desit, iam imitatio esse ulla qui potest? nihil est enim aliud totum hoc, quo de agimus, imitari: nisi alieni stili similitudinem transferre in tua scripta [...] (S. 78)<sup>11</sup>

Im ästhetisch ausgerichteten Sprachgebrauch der Redner und Dichter betrifft das nicht nur einzelne Wörter, sondern eben das, was laut Roman Jakobson (*Essais de linguistique générale*. Paris 1963) die poetische Funktion ausmacht:

Imitatio autem totam complectitur scriptionis alicuius formam, singulas eius partes assequi postulat: in uniuersa stili structura atque corpore uersatur. (S. 80)<sup>12</sup>

Im Zentrum der Nachahmungsbestrebungen Pietro Bembos steht ohne Zweifel Marcus Tullius Cicero, der für die italienischen Humanisten des 15. Jahrhunderts nicht nur die für sie erstrebenswerte Perfektion des lateinischen Stils vorgibt, sondern auch das richtige Verständnis von Nachahmung vermittelt:

- 10 Meine Haltung betreffend kann ich dir aber soviel sagen: keinen Stil, kein Vorbild für das Verfassen von Schriften lernte ich je kennen, ohne dass ich mir diese im Geist und in Gedanken, durch das Lesen von Bücher alter Autoren, mit großen Zeitaufwand, durch viel Arbeit, Regelmäßigkeit und Übung angeeignet hätte. Worauf ich jetzt, wenn ich etwas zu schreiben habe, zurückgreife: und, als wäre es mit meinem Augen, sehe ich in Gedanken, woher ich beziehen mag, was ich jeweils zum Abfassen einer Schrift brauche.
- 11 Die Nachahmung aber, weil sie ganz ihrem Vorbild verhaftet ist, hängt auch von der Existenz eines Vorbilds ab. Wenn dieses fehlt, wie könnte es dann eine Nachahmung geben? Mit nichts anderem setzen wir uns nämlich hier auseinander als mit Nachahmung: das ist nichts anderes als verwandte Elemente des Stils eines anderen in deine eigenen Schriften zu übertragen.
- 12 Die Nachahmung bezieht sich auf die Gesamtheit des Werks eines Autors, sie setzt voraus, dass ihr in allen Aspekten Folge geleistet werde: sie betrifft die gesamte Struktur und die Substanz des Stils.

Itaque Cicero cum eius uerbi definitionem traderet: imitationem esse dixit illam, qua impellimur cum diligenti ratione, ut aliquorum similes in dicendo esse ualeamus. (S. 80)<sup>13</sup>

Bei den vorbildlichen Autoren der Antike, an denen man die *imitatio* üben kann, findet man Ansätze für jede Art von Texten. Sich deren durch die Lektüre auf jeden Fall unbewusst erfolgendem Einfluss entziehen zu wollen, führt nur zu unbefriedigenden Resultaten:

Nihil enim inueniebam, quod non uel ab aliquo ueterum scriptorum stilo haustum uideri facile posset, uel omnino si id effugeram, tamen cum ad illorum scripta conferebatur, mihi non summo opere displiceret. (S. 85)<sup>14</sup>

Das gesamte Streben der Autoren soll daher auf die Nachfolge durch die Nachahmung gerichtet sein, allerdings unter der Bedingung, dass man sich sorgfältig für die besten Vorbilder entscheidet. Mit ihnen gleichziehen zu wollen, bedeutet dann keine Abwertung weder dieser Modelle noch des eigenen Schaffens, sondern im Wesentlichen die Anerkennung der Tatsache, dass jede Kunst in der Tradition entsteht:

Sed omne nostrum studium, omnis labor, omnis nostra cogitatio in ijs assequendis, quos imitamur, maxime omnium est insumenda. Non est enim tam arduum eos superare atque uincere, quos assequutus sis, quam assequi quos imitere. Quare hoc in genere toto Pice ea esse lex potest: Primum, ut qui sit omnium optimus, eum nobis imitandum proponamus: deinde sic imitemur, ut assequi contendamus: nostra demum contentio omnis id respiciat, ut quem assequuti fuerimus, etiam prætereamus. Itaque duas illas in animis nostris egregias plurimarum, maximarumque rerum confectrices æmulationem atque spem habeamus. Sed æmulatio semper cum imitatione coniuncta sit: spes uero ipsa nostra non tam quidem imitationem, quam successum imitationis subsequi rectissime potest. (S. 94f.)<sup>15</sup>

- 13 Wenn Cicero dieses Wortes definiert, so sagt er, Nachahmung sei die von uns durch eifrige Denkarbeit erworbene Fähigkeit, in dem, was wir sagen, anderen ähnlich zu sein.
- 14 Nichts aber schrieb ich, das nicht leicht als dem Stil eines der alten Schriftsteller nachempfunden zu erkennen gewesen wäre; wenn ich aber gänzlich alle Vorbilder mied – da ich dann dennoch meine Schrift mit den ihren verglich – gab es nichts, was mir nicht in höchstem Maße missfallen hätte.
- 15 Genau aber in all unseren Bestrebungen, all unserer Mühe, allen unseren Versuchen, denen gleichzukommen, die wir imitieren, liegt das, was wir unbedingt tun müssen. Es ist nämlich nicht so schwierig, jene zu übertreffen und überholen, denen du ebenbürtig bist, sondern es denen gleichmachen zu können, die du imitierst. Deshalb, Picus, kann in dieser gesamten Angelegenheit folgendes Gesetz gelten: nämlich, dass der, den wir nachzuahmen bestrebt sind, der Beste von allen sei.

Diese Art der Nachahmung darf sich aber nicht allein auf die stilistischen Merkmale des Vorbildes beschränken, sondern soll den Stoff, die Struktur und vor allem den Geist des Werkes übernehmen, um ihn den neuen Absichten gemäß abzuwandeln:

Nam si ea profecto imitatio est: qua impellimur, ut aliquorum similes in dicendo esse ualeamus: in imitatione autem non stili modo, sed etiam materiae, ordinis sententiarum, aliarumque plane rerum extra stilum positaram ratio includitur. (S. 98)<sup>16</sup>

Pietro Bembo's Brief *De imitatione*, auf den Pico della Mirandola noch eine bedeutungslose und nicht in allen Ausgaben abgedruckte Antwort schickt, und die für die Ausformung der italienischen Literatursprache sowie für den beginnenden Petrarkismus entscheidende Abhandlung *Prose della volgar lingua* sind in Thematik und theoretischer Konzeption eng miteinander verflochten und stellen die Überwindung der für den Humanismus des 15. Jahrhunderts noch typischen Abgrenzung von klassischer und moderner Sprache dar. In der Bereicherung der neueren Sprache mittels *imitatio*, sowohl lateinischer Modelle als auch der vulgärsprachlichen Vorbilder des 14. Jahrhunderts, sieht Bembo die Formel für die Wiedergeburt der europäischen Poetik. Damit macht er eigentlich jede neue Literatur zur Rezeptionsliteratur.

August Buck bemerkt allgemein zu dieser Methode im Humanismus: „Die ‚studia humanitatis‘ bestehen in der geistigen Aneignung von Vorbildern. Die Methode dazu begreift der Humanist als ‚Imitatio‘.“<sup>17</sup> Dieses Prinzip der Nachahmung wird in der europäischen Tradition seit der Antike in zahlreiche Bilder übersetzt, von denen sicher eines der bekanntesten jenes von den Zwergen auf den Schultern von Giganten ist – ebenso wie in der biblischen Überlieferung die Evangelisten auf den Schultern der Propheten des Alten Testaments begriffen und auf den Portalen der gotischen Kathedralen dar-

---

Ferner müssen wir uns bei unserer Nachahmung anstrengen, unserem Vorbild gleichzukommen. Außerdem muss unser ganzer Eifer darauf gerichtet sein, denjenigen, dem wir es gleichmachen konnten, auch hinter uns lassen zu können. Folglich müssen in unseren Seelen jene beiden herausragenden Antriebe zu den größten und höchsten Dingen wohnen, der Ehrgeiz und die Hoffnung. Doch unser Ehrgeiz muss immer auf Nachahmung abzielen: unsere Hoffnung freilich darf sich zu Recht nicht so sehr auf die Nachahmung als auf den Erfolg derselben richten.

16 Denn genau darin besteht die Nachahmung: durch sie werden wir veranlasst, in dem, was wir sagen, anderen ähnlich sein zu können. Die Nachahmung umfasst nicht nur die Kenntnis des Stils sondern auch jene des Stoffes, der Anordnung der Sätze und natürlich aller anderen Dinge, die als außerhalb des Stils liegend einzustufen sind.

17 August Buck: Die humanistische Tradition in der Romania. Bad Homburg: Gehlen 1968, 139.

gestellt werden – oder das sogenannte Bienengleichnis, das sich schon bei Seneca, Macrobius, Horaz, Lukrez, sowie im Mittelalter u.a. bei Konrad von Hirsau,<sup>18</sup> Ermenrich von Ellwangen,<sup>19</sup> Johannes von Salesbury und Johannes von Garlandia findet. Einzelne Steigerungen dieser Metaphern, wie jene des den Adler überflügelnden listigen Zaunkönigs, wirken bis an das Ende des 17. Jahrhunderts nach, wie das Beispiel der Grasmücke bei Sigmund von Birken in seinem letzten Arbeitsbuch illustriert.<sup>20</sup>

Francesco Petrarca erinnert in *Familiarium rerum* I.8, einem Brief an Tommaso da Messina vom 11. April 1351, an die Grundidee dieser Vorstellung, die *imitatio* nicht als unschöpferisches Zusammentragen begreift, sondern als Erarbeitung eines anderen, im Idealfall brauchbareren Stoffs:

Cuius summa est: apes in inventionibus imitandas, que flores, non quales acciperint, referunt, sed ceras ac mella mirifica quadam permixtione conficiunt.<sup>21</sup>

Denn diese richtige Nachahmung, so Petrarca in dem selben Brief, sei keine tadelnswerte Schwäche, sondern eine schätzenswerte Weiterführung der Tradition, aus der ein Autor hervorgegangen ist, unter der Voraussetzung, sie als bewusstes Instrument der Poetik einzusetzen, womit weit mehr als durch die Arbeit der Bienen ein unvergleichlicher Mehrwert geschaffen werde:

Rursus nec huius stilum aut illius, sed unum nostrum conflatum ex pluribus habeamus; felicius quidem, non apium more passim sparsa colligere, sed quorundam haud multo maiorum vermium exemplo, quorum ex visceribus sericum prodit, ex se ipso sapere potius et loqui, dummodo et sensus gravis ac verus et sermo esset ornatus.<sup>22</sup>

- 18 Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 7. Auflage. Bern / München: Francke 1969, 460.
- 19 Richard Newald: Nachleben des antiken Geistes im Abendland bis zum Beginn des Humanismus. Tübingen: Niemeyer 1960, 207.
- 20 S. v. B. Dichterey-Sachen 414. der Pallas Rede zur Kunstliebenden Jugend, in der Deutschen Academie Zweytem Theil (in Sigmund von Birken: Werke und Korrespondenz Bd. 2: Birken-Wälder. Hg. von Klaus Garber, Christoph Hendel und Hartmut Laufhütte. Berlin / New York 2014, Teilband I (Texte) 476f. Ich danke Hartmut Laufhütte für diesen Hinweis.
- 21 Pétrarque: Lettres familières. Tome I. Paris: Belles Lettres 2002, 87. – Daraus ergibt sich: wir müssen es, in dem, was wir schaffen, den Bienen gleichtun, welche die Blumen nicht einfach nur so, wie sie sind, aufnehmen und wieder von sich geben, sondern durch ganz bestimmte Mischungen Wachs und wunderbaren Honig erzeugen.
- 22 Pétrarque: Lettres, 87. – Demnach sollen wir uns nicht den Stil des einen oder andern Autors aneignen, sondern ganz unseren eigenen besitzen, der aus der