

Wilfried Stroh:
Vom Kasperletheater zum Märtyrerdrama.
Jacobus Baldes Innsbrucker Schulkomödie *Iocus serius* (1629)*

Als Jacobus Balde im Jahr 1637 als Ingolstädter Rhetoriklehrer seine gewaltige Tragödie *Jephthe* auf die Bühne brachte, erinnerte er sich gerne seiner Anfänge als Bühnendichter - die schon eine Weile zurücklagen (Balde, *Lyrica* 1,33: *Ad Andream Brunnerum, S.J. Jephthen Tragædiam exhibiturus, Ingolstadij, Anno MDCXXXVII, V. 5-10*¹):

Olim in theatrum sex modios salis
 Terentiani sparsimus; & molam
 Versare cum Plauto coacti,
 Movimus in podio cachinnos.

Spleni litatum iam satis. ilia
 Laboret alter rumpere Comicus.
 [...]

„Einst haben wir auf das Theater sechs Scheffel terenzischen
 Salzes ausgestreut; und, da man uns nötigte,
 mit Plautus die Mühle zu drehen,
 haben wir auf der Bühne Gelächter erregt.

Jetzt ist der Milz genug geopfert. Soll ein anderer
 sich damit plagen, als Komiker die Bäuche zu sprengen.“
 [...]

„Ich“, so fährt Balde sinngemäß fort, „strebe nach Höherem; ich werde Tragödiendichter.“

Die Bildersprache dieser Verse macht dem Philologen keine großen Schwierigkeiten. *Sal*, „Salz“ steht für den Witz der Komödie, hier des Terenz; die Milz, *splen*, gilt als Sitz des Lachens, ähnlich wie bei uns das Zwerchfell.² Mit der Mühle, *mola*, ist darauf angespielt, dass Roms berühmtester Bühnendichter, Plautus, zeitweise sein Brot als Müllersknecht verdient haben soll - bis er auf den guten Einfall kam, Stückeschreiber zu werden.³ Für Balde allerdings scheint das Mühledrehen eine Metapher für das Stückeschreiben selber zu sein - und wohl nicht nur für das Schreiben. Anders als sein antiker Kollege hatte ja der Jesuitendramatiker immer auch die Aufgabe, sein Stück selbst zu inszenieren.⁴ Das „Mühledrehen“ dürfte nebenbei auch auf diese Mühe anspielen.

Was die Sache angeht, so wissen wir seit Georg Westermayers grundlegender Monographie über Balde, was gemeint ist.⁵ Am 1. Oktober 1629 hatte der noch keine 26 Jahre alte Rhetoriklehrer Balde am Innsbrucker Erzherzoglichen Gymnasium seine Komödie *Iocus serius theatralis* aufgeführt. Den Anlass bot die Taufe einer Tochter (Clara Isabella)

* Für Kritik und wertvolle Hinweise danke ich meiner Mitarbeiterin Katharina Kagerer. Auch Veronika Lukas hat viel Förderliches beigetragen.

¹ Jacobus Balde: *Opera Omnia Poetica*, München 1729, neu hg. von Wilhelm Kühlmann und Hermann Wiegand, Frankfurt/M. 1990, Bd. 1, 39 (Interpunktion korrigiert)

² *sal*: OLD 6 b; *splen*: Pers. 1,12 ... *sed sum petulanti splene - cachinno* (ein gutes Merksprüchlein gibt Isidor, orig.11, 123 *splene ridemus, felle irascimur, iecore amamus*).

³ Gellius 3,3,14

⁴ Vgl. etwa Fidel Rädle: „Lateinisches Theater fürs Volk: Zum Problem des frühen Jesuitendramas“, in: Wolfgang Raible (Hg.), *Zwischen Festtag und Alltag: Zehn Beiträge zum Thema ‚Mündlichkeit und Schriftlichkeit‘*, Tübingen 1988, 133-147, dort 135 f.

⁵ Georg Westermayer: *Jacobus Balde, sein Leben und seine Werke*, München 1868 (neu hg. von Hans Pörnbacher / Wilfried Stroh, Amsterdam / Maarssen 1998) 38 f. Anm. 4, 274-276

von Erzherzog Leopold V.,⁶ worauf das Stück auch anspielt.⁷ Westermayer, der die deutsche Perioche, also die an die nicht lateinkundigen Zuschauer verteilte Inhaltsangabe des Stücks, in der Königlichen Bibliothek (heute Staatsbibliothek) in München entdeckt⁸ und den dort nicht genannten Verfasser identifiziert hatte, teilte daraus einige Proben mit, mit der zutreffenden Bemerkung, es handle sich “eigentlich” um ein “Quodlibet tragikomischer Szenen”, aber: “Ganz Balde’s Weise” (dass der Verfasser anonym blieb, entsprach ja der üblichen Jesuitenpraxis⁹).

Später wird die Komödie erwähnt von Johannes Müller in seinem Versuch einer Geschichte des deutschen Jesuitendramas (1930). Dieser gibt auch an, dass sich ein handschriftlicher Text in Wien befinde, hat ihn aber offenbar nicht selbst eingesehen.¹⁰ Auch Julius Rütsch in seinem Buch über das Barocktheater (1932) bleibt mit seinen Bemerkungen zum *Iocus serius* sehr im Allgemeinen.¹¹ Der erste, der die Handschrift selbst herangezogen hat, ist offenbar Kurt Adel in einer Abhandlung über das Wiener Jesuitentheater (1960):¹² Er nennt dort auch die Katalogsignatur (Cod. 13.303) und spricht überraschenderweise von dem “berühmten (!) *Iocus serius theatralis* des Jacobus Balde S.J.” - aber hier muss die Stilfigur der Enallage vorliegen: Berühmt ist allenfalls Balde, zur Berühmtheit von dessen Komödie hat auch Kurt Adel nicht viel beigetragen.

Als deren Wiederentdecker gilt heute, nicht ganz zu Unrecht, Jean-Marie Valentin. Er hat, als Nebenprodukt seiner wertvollen bibliographischen Recherchen zum deutschen Jesuitentheater, im Rahmen eines Zeitschriftenaufsatzes¹³ alle vorhandenen Texte veröffentlicht, also: den vollständigen Text der Wiener Handschrift zusammen mit der gedruckten lateinischen Perioche, die der Handschrift beigegeben ist, und schließlich den vollständigen Text der (in München befindlichen) deutschen Perioche, den Westermayer nur auszugsweise bekannt gemacht hatte. Valentin vermutete richtig, dass es sich bei der Handschrift nicht um ein Autograph handle; er erkannte auch, dass die Handschrift lückenhaft ist, wie sich schon aus dem Vergleich mit den Periochen ergibt. Valentin sah dagegen nicht, dass der Text der Handschrift (im Gegensatz zu dem der gedruckten Periochen) äußerst fehlerhaft ist. Bei seiner eigenen Transkription vermehrte er dessen Versehen durch viele weitere - so dass seine an sich höchst verdienstvolle Erstpublikation nur mit Vorsicht zu gebrauchen ist. Eine wirkliche Edition, die Voraussetzung einer Interpretation von Baldes Komödie, steht noch aus.¹⁴ Mit diesem Beitrag, in dem das ganze Werk wenigstens im

⁶ Stefan Tilg, Kenner des Innsbrucker Theaters, war so freundlich, mir die einschlägige Notiz aus dem Archiv des Innsbrucker Jesuitenkollegs mitzuteilen (*Initium et progressus collegii Societatis Jesu Oenipontani* Bd. 1, 263): *Spectavit [sc. Leopoldus V.] una cum Serenissima Claudia conjuge comœdiam piam et jucundam quæ ad honestandos solennes ritus Baptismatis Claræ Isabellæ Serenissimæ filiolæ secundogenitæ fuerat a nobis adornata*. Da man damals bekanntlich bald nach der Geburt zu taufen pflegte, muss, zur Ermöglichung eines guten Timing, die Aufführung von längerer Hand einstudiert worden sein. Vgl. folgende Anm.

⁷ Im Zentrum der letzten, krönenden Szene steht die Taufe des Genesisius. Da diese Szene die Idee des Dramas am reinsten ausdrückt (vgl. S. ??), ist anzunehmen, dass jenes von vorneherein für die zu erwartende Taufe konzipiert worden ist.

⁸ P.o. germ. 228, 27

⁹ Wichtig dazu Rädle (wie Anm. 4), 136

¹⁰ Johannes Müller S.J.: *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665)*, Augsburg 1930, Bd. 2, 27; 68

¹¹ Julius Rütsch: *Das dramatische Ich im deutschen Barocktheater*, Horgen-Zürich / Leipzig 1932, 173

¹² Kurt Adel: *Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdramatik*, Wien 1960, 15

¹³ Jean-Marie Valentin: „Jakob Baldes *Iocus serius theatralis* (1629)“, *Euphorion* 66, 1972, 412-436

¹⁴ Geplant ist eine wissenschaftliche Edition im Rahmen der *Münchner Baldestudien*, außerdem eine zweisprachige Ausgabe *in usum scholarum*, d.h. für das zeitgenössische Schultheater. Die erste Probe einer solchen Aufführung (in zwei Sprachen) gab die treffliche Theatertruppe des Münchner Wilhelmsgymnasiums unter Martin Hann am 4. April 2004, im spätbarocken Asamtheater, Freising (und öfter). Die Probe einer deutschen Übersetzung erschien in *Deutschmagazin* 2/05 (März/April 2005), 61-63 und in: Wilhelm Matthiessen / Bernd Schurf / Wieland Zirbs (Hrsg.), *Deutschbuch / Sprach- und Lesebuch* 8, Berlin 2006, 207-21.

Überblick vorgestellt werden soll, möchte ich dazu ein wenig Vorarbeit leisten - auch wenn ich auf die gravierenden textkritischen Probleme kaum eingehen kann.¹⁵
In der lateinischen Perioche heißt der Titel:¹⁶

IOCVS SERIVS / THEATRALIS. / *Seu aliquot exempla* / SERIO IOCANTIVM / Vnà cùm / GENESIO MIMO / *inter iocandum* / Serio per Baptismum ad Christum conuerso / *Glorioso Martyre*, / Repräsentata in Proscenio / AB OENIPONTANO ARCHIDVCALI GYMNASIO / SOCIETATIS IESV./ Anno 1629./ Octob. / OENIPONTI / *Excudebat Daniel Agricola*.¹⁷

Balde hat das in der deutschen Perioche¹⁸ ausnahmsweise recht genau übersetzt:

“IOCVS SERIVS / THEATRALIS / Das ist: / Etliche namhafte Historien / in welchen zusehen / wie das Schertzen vilmahlen in Ernst verkehrt worden. / Sonderlich in dem H. Genesio MIMO, welcher zuvor ein Gauckler und Bachschirer dess Kaisers Diocletian: aber gähling / da er sich schertzweise tauffen liess / ein wahrer Christ und sighaffter Martyrer worden. / Alles Comoedi weiss fürgestellt / in dem Ertzhertzogischen Gymnasio Soc. IESU zu Ynnsprugg im Jahr 1629. I Octob. Getruckt allda durch Daniel Paur.”

Vor allem zwei Dinge gehen aus dieser Überschrift hervor: 1. Unsere Komödie enthält keine einheitliche Handlung, wie sie Aristoteles und Horaz in ihren Poetiken fordern,¹⁹ vielmehr gibt sie mehrere Beispiele, *exempla* oder “Historien”, die zeigen, wie aus Ernst Scherz werden kann (das Deutsche ist hier klarer als das Lateinische). 2. Die Komödie wird gekrönt durch eine Geschichte, die uns recht unkomödienhaft zu sein scheint: Bekehrung und Martyrium des Schauspielers Genesius.

Näheres gibt nun die Inhaltsangabe. Während Balde in der deutschen Perioche (genannt “Kurtzer Bericht”) zunächst über die “tägliche erfarnus” plaudert, wonach “bissweilen auss Schertz ein Ernst werde” und als Beispiel dafür die aus Ovid bekannte Saalschlacht der Lapithen und Centauren anführt,²⁰ behandelt er in der lateinischen Perioche sogleich die Gattungstheorie.

Argumentum Dramatis.

Variæ paßim materiae²¹ hoc tempore pro Comædiis digeruntur²², vt ioci in theatris regnent. Nos ipsum Iocum pro materia comica selegimus, vt eo libentius veniret in Scenam, si principem personam sustinere se

¹⁵ Eine erste, kurze Analyse des Stücks habe ich gegeben im Rahmen einer Darstellung von Baldes ganzem dramatischem Werk: „Balde auf der Bühne: zum dramatischen Werk des Jesuitendichters“, in: W. St., *Baldeana: Untersuchungen zum Lebenswerk von Bayerns größtem Dichter*, hg. von Bianca-Jeanette Schröder, München 2004, 241-308, dort 253-264. Dort einiges mehr vor allem zu Baldes Behandlung seiner Vorlagen.

¹⁶ Bei meinen Transkriptionen folge ich, auch in Orthographie, Interpunktion und diakritischen Zeichen, möglichst genau der Vorlage; nur Abkürzungen sind aufgelöst, die Schreibung des *s* ist vereinheitlicht, der Akzent auf dem *q* des enklitischen *-que* ist weggelassen und gelegentliches *ę* wird mit üblichem *æ* wiedergegeben.

¹⁷ In wörtlicher Übersetzung: „Der ernste Scherz auf dem Theater. Oder einige Beispiele von Leuten, die ernstlich (d.h. mit ernstem Ausgang) gescherzt haben. Zusammen mit dem Schauspieler Genesius, der während des Scherzens ernstlich durch die Taufe zu Christus bekehrt wurde als ruhmreicher Märtyrer. Auf der Bühne dargestellt vom Erzherzoglichen Innsbrucker Gymnasium der Gesellschaft Jesu, Oktober 1629, Innsbruck. Gedruckt von Daniel Agricola (Paur).“

¹⁸ Hier zitiert nach Valentin (wie Anm. 13), 415-419

¹⁹ Aristot. poet. 2, 1450 B 21 ff.; Hor. ars 23 (nicht speziell zum Drama)

²⁰ Ovid, met. 12, 210 ff.; Balde gestaltet die Genese dieser Schlacht ziemlich um.

²¹ Leichter verständlich wäre *materiae <iocosae>*.

²² *digerere* nach kaiserzeitlichem Sprachgebrauch (Gudeman, *ThLL* V 1, 1119, 45 ff.): Der amorphe Stoff wird gewissermaßen in Teile (Akte, Szenen, Personen ...) zerlegt.

*intelligeret.*²³ *Ne tamen audacior ingrederetur aut lepidior, quàm par esset, non nisi Iocum Serium voluimus, vt leuitatem Socci grauitas Cothurni temperaret.*²⁴

Man bereitet heutigentags verschiedene Stoffe als Komödien auf, damit in den Theatern die Scherze regieren. Wir haben den Scherz selber als Komödienstoff auserwählt, damit er umso lieber auf die Bühne käme, wenn er sähe, dass er die Hauptperson spielt. Damit er aber nicht frecher oder verspielter aufträte, als es recht ist, wollten wir ihn nur einen Ernstest Scherz sein lassen, um so mit dem Gewicht des (tragischen) Kothurn die Leichtigkeit des (komischen) Soccus zu mäßigen.

Hier sagt es die deutsche Perioche noch eindeutiger: Baldes Drama ist eine *Comicotragoedi*²⁵ - also gewissermaßen eine umgedrehte Tragikomödie, die, nicht wie in der klassischen Definition bei Plautus²⁶, aus der Mischung der Stände (Fürsten und Sklaven), sondern aus dem Inhalt der Handlung, Scherz und Ernst, bestimmt wird: *Comicotragoedi*, wobei, wie im Wort selbst, der Scherz jeweils vorausgeht.

Im folgenden Satz sind etwa 16 Buchstaben bzw. Spatien mit der Hand so getilgt, dass sich der Inhalt nur mühsam aus ähnlichen Äußerungen Baldes erraten lässt.

*Idque*²⁷ *propterea, quòd intelligeremus*²⁸ *in Theatro studiosis adolescentibus deputato, magis litterarias Actiones, quàm [per san]guin[em et similia] vulgo plausibilia spectacula requiri posse.*²⁹ *Disposuimus autem octo historias, ex quibus Iocus serius enascitur; In primo Actu quinque. In secundo vnam. In tertio duas, quas in ipsis scenis*³⁰ *aliquantò fusiùs narrauimus, ne bis eandem rem hic & ibi cogere mur adscribere.*

Und dieses darum, weil wir sahen, dass man in einem Theater, das für die studierende Jugend bestimmt ist, mehr literarische Aktionen als Schaustücke, die [durch Blutvergießen und Ähnliches (?)] beim Volk Beifall finden, verlangen kann. Wir haben aber acht Geschichten dargestellt, aus denen jeweils ein Scherz, der ernst wird, entsteht: im ersten Akt fünf, im zweiten eine, im dritten zwei. Diese Geschichten haben wir bei den Szenen selber um einiges ausführlicher erzählt, um nicht dieselbe Sache hier und dort schreiben zu müssen."

Auch hier macht Balde auf Besonderheiten seines Stücks aufmerksam. Es verzichtet auf allzu spektakuläre Bühneneffekte zugunsten einer Priorität des Texts. Es besteht aus drei, nicht fünf Akten; und die acht Episoden sind ganz ungleichmäßig auf diese Akte verteilt. - Beim Inhaltsüberblick folgen wir nun weiterhin der lateinischen Perioche, die einen Überblick über das ganze Stück gibt, während die Handschrift nur etwa drei Viertel davon enthält. (Nach den Gründen wird am Schluss zu fragen sein.) Diejenigen Stücke, die nur durch die Perioche bezeugt sind, während sie in der Handschrift keine Entsprechung haben, werden bei der Umschrift der Perioche mit geschweiften Klammern { } notiert.

²³ Ein echt Baldescher Witz, der sogleich auf das Stück einstimmt.

²⁴ Die Schuhe stehen metonymisch für die Gattungen Komödie und Tragödie wie in Horaz, ars 80 *hunc socci cepere pedem grandisque cothurni*, vgl. Ovid, rem. 375 f.; *gravitas* ist zugleich „Gewicht“ des schwereren Schuhs und „Ernst“ der Gattung (vgl. Ovid, am. 3,1,36).

²⁵ Im Gegensatz zu *tragicomoedia* scheint *comicotragoedia* nicht antik belegt zu sein; aber schon Jacob Bidermann bezeichnet damit einige seiner Stücke, wie den berühmten *Cenodoxus*. Die Beliebtheit der Gattung (die als *tragicomédie* vor allem in Frankreich, 1628-1637, blüht) bezeugt Balde in der Perioche zum *Jephte* (1637): *Alij (sc. spectatores) monstris delectantur videndis, et Comicotragoedias sive hircocervos malunt, ex Africae saltibus eruendos. Boni Divi, quantis impensis!* (nach dem Abdruck durch Jean-Marie Valentin, in: „Hercules moriens [...]“, *Argenis* 2, 1978, 37-72, dort S. 68).

²⁶ Amph. 59-63

²⁷ Der logische Zusammenhang ist nicht ganz klar, da hier ja offenbar ein neuer Grund eingeführt wird. Verständlicher wäre nach *Idque* die Zufügung von *etiam* („Und dies auch darum“) oder *eo magis* („Und dies umso mehr“).

²⁸ Ein „verschobener“ Konjunktiv der inneren Abhängigkeit; normal natürlich: *intelligebamus*.

²⁹ Auch in der Vorrede zur Perioche seiner Tragödie *Jephte* (1637), setzt sich Balde von Dramatikern ab, die mehr Wert auf das Bühnenspektakel, bei dem dann oft „das Theater in Blut schwimmt“ (*theatrum inundare sanguine*), als auf den poetischen Text legen (Stroh [wie Anm. 15] 293 f.). An unserer Stelle scheint Balde den Ernst der Comicotragödie mit der Ausrichtung auf das Literarische gleichzusetzen.

³⁰ Gemeint ist: in den Periochen zu den einzelnen Szenen.

Das Stück beginnt mit einem nur zum Zweck des Prologs eingeführten *προσωπον προτατικον* (vorgeschaltete Person), der Figur eines aus Terenz und vor allem Plautus wohlbekannten *miles gloriosus* (Bramarbas)³¹: Er verknüpft nebenbei auch die Dramenhandlung mit dem politischen Geschehen der Gegenwart, dem Dreißigjährigen Krieg.

{PRÆLVDIVM COMICVM.

TRISIGNOR Ferricrepus Thraso³², persuasus à VVL PINO³³ famulo omnem apparatus comici pompam suæ Trisignoreitati consecratam esse, iactanter ideò se circumspicit, & bella, quæ nunquam gessit, vti & ferrea suorum tot ensium nouilunia³⁴ fastuosè deprædicat. ³⁵ Dum verò Prologum expectat salutaturum se, initium IOCO SERIO facit. }³⁶

Trisignor Eisenkracher Thraso lässt sich von seinem Schildnecht Vulpinus einreden, der ganze Aufwand des Komödiengeprärges sei nur zu Ehren Seiner Trisignoreität veranstaltet worden; so bläht er sich prahlerisch auf und erzählt rühmend voller Hochmut von Kriegen, die er nie geführt hat, wie von eisernen Neumonden [?] seiner so zahlreichen Schwerter. Während er aber darauf wartet, dass der Prologsprecher ihn begrüßt, liefert er (selbst) den Anfang zum *Iocus serius*.

Wie letzteres vor sich geht, ist nur der deutschen Perioche zu entnehmen: „Treibt dises geschwätz so lang / biss er von etlichen Trabanten mit gar schimpfflichen Worten hinder das Theatrum gewisen wird.“ Dieser bramarbaserende Soldat diene also mehr zur vorläufigen heiteren Einstimmung des Publikums.

An seine Stelle tritt nun, unter gleichbleibender Durchbrechung der Illusion, ein idealer Zuschauer (*Spectator*), dem eine Art Conférencier (*Interlocutor*) beigegeben ist, der die Handlung zu erläutern hat. Solche Figuren, die zwischen Bühne und Publikum vermitteln, sind im Jesuitentheater nicht unüblich.³⁷

{INTERLOCVTOR SPECTATORI causam Dramatii explicat:³⁸ quamque facilè vbique ioci crescant, & eodem manè quo nascuntur, fiant serii, exemplis sequentibus declarat.³⁹}

Der Conférencier erläutert dem Zuschauer den Inhalt des Stückchens und erklärt ihm an Hand der nun folgenden Beispiele, wie leicht überall Scherze erwachsen und schon am selben Morgen, wo sie geboren sind, ernst werden.

³¹ Vgl. W. Hofmann / G. Wartenberg: *Der Bramarbas in der antiken Komödie*, Berlin 1973; zur Wirkungsgeschichte: John Arthur Hanson, „The glorious military“, in: T.A. Dorey / D.R. Dudley (Hg.), *Roman drama*, New York 1965, 51-85

³² *Trisignor*: lateinisch-italienische Scherzbildung; *Ferricrepus* nach plautinischem *ferricrepinus* (Asin. 34); *Thraso* heißt der großmäulige Soldat im *Eunuchus* des Terenz.

³³ Der „Füchsische“, wegen seiner Gerissenheit; er entsprach wohl dem Parasiten Artotrogus in der ersten Szene des plautinischen *Miles gloriosus*.

³⁴ Schwer zu erklären, was hier „Neumonde“ sollen; vielleicht meint Thraso, dass er bei seinen grandiosen Schlächtereien immer neumondgleichen „reinen Tisch“ macht.

³⁵ Das entspricht so weit ungefähr der Eingangsszene des *Miles gloriosus* des Plautus, nur dass dort die dramatische Illusion nicht, wie hier, durchbrochen wird.

³⁶ Damit könnte Balde auch meinen, dass schon dieses Präludium eine Wendung vom Scherz (des Vulpinus) zum Ernst (nämlich der ernstlichen Blamage) des Soldaten enthält.

³⁷ Ausführlich dazu Sprengel, „Der Spieler-Zuschauer im Jesuitentheater [...]“, *Daphnis* 16, 1987, 47-106; weitere Literatur bei Stroh [wie Anm. 15] 257 Anm. 52.

³⁸ Nach der deutschen Perioche gibt er ihm sogar den geschriebenen Text.

³⁹ Erst diese Partie entspricht also dem Prolog einer klassischen römischen Komödie. Genaues Vorbild in diesem einen Punkt ist der *Miles gloriosus* des Plautus, wo ebenfalls eine vorgeschaltete Szene (mit dem bramarbaserenden *miles*) dem der inhaltlichen Einführung dienenden Prolog vorausgeht.

Beide, Zuschauer und Conférencier, bleiben nun bis zum Ende des Stücks auf der Bühne oder jedenfalls sichtbar im Theater. Nun beginnt das eigentliche Stück bzw. die erste Episode des Stücks.

ACTVS I.

Scena I.

STEPHANVS nobilis, hausto meraciùs vino, {quidquid inuenit vxoris domi eijcit,}⁴⁰ pro Geta famulo DÆMONEM inclamans, qui ocreas exuat. Nulla mora: Dæmon non seriò vocatus adest tamen seriò, & detractis ocreis stimulisque⁴¹ ambobus Heri caput attoniti non perfunctoriè calfacit per fidem licet suam iurantis, DÆMONEM vocando, se tantùm iocatum esse. *Ex Greg. Mag. Dialog. lib. 3. c. 20.*⁴²

INTERLOCVTOR & SPECTATOR hunc morem vulgatissimum nuncupandi Diabolum expendunt

„Ein Edelmann Stephanus hat allzu pur Wein getrunken: Alles, was er von seiner Frau im Hause findet, wirft er hinaus. Statt seines Dieners Geta ruft er den Teufel, damit er ihm die Stiefel ausziehe. Kein Verzug: Der Teufel, nicht im Ernst gerufen, ist dennoch im Ernst zur Stelle, zieht ihm beide Stiefel mit Sporen ab und haut sie dem verblüfften Herrn nicht nur so obenhin, sondern heiß um die Ohren, mag dieser auch bei seiner Treu schwören, wenn er den Teufel gerufen habe, habe er das nur im Scherz getan. *Aus Gregor d. Gr., Dialoge 3,20.* Conférencier und Zuschauer stellen über diese ganz gebräuchliche Sitte, den Teufel zu nennen, Betrachtungen an.“

Also eine Szene wie wir sie aus dem Kasperletheater kennen: Wenn der Teufel auftritt, sind regelmäßig auch Prügel zu erwarten. Nur dass im Kasperletheater der Titelheld gegenüber seinem höllischen Widersacher regelmäßig Sieger bleibt, während hier Stephanus den Kürzeren zieht. Hinter der lustigen Prügelei steckt natürlich eine ernste Moral: Wie den Namen Gottes, soll man auch den des Teufels nicht vergebens führen, also nicht Ausdrücke gebrauchen wie „Hol mich der Teufel“ oder „In Dreiteufelsnamen“.

Um wenigstens an einer Stelle einen Eindruck von der Sprache des *Iocus serius* zu geben, sei diese kurze Szene nach Transkription der Wiener Handschrift hier abgedruckt:⁴³

Stephanus per fidem sum fessus, defatigatus toto corpore, mirum non est, ego credo tota [*lege: tot*⁴⁴] pocula exhausti, quot stellæ in coelis sunt. oculi mei natant⁴⁵ in uitreo oceano. prorsus sum madidus et mera uua uenter merus [*lege: meus*]. ad somnum, trunce ad somnum bibe bibe somnum, nam solum hac parte adhuc sobrius es. Geta Geta exue ocreas. Geta, dæmon Teufel Alaster, Geta exue me.

Alaster Adsum here adsum.

Stephanus Ô, mirum est quod tam uelox sis, cæteroqui au⁴⁶ uix lubet amplius loqui.

Alaster quid cæteroqui.

Stephanus Cæteroqui satis tardus es. ei potz sakrament quid facis, estne hoc exuere ocreas?

Alaster Ego non aliter possum. altera mitius detrahetur, habe patientiam.⁴⁷

Stephanus Altera amitius [*lege: mitius*] quid altera amitius [*lege: mitius*]? quasi crurifragium⁴⁸ sentirem⁴⁹, ita doleo. ô nebulo quid facis. ut te Dæmones abripiant quid facis? ne [*lege: nec*] Dæmon posset esse te peior.

⁴⁰ Dieses Detail fehlt in der Handschrift, ebenso in der deutschen Perioche, und ist auch für die Pointe der Szene entbehrlich; aber aus dem Rollenverzeichnis, *Syllabus actorum*, das der lateinischen Perioche beigegeben ist, geht hervor, dass tatsächlich eine Frau des Stephanus, namens Theutilla, aufgetreten ist. Offenbar kam es dabei zu der noch heute in Witzblättern beliebten Ehekrachszone mit dem vom Wirtshaus heimkehrenden Mann.

⁴¹ Druckfehler: *stimilisque*. Die Sporen des Reiters heißen gewöhnlich *calcaria*, wie auch unten im Text.

⁴² Dazu unten S. ??

⁴³ Nur in Fußnoten nenne ich auch die Lesefehler von Valentin, um probetalber eine Vorstellung von dessen Text zu vermitteln.

⁴⁴ Von einem Hörer wurde moniert, dass *tota pocula* einen guten Sinn gebe. Das ist an sich richtig, aber die Korrelation zu *quot* muss beabsichtigt sein.

⁴⁵ Valentin: *vortant*

⁴⁶ Eine deutsche, nicht lateinische Interjektion.

⁴⁷ *Habe patientiam* ist ein ziemlich fragwürdiges Latein, dürfte aber dem Normalniveau der Umgangssprache im Jesuitengymnasium entsprechen.

⁴⁸ Valentin: *crucifragium*

Alaster Quid facerem? quam hodie seuerus es?

Stephanus Hem. quis es tu.

Alaster hem quis essem,⁵⁰ nonne sum tuus ille Geta, Teufel Alaster famulus tuus Geta, quem uocasti.

Stephanus Ego te uocauī,⁵¹ ego non uocauī te.

Alaster Iniusus non ueni. non tu uocasti Dæmonem?

Stephanus Dæmonem? ego iocabar tantum.

Alaster Et ego iocor tantum. & nunc iocabor sed seriò (*ocreis illi*⁵² *caput pulsat.*)

Stephanus Me miserum, alij Domini calcem, calcaria, et ocreas in faciem famuli conjiciunt⁵³, ego miser mei Getæ sum tympanum. Apage te, hunc Getam Stygium non uolo. deinceps meum Getam uocabo Getam. meum Bromium uocabo Bromium, meam Scapham appellabo Scapham.⁵⁴ Ego eo nunc recta & dormio.⁵⁵ satis carò somnum emi.

Stephanus Meiner Treu, bin ich müde! Erschöpft am ganzen Körper. Kein Wunder, ich habe, glaube ich, so viele Becher leer gemacht, wie Sterne am Himmel sind. Meine Augen schwimmen in einem gläsernen Ozean. Ich bin völlig besoffen, und mein Bauch ist eine reine Weintraube. Zum Schlaf, mein Rumpf, zum Schlaf! Trinke, trinke Schlaf! Nur in dieser Hinsicht bist du noch nüchtern. Geta, Geta, zieh die Stiefel aus! Geta, *Teufel*, Alaster, Geta, zieh mich aus!

Teufel Schon hier, mein Herr, schon hier.

Stephanus O wunderbar, dass du so schnell bist: sonst - *au!* Ich mag kaum weiter reden.

Teufel Was heißt hier „sonst“?

Stephanus Sonst bist du ziemlich langsam. *Ei potz Sakrament!*⁵⁶ Was machst du? Heißt das die Stiefel ausziehen?

Teufel Anders kann ich nicht. Der zweite wird sanfter ausgezogen, hab Geduld!

Stephanus „Der zweite sanfter“ – von wegen der zweite sanfter! Als würden mir die Knochen gebrochen, so tut das weh. Du Schurke, was machst du! Sollen dich die Teufel holen, was machst du! Der Teufel könnte nicht schlimmer sein als du.

Teufel Was hätte ich denn tun sollen? Bist du aber heute streng.

Stephanus [beginnt ihn zu erkennen]: Hallo, wer bist du denn?

Teufel Wer ich wäre? Bin ich denn nicht dein bekannter Geta, *Teufel*, Alaster, dein Diener Geta, den du gerufen hast?

Stephanus Ich habe dich gerufen? Ich habe dich nicht gerufen!

Teufel Ohne Befehl bin ich nicht gekommen. Hast du nicht den Teufel gerufen?

Stephanus Den Teufel? Ich habe doch nur Spaß gemacht.

Teufel Und ich mache auch nur Spaß, und jetzt will ich Spaß machen, aber ernsthaft. (*Haut ihm die Stiefel an den Kopf.*)

Stephanus Ich Armer! Andere Herren hauen ihrem Diener Fersen, Sporen und Stiefel ins Gesicht; ich Armer bin die Pauke für meinen Geta. Weg mit dir! Diesen Geta aus der Hölle will ich nicht. Hinkünftig will ich meinen

⁴⁹ Der Konjunktiv Imperfekt (statt Präsens *sentiam*) nach deutschem Sprachgefühl. Balde beachtet auch sonst in irrealen Vergleichssätzen nicht die sog. Consecutio temporum, deren Regeln zu seiner Zeit noch nicht entdeckt sind.

⁵⁰ Auch diese Wiederholung der vom Gesprächspartner gestellten Frage im Konjunktiv scheint ein Germanismus.

⁵¹ Muss als Frage verstanden werden: Das Fragezeichen fehlt öfter in der Handschrift.

⁵² *illi* weggelassen von Valentin

⁵³ Valentin: *ejiciunt*

⁵⁴ Diese Redensart (την σκαφην σκαφην λεγειν, wörtl.: „das Boot Boot nennen“ = „das Kind beim rechten Namen nennen“, d.h. ohne Euphemismen reden) stammt aus dem Griechischen (vgl. W. Nachstädt / W. Sieveking / J.B. Titchener zu Plutarch, *Moralia* 178 B 17 [Ausg. 1935, p. 20]) und könnte zuerst bei Menander (fr. 545 Koerte?) belegt sein; die Römer haben sie offenbar nicht, wohl aber Erasmus, *Apophthegmata* 4,14 (*Opera omnia*, Leiden 1703, Bd. 4,193), von dem aus sie sich verbreitet; s. Bruce M. Metzger, „To Call a Spade a Spade“, *The Classical Journal* 33, N.4 (Jan. 1938), 229-231 (diesen wichtigen Hinweis verdanke ich Katharina Kagerer). Balde spielt darauf an auch in *De studio poetico* c. 72 (Thorsten Burkard [Hg.]: *Jacob Balde: Dissertatio de studio poetico* (1658), München 2004, S.68 = *Opera* [wie Anm. 1] 3,356), wo er darüber klagt, dass die moderne Satire in der Wortwahl zimperlicher sein müsse als die antike. An unserer Stelle scheint die Redensart weniger zu passen, da wegen *meam* bei *Scapham* doch an einen Eigennamen zu denken ist (so heißt ja die ältere Sklavin in Plautus, *Mostellaria*).

⁵⁵ Offenbar ist der Teufel inzwischen gegangen - wann, wird nicht angemerkt.

⁵⁶ Balde fügt gelegentlich deutsche Wörter ein, aber in der Regel nur bei Betrunknenen.

Geta Geta heißen, meinen Bromius Bromius, und meine Scapha will ich Scapha nennen. - Jetzt aber geh ich geradewegs schlafen. Den Schlaf hab ich mir teuer genug erkauft.

Nun folgt das moralische *Fabula docet* im Gespräch zwischen *Interlocutor* und *Spectator*. Zu diesen hinzu kommt, passend zum Thema, *Ergasilus*, ein Diener des *Spectator* (der versehentlich im Personenverzeichnis des Stücks fehlt).

Spectator profecto iste iocus fuit serius, ego abstinebo abhoc [*lege*: ab hoc] Geta nominando.

*Interlocutor I.*⁵⁷ & tamen⁵⁸ in omnium ore ferme hoc furum [*lege*: furuum] Diaboli nomen est.

Spectator Ergasite [*lege*: Ergasile], an & ego soleo te dæmonem cognominare.

Ergasilus + Noluit +⁵⁹ simile audiri.

Spectator qui [*lege*: Quid] ergo dic.

Ergasilus Solet [*lege*: Soles?⁶⁰] me uocare Ergasilum, subinde⁶¹ puerum nequam & similia.

Spectator Nihil aliud?

Ergasilus hominem flocci nauci, fuci, fungi & quæ sunt generis eiusdem.

Zuschauer Das war wirklich ein ernster Spaß. So einen Geta will ich in Zukunft nicht mit Namen nennen.

Conférencier Und doch führen heute alle den schwarzen Teufelsnamen im Munde.

Zuschauer Ergasilus, gebe auch ich dir für gewöhnlich den Beinamen Teufel?

Ergasilus Nein, aber etwas Ähnliches war schon zu hören. [?]

Zuschauer Was also? Sag schon!

Ergasilus Für gewöhnlich nennst du mich Ergasilus, manchmal einen schlechten Buben und so etwas.

Zuschauer Sonst nichts?

Ergasilus Einen Schlingel, Nichtsnutz, Saukerl, Blödian und alles von der Sorte.

Die kurze Szene gibt auch einen Eindruck von dem schlechten Zustand des Texts. An etwa acht bis zehn Stellen ist der Wortlaut so entstellt, dass nur durch Konjekturen ein Sinn hergestellt werden kann; ganz nachlässig ist auch die Interpunktion sowie die Groß- und Kleinschreibung gehandhabt. Über manches lässt sich natürlich streiten.

Eine kurze Bemerkung verdient noch die Prosaform der Komödie. Sie ist m.W. unüblich, aber nicht ohne Parallelen (etwa bei den letzten Dramen von Jacob Bidermann und dem von Fidel Rädle wiederentdeckten Georg Bernardt, der immerhin seine Zeilenschlüsse metrisch reguliert⁶²). Balde selbst hat in einer Komödienszene seiner Schuldeklamation *Regnum poetarum*, 1628, die beiden römischen Nationalkomiker Plautus und Martial in Prosa miteinander streiten lassen.⁶³ Dies lag umso näher, als bei der damaligen Weise, Trimeter bzw. Senare zu lesen - nach dem Wortakzent, aber mit falschen Quantitäten - die Verse als solche nicht hörbar waren. Noch Mozarts Jugendoper *Apollo et Hyacinthus* gibt davon einen lebendigen Eindruck: Nur in den rhythmischen Chorliedern, nicht in den metrischen Trimetern spürt man dort den Verscharakter.

Zusammen mit dem Teufel kommen wir nun unversehens über den Ärmelkanal nach England, ins 10. Jahrhundert: Der dort handwerkende St. Dunstan, später Erzbischof von Canterbury, ist bis heute Patron der Schmiede.

⁵⁷ Diese Ordinalzahl ist unverständlich: Es ist immer nur von einem einzigen *Interlocutor* die Rede.

⁵⁸ Valentin: *tum*

⁵⁹ Unverständlich. Zu lesen muss sein entweder *Voluit* oder, besser, *Potuit*. Noch klarer wäre *No<n id, sed pot>uit simile audiri*.

⁶⁰ Der Endkonsonant ist nicht ganz deutlich zu lesen, eher aber *t*. Sollte *Solet* richtig sein, spricht Ergasilus nicht zum *Spectator*, sondern zum *Interlocutor* (oder a parte zum Publikum).

⁶¹ Die Einfügung eines *autem* oder *etiam* an dieser Stelle würde den Gedanken klarer machen.

⁶² Fidel Rädle (Hg.): *Georg Bernardt SJ, Dramen III: „Jovianus“ 1623 / 1642*, Amsterdam /Utrecht 2006, 212-214

⁶³ Stroh [wie Anm. 15] 252

Scena II.

IDem ipsus⁶⁴ ille DÆMON DVNSTANO FABRO, virgine manu candentes, vomeres versanti plenos inuidia malisque folles optat; Vtque sollicitet ad flagitium, mutat ora & puellam mentitur speciosam, nouos veneris ignes in focum fabrilem allaturus. DVNSTANVS iocum lepidum odoratus serium reponit, & nasum enouatæ Proserpinæ⁶⁵ raptim forcipe intertrahit⁶⁶ ac amburit bile flammaque fumantem, ex illo tempore miser flagrio⁶⁷ fabula fuit totius Orci. *Ex vit. S. Dunst. c. 8.*⁶⁸

Ebenderselbige Teufel wünscht dem Schmied Dunstanus, der mit jungfräulicher Hand glühende Pflugscharen wendet, Blasebälge, die voll von Bosheit und Übel sind. Und um ihn zu einer Schandtät zu verlocken, wechselt er sein Aussehen und gibt sich trügerisch die Gestalt eines schönen Mädchens: So will er neue Feuer der Venus in den Schmiedeofen bringen.

Die Transvestierung vom Teufel zur Animierdame, die als solche in der Handschrift *Hecate* heißt,⁶⁹ geht hinter der Szene vor sich, was dem Zuschauer und Conférencier Gelegenheit zu erbaulichen Kommentaren gibt.

Dunstanus, der den netten Scherz wittert, vergilt ihn mit Ernst, zieht rasch die Nase der neugestalteten Proserpina mit der Zunge und versengt sie, dass sie von Galle und Feuer raucht. Von dieser Zeit an war der arme Prügelknabe das Gespött der ganzen Hölle. *Aus dem Leben des S. Dunstan c.8.*

Hier kommen also Freunde des Kasperletheaters endlich voll auf ihre Kosten. Der in der vorigen Szene noch siegreiche Teufel erhält nun die verdiente Abreibung, wobei der jungfräuliche, gegen die Reize des Höllenvamps unempfindliche Dunstanus in die Rolle des Kasperle eintritt. Die Schimpfkaskade des gefoppten und versengten Teufels, wobei der Heilige tapfer zurückschimpft, gehört zu den besten und - für die Schüler - sprachlich lehrreichsten Partien des Stücks. Dabei kann genauerer Betrachtung allerdings nicht entgehen, dass diese Szene nicht völlig in das Stück passt. Hier wird ja nicht eigentlich, wie sonst, Ernst aus Scherz, vielmehr wird ein bösariger Scherz mit ernster Strafe vergolten. Balde, der fünf Jahre zuvor, nach einem theatralischen Bekehrungserlebnis, der irdischen Liebe entsagt hatte,⁷⁰ dürfte gerade diese Szene auch aus persönlichem Interesse eingefügt haben.⁷¹

{Scena III.

Mimicam Hecaten malè acceptam irident extentis vnguibus sorores inferæ. Sed omnes Signo SS. Crucis fugantur à LVDOVICO Neophyto Iapone, qui patrios Deos Sacam & Amydam⁷² execratus, Fratri suo IOSEPHO etiam recens ad fidem Christianam conuerso Libellum ostendit concessum sibi à patre Europæo; ex quo intelligere queat, quanta vis Sanctæ Crucis, quam vero nulla sit Iaponensium seu Deorum seu dædemonum [*lege: dæmonum*], cùm in eodem libello legatur vnus alioqui sagacissimus cuidam fabro pœnas dedisse, libidinis naribus forcipe, tanquam Flammeo⁷³, emunctis.}

Die so übel behandelte Mimin Hecate wird verlacht von ihren höllischen Schwestern, die ihre Krallen

⁶⁴ Komische Ausdruckshäufung: Das vorklassische *ipsus* statt *ipse* zur Vermeidung des Gleichklangs mit *ille*.

⁶⁵ Der Name der römischen Unterweltsgöttin steht metonymisch für den als Weib verkleideten Satan; aber auch sonst können antiken Götter als Teufel gedeutet werden, vgl. Anm. 75.

⁶⁶ Das *inter* bei diesem ungewöhnlichen Verbum (nur einmal bei Plautus) besagt wohl, dass die Nase „im Innern“ festgehalten und dann herangezogen wird; versengt wird sie von der anderen Hand des Schmieds.

⁶⁷ Die ganz seltene Vokabel könnte Balde aus dem Grammatiker Nonius aufgeschnappt haben: p. 28,26 *flagriones dicti servi, quod flagris* (Peitschen) *subiecti sint*. Entgegen dieser Etymologie bringt Balde das Wort scherzhaft mit *flagrare* in Verbindung.

⁶⁸ Gemeint ist offenbar die vom Cambridger Osberne verfasste Vita; zu Baldes Behandlung seiner Quelle s. Stroh [wie Anm. 15] 256 Anm. 48.

⁶⁹ Nach dem Namen der antiken Zaubergöttin, Baldes Schülern wohl vor allem aus Senecas Tragödien bekannt.

⁷⁰ Quellen und Literatur dazu bei Stroh, *Baldeana* [wie Anm. 15] 47-53.

⁷¹ Offenbar hat erst er dem verführenden Teufel seine Frauengestalt gegeben.

⁷² Nach der deutschen Perioche sind diese Namen Indeclinabilia, wie Adam, Miriam etc.

⁷³ *Flammeum* ist stets der flammenrote Schleier der Frau (bei der Hochzeit oder bei Opfern); vielleicht ist hier *Flammeo* <*mucinnio*> zu ergänzen, vgl. die Übersetzung.

ausstrecken.

Die entsprechende Textpartie gehört in der Handschrift noch zur vorausgehenden 2. Szene: Während es sich dort aber um männliche Teufel (vier *Daemones*) zu handeln scheint, ist hier in der Perioche offenbar an Teufelinnen zu denken, also wohl eine Art Furien, mit langen Nägeln statt der üblichen Schlangenhaare.

Die folgenden beiden Szenen fehlen in der Handschrift völlig, wobei dort allerdings Leerseiten gelassen sind, wohl um sie später eventuell nachtragen zu können. Von England kommen wir hier unversehens nach Japan, seit Franz Xavers erstem Besuch, 1549, ein bevorzugtes Land der Jesuitenmission. Es handelt sich somit um eines der frühesten Beispiele für die später so beliebten Japan- und Chinastücke, die jetzt in dem wahrhaft globalen Sammelband von Adrian Hsia und Ruprecht Wimmer dokumentiert sind.⁷⁴

Aber sie alle werden durch das Zeichen des Heiligsten Kreuzes verjagt von Ludwig, einem neubekehrten Japaner. Dieser hat seine väterlichen Götter Sacam und Amydam verwünscht, und er zeigt seinem Bruder Joseph, der ebenfalls kürzlich zum christlichen Glauben bekehrt wurde, ein Büchlein, das ihm von einem Pater aus Europa überlassen wurde; aus ihm könne er sehen, wie groß die Gewalt des heiligen Kreuzes sei, wie nichtig aber dagegen die der japanischen Götter oder Teufel, da man in demselben Buch lese, wie einer von ihnen, der sonst sehr gewitzt war, von einem Schmied bestraft wurde, indem ihm dieser mit der Zange seine lüsterne Nase wie mit einem feurigen <Schnupftuch> schneuzte.

So sind die Szenen 2 (Dunstanus) und 3 (Ludovicus) miteinander höchst überraschend durch das Motiv des Erbauungsbüchleins verknüpft, wobei der früher europäische Teufel (*Alaster*) jetzt mit einem asiatischen Götzen (*daemon*⁷⁵) gleichgesetzt wird. Das Prinzip der Chronologie ist dabei aber offenkundig aufgegeben: Die eigentlich noch aus dem 10. Jahrhundert stammenden Teufelinnen werden ja von einem missionierten Japaner aus dem 16. Jahrhundert - 1586 ist als Datum angegeben - vertrieben. - Mit der 4. Szene beginnt nun die eigentliche Handlung:

{*Scena IV.*

BONZIVS⁷⁶ indignatur Deos suos sperni. Ludouicum adortus sesquimendacia⁷⁷ fingit in Christianos; vidisse se primùm⁷⁸ aliquem ex eorum numero ab irruente Dæmone torqueri: Cuius falso obsessi⁷⁹ mimicos gestus clamoremque dum SACAINVS socius Bonzii ioculariter exprimit, missis iocis reapse & seriò obsidetur, & nec quidquam valente Bonzio tandem à Ludouico rursus liberatur.⁸⁰ *Ex litteris Iapon. anni circiter 1586.* }⁸¹

⁷⁴ Adrian Hsia / Ruprecht Wimmer (Hg.): *Mission und Theater: Japan und China auf den Bühnen der Gesellschaft Jesu*, Regensburg 2005. Unsere Partie scheint darin ebenso wenig erfasst wie der erste Auftritt von angeblich waschechten Japanern im Münchner *Triumphus D. Michaelis*, 1597, act. 5 sc. 3 (Barbara Bauer / Jürgen Leonhardt [Hg.]: *Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici - Triumph des Heiligen Michael, Patron Bayerns (München 1597)*, Regensburg 2000, 268).

⁷⁵ Schon in der christlichen Literatur der Antike wird *daemon* für den Teufel wie für den heidnischen Götzen gebraucht (*ThLL* V 1, 5,14 ff.).

⁷⁶ „Bonze“ (von jap. *bonso*) bezeichnet nach Auskunft unserer Lexika den buddhistischen Priester (der dann eigentlich gar keine Götter haben dürfte). Hier ist es (wie z.B. auch noch in Lehárs „Land des Lächelns“) übertragen auf den Götzenpriester (deutsche Perioche: „Bonzius ein Japonesischer Götzenpfaff“). Die moderne Verwendung der Vokabel als Schimpfwort für christliche Priester, dann auch „Parteibonzen“, scheint erst im 18. Jahrhundert vorzukommen.

⁷⁷ *sesquimendacia* ist eine spaßhaft unkorrekte Neubildung nach *sesquipedalia uerba* (anderthalb Fuß große Wörter) von Horaz, ars 97.

⁷⁸ Muss (wegen des Akzents) Adverb sein und dann „erst“ im Sinne von „eben erst“ (wie korrekt lat. *modo*) bedeuten (Grimm, *Dt. Wörterbuch* 3, 993, Nr. 8): ein auffällender Germanismus in der sonst hochsprachlich stilisierten Perioche.

⁷⁹ *Obsidere* in diesem Sinn ist christlicher Sprachgebrauch seit Tertullian.

⁸⁰ Christi Sieg über die Götzen ist ein stereotypes Motiv der jesuitischen Japan- und Chinastücke.

⁸¹ Deutsche Perioche: „Auss Japonesischen Sendsch. An. 1586“. War bisher nicht nachweisbar, vgl. Stroh [wie Anm. 15], 256 f. Anm. 50. Wegen *circiter* ist anzunehmen, dass Balde sich auf sein Gedächtnis stützt.

„Ein Bonze empört sich, dass man seine Götter verachtet. Er macht sich an Ludwig heran und erfindet ellenlange Lügen gegen die Christen. Er habe eben erst gesehen, wie einer von ihnen von einem Götzen befallen und gequält worden sein. Während nun Sacainus, der Begleiter des Bonzen, im Scherz die theatralischen Gebärden und das Geschrei dieses angeblich Besessenen darstellt, hören die Scherze auf, und er wird wirklich und ernsthaft besessen. Und da der Bonze völlig machtlos ist, wird er endlich von Ludwig wieder erlöst.“ *Aus den japan. Jahresberichten etwa d.J. 1586.*

Zum zweiten Mal haben wir also das Motiv des Theaters im Theater, diesmal schon mit der Pointe des heiligen Genesius: Der Schauspieler kann sich der Wirkung seiner eigenen Rolle nicht entziehen. Im Übrigen erinnert die Moral dieser Geschichte an die Lehre, die man uns als Kindern vermittelt hat: Man solle nie jemand mit Grimassen nachahmen: „Das kann dir bleiben.“

Während soweit das Stück zumindest äußerlich durch die Präsenz des Teufels bzw. eines Teufels zusammengehalten wurde, kommt es nun mit einem Ruck zu einem völligen Neueinsatz der Handlung, die von jetzt an im heidnischen Altertum spielt. Da diese freilich von einer Meldung des Ergasilus eingeleitet wird, müsste sie eigentlich in der Innsbrucker Gegenwart des 1. Oktobers 1629 anzusiedeln sein. Aber zu genau sollte man das nicht nehmen.

Scena V.

{ERGASILVS Spectatoris famulus nunciat ingens præ foribus dolium esse, quod Cynico fœtore inquinatum excrementur vietores⁸².} Capita prorsus augusta⁸³ quid in dolio latret, consultant. Prodit ecce PHILOSOPHVS gerens in trifolio barbam in vtramque partem disputabilem, venerandum scilicet sapientiæ Stoicæ nidum. Præfert is dolium suum cœlo Iouis, solique sibi licere iactat liberè loqui & cum regibus iocari.

Ergasilus, der Diener des Zuschauers, meldet, dass vor der Tür ein ungeheures Fass sei, das durch kynischen (hündischen) Gestank eklig sei und von Küfern verwünscht werde. Es beraten die wahrlich erlauchten Häupter, was in dem Fass belle. Siehe heraus kommt der Philosoph, der auf seinem Dreiblatt einen Bart trägt, der nach Für und Wider zu disputieren ist, ja wahrlich ein verehrungswürdiges Nest stoischer Weisheit. Er zieht sein Fass dem Himmel des Jupiter vor, und prahlt damit, nur ihm sei es möglich frei zu reden und mit Königen zu scherzen.

Im erhaltenen Stück fehlt die Meldung des Ergasilus; die Szene beginnt sofort mit dem Auftritt der (sechs) Küfer, die mit großem Bemühen und Hauruck ein Fass auf die Bühne wälzen, aus dem ein Hundebellen ertönt. Der daraus schließlich ans Licht tretende Beller ist unverkennbar der „kynische“ Hundephilosoph Diogenes, der hinsichtlich seiner Bedürfnislosigkeit und mangelnden Scham wie ein Hund gelebt und gestunken, darum auch im Fass geschlafen haben soll.⁸⁴ Dass dieses Fass offenbar auch als rollendes Transportmittel dient, ist eine Erfindung Baldes, die, natürlich unabhängig davon, später noch einmal bei Wilhelm Busch vorkommt („Die bösen Buben von Korinth“). Selbstverständlich ist auch das „Bellen“ ein rein aus dem Namen „Kyniker“ entwickelter Wortwitz, ganz in Baldes Art. Der Name Diogenes erscheint übrigens weder in den beiden Periochen noch im gesprochenen Text der Handschrift, er findet sich dort nur bei der Bezeichnung der sprechenden Person: Offenbar soll der fast anonyme Philosoph als Inbegriff hochmütig heidnischer Weisheit erscheinen.

⁸² Im klassischen Latein wären das „Korbflechter“; aber die Bedeutung „Küfer“ ist üblich nach den neulateinischen Lexika von Pexenfelder (1670) u.a. (Hinweis von Katharina Kagerer). Wieso freilich Küfer gerade für das Rollen des (doch sicher längst hergestellten) Fasses benötigt werden, ist schwer zu sehen.

⁸³ Dies muss, falls kein Druckfehler vorliegt, ironisch gemeint sein; denkbar wäre eventuell *angusta*, für die eng zusammengesteckten Köpfe, oder, leichter, *angusto*, bezogen auf *dolio*.

⁸⁴ So bei Seneca, epist. 90,14 *se complicuit in dolio et in eo cubitavit*. Zu Lebensweise und Lehre des Diogenes s. jetzt Klaus Döring, in: Hellmut Flashar (Hg.), *Die Philosophie der Antike*, Bd. 2/1, 287-295. Zu Diogenes bei Balde vgl. Stroh [wie Anm. 15] 257 f. Anm. 52

Unklar ist, was das „Dreiblatt“ in Zusammenhang mit dem Bart soll. Vielleicht steckt dahinter ein Studentenscherz über die drei Teile der Philosophie: Logik, Ethik, Physik, aber eher wohl noch über das Trivium der *artes liberales*: Grammatik, Rhetorik, Dialektik. Evident ist jedenfalls die Anspielung auf die philosophisch-rhetorische Übung des *in utramque partem disputare* (nach Pro und Contra erörtern), die bei Cicero oft erwähnt und auf Aristoteles zurückgeführt wird⁸⁵ (mit Diogenes hat sie allerdings nichts zu tun⁸⁶).

Manche der Gedanken, die Diogenes bei Balde (im Text der Handschrift) äußert, sind für diesen selbst bezeugt: dass er Weltbürger sei und dass ihn trotz Erbsennahrung Jupiter an Glück nicht übertreffen könne.⁸⁷ Anderes, wie zum Beispiel die Deutung seines Fasses als Verkörperung der Welt, ist scherzhafte Erfindung Baldes. Dabei hat die ganze Tendenz, Diogenes als einen, wie die deutsche Perioche sagt, „hoffertigen Philosophen“ bloßzustellen, eine alte christliche Tradition.⁸⁸ Man darf diese Komödienkarikatur - unwillkürlich denkt man an die Darstellung des Sokrates in den „Wolken“ des Aristophanes - nicht mit Baldes eigenem Bild von Diogenes gleichsetzen. Seine satirische Dichtung *Torvitatatis encomium* (Lob der Ungepflegtheit) von 1658 exponiert gleich zu Beginn Diogenes als unübertroffenes Muster einer dem Philosophen gemäßen Verwahrlosung.⁸⁹ Dort rühmt Balde unter anderem gerade das an ihm, was in der nun folgenden Szene verspottet wird: er sei *nullis imperiis nullique obnoxius aulae*, d.h. er zeige „Mannesmut vor Fürstenthronen“.

Diogenes ist in dieser Komödie vor allem ein Prahlhans, der sich hier damit groß tut, dass man ihn als Leistungsträger des griechischen Geisteslebens nach Ninive zu König Ninus und Frau Semiramis geladen hat. Keine leere Behauptung: Nach Ende seines der Selbstbeweihräucherung dienenden Gastvortrags ist ein Bote vom assyrischen Königshof zur Stelle, der ihm nach Osten das Geleit gibt. (Wo wohl das Fass bleibt? Vielleicht auf einem Parkplatz.) Wir kommen nun also ins alte, vorhellenische Assyrien. Hier hat Balde offenbar ganz frei erfunden, inspiriert wohl von der berühmten Anekdote über das Gespräch Alexanders d.Gr. mit Diogenes.⁹⁰

Scena VI.

REgem Assyriæ NINVM accedens primò flexis genibus⁹¹ adorat illum. Dein erectus partem regalis solii occupat ita fatus; Vel homo vel Deus es?⁹² Si Deus: iam te adoravi. Si homo; cur non audeam sedere tecum? NINVS hoc fastu offensus dilemma⁹³ ex tempore retorsit. Vel Deus vel homo sum? Si homo; cur me adorasti? Si Deus; cur audes sedere mecum? quo dicto philosophum quamquam excusantem se atque omnia ad purum putum iocum referre conantem de solio detraxit, probeque onustum ludibrii morte damnauit.

Wie er zu Ninus, dem König von Assyrien, kommt, verehrt er ihn zunächst mit gebeugten Knien. Darauf erhebt er sich, besetzt einen Teil des königlichen Throns, wobei er sagt: „Bist du entweder ein Mensch oder ein Gott? Wenn du ein Gott bist, habe ich dich schon angebetet. Wenn aber ein Mensch, warum sollte ich es nicht wagen, bei Dir zu sitzen?“ Verstimmt über diesen Hochmut gab ihm Ninus das Dilemma spontan zurück: „Bin ich

⁸⁵ Tusc. 2,9; ac. 2,7 u.ö.

⁸⁶ Doch könnte Balde das doppelte Dilemma von Szene 6 als eine Art *disputatio in utramque partem* angesehen haben.

⁸⁷ Vgl. Stroh [wie Anm. 15] 258 f., Anm. 54.

⁸⁸ H. Kusch, „Diogenes von Sinope“, *Reallexikon für Antike und Christentum* III (1957), 1063-1075, dort 1073 f.

⁸⁹ *Opera* [wie Anm. 1] 3,358

⁹⁰ In der Fassung bei Cic. Tusc. 5,92 (welche Stelle auch die vorausgehende Diogenesrede inspiriert haben dürfte); vgl. Stroh 2004, 258 Anm. 53.

⁹¹ Also eine Art europäischer Variante der orientalischen Proskynese.

⁹² Gemeint: „Es gilt doch, dass du entweder ein Mensch oder ein Gott bist?“ Mit der Frage wird die Zustimmung zur Prämisse des folgenden Dilemma erbeten. Dies dürfte die damals übliche Disputationsform widerspiegeln

⁹³ In der Tat ein Dilemma im technischen Sinn; vgl. Cic. inv. 1,45; H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik* I 216 f. Die Pointe ist mir hier allerdings nicht ganz klar. Will Diogenes sagen, dass entweder die eine oder die andere seiner Verhaltensweisen richtig war? Oder, was pointierter wäre, dass er unter allen Umständen zu Recht auf dem Thron sitze? Also: Wenn Ninus ein Mensch sei, verstehe sich das von selbst. Wenn er ein Gott sei, dann sei ihm bereits mit dem Kniefall genügend Ehre erwiesen.

entweder ein Gott oder ein Mensch? Wenn ein Mensch, warum hast du mich angebetet? Wenn ein Gott, warum wagst du es, bei mir zu sitzen?“ Nach diesem Ausspruch entfernte er den Philosophen vom Thron, obwohl sich dieser entschuldigte und alles als reinen, schieren Scherz hinzustellen versuchte; er ließ ihn tüchtig verspotten und verurteilte ihn zum Tode.

Das Verhalten des Diogenes zeigt genau die Kaltschnäuzigkeit, die er in seinem vorausgehenden Vortrag bezüglich des Umgangs mit Königen angekündigt hat. Aber Ninus beweist ihm, dass die alten Assyrer auch griechischen Dialektikern gewachsen sind, und schon bricht der Fürstenverächter kläglich zusammen.

Soweit entspricht der Komödientext der Perioche. Aber am Ende finden wir zum ersten Mal eine größere inhaltliche Diskrepanz zwischen beiden. Während in beiden Periochen Diogenes zum Tod verurteilt (und, sicherlich hinterszenisch, hingerichtet wird)⁹⁴, gibt es in der Handschrift kein Todesurteil, sondern eine Szene, in der Diogenes von den Höflingen des Ninus nach deutschem Studentenbrauch als *beanus* (Studienanfänger, Erstsemester) gehänselt wird, z.B. „Wer hat dich gezwickt?“ „Der da.“ „Wie sagt man? Das heißt *dominus!*“ Am Schluss wird er schimpflich davongejagt, aber eine Hinrichtung ist nie auch nur geplant. Hier liegt in der Handschrift keine Kürzung vor, sondern wohl eine klare Bearbeitung - nicht zum Schlechteren! Eine Hinrichtung des Diogenes an dieser Stelle ergäbe eine Dublette zum Ende der folgenden Szene, wo König Ninus selbst hingerichtet wird. Der Verdacht liegt nahe, dass Balde selbst den Text für eine spätere Aufführung bearbeitet hat.

Nun, als Höhepunkt des ersten Akts, kommt ein Text für die Freunde der *gender studies*: Der einfältige Patriarch Ninus will seine Frau foppen - und wird selber grausam betrogen.

Scena VII.

REx idem NINVS SEMIRAMIDEM vxorem suam in scepra, quemadmodum rogauerat ponit, vt per quinque duntaxat dies sola imperet. volebat nempe NINVS hac vmbratilis regni licentia aulam festiuè ex[hi]hilarare, visuram, quàm lepidè regnatura esset fœmina, ioco magnifico illusa, vberem materiam ridendi subministratura Marito & aulicis. Enimverò SEMIRAMIS longè aliter vsa potestate, quàm NINVS opinabatur, sceptri potita, ilicet Coniugem comprehendî, vinciri atque ad mortem velato capite duci iubet.⁹⁵ Ridet ille, & quia iocum credit esse, vicissim iocatur delectatus hac rustica mulieris indole. Ast vbi seriò rem agi vidit, {iamque carnificem G R A P H A M ensem coruscare,⁹⁶} superos inferosque accusans stultitiam & fortunam damnauit suam. *In Theat. vit. hum. Sab. l. I.*⁹⁷

{INTERLOCVTOR &} SPECTATOR IOCVM SERIVM in hac historia contentum discutunt.

Derselbe König Ninus betraut seine Frau mit dem Szepter, wie sie es gewünscht hatte, so dass sie allein für genau fünf Tage herrschen soll. Ninus wollte nämlich, indem er ihr ein solches Schattenregiment erlaubte, seinen Hof in witziger Weise erheitern: Dieser sollte sehen, wie lustig es sei, wenn eine Frau regieren wolle; und so würde sie, gefoppt von diesem großartigen Spaß, ihrem Ehemann und den Höflingen reichen Stoff zum Lachen liefern. Aber Semiramis gebrauchte ihre Macht völlig anders, als Ninus glaubte. Kaum ist sie zur Macht gelangt,

⁹⁴ Deutsche Perioche: „[...] zu dem Todt verurteilt“. Die Hinrichtung ist zwar nicht erwähnt, muss aber doch wohl *e silentio* erschlossen werden.

⁹⁵ Wobei sie sich vorher äußerst geschickt durch gezielte Gnadenerweise auf Kosten der Staatskasse die Gunst einflussreicher Höflinge sichert.

⁹⁶ Dieses gruselige, aber wichtige (s. unten S. ??) Detail fehlt in der Handschrift.

⁹⁷ Die Episode geht jedenfalls letztlich zurück auf die Weltgeschichte von Diodor 2,20,3-5. Baldes unmittelbare Quelle dürfte sein das *Magnum Theatrum Vitae Humanae* von Laurentius Beyerlinck (1578-1627), mir gerade zugänglich in der Neuausgabe, Lyon 1656 (www.uni-mannheim.de/mateo/camenahdocs/camenaref.html#g01); dort wird nämlich zitiert (Bd. 1,644 G): „*Sabell.lib.I. Ennead. I*“, womit gemeint sind die *Rhapsodiae historiarum Enneadam Ab orbe condito* des Marcus Antonius Coccius Sabellicus, erschienen zuerst 1498-1503 (Hinweis von Katharina Kagerer). Da bei Diodor und Sabellicus Ninus nur eingekerkert, nicht, wie bei Beyerlinck (unter Berufung auf Muretus) und Balde, hingerichtet wird, ist klar, dass Balde aus Beyerlinck schöpft; aus dem bei Beyerlinck zitierten Sabellicus stammt, dass Semiramis, wie bei Diodor, fünf Tage regieren darf, nicht nur einen Tag, wie bei Beyerlinck (und dem dort zitierten Muretus). Baldes Zitierweise ist irreführend, aber nicht ganz unbegreiflich.

lässt sie alsbald ihren Gatten ergreifen, fesseln und mit verhülltem Haupt zum Tode führen. Er lacht und, weil er es für einen Spaß hält, scherzt er seinerseits dagegen, indem er sich an dieser einfältigen Natur der Frau erfreut. Wie er aber sah, dass die Sache ernst war und dass der Henker Grapha bereits sein Schwert schwang, klagte er Himmel und Hölle an und verfluchte seine Dummheit und sein Schicksal.

Der Conférencier und der Zuschauer erörtern den ernststen Scherz in dieser Geschichte. *Im Theater des menschlichen Lebens Sab. Buch I.*

Das Beste ist diesmal die Moral von der Geschichte. Während wir als gläubige Feministen der Story entnehmen, dass Frauen doch nicht gar so unpolitisch sind, wie eine konservative Vorzeit gemeint hat, lässt Balde seinen misogynen *Spectator* fast das Gegenteil folgern: Frauen, als die größten Scheusale, dürfen nie an die Macht kommen!

Nach dieser doch mehr burlesken Episode geht es im zweiten Akt, der zur Abwechslung nur eine einzige Handlung hat, um ein seriöseres Thema. In einem langen, nur allzu ernsten Disput überzeugt der Atheist Machiovellus - ein Name, der nichts Gutes verheißt⁹⁸ - seinen Zögling Ramirus von seinen auch moralisch verheerenden Grundsätzen, was sogleich schlimme Folgen hat: Inspiriert offenbar von Don Juan,⁹⁹ lädt Ramirus, um seine frisch erlernte Freigeisterei zu demonstrieren, einen Toten zu Gast.

ACTVS II.

Scena I.

RAMIRVS Comes Saxo quia intelligit à Moderatore suo MACHIOVELLO Atheo, nec Deum nec infernum in rerum natura esse, neque mortuos ad vitam redire posse, anima cum corpore simul pereunte, virtuti longum vale dicit sceleribus coopertus¹⁰⁰, aulico politicis¹⁰¹ fraudibus in MACHIOVELLI Choragio instruitur, ambidexter¹⁰²; & secretissimis suffultus¹⁰³ dolis. Is dum Cœmiterium transit,¹⁰⁴ iacentem ibi fortè GODEFRIDI MILITIS CALVAM pedibus protrudit, eamque contemptim adspiciens ad Conuiuium suum inuitat. *Ex Hist. Sax.*¹⁰⁵

Ramirus, ein sächsischer Graf, erfährt von seinem Hofmeister Machiovellus, einem Atheisten, dass es in der Welt weder einen Gott noch eine Hölle gebe und dass Tote nicht zum Leben zurückkehren könnten, da die Seele zugleich mit dem Körper vergehe. Darum sagt er der Tugend ein dauerndes Lebewohl und deckt sich ganz mit Untaten ein. Durch die Einstudierung¹⁰⁶ des Machiovellus wird er in höfisch-politischen Ränken unterwiesen, er wird Meister aller Tricks und hat die geheimsten Listen zur Verfügung. Als er am Friedhof vorbeigeht, stößt er den zufällig dort liegenden Schädel des Soldaten Godefridus mit den Füßen vor sich her, sieht ihn verächtlich an und lädt ihn zu seinem Gastmahl. *Aus der Sächsischen Geschichte.*

Während der Szene hat sich der Schauplatz geändert: vom Haus zum Friedhof. Noch auf dem Friedhof findet nun, von Godefridus und seinen Freunden dargeboten, ein Totentanz statt,

⁹⁸ Machiavelli selber war zwar kein Atheist, aber sein *Principe*, aus dem man die Empfehlung einer Politik ohne moralische Hemmungen herauslas, wurde 1559 auf den Index gesetzt und besonders von den Jesuiten, wie Antonius Possevinus und Adam Contzen, dem geistlichen Berater von Kurfürst Maximilian I., bekämpft. Die Beziehung dieser Kontroversen zur Diskussion in unserer Szene bedürfte der Klärung.

⁹⁹ Das Motiv schon im *Don Juan* (1613, gedr. 1630) von Tirso de Molinas (nach Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1988, 156). Auf ein wichtiges mögliches Vorbild für Balde weist mich Veronika Lukas hin: 1615 wurde in Ingolstadt aufgeführt ein Drama „Von Leontio, einem Grafen, welcher, durch Machiavellum verführt ein erschreckliches Ende genommen“, nach Bernhard Duhr (*Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge*, Freiburg 1907-1928, Bd. II 1, 681) „die älteste dramatische Bearbeitung des charakteristischen Endes des Don Juan“.

¹⁰⁰ Eine Phrase Ciceros, Phil. 12,15 *omni scelere coopertos*. Nicht ganz passend ist bei Balde, dass es sich um ein Partizip Perfekt handelt.

¹⁰¹ Zu lesen ist wohl (in einem Wort) *aulicopoliticis* als ein von Balde (nach griechischer Bildungsregel) neugebildetes Adjectivum compositum. Zu erwarten wäre *aulicis et politicis*.

¹⁰² Eigentlich derjenige, der mit beiden Händen gleich geschickt ist (eine seltene biblisch-christliche Vokabel).

¹⁰³ Ganz ungewöhnliche Metapher; üblicher wäre *nisus* (*nixus*).

¹⁰⁴ Nur hier in dem Stück findet sich ein Ortswechsel innerhalb einer Szene.

¹⁰⁵ Noch nicht nachgewiesen (deutsche Perioche: „Auss der Geschichten der Sachsen“).

¹⁰⁶ *Choragus* ist die übliche Bezeichnung dessen, der ein Drama inszeniert.

dessen klappernder Lärm offenbar die für Begräbnisse zuständige Gottheit Libitina auf den Plan ruft. (Ihre lächerliche Schreckensgestalt kennen wir aus einer Tuschzeichnung Baldes.¹⁰⁷)

Scena II.

AT enim quatiuntur urnæ¹⁰⁸ & commotis tumulis erigit se GODEFRIDVS Miles cum aliis octo defunctis. Collectis ossibus armant illum socii manes in theatro {& prius quàm accedant supremas epulas RAMIRI, tristem bellicosi cantus ferociam funerali saltu coronant}.

Scena III.

LIBITINA Dea mortuorum magna cum malorum maiestate obuam venit GODEFRIDO, & cognita causa sepulchralis terræ motus potestatem facit subditis manibus ad conuiuium eundi. {Exin PROSERPINAM citat, vt RAMIRO capillum demat, quò mori possit. CHARONTEM de noua umbra ad ripas ventura admonet. PRÆFICIS & POLLINCTORIBVS lessum imperat. GODEFRIDVS LIBITINÆ funebres gratias¹⁰⁹ agit.}

Aber da schütteln sich die Särge, die Gräber bewegen sich, und es erhebt sich aus ihnen der Soldat Godefridus mit acht weiteren Verstorbenen. Diese (mit ihm) verbündeten Toten sammeln ihre Knochen und bewaffnen ihn auf dem Theater, und bevor sie das letzte Mahl des Ramirus besuchen, krönen sie ihren wilden Kriegsgesang mit einem Totentanz.

Libitina, die Göttin der Toten, kommt mit großer Herrlichkeit der Leiden (?)¹¹⁰ Godefridus entgegen, und, nachdem sie erfahren hat, was der Grund für dieses Gräbererdbeben ist, erlaubt sie den (ihr) untergebenen Toten, zu dem Gastmahl zu gehen. Darauf holt sie Proserpina herbei, um Ramirus das Haar zu nehmen, damit er sterben kann. Sie unterrichtet Charon über den neuen Schatten, der zu seinem Ufer kommen wird. Den Klageweibern und Leichenwäschern befiehlt sie ein Begräbnislied zu singen. Godefridus sagt Libitina seinen Leichendank.

Nur in dieser Unterweltsszene, wo Balde offenbar nicht erneut die Höllenteufel bemühen wollte, verlässt er den Rahmen der christlichen Vorstellungswelt und bringt Gestalten antiker Religion bzw. Mythologie: Libitina, Proserpina, Charon. Das Motiv, dass dem Todgeweihten eine Haarlocke abgeschnitten werden muss, ist bekannt aus dem Schluss von Vergils 4. Aeneisbuch (693-705).¹¹¹ Die Vorstellung des Totentanzes allerdings scheint erst aus dem späten Mittelalter zu stammen.

Rund die Hälfte der in der Perioche beschriebenen Handlung fehlt in der Handschrift: der Totentanz mit Gesang in Szene 2 und die Proserpinahandlung mit dem Rest von Szene 3, worin vielleicht noch einmal eine Musiknummer (*lessus*) enthalten war. Den Totentanz erwähnt auch die deutsche Perioche, nicht dagegen die Proserpinahandlung. Überraschend ist, dass alle für die letztere Partie genannten Personen (Proserpina, Charon, *præficae*, *pollinctores*) auch im Personenverzeichnis fehlen! Diese Szene dürfte also, wenn hier nicht grobe Nachlässigkeit vorliegt,¹¹² auch bei der Innsbrucker Aufführung nicht gespielt worden sein.

Wie ist das zu erklären? Der Totentanz könnte bei einer späteren Bearbeitung des Stücks gestrichen worden sein und darum in der Handschrift fehlen. Bei der Proserpinahandlung ist diese Annahme nicht möglich. Wenn Balde, wie zu vermuten, diese szenisch aufwändige, für die Handlung unnötige Partie schon für die Innsbrucker Aufführung

¹⁰⁷ Als Frontispiz in Eckart Schäfer, *Deutscher Horaz* [...], Wiesbaden 1976, S. IV (Schäfers Deutung als Furie scheint mir nicht richtig, vgl. Stroh, *Baldeana* [wie Anm. 15] 107 f. Anm. 37).

¹⁰⁸ Das Wort dürfte nur um des antiken Kolorits willen gewählt sein; wirkliche „Urnen“ hätten auf dem altchristlichen Friedhof keinen Platz und würden kaum einen Totentanz ermöglichen.

¹⁰⁹ Komisch, in Analogie etwa zu „Weidmannsdank“.

¹¹⁰ *maiestas* ist allen Göttern, wie auch dem Christentum, eigen; dass diese in *mala* besteht, muss eine Eigentümlichkeit dieser Unterweltsgottheit sein. Der genaue Sinn ist unklar; die deutsche Perioche hat „mit aller ihrer Macht“. Vielleicht ist an begleitende Unterweltdämonen zu denken.

¹¹¹ Wie hier Proserpina von Libitina, so wird dort Iris von Iuno mit dem Abschneiden der Haarlocke beauftragt; aber auch dort gilt Proserpina als die eigentlich Zuständige (V. 698).

¹¹² Das Personenverzeichnis ist fehlerhaft z.Bsp. darin, dass *Interlocutor* und *Spectator* unter den Höflingen Diocletians angeführt werden.

gestrichen hat, dann muss diese Streichung zu einem Zeitpunkt erfolgt sein, in dem die lateinische Perioche schon fertig, vielleicht schon gedruckt war, die deutsche aber (und das Personenverzeichnis) noch nicht. Dies klingt etwas konstruiert, ist aber plausibler als die Alternative, dass eine tatsächlich gespielte Szene zunächst ohne erkennbaren Grund weder in der deutschen Perioche noch im Personenverzeichnis berücksichtigt - und dann auch bei einer späteren Bearbeitung gestrichen worden wäre.

Auch im abschließenden Höllenfinale enthält die lateinische Perioche etwas mehr, als der Handschrift entspricht. Dort fehlt der Streit zwischen den beiden lustigen Parasiten und die genaue Beschreibung, wie Ramirus umgebracht wird - was aber wohl weniger auffällig ist.¹¹³ Dem Personenverzeichnis zu Folge muss hier auch noch die Göttin der „Wollust“ (*Voluptas*) aufgetreten sein - vielleicht eine Vorläuferin der „Buhlschaft“ beim Bankett von Hofmannsthals *Jedermann*.

Scena IV.

RAMIRI epulæ feruent luxu, iocis, gaudiis. {Mappius & Capedo duo parasiti¹¹⁴ riuales rixantur.} Conuiuas Machiouellus omnis nequitiae incendiarius¹¹⁵ variis oblectaminibus pascit.¹¹⁶

Scena V.

SVbitò conticuere omnes. Armata vmbra venit, accumbit, stupent Ollares amici: quibus quàcuique licuit sensim dilapsis, RAMIRVS pauefactus vmbrae forti complexu stringitur, atque ad postes allisus porrectusque vitam cum lacerato cerebro effundit; tristi documento,¹¹⁷ iocandum non esse cum mortuis, quando & putiscentes Caluæ atque in herba positæ¹¹⁸, etiam post sepultas iras vsque adeò tonare possint.

Beim Essen des Ramirus geht es hoch her mit Schwelgerei, Späßen und Freude. Mappius und Capedo, zwei rivalisierende Schmarotzer, streiten miteinander. Machiouellus, der den Brand zu jeder Liederlichkeit stiftet, füttert die Gäste mit verschiedenen Vergnügungen.

Plötzlich sind alle verstummt. Der bewaffnete Schatten kommt, setzt sich¹¹⁹ zu Tisch, da staunen die Freunde vom Kochtopf.¹²⁰ Unvermerkt verdrücken sie sich, wie einem jeden das möglich war. Ramirus, den der Schrecken packt, wird von dem Schatten eng und kräftig in den Arm genommen, an die Türpfosten geschlagen und zu Boden gestreckt, so dass er sein Gehirn verspritzt und das Leben verliert - ein schreckliches Lehrstück dafür, dass man mit den Toten nicht scherzen soll, da auch die fauligen Schädel, die im Gras liegen, sogar nach dem ihr Zürnen schon begraben ist, noch immer so sehr donnern können.

Die schaurige Szene endet in der Handschrift mit Entsetzensrufen der z.T. kindlichen Zuschauer und kurzen Statements von *Interlocutor* und *Spectator*. Dort fehlt das nun angezeigte Chorlied, das den Akt in Art einer griechischen bzw. senecanischen Tragödie¹²¹ abschließt (wobei sogar das Stichwort „tragisch“ fällt).

{CHORVS.

MANIBVS ad suas tumbas reuersis, ipsoque RAMIRO secum¹²² inter mortuales Choreas¹²³ elato, sex atrati Iuuenes

¹¹³ Die Perioche könnte hier ja die (in Baldes Komödie sehr seltenen) Regieanweisungen ersetzen.

¹¹⁴ Diese in der griechisch-römischen Komödie beliebten Figuren finden sich auch sonst im Jesuitentheater, etwa im *Cenodoxus* Bidermanns - wo die deutsche Perioche mit „Tellerschlecker“ übersetzt (bei Balde: „Schmarotzer“).

¹¹⁵ Eigentlich „Brandstifter“; Baldes Übertragung scheint ungewöhnlich.

¹¹⁶ Dies erinnert an Goethes Mephisto in „Auerbachs Keller“.

¹¹⁷ Dies soll wohl als ein finaler Dativ zu verstehen sein.

¹¹⁸ Ein ungewöhnlicher Ausdruck offenbar für die, die, wie wir sagen, „ins Gras gebissen“ haben.

¹¹⁹ Eigentlich: „legt sich“; auch *accumbit* soll wohl antike Färbung geben.

¹²⁰ Diese Bedeutung von *ollaris* (das bei Balde auch sonst vorkommt) ist ganz ungewöhnlich, aber sofort verständlich.

¹²¹ Bekanntlich fehlt in der römischen Komödie der Chor so gut wie völlig. Balde hat ihn in der Senecaparodie seines *Regnum poetarum*, an den fünf Aktschlüssen des quasitragischen *Magnus Tillius* (Stroh [wie Anm. 15] 268) und an denen der Tragödie *Jephtias*.

¹²² Statt des schulgrammatisch korrekten *cum eis* - da vorschwebt ... *ipsumque Ramirum secum efferentibus*.

IOCVM SERIVM plorabili versu examinant, & tragicam fatalis cœnæ catastrophē¹²⁴ ex ioco natam hominibus lugentes ingerunt¹²⁵. }

Nachdem die Toten in ihre Gräber zurückgekehrt sind und Ramirus selbst mit ihnen unter Totentänzen davongetragen wurde, prüfen sechs schwarze Jünglinge den „Ernsten Scherz“ in kläglichen Versen und machen voll Trauer den Menschen klar, wie hier die tragische Katastrophe eines verhängnisvollen Mahls aus einem Scherz entstanden ist.

Genug aus Sachsen. Wir kommen nun im dritten Akt zunächst an den mittelalterlichen Hof von Byzanz. Dort herrscht sonst, wie man weiß, die feinste byzantinische Etikette - diesmal aber nicht! Dem allerheiligsten Kaiser persönlich wird hier gehörig auf der Nase herumgetanzt, freilich zu seinem Besten.

ACTVS III.

Scena I.

MEdici¹²⁶ sanitatem Imperatoris Palæologi pænè iam lethali frigore constricti desperantes, nihilominus vltima remedia admouent, consentiente IRENE Coniuge. Exoticum¹²⁷ illud visum, quo iubebantur famuli ægrum Cæsarem intempestiuus, importunis, & iocis qui serii viderentur ad iram inflammare, futurum inde opinantes¹²⁸, vt morbidum phlegma & cadauerosus humor¹²⁹ causa proxima huius mali, ab excitatæ iracundiæ calidissimo pharmaco consumeretur.

Scena II.

DIctum factum. Palæologus variis modis irritatur, immane quantum irascitur & subito sanatur periculosa hyeme à vitalibus membris depulsa.¹³⁰

Die Ärzte verzweifeln an der Gesundheit von Kaiser Palaeologus, den eine fast schon tödliche Kälte ergriffen hat. Sie versuchen es dennoch mit einem letzten Heilmittel, wobei seine Frau Irene ihre Zustimmung gibt. Ausgefallen allerdings schien dieses Mittel: Den Dienern wurde befohlen, sie sollten den Kaiser mit unpassenden, ungezogenen Scherzen, die aber wie ernst aussehen sollten, zum Zorn entflammen, indem sie nämlich glaubten, das krankhafte Phlegma und der tödliche Saft als unmittelbare Ursache dieses Leidens würden von der erregten Wut wie von einer glühenden Arznei verzehrt werden.

Gesagt, getan. Palaeologus wird auf verschiedene Weisen gereizt, er erzürnt unsäglich - und wird plötzlich geheilt: Die gefährliche Winterskälte ist aus seinen noch lebenskräftigen Gliedern vertrieben.

Die Perioche kann sich hier kurz fassen: Das Geschehen auf der Bühne ist, wenn man nur die Grundidee verstanden hat, sogar für den Nichtlateiner leicht nachzuvollziehen: ein runder Spaß fürs Kinderherz, dem ja nichts so gut gefällt, wie wenn ernste Autoritäten veräppelt werden - und hier gar der Kaiser! Ungestraft darf man ihn Esel und anderes nennen. Wenn er etwa ein Schwert will, um sich zu rächen, bringt man einen Fuchsschwanz; und will er

¹²³ *Choreae mortuales* ist auch ein Gedicht Baldes überschrieben, in dem die Toten selbst singen: *Lyrice* 2,33 (*Opera* [wie Anm. 1] 1, 97 f.), ebenso die *Chorea mortualis sive lessus* zum Tod von Kaiserin Leopoldine, 1649 (*Opera* 7, 385 ff.). Gemeint sein könnte an dieser Stelle der in *Szene II 3* angekündigte *lessus*.

¹²⁴ *catastrophe* wird von den römischen Grammatikern in der Regel für das Happy end der Komödie gebraucht, hier ist sie „tragisch“.

¹²⁵ Klassischer Sprachgebrauch, s. Hofmann, *ThL* VII 1, 1551, 58 ff.

¹²⁶ Da in diesem Stück chronologisch alles möglich ist, handelt es sich bei diesen Ärzten um *Hippocrates* und *Galenus*.

¹²⁷ In der Szene selbst sagt Hippocrates (s. vorige Anm.): *occurreret mihi aliquod exoticum, sed ultimum remedium*. Danach ist klar, dass *exoticus* hier nicht, wie sonst, „ausländisch“ heißt. Im Übrigen vermisst man nach *Exoticum* oder *illud* eine verbindende Partikel, wie *sanè* oder *quidem*.

¹²⁸ Gehört grammatisch zu *famuli*, gemeint aber sind die Ärzte.

¹²⁹ Baldes Interesse an der Säftelehre bezeugt seine Schrift *De studio poetico* (Burkard [wie Anm. 54], S. XLIX-LII). Ob hinter dem lustigen Medizinerlatein dieser Szene eine damals ernstlich erwogene Therapie steckt, wäre noch aufzuklären.

¹³⁰ Nur in der deutschen Perioche ist die Quelle angegeben: „*Stephanus Binettus Soc. Iesu in schola aegrorum*“ = Stephani Binet S.I. *Consolatoria aegrorum schola et recreatio*, Atrebatii 1618 zuerst franz. 1616). Zu Baldes Bearbeitung vgl. unten S. ??

schlafen, macht man Radau mit Flöten, Gitarren und Trompeten und singt dazu *Schnipf Schnepf Schnedrium*; und sogar die allergnädigste Frau Kaiserin versteigt sich - wer könnte das glauben? - zu einem foppenden *Gudigudigudi*, um den Gemahl zur Weißglut zu reizen. Der Zweck heiligt die Mittel: Palaeologus will wutentbrannt das Bett verlassen, um seine Quälgeister eigenhändig zu erschlagen - und plötzlich kann er wieder stehen: gesund! Die schlaunen Ärzte gratulieren; und die Diener, von denen jetzt jeder der Frechste gewesen sein will, erhalten ihre Belohnung. Dann kündigt der allwissende *Interlocutor* das letzte Stück an.

SPECTATORI Iocum hunc tam salutarem mirificè adprobanti INTERLOCUTOR longè mirabiliorem recenset, qui in serium conuersus GENESIO Mimo DIOCLETIANI non tantùm corporis sanitatem attulerit, sed multò magis salutem animæ gloriosa Martyrii purpura consignatam.

Dem Zuschauer, dem dieser so heilsame Scherz außerordentlich gut gefällt, erzählt der Conférencier einen weit wundersameren: In Ernst verwandelt brachte er Genesisus, dem Schauspieler Diocletians, nicht nur Gesundheit des Körpers, sondern noch viel mehr das Heil der Seele, das mit dem ruhmreichen Purpur des Martyriums gezeichnet ist.

Vom Kaiser des Ostens zu dem des Westens! Die folgende (in der Zeit Diocletians spielende) Geschichte vom Komödianten, der seiner eigenen Rolle zum Opfer fällt, bietet vor allem dem Starschauspieler von Baldes Truppe (s. unten S.) die Gelegenheit, sich voll auszuspielen, d.h. sich in vielen der Rollen zu zeigen, die er in diesem Stück nicht auch noch hatte geben dürfen. Gerade auf dieses Schlusstück scheint Balde in dem eingangs zitierten Gedicht anzuspielen.¹³¹

Scena III.

GENESIVS Mimus prodit in scenam suam¹³² & fit pantomimus¹³³, vendit iocos.¹³⁴ modium mimici salis aliquot aureis. Repräsentat profana & sacra, præsertim Martyrum certamina, vtque maiorem risum captet & apertiùs mysteriis Christianis illudat, cupit etiam baptizari.

Der Schauspieler Genesisus tritt auf seine Bühne und wird ein Pantomime, er verkauft seine Späße: ein Scheffel von Komödienwitz um ein paar Goldstücke. Er stellt Profanes und Heiliges dar, vor allem die Kämpfe der Märtyrer; und um noch größeres Gelächter zu erregen und die christlichen Mysterien noch deutlicher zu verspotten, wünscht er auch getauft zu werden.

Glanzstücke seiner mimischen Kunst, die er zum Jubel seiner Freunde zum Besten gibt, sind Kaiser Diocletian und die als bigott verhöhten Heiligen Sebastian und Agnes, die er selbst erlebt haben will (was chronologisch sogar möglich wäre). Dann erscheint in der folgenden Szene unvermutet der Kaiser selbst. (Der Geistliche, Ianuarius,¹³⁵ nach dem als Täufer gesandt wurde, trifft erst etwas später ein.) Psychologisch fein ist, dass Balde die Konversion des Schauspielers zum bekennenden Christen nicht einer quasi magischen Wirkung der (auf der Bühne stattfindenden) Taufe zuschreibt, sondern schon dem zunächst nur geheuchelten Wunsch nach der Taufe.

Scena IV.

¹³¹ Man beachte die schon in der Perioche vorkommenden Stichworte *modios salis, cachinnos, spleni*. Balde schreibt sich in Lyr. 1,33,5-10 selber zu, was er in der Komödie seinen Genesisus tun lässt.

¹³² „Seine“, d.h. nicht auf eine tatsächlich vorhandene Bühne, sondern auf eine, die er sich durch sein Spiel und die angelockten Zuschauer erst schafft.

¹³³ Nicht an den antiken *pantomimus*, der ein Solotänzer war, ist zu denken, ebenso wenig an den heutigen „Pantomimen“, der ohne Stimme auskommt; im Wortsinn: „ein Mime, der alles spielt“.

¹³⁴ Genesisus sagt zwar, er wolle sich bezahlen lassen; aber dies scheint auch nur einer seiner Scherze: Wie Goethes „Sänger“ ist er mit einem Trunk zufrieden.

¹³⁵ Gemeint ist sicherlich der aus Neapel bekannte Märtyrer, der in dieser Zeit gelebt hat, angeblich Bischof von Benevent.

DIOCLETIANVS Imperator interuenit spectaturus iocantem GENESIVM: is vero iocis iam missis impellente repentina vi numinis, seriò Baptismum suspirat, quam ob rem tota aula sacræ mutationis adhuc ignara plenissimo splene ridet. Sed & baptizatus, lusus iocique gratia sistitur DIOCLETIANO fictum furenti fractaque¹³⁶ voce in simulatam tyrannidem percontanti, ecquis¹³⁷ esset? Is verò se & Christianum esse & talem mori cupere respondit. Quibus verbis Cæsari primò cachinnos extorsit, delectato cordati huius Mimi simulata constantia: deinde et bilem nigerrimam mouit, vbi Diis & hominibus illulis GENESIVM seriò non fictè agere cognouit, cui propterea fremens indignansque plurima, caput Martyrio coronandum demeti iubet.¹³⁸ *Bar. Ann. tom. 2. Anno Christi 303.*¹³⁹

{EPILOGVS.

INTERLOCVTOR SPECTATORI suo gratias agit & ex toto Dramate vtilia documenta deducit.}

Kaiser Diocletian kommt dazwischen, um Genesis bei seinen Späßen zuzusehen. Dieser aber hat seine Späße schon aufgegeben, da ihn plötzlich die Gewalt der Gottheit ergreift, und er seufzt ernstlich nach der Taufe - worüber der ganze Hof, der von seiner heiligen Verwandlung noch nichts ahnt, aus ganzem Herzen lacht. Aber auch nachdem er getauft ist, bringt man ihn spiel- und spaßeshalber vor Diocletian, der so tut, als sei er wütend, und ihn, wie der Tyrann, den er spielt, mit überschlagender Stimme, fragt: wer er sei? Der aber antwortete, er sei ein Christ und er wünsche, als solcher auch zu sterben. Mit diesen Worten entlockte er dem Kaiser zunächst Gelächter, weil ihn die geheuchelte Standhaftigkeit dieses Schauspielers entzückte; danach reizte er ihm aber auch die schwärzeste Galle, wie er einsehen musste, dass Genesis Götter und Menschen getäuscht hatte, indem er ernstlich und nicht gespielt so agierte. Darüber wütet er mit vielfacher Empörung und befiehlt, ihm den Kopf abzuschlagen - der vom Martyrium gekrönt wird. *Baronius, Kirchengeschichte zum J. 303.*

EPILOG.

Der Conférencier sagt seinem Zuschauer Dank und leitet aus dem ganzen Drama nützliche Lehrsätze ab.

Eine zunächst vielschichtige Szene: Diocletian spielt den Tyrannen, der er nicht zu sein glaubt, aber in Wirklichkeit ist. Genesis scheint den Christen zu spielen, der er in Wirklichkeit ist, obwohl man es nicht glaubt. Am Schluss fallen die Masken: Diocletian ist offener Tyrann, Genesis bekennender Christ. Der eine verdammt, der andere stirbt: Refrainartig hört man *Christianus mori cupio* - bis ihn der Henker abführt. Ein höchst Bühnenwirksames Finale, bei dem man nicht vermisst, dass in der Handschrift die in der Perioche verheißenen „nützlichen Lehrsätze“ fehlen.

Welche Zumutung für das Innsbrucker Schultheater! Das Stück dauert zwar, ohne Pausen, nicht viel mehr als zwei Stunden, aber es verlangt einen großen Aufwand an Rollen und Kostümen - die nicht nur dem alten Rom und Byzanz angepasst sein müssen, sondern sogar Ninive und Japan. Nach dem Personenverzeichnis (*Syllabus actorum*) sind insgesamt 81 Personen auf der Bühne. Für sie hat Balde gut 30 Schauspieler aus allen Klassen des Gymnasiums zur Verfügung, von den „Syntaxisten“ bis zu den „Rhetoren“: Die Einzelnen müssen also mehrere Rollen übernehmen. Diese werden nicht nach dem Gießkannenprinzip, sondern, wie man sieht, nach Leistung vergeben. Star der Truppe ist offenbar der „Rhetor“ Io(annes) Baptista Bozetta¹⁴⁰, der acht dankbare Rollen bekommt, die jeweils besonderes Können verlangen, wie den besoffenen Stephanus, den besessenen Sacainus, den wutrasenden Palaeologus und - natürlich - Genesis, den Erzkomödianten, wo Bozetta wohl sich selber spielen darf. Dass er auch die stumme Rolle des Henkers Grapha zu geben hat (Akt I 7), zeigt, wie wichtig Balde gerade dessen Auftritt am schaurigen Ende des ersten Akts ist. Neben ihm exzelliert in sechs tragenden, meist heiteren Rollen der jüngere Hieronymus Gietl, „Poet“; auf Frauenrollen (Hecate, Semiramis, Voluptas, Irene) spezialisiert ist der „Rhetor“ Franciscus Ludovicus Lintner, auffälligerweise also ein älterer Schüler. Von den andern, die sich mit ein

¹³⁶ *Vox fracta* kann bei Quintilian die hohe weibliche (inst. 1,11,1) oder die kraftlose Stimme sein (Bacherler, *ThL VI 1*, 1245, 33 ff.).

¹³⁷ *ecquis* (eigtl. „ob wohl irgend jemand“) wird hier offenbar gebraucht wie *quis*.

¹³⁸ In der Handschrift ist nicht vom Kopfab schlagen, sondern von ausgesuchten Martern die Rede.

¹³⁹ Caesar Baronius Soranus, *Annales ecclesiastici*, tom. 2, Rom 1590, 729. Zur sonstigen Überlieferung und Motivgeschichte vgl. Stroh [wie Anm. 15] 261 Anm. 59.

¹⁴⁰ Der italienische Name fällt auf; sonst sind die Namen fast durchweg deutsch bzw. tirolerisch.

oder zwei Rollen begnügen müssen, erregt unser besonderes Interesse Michael Rabl, damals „Syntaxist“; denn ihm wird Balde später als *Sabinus Fuscus* Oden widmen.¹⁴¹

Auch schon aus diesem aufschlussreichen *Syllabus* ist klar: dass der Text in unserer Wiener Handschrift mit dem der Uraufführung nicht völlig identisch sein kann. Manche Personen fehlen dort (wie sogleich Thraso und Vulpinus, später Theutilla, Voluptas), manche finden sich auch nur dort (wie die vier Teufel in I 4); andere haben etwas andere Namen (wie der Höfling Quintus statt Adrastus in I 6). Das wird, wie wir sahen, durch die beiden Periochen, die untereinander im Wesentlichen übereinstimmen, bestätigt: Die Handschrift dürfte nur etwa drei Viertel des ursprünglichen Texts enthalten; es fehlen so wichtige Partien wie die Japanszenen im ersten Akt (mit vier Personen) und der Totentanz im zweiten, neben vielem Kleineren.

Ein mechanischer Textausfall? Schwerlich, denn der Text der Handschrift ist in sich schlüssig und spielbar, auch und gerade bei den größeren Lücken.¹⁴² Eher handelt es sich also um eine Textbearbeitung, die zum Teil sogar schon - wie es der Schluss der Diogenesszene (I 6, s. oben S.) und die Proserpinaszene (II 3, s. S.) nahelegten - auf Balde selbst zurückgehen dürfte. Vielleicht standen bei einer Wiederaufführung (in Innsbruck oder anderswo) etwas weniger Personen und vor allem bescheidenere musikalische Möglichkeiten zur Verfügung: Neben dem Totentanz (II 2) und dem Trauerlied (II 3) fehlt auch der Chor der Jünglinge (nach II 5) - alles Musikpartien.¹⁴³

Seine stofflichen Quellen hat Balde selbst angegeben, wenn auch meist sehr ungenau (zwei von insgesamt sieben Angaben konnte ich noch nicht verifizieren): Dazu gehören historische Werke (Baronius, Sachsengeschichte), Heiligenviten (Osborne), erbauliche Exempelsammlungen (Gregor d.Gr., Binet), Missionsberichte. Eine ganz frei erfundene Episode ist nur die (chronologisch aberwitzige) Assyrienreise des Diogenes.

Mit seinen Quellen geht Balde dabei nicht nur frei um, er ändert sogar deren Scopus z.T. geradezu gewalttätig, um sie für sein Rahmenthema passend zu machen. So hatte die Geschichte von Stephanus, dem der Teufel die Stiefel anzieht (I 1), bei Gregor d. Gr. den Sinn zu zeigen, auf wie vielfältige Weise der Teufel den Menschen angreifen kann; bei Balde lehrt sie, dass man den Namen des Teufels auch nicht zum Spaß anrufen soll. Noch gewaltsamer ist die Umdeutung der Palaeologusgeschichte (III 1-2). Im Original des Binet ist sie in allegorischer Deutung ein Beispiel dafür, wie Gott durch vermeintliche Trübsal zum Heil des Menschen wirkt; bei Balde fehlt zu Gunsten des Klamauks jede tiefere Sinngebung. Überhaupt ist das Stück nicht durchgängig religiös im christlichen Sinn. Der Name Christi fällt nur in den Japanszenen (I 3-4) und in der krönenden Genesisepisode (III 3-4). Der zweite Akt mit dem Schreckensende des Ramirus ist nicht religiöser als die Höllenfahrt im Finale von Mozarts *Don Giovanni*; im letzten Teil des ersten Akts (I 5-7) sind die vorchristlichen Heiden sozusagen ganz unter sich.

Schon aus diesem Grund scheint es mir fragwürdig, wenn Valentin behauptet hat, das Stück solle eine Art Kompendium oder Potpourri der gängigen Stoffe des Jesuitentheaters geben.¹⁴⁴ Dem widerspricht ja auch, dass biblische Motive ganz fehlen. Dem widerspricht ebenso, dass offenbar keiner der Stoffe bisher im Jesuitentheater vorgekommen ist. Nur gerade für den Komödianten, der versehentlich Christ wird, gab es entferntere jesuitische Vorbilder bei Drexl (*Iulianus*, 1608) und Bidermann (*Philemon martyr*, 1618); Gesenius

¹⁴¹ Westermayer (wie Anm. 5) 39; 104 f.

¹⁴² Die Schwierigkeiten, die die Saufszene (II 4) bereitet, scheinen weniger aus der Verkürzung als aus einer Vielzahl von Verschreibungen zu stammen.

¹⁴³ Möglicherweise hat Balde diese auch aus Stücken anderer eingelegt; sicherlich müssen es rhythmische Lieder gewesen sein, da er metrische Texte (wie hier die Distichen in Akt II 7) nie vertont bzw. vertonen lässt (Stroh [wie Anm. 15] 302 Anm. 191).

¹⁴⁴ Jean-Marie Valentin: *Les jésuites et le théâtre* (1554-1680), Paris 2001, 553

selbst ist früher m.W. nur im spanischen Drama des Lope de Vega (1622) nachzuweisen.¹⁴⁵ Balde scheint schon hier, wie er es später vom Dichter fordert, nach Originalität (*novitas*) zu streben.

Interessanter ist die Frage nach der Form des Stücks,¹⁴⁶ das alle Vorstellungen von einem Bühnendrama zu sprengen scheint. Nicht nur sind die drei klassischen Einheiten von Handlung, Zeit und Ort, die für Jesuitendramatiker nie verbindlich waren, aufgehoben: Balde wirbelt in beispielloser Weise Zeiten und Räume durcheinander. Derselbe Teufel treibt sich bald im englischen Mittelalter, bald im neuzeitlichen Japan herum; der nachsokratische Grieche Diogenes reist ins prähistorische Assyrien usw. Das hat natürlich nichts zu tun mit den klassischen, kleinbürgerlichen Komödien von Plautus und Terenz (auf die er sich in Lyr. 1,33 beruft), aber auch wenig mit den bunteren Stücken des Aristophanes.

Eine gewisse Analogie bietet ein Typ des Jesuitendramas, den Elida Maria Szarota als „Revuestück“ identifiziert hat (ohne den *Iocus serius* dabei zu beachten).¹⁴⁷ Das ist ein Drama, das nicht durch eine einheitliche Handlung zusammengehalten wird, sondern durch eine Leitidee, die der Dichter an verschiedenen Exempeln demonstriert. Frühestes Paradebeispiel ist der *Triumphus D. Michaelis* (1597), verfasst zur Einweihung von St. Michael in München, wo im Gang durch die Kirchengeschichte in einzelnen Episoden immer wieder der Sieg von St. Michael über diverse kirchenfeindliche Mächte dargestellt wird.¹⁴⁸ Aber dort ist eine wenigstens ungefähre Chronologie der Ereignisse (die in der realen Gegenwart von 1597 enden) angestrebt; und auch die immer wiederkehrenden Figuren des Erzengels, des bösen Drachen und der Ecclesia verbürgen eine gewisse Einheit.

Näher kommt der Form Baldes ein bei Szarota angeführtes *Drama tragicum* (Ingolstadt, 1606), das von Schicksalen unerwarteten Todes handelt und mit einem Todestanz endet; außerdem ein *Pater familias Evangelicus* (Augsburg, 1625), der einen Reigen von Bekehrungen bietet. Andere Dramen variieren Sentenzen wie *Pietas est ad omnia utilis* (Frömmigkeit ist zu allen Dingen nützlich: Burghausen, 1630) oder *Nihil est tam opertum quod non reueletur* (Nichts ist so verborgen, dass es nicht ans Licht käme: Ingolstadt, 1645). Aber keines dieser und ähnlicher Stücke hat die aberwitzige Buntheit, die Balde im *Iocus serius* anstrebt.

Sucht man hierfür nach einem klassischen Vorbild,¹⁴⁹ kommt man am ehesten auf Ovids *Metamorphoses*, die ihrerseits das an Hesiod orientierte hellenistische „Kollektivgedicht“¹⁵⁰ abwandeln:¹⁵¹ Auch dort wird ja ein gemeinsames Thema (Metamorphose) immer wieder abgewandelt, wobei dieses fast nur ein Vorwand scheint, um möglichst disparate Geschichten aneinanderzureihen. Der *Iocus serius* ist ihnen auch darin ähnlich, dass die Proportionen so asymmetrisch sind: Wie Ovid etwa den Fall Trojas nur en passant erwähnt, umso ausführlicher dafür das Schicksal der einen Hecuba schildert, so behandelt Balde das Schicksal des Ramirus unverhältnismäßig ausführlicher als eine der fünf Episoden des ersten Akts. Noch auffallender an Ovid erinnert die Technik mancher

¹⁴⁵ Nachweise bei Stroh (wie Anm. 15) 261 Anm. 59.

¹⁴⁶ Vgl. zum Folgenden schon Stroh (wie Anm. 15) 262, Anm. 62, mit weiterem Material.

¹⁴⁷ Elida Maria Szarota: Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet: Eine Periochenedition, München 1979-1987, Bd. I 1, 33-35

¹⁴⁸ Bauer / Leonhardt (wie Anm. 74) 107-109

¹⁴⁹ Unter Baldes eigenen Werken stehen am nächsten die zyklische organisierte Emblemsammlung *De Dei et mundi amore* und vor allem *De vanitate mundi* (W. Stroh.: „Plan und Zufall in Jacob Baldes dichterischem Lebenswerk“, in: Thorsten Burkard u.a. (Hg.), *Jacob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche*, Regensburg 2006, 198-244, dort 209-211; 219-221; 243).

¹⁵⁰ Vgl. zu dem von Edgar Martini (1927) stammenden Begriff G. Karl Galinsky, *Ovid's Metamorphoses*, Berkeley / Los Angeles 1975, 2 ff.

¹⁵¹ Nämlich durch die von Ovid witzig erkünstelte Chronologie, die freilich bei Balde gerade fehlt.

Übergänge im ersten und dritten Akt:¹⁵² Man sehe nur, wie der Teufel von Deutschland nach England, dann nach Japan überleitet (I 1-4), Diogenes die Handlung nach Ninive bringt (I 5-6) und König Ninus die Brücke der beiden assyrischen Episoden bildet. Schließlich ist ja auch Baldes Thema selber ein Metamorphosenmotiv: Scherz verwandelt sich zu Ernst.

Und doch wäre es wohl nicht richtig, Baldes Komödie als ein nach Ovid stilisiertes „Revuestück“ zum Thema „Scherz wird Ernst“ anzusehen. Betrachtet man sie nämlich genauer, so sieht man, dass ihr streng genommen eben die durchgängige Idee fehlt, die einem moralischen Lehrstück mit dem Thema *Pietas est ad omnia utilis* oder auch dem *Triumphus D. Michaelis* zugrunde liegt. Richtig ist nur, dass in jeder der acht „Historien“ irgendwie Ernst auf Scherz folgt - *Iocus serius*, in eben dieser Reihenfolge -, aber das Verhältnis der beiden zueinander ist so verschieden, dass man aus ihnen keine gemeinsame Moral bzw. oder ein *Fabula docet* herausziehen kann. Wollte man etwa aus der Episode von Stephanus (I 1), dem der Teufel die Stiefel um die Ohren haut, die Moral ableiten „Man verlange nie im Scherz das, was man nicht ernstlich will“, dann müsste man Genesis (III 3-4) das scherzhafte Verlangen nach der Taufe verbieten - das doch seine Seele rettet!

Es scheint geradezu Baldes Bestreben, Scherz und Ernst in immer wieder neue Verbindungen treten zu lassen. Bei Stephanus wird das im Scherz Befohlene ernsthaft ausgeführt. Dunstanus (I 2) reagiert auf den maliziösen Scherz des Teufels mit einer ernsthaften Abstrafung (vgl. S.). In der japanischen Episode (I 3-4) wird die im Scherz gespielte Besessenheit zu einer ernstlichen, die den Exorzismus nötig macht. Der impertinente Diogenes (I 5-6) möchte seine Frechheit als Scherz entschuldigen, aber König Ninus nimmt ihn ernstlich beim Wort. Im Falle der Semiramis (I 7) schließlich ist es eine scherzhafte Erlaubnis, die mit tödlichem Ernst ausgenutzt wird. So wandelt sich in einem Akt fünfmal Scherz zu Ernst, aber strukturell ist das Verhältnis der beiden zueinander ganz verschieden; und die leitmotivische Wiederkehr der Wörter *iocus (iocari)* und *serius*, besonders am Ende der Episoden, vertuscht das geradezu.

Erst der zweite Akt bringt eine gewisse Dublette: Wenn Ramirus den Totenkopf zur Party bittet und dieser dann kommt, entspricht das in etwa der Aufforderung des Stephanus an den Teufel - im Übrigen sind die Handlungen aber völlig verschieden. Etwas ganz anderes bringt dann noch einmal die Historie vom psychosomatisch geheilten Palaeologus (III 1-2), weil hier ein nur scheinbarer Scherz Ursache einer ernstlichen Heilung wird. Und wiederum völlig verschieden ist der Fall des Genesis: Der nur scherzhaft geäußerte Wunsch nach der Taufe wird - *paradoxe du comédien* - zum tiefen echten Bedürfnis, ein Christ zu sein. Hier so eindeutig und wörtlich wie nirgendwo sonst verwandelt sich Scherz in Ernst. Und zumal da Baldes Stück für die Feier einer Taufe gedacht war, legt sich der Gedanke nahe, dass die Erfindung der Komödie überhaupt von dieser letzten, erbaulichsten Episode ausgegangen ist. Aber kann man gerade aus dieser Geschichte etwas „lernen“? Allenfalls, dass gegen Gottes Gnade auch die größten Spötter machtlos sind. Aber daraus eine praktikable Lebensregel zu machen, würde ins Blasphemische führen.

Was also hat Balde mit dieser Komödie gewollt? Und wollte er damit etwas sagen? Für das zweite weiß ich keine positive Antwort (was mich nicht stört, da ich nicht meine, dass Jesuitendramen nur der Glaubenspropaganda dienen dürfen¹⁵³). Die erste Frage aber lässt sich doch beantworten, wenn wir dem Glauben schenken, was Balde selbst in der Einleitung zur lateinischen Perioche, die oben zitiert wurde, geschrieben hat: Es sei ihm darauf angekommen, eine Komödie zu machen, in der der (für Komödien typische) Scherz (*Iocus*) die Hauptrolle spiele, aber so, dass er immer ernst (*serius*) sei, so dass die Leichtigkeit der Komödie durch das Gewicht der Tragödie temperiert werde. Eben diese wohltemperierte Ausgewogenheit von Komischem und Tragischem, Weinen und Lachen, Spaß und Ernst, ist

¹⁵² Ausführlicher dazu Stroh (wie Anm. 15) 263 f.

¹⁵³ Vgl. Stroh (wie Anm. 15) 119, mit Verweis auf das Buch von Barbara Bauer.

es, auf die Balde vor allem abzielt (nicht etwa eine abstrakte Erkenntnis über die Relation von Scherz und Ernst). Sie ist ihm ja auch gelungen.

Jeder der Akte beginnt heiter, übermütig, und endet mit Schrecken, Tod und Trauer: König Ninus wird vom grässlichen Henker abgeschleppt, Ramirus muss sich den Schädel von einem Gerippe zertrümmern lassen, Genesisus wird den Qualen des Märtyrers überantwortet. Wobei sich die Ernsthaftigkeit dieser Tode steigert: Die Ninushinrichtung ist halb grotesk, auch der Tod des Ramirus hat noch komische Züge, die Todessehnsucht und der Tod des Genesisus sind dann aber ernst und ergreifend. So zieht sich denn auch insgesamt ein großer Bogen durch dieses Stück, vom unbekümmerten Kasperletheater der ersten Szenen bis zum ergreifenden Märtyrerdrama des Schlusses - wobei aber selbst dort immer noch eine gewisse Balance von Ernst und Heiterkeit angestrebt wird: Während Genesisus sich schon nach dem Märtyrertod sehnt, schüttet sich Diocletian noch aus vor Lachen über den köstlichen Komödianten; der Zuschauer aber lacht seinerseits über den törichten Kaiser, und er trauert zugleich um Genesisus, freut sich aber auch mit ihm über die Erwählung zur Märtyrerkrone.

So ist also Baldes Stück nicht nur eine „Comicotragoedi“, wie die deutsche Perioche sagt: Sie will, indem sie den *Iocus*, aber als einen *Iocus serius*, zum Protagonisten macht, d.h. indem sie sich den Gattungscharakter selber zum Thema setzt, geradezu die idealtypische „Comicotragoedi“ sein, zugleich ein Abbild des Lebens, von dem es am Ende des zweiten Aktes etwas kryptisch heißt: *Ita vivitur in mundo. Iocus iocum excipit et serius serium* (So lebt man in der Welt, Spaß folgt auf Spaß und ein ernster auf den ernsten).

Balde hatte damit ein Werk geschaffen, das, auch wenn es sonst wohl wenig Beachtung fand, für ihn selbst in seine dichterische Zukunft wies. Die Gedichte, die er vorher, 1627/8, als Münchner Lehrer geschaffen hatte, blieben im Bereich der Schule (und sind bis heute größtenteils unveröffentlicht¹⁵⁴). Das einzige auch für die Öffentlichkeit bestimmte Werk, die Auftragsarbeit des *Panegyricus equestris* (1628) war, als ernster, allzu ernster Versuch, Claudian zu überbieten, ein künstlerischer Fehlschlag (dem Balde keinen zweiten folgen ließ). Mit dem heiterernsten *Iocus serius* aber fand Balde den Ton, der auch viele spätere Werke zum Erfolg führen sollte. Wir denken besonders an das von Martial inspirierte heiter-spöttische Erfolgsgedicht *De vanitate mundi* (1636/1638) und an das unübertrefflich komische (und doch nicht nur komische) Lob der Magerkeit, *Agathyrsus* (1638/1647); vor allem aber auch an das drollig hintersinnige Heldengedicht vom Froschmäusekrieg, *Batrachomyomachia* (1637). Noch die viel später veröffentlichte Tragödie *Jephtias* ist voll von komödienhaften Details, die den Zuschauer immer wieder überraschen - und entspannen. Und so kam Balde in Konsequenz schließlich zu der Dichtungsart, die er selbst wohl als Krönung seines Schaffens ansah,¹⁵⁵ der Satire, für welche die Mischung aus Scherz und Ernst seit Horaz geradezu das Gattungsgesetz ist.¹⁵⁶

Wer keinen Sinn für Humor besitzt, ist bei Balde immer fehl am Platze. Um aber seinen *Iocus serius* genießen zu können, sollte man auch Freude am Kasperletheater haben - und am besten ein echtes Kindergemüt.

¹⁵⁴ Ich denke vor allem an die (z.T. schon sehr heitere) Emblemsammlung *De Dei et mundi amore*, die Sammlung kassischer Parodien *Regnum poetarum* und die *Philippica in Mansfeldium*; vgl. die Beschreibung der Münchner Handschrift clm 27271.III bei Peter Lebrecht Schmidt, „Balde und Claudian [...]“ (zuerst 1986), jetzt in: P. L. Sch., *Traditio Latinitatis* [...], Stuttgart 2000, 356-372, dort 367 f.

¹⁵⁵ *De studio poetico* c. 71 (Burkard [wie Anm. 54] S. 66 = Balde, *Opera* [wie Anm. 1] Bd. 3, 355

¹⁵⁶ Horaz, sat. 1,1,24; vgl. die Vorrede und das Programmgedicht Satyra I zu *Medicinae gloria* (1651) = Balde, *Opera* (wie Anm. 1) Bd. 4, 369; 372 f.

Anhang:

Für Freunde des textkritischen Nüsseknackens gebe ich ohne größeren Kommentar die Transkription eines Stücks aus der am schlimmsten verderbten Partie des Textes, der sächsisch-lateinischen Saufszene (II 3, gegen Ende):¹⁵⁷

Ramirus Mappilappi das groß Pokal den Stifeliunum¹⁵⁸ adducas.

Mappius optime. pirks¹⁵⁹ fiat uoluntas tua (. homo es.)¹⁶⁰

*Ventriolus*¹⁶¹ fomenta gratiosa. præ tomaculis (. fomenta.)

Lingulinus na na lustig, das güattlin muss versoffen sein. (uoluntas tua.)

Machiauellus habemus fidelem famulum. ipsa cella promptuaria est.

Mappius Da da, ô pulchrum carchesium gaudete aurigæ, & exultate iusti, uos poculis pedes uestitis.

Ramirus infide¹⁶² plenam. omnino plenam paruus sum & capax tamen¹⁶³. in salutem uestrûm omnium gaudeo, quod simul conuenerimus.

Omnes proficiat.

Mappius Iu iu iu niu suff das ist ein Saxenkerlin.

Ramirus Ego nihil reformido ex ocreis bibere, biberem ex calua, si adesset, quam hodie calcaui. iocus est, iocus, iocare iocare anime, nunc proficiat, Mappi.

Mappius Ramire.

Ramirus Mappi. da illis potum. tu quoque bibe. facietur [*sic*],¹⁶⁴ nihil ambige, huc pepuli. mihi stifelium o mihi stifelium (paruus sum)

Ventriolus est insignis indolis.

Lingulinus Profecto apparent stricturæ ingenij.

Patinarius Certum est euadet in Tricongium (Stifelium)

Machiauellus uidete quæso sexies ebiberet.

Mappius (canit & alij simul. Tum repente desistunt, mortuo adueniente, unus tamen post alterum abit, repit.) [...]

¹⁵⁷ Für Hinweise bin ich dankbar: stroh@klassphil.uni-muenchen.de.

¹⁵⁸ *Stifelium*? Gemeint ist auf jeden Fall der „Stiefel“.

¹⁵⁹ Oder *pirkt* zu lesen?

¹⁶⁰ Der Sinn dieser Klammerzusätze, die sonst in der Regel Regieanweisungen enthalten (wie unten in der letzten Zeile) ist mir unklar.

¹⁶¹ Valentin: *Ventricolus*

¹⁶² Valentin: *in fide*. Zu lesen sicherlich: *infunde*.

¹⁶³ Valentin: *tum*

¹⁶⁴ Lateinkatastrophen dieser Größenordnung sind natürlich dem Suff, nicht Balde, anzulasten.