

Hieronymus Ziegler und Martinus Balticus: zwei Pioniere des lateinischen Schultheaters in München

Wer vom lateinischen Schultheater Münchens hört, der denkt zunächst an die europaweit bewunderten Glanzzeiten des Jesuitentheaters¹. Sie hatten ihren ersten Höhepunkt in dem 1568 aufgeführten *Samson*, zu dem wohl Orlando di Lasso die Chorlieder komponierte, und gipfelten 1597 in dem zur Einweihung von St. Michael aufgeführten multimedialen Riesenspektakel ‚Triumphus D. Michaelis‘, der mit seinen tausend Mitwirkenden, Prospekten und Maschinen ein wahrer Triumphus auch des bayerischen Katholizismus war². Zu danken war dies alles dem Geschick der rührigen, höchst latein- und bretterkundigen Leute von der Gesellschaft Jesu, die in ihrem größten Jahrhundert mehr für das deutsche Theater geleistet haben als irgendwer sonst und die in München auch nach jenem Triumph des Heiligen Michael weiterhin sehenswertes, künstlerisch sogar noch wertvolleres Theater geboten haben: von Jacobus Biderman, dessen ‚Cenodoxus‘ 1609 die Gemüter aufwühlte, bis zu den um 1700 aufgeführten Meditationsoperetten des Franz Lang³, der zu seiner Zeit auch der führende Theoretiker des Dramas war.

Von soviel Glanz geblendet, übersieht man leicht, dass nicht erst die Jesuiten mit ihrem Kommen im Jahre 1559 das Theater in die heutige Theaterstadt München gebracht haben. Zumindest in deutscher Sprache wurden schon längst von bürgerlichen Laien Komödien und Fastnachtsspiele, auch geistliche Dramen aufgeführt⁴. 1549 schließlich bekam München einen Schulrektor, Hieronymus Ziegler, den man zu den führenden lateinischen Dramatikern seiner Zeit gezählt hat; und sein Nachfolger, Martinus Balticus, war auf diesem Gebiet sogar wohl ein kleines Genie, das die Wiederentdeckung verdienen würde – nicht nur weil dieser Querkopf im katholischen München Herzog Albrechts V. aus der Schule ausgerechnet des Philipp Melanchthon in Wittenberg kam. Folgen wir den Ereignissen der Reihe nach.

Münchens *Schola poetica*

Schultheater braucht die geeignete Schule. München bekam sie, überraschenderweise früher als andere Städte des heutigen Bayern, schon spätestens 1489⁵: eine *Schola poetica* bzw. Poetenschule, d.h. eine von der Stadt, nicht der Kirche unterhaltene Schule für die gehobenen

¹ Si heißen ‚Fêtes Munichoises‘ im einschlägigen Kapitel von Jean-Marie Valentin, *Les jésuites et le théâtre* [...], Paris 2001, 235-268; weitere Lit. bei Wilfried Stroh, *Lateinstadt München*, Gymnasium 113, 2006, 117-150, dort 128-134.

² Barbara Bauer / Jürgen Leonhardt (Hg.), *Triumphus Divi Michaelis archangeli Bavariae* [...], Regensburg 2000.

³ Eine dieser heute fast vergessenen Fastenmeditationen (*Considerationes*), ‚Porta Aeternitatis‘, habe ich (mit der durch Jürgen Leonhardt erschlossenen Musik von Rupert Ignaz Mayr) im Rahmen der *LVDI LATINI* 1986 in Freising wiederaufführen lassen.

⁴ Dazu Karl Trautmann, *Italienische Schauspieler am bayrischen Hofe*, *Jahrbuch für Münchener Geschichte* 1, 1887, 193-312, dort 196-204; von Münchner Handwerkern wird 1538 ‚Der nicht geschlachtete Isaak‘ aufgeführt (nach Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Bd. 3, Regensburg 1918, 62).

⁵ In diesem Jahr verzeichnen jedenfalls die Stadtkammerrechnungen erstmals einen ‚Schulmeister der poetry‘ (so Karl von Reinhardstoettner, *Martinus Balticus: ein Humanistenleben aus dem sechzehnten Jahrhundert*, Bamberg 1890, 71 Anm. 14, mit Auflistung der frühesten Rektoren); doch setzt Fridolin Solleder (*München im Mittelalter*, München / Berlin 1938, 353) die Gründung der Schule schon ins Jahr 1478 (und ihm folgen die meisten)

Stände, die, wie ihr Name ausweist, vom humanistischen, auf die Antike ausgerichteten Geist erfüllt war⁶. Die frühen Humanisten nannten sich ja selbst meist *poetae*, und so hieß *poeta* bzw. Poet oder Schulpoet der Rektor dieser Schule⁷ – wahrlich ein schönerer Name als Oberstudiendirektor –, und zumindest der Idee nach sollte er lateinische Bildung soweit vermitteln, dass seine Schüler auch Poesie verstehen und vielleicht selber Verse fabrizierten könnten⁸. Ein frühes Zeugnis dieser Fähigkeit dürfte ein solcher Poet gegen Ende schon des 15. Jahrhunderts an der Münchner Frauenkirche hinterlassen haben: Man liest dort am sogenannten Brautportal die schön ziselierte, wenn auch etwas holperige Elegie, die über die Grundsteinlegung dieses berühmtesten Münchner Gotteshauses berichtet⁹.

Die ersten aber, die wir einigermaßen kennen¹⁰, sind Simon Minervius (Schaidenreisser), bekannt als deutscher Übersetzer der Odyssee, der von 1525 bis 1534 als Poet fungierte¹¹, und der Jurist Christoph Bruno, der 1541 bis 1547 dieses Amt innehatte¹², und als solcher zwar noch keine Dramen schuf, aber doch 1546 eine ciceronisch stilisierte Huldigungsrede auf die Hochzeit von Herzog Albrecht mit der Kaisertochter Anna verfasste¹³. Auch eine schon 1542 angefertigte deutsche Übersetzung von Ciceros Rede Pro Marcello¹⁴, diesem Präludium

⁶ Dazu Rudolf Endres, in: Max Liedtke (Hg.), Handbuch der Geschichte des bayerischen Bildungswesens, Bd. 1, Bad Heilbrunn/Obb. 1991, 163-165 („Der Einfluß des Humanismus – die Poetenschulen“); vgl. Ulrich Ziegler im selben Band, 191-193 (mit Lit.). Allgemein zum Münchner Humanismus: Alois Schmid, Stadt und Humanismus: Die bayerische Haupt- und Residenzstadt München, in: Klaus Malettke / Jürgen Voss (Hg.), Humanismus und höfisch-städtische Eliten im 16. Jh., Bonn 1989, 239-275 (zur Poetenschule 247 f.); noch allgemeiner: Heinrich Lutz / Alois Schmid, Vom Humanismus zur Gegenreformation, in: Max Spindler / Andreas Kraus (Hg.), Handbuch der bayerischen Geschichte, Bd. 2: Das alte Bayern [...], München 1988, 861-875.

⁷ Zu dieser bayerischen Bezeichnung: Andreas Raselius bei Trautmann (Anm.4) 273, A. 36: „nach allgemeinem bayrischen Landtbrauch [...] heist man den lateinischen Schull-Meister den Poeten und nit Magister oder Rector“.

⁸ Nach der Schulordnung von Gabriel Castner (1560), vgl. Reinhardstoettner (Anm 5) 24 f.

⁹ Dazu Stroh (Anm. 1) 121-124.

¹⁰ Eine deutsche Komödie des früheren Poeten Matthias Brotbeyel (1534-1536) ist nachgewiesen bei Trautmann (Anm. 4) 204.

¹¹ Vgl. zu den Daten die wertvolle Dissertation von Winfried Zehetmeier, Simon Minervius Schaidenreisser: Leben und Schriften, Diss. München 1961, 19-24. Dort wird auch (42-146) ein Überblick über die erhaltenen Werke, darunter lateinische Elegien, gegeben. Dass Minervius auch schon (nach einem „allgemeinen Brauch“) regelrechte lateinische Schulspiele verfasst habe, schließt Zehetmeier aber zu Unrecht aus den „Kammerrechnungen von 1527“: „II fl [= 2 Gulden, W.St.] zallt dem poetrn erung („Honorar“) seins spills, so er vor den herrn [= Ratsherren, W.St.] gehalltn hat“ (zitiert nach Zehetmeier 136). Anspruchsvolle Schuldramen, die nicht als „Spiel“, sondern regelmäßig als „Comödie“ bezeichnet werden, wurden später mit 11 bis (meist) 13 Gulden honoriert (Helmuth Stahleder, Chronik der Stadt München, Bd. 2: Belastungen und Bedrückungen: die Jahre 1506 bis 1705, o.O. [Hamburg / München] o. J. [2005], 108; 110; 113 u.ö.); es dürfte sich hier also um irgend ein kleineres „Spiel“ handeln. (2 Gulden sind das übliche Honorar etwa für Meistergesang nach der Christmette, vgl. Stahleder (wie oben) 69; 72). Auch bei den gelegentlich des Besuchs von Kaiser Karl V. am 10. Juni 1530 in München aufgeführten drei „Schauspielen“ (so Trautmann [Anm. 4] 203) handelte es sich nicht um Dramen – die dann tatsächlich wohl von Minervius hätten verfasst sein müssen –, sondern, nach der zeitgenössischen Beschreibung (Trautmann 272 f.) zu urteilen, eher um pantomimische Einzelszenen bzw. lebende Bilder.

¹² In einer 1541 in Augsburg herausgegebenen (deutschen) Sammlung von (meist aus Ovid genommenen) ‚Etliche(n) Historien vnnnd fabulen‘ nennt er sich ‚Der Rechten Licentiaten / Jetzundt Poeten der löblichen und hochberümpften Statt München‘ (ähnlich auch in anderen Schriften). Am Ende dieser Schrift, die dank der Bayerischen Staatsbibliothek München als Digitalisat zugänglich ist, gibt er auch eine winzige Probe seiner Verkunst.

¹³ ‚Ad illustrissimos generosißimosque Principes, ac Coniuges, D. Albertum [...] ac D. Annam [...] Oratio Epithalamica ac Congratulatoria‘, Ingolstadt 1547. Die weitschweifige Rede enthält auch (laut Titelblatt) ‚praeter Argumenti seriem‘ einen in allegorischer Erzählung dargestellten ‚iucundissimus ac foelicissimus studiorum cursus‘.

¹⁴ Zur Huldigung an Julius Caesar beigefügt zu ‚Die Gantz Römisch histori auffß fleissigst und kürztzt begriffen‘, Augsburg 1542 (nach Giovanni Boccaccio, der Caesar zum Missfallen Brunos geschmäht hatte).

späterer Kaiserpanegyrik, dürfte ihn als Mann guter Untertanengesinnung ausgewiesen haben; und so nimmt es nicht wunder, dass Brunos Humanistenkarriere, nachdem er 1547 sein Lehramt aufgab, offenbar am Münchner Herzogshof ihr Ende fand¹⁵.

Aber die Poetenschule sollte bald in größerem Glanz strahlen. Der Augsburger Schulmeister Hieronymus Ziegler, als Dramatiker bekannt, hatte etwa im Herbst 1547 der Pest halber seine Stadt samt Gymnasium verlassen müssen¹⁶. Ein ihm befreundeter Pfarrer, Zacharias Weichsner in Bruck, heute Fürstenfeldbruck, bei München nahm ihn (und vielleicht eine Schar seiner theaterbegeisterten Schüler) freundlich auf¹⁷; und wie zum Dank dafür agierte die von Ziegler einstudierte Truppe gegen Ende des Jahres vor Ort das soeben entstandene Drama ‚Christi Vinea‘, eine Adaption von Matthaeus cap. 20. Wir kennen Zieglers Stück, da er es sogleich Zacharias Weichsner gewidmet und später, wie wohl alle seine Dramen, zum Druck gebracht hat¹⁸. Vielleicht hatte schon vorher das gebildete München die etwa 25 Kilometer Wegs nach Bruck nicht gescheut, um zum ersten Mal im Umkreis der eigenen Stadt an einem humanistischen Theaterereignis teilzunehmen. Aber wie dem auch sei, die Münchner sicherten sich noch in diesem Jahr den Mann: Am 13. Dezember 1547 erhielt Hieronymus Ziegler (nach Ausweis der Städtischen Kammerrechnungen) sein erstes „Quatembergeld“ von 13 Gulden¹⁹, und war damit als Nachfolger Brunos vom folgenden Jahr an neuer Münchner Stadtpoet²⁰. Bereits am 1. Januar²¹ redet er als *poeticae scholae Monaci praefectus* seinen Freund Weichsner an.

Seine progressive pädagogische Neigung sowie das Interesse am Hof bezeugt die deutsche Übersetzung von Juan Luis Vives' berühmter Schrift ‚De institutione feminae christianae‘ = ‚Von unterweysung ayner Christlichen Frauen‘, Augsburg 1544 (www.uni-mannheim.de/mateo/desbillons/vives.html), gewidmet der Gemahlin von Herzog Wilhelm IV., Herzogin Jacoba von Bayern und deren Tochter Mechtild; vgl. Erika Kartschoke (Hg.), erarbeitet von Walter Behrendt (Hg.), Repertorium deutschsprachiger Ehelehren der Frühen Neuzeit, Berlin 1996, 38 ff. (mit Lit.).

¹⁵ Spätestens 1566 wurde er herzoglicher Rat bei Albrecht V.; als solcher (Consiliarius Bauaricus) widmet er in diesem Jahr Kaiser Maximilian II. eine Congratulatio.

¹⁶ Nach Reinhardstoettner (Anm.5) 12-13 wäre Ziegler schon damals Münchner Schulpoet gewesen. Er identifiziert nämlich die Flucht nach Bruck, von der wir in der auf den 1.1.1548 datierten Vorrede zu ‚Christi Vinea‘ (p. 4, s. unten Anm. 17) hören, mit derjenigen, von der Ziegler in der am 1.5.1549 verfassten Vorrede zum Ophiletes (p. 48) erzählt. Aber diese andere Flucht fand nach Zieglers Angabe „proximè praeterita hyeme“, also nach (!) Ende des Winters 1548/1549 statt, nicht, wie Reinhardstoettner (Anm. 5) angibt, „in jenem Schreckenswinter (1547/48)“.

¹⁷ In der Widmungsepistel des Stücks (vgl. oben Anm. 16) an Weichsner p. 4-5 spricht Ziegler allerdings nur von sich: [...] „dum iam tecum pestis iniuria habitare cogor, & interim nihil agere conceditur, quo rei familiari meae consulerem, [diese pekuniären Schwierigkeiten, auf die er auch im Folgenden anspielt, sind mir nicht näher bekannt] me ipsum his studijs [der Meditation über religiöse Stoffe] consolor [...]. Sed [...] placuit parabolam Christi, de uinea prolatam [...] in Dramatis formam redigere. Quod Drama cum finitum esset, his diebus [also gegen Ende des Jahres 1547] publicè apud te egi, & nunc iudicandum tibi transmittito.“ Die Widmung dieses „literarium xeniolium“ gerade an Weichsner begründet Ziegler mit der von diesem erhaltenen materiellen Unterstützung. – Bei der späteren Flucht vor der Pest, Anfang 1549 (s. oben Anm. 16) hatte Ziegler jedenfalls Schüler bei sich.

¹⁸ ‚Christi Vinea. Drama sacrum, ex Matthaei cap. xx. argumento sumpto. Hieronymo Zieglero Rotenburgensi autore. Eiusdem Ophiletes, drama aliud Comicotragicum, ex eodem Matthaei Euangelio desumptum‘, Basileae 1551 (VD 16 Z 422): als Digitalisat zugänglich bei der Bayerischen Staatsbibliothek München. Von Hans Rupprich, Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock, 2. Teil: Das Zeitalter der Reformation 1520-1570, München 1972, 366 (vgl. aber auch 367) wird das Stück fälschlich Martinus Balticus zugeschrieben. ¹⁹ Stahleder (Anm. 11) 106.

²⁰ Da der „Poetn bstell brieff“, d.h. die Vereidigungsurkunde Zieglers (abgedruckt bei Zehetmeier [Anm. 11] 21-23) erst vom 22. September 1550 datiert, ist wohl anzunehmen, dass Ziegler, wie später Balticus, zunächst nur auf Probe angestellt war.

²¹ In der Widmungsvorrede zu ‚Christi Vinea‘ (vgl. vorige Anm.).

Hieronymus Ziegler, Dramatiker in Augsburg und Bruck

Auch unabhängig von der Brucker Aufführung könnten die Münchner Stadtväter auf den vielversprechenden Schulmeister²² längst ein Auge geworfen haben. Ziegler war in der freien Reichsstadt Rothenburg ob der Tauber geboren; er studierte Artes bzw. Philosophie im katholischen Ingolstadt, wo er 1534 den Titel des Magister erwarb. Schon in seiner Studienzeit begeisterte er sich fürs Theaterspiel, was er später so erläutert²³:

Nam & ipse non solum sub praeceptoribus meis diuersas ludorum Scenicorum personas egi, uerum etiam postea meae fidei commendatos pueros agere Comoedias docui, atque institui. Quod quidem genus exercitij, & studiorum, praeceptoribus laudi dabatur, iuuentuti utilitatis multum adferebat, & memoriam augebat. Hinc puer dicendi publicè imperitus, & timidus, audacior reddebatur, publicè animi concepta memoriae commendata, absque haesitatione, ac tremore proferre, assuefiebat.

Obwohl Ziegler in seinen Dramen fast nur religiös-moralische Stoffe behandelt, ist ihm, wie bis heute fast allen Theaterpädagogen, diese rhetorisch-politische Zielsetzung des Schultheaters: die Jugend an öffentliches Auftreten und Reden zu gewöhnen, immer fast noch wichtiger geblieben als die sittliche Erziehung (die er natürlich auch im Auge hat²⁴).

So fügte es sich gut, dass er nach einer Lehrtätigkeit an der Universität Ingolstadt 1542 als Lehrer an das Gymnasium bei St. Anna in Augsburg kam²⁵; denn dort wirkte von 1536 an als Rektor kein Geringerer als Sixt Birck (Xystus Betuleius)²⁶, der damals ein schon angesehener Dramatiker war, übrigens ein dezidierter Protestant (was der Richtung der Schule entsprach, die Ziegler offenbar nicht störte). Hatte er früher als Lehrer und Rektor in Basel (1530-1536) Stücke in deutschen Vierhebern verfasst, so musste er sich im humanistischeren Augsburg zum lateinischen Senar des Terenz verstehen – wobei er teils seine alten Stücke umschrieb, teils neue verfasste und sogar mit musikalischen Chorliedern in Art der modernen Humanistenoden versah.

²² Ich stütze mich vor allem auf den immer noch grundlegenden Artikel von Johannes Bolte: Ziegler, Hieronymus, in: ADB 45, 1900, 173-175, der seinerseits („obwohl unvollständig“) das Schriftenverzeichnis bei Theodor Wiedemann, Johann Turmair, genannt Aventinus, der Geschichtsschreiber des bayerischen Volkes, Freising 1858, 92-99. 257 f., 282 benutzt. Zur Würdigung der Dramen vgl. Helene Levinger, Augsburger Schultheater unter Sixt Birck (1536-1554), Diss. Erlangen (1930) 1931, bes. 35-37 und Wolfgang F. Michael, Das deutsche Drama der Reformationszeit, Bern u.a. 1984, 218-223 (bes. zur Bühnenrealisierung); Einzelnes bei Wolfram Washof, Die Bibel auf der Bühne: Exempelfiguren und protestantische Theologie im lateinischen und deutschen Bibeldrama der Reformationszeit, Münster 2007. Fehlerhaft sind die Angaben in der Literaturgeschichte von Rupprich (Anm. 18) 367.

²³ In der Vorrede zu ‚Abel iustus tragoedia‘, Ingolstadt 1559, A 2 r.- A 2 v.: „Denn nicht nur spielte ich selbst unter meinen Lehrern verschiedene Bühnenrollen, sondern ich lehrte auch später die mir anvertrauten Knaben, Komödien [oft zusammenfassend für alle Arten von Dramen gebraucht] zu spielen, und studierte sie ihnen ein. Diese Art von Übung und Training brachte sowohl den Lehrern Lob ein und war für die Jugend von großem Nutzen, und sie stärkte auch das Gedächtnis. Durch sie wurde der Knabe, der in öffentlicher Rede noch unerfahren und schüchtern war, selbstbewusster: Er gewöhnte sich daran, was er sich geistig erdacht und dem Gedächtnis anvertraut hatte, in der Öffentlichkeit ohne Stocken und Zittern vorzutragen.“

²⁴ Im Fortgang gerade dieser Vorrede zeigt Ziegler, was man aus Terenz und der Aulularia des Plautus moralisch lernen könne.

²⁵ Nach der üblichen, durch Bolte (Anm. 22) verbreiteten Auffassung hätte Ziegler schon einmal von 1535-1540 in Augsburg gelehrt; vgl. dagegen Levinger (Anm. 22) 35 A. 105.

²⁶ Zu ihm informieren zusammenfassend: Wilhelm Scherer: Birk, Sixt, ADB 2, 1875, 656 - 657; vgl. Rupprich (Anm. 18) 378-380; Elke Ukena-Best, Birck [...], in: Walther Killy (Hg.), Deutsche Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Gütersloh / München 1994, Bd. 1, 197-199. Vgl. vor allem Levinger (Anm. 22), bes. 3-44; 58-73. Michael (Anm. 22) 208-216. Die lateinischen Dramen sind erschienen in Sixt Birck, Sämtliche Dramen (hg. von Manfred Brauneck), 3 Bde., Berlin 1969-1980 (lat. Dramen bearb. von Manfred Wacht).

Hier gewissermaßen unter den Fittichen Bircks schreibt und inszeniert nun Ziegler seine ersten Dramen, deren Stoffe durchweg dem Alten Testament entnommen sind und die in der Regel in Augsburg gedruckt werden: eine ‚Immolatio Isaac‘ (*comoedia*²⁷ 1543), in klassischen fünf Akten mit sogar sechs Chorliedern²⁸; einen ebenso klassisch angelegten ‚Heli, siue Paedonothia‘²⁹ (*tragoedia* 1543)³⁰, über die missratenen Söhne des Priesters Eli; dann in freierer Form³¹ einen ‚Protoplastus‘ (*comicotragoedia* 1545)³², über die Erschaffung Adams (die auf offener Bühne vonstatten geht)³³ und vor allem den Sündenfall; eine ‚Nomothesia‘³⁴ (*tragicomoedia* 1547)³⁵, über die Gesetzgebung des Moses; schließlich einen ‚Samson‘ (*tragoedia* 1547), der sich als einziges Drama weniger moralisch³⁶ als politisch ausgerichtet gibt, soll er doch laut Überschrift zeigen, wie die Christen mit Hilfe Gottes die Türken besiegen könnten³⁷. (Das besagt freilich mehr der Prolog als das Stück selbst, in dem vor allem vor den Schmeicheleien der Weiber gewarnt wird.)

Die letztgenannten drei Stücke erschienen nicht im Separatdruck, sondern als Teile eines anspruchsvollen (vom Humanisten und Verleger Johannes Oporinus herausgegebenen, sichtlich von Birck inspirierten) Sammelbands ‚Dramata sacra, comoediae et tragoediae aliquot è Veteri Testamento desumptae‘, Basel 1547³⁸. Dieses insgesamt sechzehn Dramen umfassende Volumen – dreizehn davon stammen von Lehrern oder Schülern bei St. Anna³⁹ – enthält auch die eben erwähnten früheren Stücke Zieglers: Der ‚Protoplastus‘ darf sogar die Sammlung eröffnen, freilich nicht wegen seines künstlerischen Werts – immerhin hat ihn aber doch Hans Sachs ins Deutsche übertragen –, sondern weil die Anordnung der Dramata eine chronologische ist, so dass denn Adam, der Protoplast, notwendig auch erster Protagonist der Sammlung sein muss.

²⁷ Man sieht, dass die Einteilung in Tragödien und Komödien sich nicht nach dem Rang der Personen (Ständeklausel), sondern nach dem jeweiligen Ausgang der Handlung richtet. Hier ist besonders komödienhaft, dass das Stück mit einer Hochzeit endet. Zur uneinheitlichen Terminologie der Bezeichnung von Dramen in der Reformationszeit s. Washof (Anm. 22) 35-41.

²⁸ Diese metrischen, prosodisch nicht ganz fehlerfreien, Oden (strophische Asclepiadeen, alcäische Strophe, Hemiepes + Adoneus, sapphische Strophe, Phalaeceen, jambische Trimeter + Dimeter), wurden wohl wie die von Birck musikalisch in Art der von Conrad Celtis und Petrus Tritonius initiierten Humanistenoden ausgeführt, also mit quantifizierender 2:1-Vertonung der langen und kurzen Silben). Gegen die antiken Vorbilder geht ein Chorlied dem Prolog voran, und eines beschließt den letzten Akt. Sie werden von einem überzeitlich christlichen, nicht jüdisch-alttestamentlichen Standpunkt aus formuliert. Dass Isaak ein Typus des Leidens Christi ist („figura passionis Christi“), wie es im Prolog heißt, spielt für die Handlung im Übrigen keine Rolle (wie oft bei solchen vorgeblich typologischen Stücken).

²⁹ Dieser fast unverständliche Titel (offenbar: Kinderverbastardung) ist im Erstdruck verschrieben zu unsinnigem „Pedonethia“.

³⁰ Aus formalen Gründen meint Levinger (Anm. 22) 36, dieses Stück müsse schon früher, vor der Augsburger Zeit, verfasst sein. – Zur moralischen Zielsetzung, besonders auf Grund der Vorrede s. Washof (Anm. 22) 409-412.

³¹ Das Stück hat nur drei Akte; von nun an fehlen bei Ziegler auch die Chorlieder.

³² Zur Handlung s. Washof (Anm. 22) 143-146.

³³ Regieanweisung („Dramata sacra“, s. unten mit Anm. 38, dort p.6): „Nunc Deus facta ex luto figura hominis parua [offenbar ein Modell] proiectaque ea, ex fouea praeapara educit hominem [...]“. Auch der Auftritt der redenden Schlange machte den Kostümbildnern bei St. Anna keine Schwierigkeiten. – Dieses und anderes in den Dramen der Frühen Neuzeit sollten diejenigen Philologen bedenken, die aus der „Unaufführbarkeit“ gewisser Szenen in den Tragödien Senecas auf deren Charakter als pure Lesedramen schließen.

³⁴ Das Stück hat fünf Akte, aber keine Chorlieder, ausgenommen eine Einlage in sapphischen Strophen beim Tanz ums goldene Kalb.

³⁵ Den von Michael (Anm. 22) 219 genannten Druck, Basel 1540, konnte ich noch nicht identifizieren.

³⁶ Die ‚Immolatio‘ und der ‚Protoplastus‘ zeigen die Wichtigkeit des Gehorsams gegen Gott; der ‚Heli‘ warnt vor allzu liberaler Pädagogik, die ‚Nomothesia‘ vor Abgötterei.

³⁷ „[...] quomodo speranda sit diuina ultio et uictoria contra Turcas, Christianitatis hostes immanissimos“.

³⁸ VD 16 O 794. Zugänglich unter www.uni-mannheim.de/mateo/camena/AUTBIO/drama.html.

³⁹ Levinger (Anm. 22) 34 (mit Aufschlüsselung).

In diesem dramatischen Potpourri aus dem Alten Testament⁴⁰ finden sich neben sechs Dramen des Meisters Betuleius (Birck) also schon immerhin fünf ganze Stücke des jungen Ziegler, während sich alle anderen Dramatiker, darunter etwa der erfolgreiche Zovithius, mit nur je einer Nummer bescheiden müssen. Im Übrigen zeigt die Sammlung, wie „ökumenisch“ gesinnt damals noch das deutsch-schweizerische Schultheater ist: Neben Ziegler, der sich zumindest später als orthodoxen Katholiken gibt⁴¹, steht nicht nur Birck, sondern etwa auch Naogeorgus, den wir sonst als geradezu kämpferischen Protestanten kennen. Eine genauere Untersuchung der Sammlung dürfte wohl zeigen, dass darin konfessionelle Reizthemen eher gemieden werden.

Christi Weinberg in Bruck

In die Zeit, als dieser Band erschien, fiel, wie es scheint, auch eine Neuausrichtung von Zieglers dramatischem Schaffen. Er verlässt nämlich von nun an die dankbaren Sujets des Alten Testaments. Zunächst versucht er sich im ‚Cyrus maior‘⁴² ein einziges Mal an einem Stoff der klassischen Antike – höchst unklassisch der Form nach: Das ganze Leben des Perserkönigs von der Aussetzung des Babys bis zur Eroberung der Macht wird dargestellt. Dann behandelt die schon erwähnte ‚Komödie‘⁴³ ‚Christi Vinea‘ ein Gleichnis des Evangeliums (Matth. 20,1-16), das damals nicht ganz ohne theologische Brisanz war: Der Arbeitgeber, der seinen Tagelöhnern im Weinberg ihren Lohn so großzügig auszahlt, dass die kürzer Arbeitenden dennoch „vollen Lohnausgleich“ erhalten, steht ja für Gott und das Himmelreich: Kommt es also für unsere Rechtfertigung gar nicht auf die Werke, sondern nur auf die Gnade an, wie, vereinfacht gesprochen, die Protestanten meinen? In seinem Prolog (p. 10 f.) betont Ziegler, dass zwar die eigentliche Rechtfertigung „sine meritis“ des Menschen stattfindet, dass Gott aber dennoch nicht wolle, „Vt homo operam suam impendat gratis sibi, / Si bona operatus est“; und er schließt mit einem salomonisch vermittelnden Urteil: „in unum transeunt / Et debitum mortalium, & gratia“⁴⁴ / Dei“⁴⁵. Die Moral scheint vorläufig einigermaßen katholisch: „Fideliter labora ...“. Aber im dritten Akt, dem ideologischen Kernstück des Dramas, erklärt ohne Einschränkung ausgerechnet Petrus (p. 38 f.), die Berufung zum ewigen Leben erfolge nicht nach menschlichem Verdienst („merito mortalium“), sondern durch die unverdiente göttliche Gnade („gratia diuina gratis praestita“), und erklärt in diesem Sinn das Herrenwort, die Ersten würden die Letzten und die Letzten die Ersten sein. – Nähert sich Ziegler hier zweifellos der protestantischen Rechtfertigungslehre, so ist er umso ostentativer katholisch, wenn er, ohne dramatische Notwendigkeit, Jesus den Petrus zur „petra ecclesiae“ einsetzen lässt (p. 16) und im Epilog betont, die Diensttuenden im

⁴⁰ Nur das 2. Stück, Bircks ‚Eua‘, ist unbiblisch: eine (nach Melanchthon) erdichtete lustige Episode aus dem Familienleben der Stammutter.

⁴¹ Oder hat er sich hier ein gutes Stück weit gewandelt? Im ‚Protoplastus‘ (p. 5, zitiert nach den ‚Dramata sacra‘, 1547 [s. oben]) erklärt Gottvater, dass die „Welt“ ihn als Herrscher („Deum autocrator“) nicht „per sapientiam suam“ erkennen könne, das sei „sola fide“ möglich. Das klingt mehr nach Karl Barth als Thomas von Aquin (vgl. auch Michael 1984, 220). Auch das betuliche Lob der christlichen Ehe, mit dem überraschenderweise die ‚Immolatio Isaac‘ endet, erinnert an Lutherisches. Dass er sich in der Vorrede zur Paedonothia als „katholischen Ludimagister“ bezeichne, ist unrichtige Behauptung von Washof (Anm. 22) 409 mit Anm. 578.

⁴² Als „Drama tragicum“, gedruckt in Augsburg, Vorrede datiert auf 1.1.1547.

⁴³ So im Prolog (p. 11): „Drama Comicum“.

⁴⁴ Wenn nach „mortalium“ kein ganz ungewöhnlicher Hiatus anzusetzen ist, müssen ein oder zwei Silben zu ergänzen sein, etwa „& <bona> gratia“.

⁴⁵ „... dass der Mensch seine Mühe ihm ohne Lohn widme, wenn er Gutes getan hat. Es gehen in eines über sowohl die schuldige Belohnung der Menschen als auch die Gnade Gottes.“ Mit „debitum mortalium“ kann nicht die Schuld bzw. Pflicht der Menschen (gegenüber Gott) gemeint sein, denn Ziegler erläutert in einer Randglosse: „Debitum intelligit scilicet ex libera Dei promissione“ (d. h. Gott gibt, was er schuldig ist, aber als freie Gnade).

Weinberg der Kirche sollten brave Arbeiter sein „et non nouorum doctores [...] dogmatum“ („und nicht die Lehrer neuer Dogmen“)⁴⁶. Das wird mancher in München gerne gehört haben.

Im Übrigen ist Zieglers dramatisches Vorgehen eigenartig. Der im Gleichnis handelnde „pater familias“, der die Arbeiter in seinen Weinberg ruft, wird mit dem bei Matthaeus erzählenden Jesus selbst gleichgesetzt – so dass sich hier Gleichnis- und Realebene vermengen, einfacher gesprochen, dass Jesus zum Weingärtner wird. Nur auf die Realebene gehören dagegen die Gespräche, die Jesus und seine Jünger mit den Pharisäern führen, wobei vor allem Gedanken der Bergpredigt dialogisch entwickelt werden. und Jesus – anders als im originalen Matthaeus – mit messianischem Bewusstsein von seiner Sendung spricht. Allerdings, vom Dramatischen her gesehen ist dieses fast handlungsfreie Stück, wenn man es mit den lebendigen früheren Dramen aus dem Alten Testament vergleicht, eher ein Fehlschlag. Offenbar wollte Ziegler sich hier einmal vor allem mit dem theologischen Gehalt des Evangeliums beschäftigen.

Die Stiftungsurkunde des Münchner Schultheaters

Wenn man sich in München von Ziegler ein humanistisches Schultheater erhofft hatte⁴⁷, so hatte man sich nicht verrechnet. Schon im zweiten Jahr seiner neuen Amtstätigkeit, vor dem 13. Juli 1549⁴⁸, führt er als neues christliches Drama vor den Münchner Ratsherren und, öfter noch, vor einer breiteren Öffentlichkeit⁴⁹ seinen ‚Ophiletes‘ (Schuldner)⁵⁰ auf und erhält dafür als „eherung und trinckgelt“ ein Honorar von 11 Gulden, 2 Schillingen und 10 Pfennigen⁵¹, das wohl auch zur Förderung der erwünschten Drucklegung samt Widmung an die Stadtväter gedacht ist⁵². Diese Vorrede, gewidmet den mäzenatisch großzügigen „Consulibus Senatoribusque Rei publicae Monacensis“⁵³, die vom 1. Mai des Jahres datiert, verdient es, als Stiftungsurkunde des Münchner Schultheaters gewürdigt zu werden⁵⁴. In klassisch humanistischer Wendung verspricht Ziegler darin, die Kinder „& in bonis literis, & honestis moribus“ (p. 47) zu erziehen. Dann rechtfertigt er die Abfassung und Einstudierung seines „evangelischen“ Dramas mit den Schülern, zunächst mit dem Nutzen für die rhetorische Bildung, dann aber auch für die intellektuelle und religiöse Erziehung (p. 48 f.):

[...] quippe sciebam, disciplinam iuuentutis publicam esse debere: maiorum ex Platone officium curare, ut tenella iuuentutis germina ad iustam frugem uirtutis adolescant: in publico loqui discant: ut de rebus cum grauitate, alieniore aetate facilius disserere possint [...]: et in summa nihil non tentent pueri, quod sibi non possit laudi esse

⁴⁶ Viel unbestimmter sagt Ziegler etwa in Prolog zur ‚Paedonothia‘ (1543), er habe es sich als Dramatiker angelegen sein lassen, „Ne quid religioni aut aduersum dicerem, / Aut ore maledico pios ut lederem“.

⁴⁷ In Zieglers Bestallungsurkunde (s. oben Anm. 20) ist allerdings weder von Theater noch (überraschenderweise) von Religion die Rede, sondern nur von „tugenden, erbarkhait, guetten sitten vnnd khunst“ (Zehetmeier 1961, 22) als pädagogischen Zielen des „Poeten“.

⁴⁸ Diese Datierung in den Stadtkammerrechnungen 1549/50 (zitiert nach Stahleder [Anm. 11] 108) bezieht sich auf die Zahlung des Honorars.

⁴⁹ Vgl. unten Anm. 55.

⁵⁰ Gedruckt als ‚Ophiletes. Drama comicotragicum‘, Ingolstadt 1549 (VD 16 Z 430), dann zusammen mit ‚Christi Vinea‘, Basel 1551, s. oben Anm. 18 (danach zitiert). Zur wenig aussagekräftigen Bezeichnung „comicotragicum“ vgl. Lebeau (Anm. 72) 119 f. und bes. Washof Anm. 22) 36 ff.

⁵¹ Die schräge Summe ergibt sich offenbar aus der Umrechnung von rheinischen Gulden zu Talern. Da die Honorare immer ungefähr in derselben Höhe sind, gebe ich sie im Folgenden nicht weiter an; je etwa ein Sechstel war für die jeweils agierenden Schüler gedacht.

⁵² In der Zahlungsanweisung an Ziegler (vgl. Anm. 48) heißt es, er habe die „comedi [...] metricae new gemacht, mit seinen schuelern agirt und einem erbern rath zu ehern [= ehren] in truckh ausgeen lassen vnnd dedicirt“ (welch Letzteres ja doch wohl erst beabsichtigt sein konnte).

⁵³ In einer dieser Vorrede nachgestellten Elegie klagt Ziegler aber über die „improba Musis tempora“.

⁵⁴ Zu den angeblich schon von Minervius aufgeführten Dramen s. oben Anm. 11.

& duci. Quod maximum est, uobis Amplissimis uiris, sui profectus specimen ederent publicè.⁵⁵ Huiusmodi denique ludo sapientia comparatur. [...] Vnde Prouerbiorum octauo [8, 29f.]: Delectabar per singulos dies, ludens coram eo, & ludens in orbe terrarum. Quis potest esse ludus Deo gratior, quàm ille quem ex Euangelij ueritate nobis, tanquam ludum uerissimae sapientiae inculcamus. Vtinam in frequentiori usu esset huiusmodi Comoediarum actio [...].⁵⁶

Ziegler trägt hier etwas dick auf, um auch durch kühne Bibelexegese und gebildete Anspielungen seinen (mit Platon sicher weniger vertrauten) Förderern zu imponieren. Aber sein gesunder pädagogischer Realismus spricht aus der anschließenden Warnung (p. 50), man solle ja verhindern, dass überforderte Buben, „ut plerunque fit“ – man denke –, sich auf der Bühne lächerlich machen, vielmehr müsse die Aufführung vor allem einmal Erfolg haben, um die Akteure zu Größerem anzuspornen. Daneben ist auch Zieglers ausführliche generelle Verteidigung des Theaterspiels gegenüber zeitgenössischen Kritikern lesenswert. Hier hat er, wie nie zuvor, ein Manifest für das Schultheater, nicht nur für das Münchner, geschrieben.

Die Handlung des Stücks selbst (nach Matth. 18,23-35), das mit der thematisierten grundlosen Gnade Gottes wieder einen Anhauch von Protestantismus hat, ist etwas lebhafter als die von ‚Christi Vinea‘. Wie der jammernde Schuldner, dem sein König die Schuld vergibt, sich seinerseits zum unbarmherzigen Gläubiger wandelt, um dann schließlich, wie verdient, ins Gefängnis zu wandern, das gibt zumindest in den letzten Szenen Gelegenheit zu Bühnenwirksamer Aktion. Im Übrigen ist die Struktur dieselbe wie beim ersten Gleichnisdrama: Jesus ist zunächst der, von dem das Evangelium erzählt, er lehrt, diskutiert (nicht ohne Beziehung zum Hauptthema) und er tut Wunder. Dann wandelt er sich in der Mitte des zweiten Akts unversehens in den König des Gleichnisses und bleibt dieser bis zum Ende.

Zieglers spätere Münchner Dramen

Die folgenden zwei Jahre bieten keine neuen Stücke, aber 1551 führt Ziegler mit den Münchner Schülern noch einmal seine Augsburger ‚Immolatio Isaac‘ auf, und zwar, so heißt es diesmal ausdrücklich, „einem erbern rath auf der trinckhstubm und rathaus⁵⁷ zu ehrn“⁵⁸. Von weiteren Aufführungen dieses oder anderer Dramen hören wir dann nichts, bis am 1. März 1552 wieder von einer Honorarzählung an Ziegler die Rede ist. Diesmal geht es um die „comedi [...] von den 10 junckfrauen, 5 weyss und 5 torhet, lateinisch unnd teutsch gehalten“⁵⁹. Ziegler scheint also sein neues Stück (‚De decem uirginibus‘, nach Matth. 25,1-

⁵⁵ Dies spricht (wenn auch nicht zwingend) dafür, dass es zunächst eine Sondervorstellung für die Ratsherrn, dann erst öffentliche Vorstellungen gegeben hat, von denen später (p. 52) die Rede ist: „[...] cum Ophileten nostram publicè in uestra Republica, Ampliss. Patres, saepius spectandam proposuerim [...]“.

⁵⁶ „... denn ich wusste ja, dass die Unterweisung der Jugend öffentlich sein müsse, dass es nach Platon Aufgabe der Älteren sei zu sorgen, dass die zarten Keime der Jugend zur richtigen Frucht der Tugend heranwachsen, damit sie es lernen in der Öffentlichkeit zu sprechen, um in fortgeschrittenem Alter leichter mit Nachdruck die Dinge erörtern zu können, und, kurz gesagt, dass die Kinder alles versuchen sollen, was ihnen Ehre macht und einbringt. Was (aber) das Wichtigste ist, (ich wollte,) dass sie euch, hochansehnliche Herren ein Probestück ihres Fortschritts in der Öffentlichkeit geben. Durch ein Spiel dieser Art wird (auch) Weisheit erworben [...]. Darum heißt es im achten Kapitel der Sprüche [hier spricht die Weisheit selbst, die schon vor Erschaffung der Welt bei Gott war]: ‚Ich erfreute mich alle Tage, indem ich vor ihm spielte und spielte auf dem Erdkreis.‘ Welches Spiel kann Gott willkommener sein als das, welches wir aus der Wahrheit des Evangeliums gleichsam als wahrstes Spiel der Weisheit (den Herzen) aufdrängen. Ach könnte doch häufiger ein solches Komödienspiel stattfinden!“

⁵⁷ Zu diesen beiden Spielorten, die zu trennen sind: Trautmann (Anm. 4) 205 und 273 A. 37.

⁵⁸ Stahleder (Anm. 11) 110.

⁵⁹ Stahleder (Anm.11) 113.

13⁶⁰), vielleicht zum ersten Mal, auch deutsch bearbeitet und so, sicherlich für ein größeres Publikum, dargeboten zu haben. Veröffentlicht hat er nur die lateinische als die sozusagen offizielle Fassung⁶¹.

Auch in diesem Stück rückt wie in den vorausgegangenen Gleichnisdramen Christus in die Rolle des Hauptakteurs, diesmal des Bräutigams – aber nunmehr dezidiert rechtgläubig. Die Braut nämlich, die er im ersten Akt (sc. 2) mit feurigen, z.T. dem Hohelied verdankten Koseworten bedenkt, ist keine andere als Frau Ecclesia, der er schon vor der Trauung die Hausschlüssel („claves domesticas“) überreicht, mit den wohlbekannten, erzkatholischen Worten: „quidquid ligaueris rerum, ligatum erit“ (Was immer du binden wirst, das soll gebunden sein; nach Matth.16,19).

Und so geht es denn weiter mit der Allegorese⁶²: Die fünf weisen Jungfrauen sind, als Dienerinnen der Ecclesia, die drei paulinischen Tugenden Fides (immerhin die wichtigste!), Spes, Charitas, vermehrt durch Irene und Constantia; ihnen korrespondieren die fünf lasterhaften Lemargia [= Iaimargia, Völlerei], Aselgia, Apistia, Anomia, Rathimia [= rhathvmia, Leichtsin] (da sie durchweg griechische Namen, keine gut römischen, haben, ahnt man gleich, wo man dran ist⁶³). Gut gelingt Ziegler der (schon fast aus dem Geist John Miltons konzipierte) Satan, der die fünf törichten Jungfrauen verführt. Als ihm der Schutzengel (Genius) der Mädchen entgegenschleudert (II 4): „Stabulum omnis es flagitij“, pariert er trocken: „sic mihi placet“ (ParadiseLost IV 110: Evil, be thou my good“). Mit seinem Triumph und dem Wehgeheul der zur Hölle Verdammten scheint das Stück auf der Bühne zu enden – denn die Hochzeit, sagt Erzengel Gabriel, findet (wie übrigens stets bei Plautus) hinter der Szene statt –, aber ein Epilogus schärft uns noch einmal ein, was der Dichter mit Ecclesia gemeint hat: Auf ihre „geheiligten (sacrati – Priesterweihe!), vom heiligen Geist gelenkten Diener“, müssen wir, heißt es, hören, um den Weg zum Himmelreich nicht zu verfehlen. Demnach ist es offenbar nichts mit Luthers „Priestertum aller Gläubigen“ und diesmal auch nichts mit seiner Rechtfertigungslehre: Die zehn Jungfrauen wurden ja nach Verdienst und ohne Gnade belohnt bzw. abgestraft.

Auch im nächsten Jahr (zum 11. März 1553) ist in den Rechnungsbüchern der Stadt wiederum von einer „comedi“ in beiden Sprachen die Rede; aber obschon kein Titel genannt ist, handelt es sich sicherlich um die ‚Regales Nuptiae‘, ‚Die Königliche Hochzeit‘ (nach Matth. 22,1-14), ein Stück, in dem Zieglers Bemühen, aus kargen Gleichnissen vollgültige Dramen zu machen, mit 23 Mitwirkenden einen Höhepunkt erreicht. Hier hat immerhin schon die Vorlage eine gewisse Dramatik: Ein König lädt ein zur Hochzeit seines Sohnes; als die Geladenen unter tausend Vorwänden nicht kommen wollen, einige sich sogar an den ausgesandten Boten vergreifen, holt er sich seine Gäste von den Straßen und Ecken. Keiner wird abgewiesen außer dem einen, der es, die Gnade der Einladung nicht würdigend, am hochzeitlichen Kleid hat fehlen lassen.

⁶⁰ Irrtümlich entnimmt Washof (Anm. 22) 32 Zieglers Prolog, dass das Stück eine gegenüber dem Evangelium „völlig neue Handlung bekommen“ habe: „actioque planè fit noua“ bezieht sich nicht auf die Handlung (lat. argumentum), sondern auf die Bühnenaktion bzw. die dramatische Form.

⁶¹ In: ‚Dramata sacra duo, quorum unum Infanticidium [s. unten] inscribitur: alterum de decem uirginibus est: argumentis ex capitulis 2. & 25. Mathaei sumptis‘, Ingolstadt 1555 (VD 16 Z 429), weithin ohne Paginierung. In dieser Druckausgabe der beiden Dramen sind die zahlreichen Zitate aus der Bibel (gelegentlich auch den Vätern) am Rand nachgewiesen.

⁶² Dies ist im Theater der Reformationszeit ungewöhnlich (s. Washof [Anm. 22] 85 f.), ganz im Unterschied zum Jesuitentheater.

⁶³ Im Personenverzeichnis sind aber die lateinischen Übersetzungen („Gula“ usw.) zur Sicherheit beigeschrieben.

Auch hier lässt Ziegler, wie in den vorausgehenden ‚Decem uirgines‘, Jesus nicht mehr als Lehrer im Kreise der Jünger auftreten. Unter Aussparung dieser Realebene identifiziert er auf der Gleichnisebene Jesus mit dem Sohn des Königs, der Gottvater ist⁶⁴: Er, der Sohn, feiert nun unter dem Namen Ahimelech, wie schon gehabt, mit Ecclesia Hochzeit – Stoff genug für einen Akt, der zwar mit der Absicht des Gleichnisses nichts zu tun hat, aber Ziegler die Möglichkeit gibt, durch den Mund der Ecclesia vor dem Unkraut falscher Propheten zu warnen (I 3). Nach diesem erneuten Dokument der Rechtgläubigkeit kann dann im 2. Akt die Handlung beginnen. Schwierig war es hier, denn das Gleichnis Jesu gibt keine rechte Hilfe, die Mordpläne der umsonst Geladenen zu motivieren: Bei Ziegler bringen sie sich mit allerlei Senecasprüchen⁶⁵ selber in Rachelaune und schlagen schließlich einen der Königsboten auf offener Szene tot (II 4). Daraufhin verschiebt sich die Handlung wieder auf die Ebene des im Gleichnis eigentlich Gemeinten, nach Zieglers Auffassung hier: der römisch-jüdischen Geschichte. Ahimelech, sprich Christus, identifiziert nämlich die undankbaren Bösewichter mit Israel, Gottes einst geliebtem Volk (II 5); und so erteilt denn der König, sprich Gottvater, keinem anderen als Kaiser Titus den Auftrag, in einem Rachefeldzug die Häuser der Juden zu zerstören (II 6). Für diese Unternehmung reicht die Aktpause: Stolz meldet Titus seinem Auftraggeber im folgenden Akt von der grausamen Eroberung Jerusalems, bei der über eine Million Juden umgekommen seien – dafür war ihm ja auch von Gott die Weltherrschaft versprochen. Gerne kehren wir nach dieser etwas peinlichen Expedition zum Gleichnis Jesu zurück und hören, wie nach Griechen, Parthern, Skythen, Franzosen und vielen anderen schließlich auch wir Deutsche zum großen Hochzeitsmahl geladen werden (III 2). Unverzüglich sind alle da (III 3), und dem Gastherrn bleibt nur noch die Aufgabe, das rasch entdeckte schwarze Schaf in die Nacht zu schicken bzw. von seinen Bodyguards (lorarii) derb abreiben zu lassen. So endet wieder mit einem kleinen Stück gestischer Aktion dieses Drama, das zwar an bunter Bühnenhandlung, aber sicherlich nicht an künstlerischer Geschlossenheit, die vorigen übertrifft.

Man sieht leicht, dass diese vier von 1547 bis 1553 verfassten Stücke einen Zyklus innerer Einheit bilden (was nicht heißt, dass sie als ein solcher von Anfang an geplant gewesen wären): Sie behandeln allesamt Gleichnisse, die aus insgesamt nur wenigen Kapiteln bei Matthäus (18-25) genommen sind – schon diese Stoffwahl war etwas Ungewöhnliches –⁶⁶, und es geht in ihnen durchweg um die für Jesus zentrale Frage der Erwählung zum Himmelreich (regnum caelorum)⁶⁷. Wie bekomme ich einen gnädigen Gott?, war ja einmal die Frage des jungen Luther, mit der die Reformation begann. Sie steht unverkennbar auch hinter diesen Stücken Zieglers – wobei die Antwort freilich, je länger Ziegler in München ist, umso entschiedener im Sinne einer katholischen Werkgerechtigkeit ausfällt: Der freien Lohnzuteilung in ‚Christi Vinea‘ und der grundlosen Schuldenvergebung im ‚Ophiletes‘ kontrastiert deutlich die genaue Verdienstabrechnung in ‚De decem uirginibus‘ und die fast unverhältnismäßige Bestrafung sowohl Israels als auch des unfestlich gekleideten Hochzeitsgasts in den ‚Regales Nuptiae.‘ Aber wie kam Ziegler überhaupt auf diese seinen frühen Stücken so fremde Thematik? Der Brucker Pfarrer Zacharias Weichsner, bei dem er im Sommer 1547 Unterschlupf fand (oben S.), soll „der Tradition nach lutherisch geworden

⁶⁴ Bei seiner Selbstvorstellung (I 1) kommt noch einmal das Rechtfertigungsproblem zur Sprache: Gott schenke zwar aus reiner Gnade, ohne Verpflichtung, dennoch wolle er unweigerlich die, die treu ihm gedient hätten, zu Miterben seines Sohnes machen.

⁶⁵ Es ist eine gleichbleibende Eigenart von Ziegler, seine Stücke mit Versen aus Seneca (die seine Schüler vielleicht wiedererkennen sollten) zu spicken; sie passen nicht immer sehr gut.

⁶⁶ Allenfalls sehr handlungsbetonte Gleichnisse wie der „Verlorene Sohn“ wurden sonst als Dramenstoffe gewählt; vgl. das instruktive Register bei Washof (Anm. 22) 466-480.

⁶⁷ In der Vorrede zu ‚Christi Vinea‘ heißt es (a 2 r.): „Homini igitur Christiano non potest esse aliud studium magis ex usu, quàm in quo [...] praecipuè regnum Dei tractatur: quemadmodum in sacris litteris fit [...]“.

sein“⁶⁸ – wann, ist leider nicht klar. Aus Gesprächen mit ihm dürfte aber wahrscheinlich die Anregung zu diesen eigenartigen Gleichnisdramen gekommen sein.

Zieglers nächstes Drama zeigt ihn wieder auf konventionelleren Pfaden. Das ‚Infanticidium‘, d.h. der Betlehemitische „Kindermord“, gibt die altbekannte Geschichte (Matth. 2) von den drei Königen aus dem Morgenland, ihrem Besuch bei Maria und Joseph und der daraus resultierenden Wut und Verzweiflungstat des Königs Herodes. Hier gab es wenig Theologisches zu spekulieren⁶⁹ oder zu allegorisieren⁷⁰, und so bietet Ziegler lebendige Szenen auf wechselnden Schauplätzen, mit wieder vollen 23 Mitwirkenden: Nicht nur mehrere Pharisäer und Schriftgelehrte sind dabei, sondern, damit möglichst viele Schüler auftreten und reden können, auch eine Schar von Trossbuben im Gefolge der Könige.

Ein neuer Stern: Martinus Balticus

Noch im Herbst 1553 hatte Ziegler dieses Drama mit seiner Truppe einstudiert. Dann aber kam etwas, womit er offenbar nicht gerechnet hatte: Er erhielt einen Ruf als Professor der Poetik an die Universität Ingolstadt, wo er früher schon einmal gelehrt hatte. Am 13. Dezember 1553⁷¹ übernahm nun ein blutjunger Münchner, ein Schüler von Zieglers Freund Weichsner, die Leitung der Poetenschule: Martinus Balticus⁷², der Mann der dafür sorgen sollte, dass das Münchner Theaterspiel nicht nur weiterging, sondern zur Blüte kam. Zunächst einmal aber durfte Ziegler noch am 20. Januar 1554 seine vorbereitete „comedi lateinisch unnd teutsch von den heiligen dreyer khönig unnd könig Herodes“⁷³ im Rathaus aufführen, schon als Gastspiel gewissermaßen. Dann war die Bahn frei für den neuen Schulmeister der Poeterey Balticus.

⁶⁸ So in der im Übrigen ganz konfuse Notiz bei Jakob Groß, Chronik des Marktes Fürstenfeldbruck, Fürstenfeldbruck 1877, 396 f. (dort referiert nach einem gewissen Prälat Führer): Danach wäre Weichsner Pfarrer in Bruck von 1525-1544 gewesen, wovon zumindest das Enddatum wegen ‚Christi Vinea‘ (s. oben) nicht richtig sein kann. Nach Reinhardstoettner (Anm. 5) 12 „war er [in dieser Zeit] zur reformierten Kirche übergetreten [ein Anachronismus!] und hatte sich verheiratet“ – aber das ergibt sich nicht einmal aus der zitierten Notiz bei Groß.

⁶⁹ Im Prolog betont Ziegler immerhin, dass er nur wegen der Autorität der „doctores Ecclesiae“ die angeblichen „magi“ für Könige halten wolle.

⁷⁰ Allegorisch, aber schon im Sinne von Matthaeus (2,18), ist, dass die Klage der Rachel über ihre Kinder (nach Jer. 31,15) die Darstellung des Kindermords ersetzt.

⁷¹ Stahleder (Anm. 11) 116: An diesem Tag erhält Balticus das die Vereinbarung bestätigende „Haftgeld“ von 6 Talern. Einen festen Vertrag erhielt er erst später (1556), als er sich offenbar schon bewährt hatte (Stahleder 122 f.).

⁷² Grundlegend zu ihm ist die kleine (vom Germanisten Max Herrmann [Anzeiger für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur 17, 1891, 223-225], allzu herablassend rezensierte) Monographie des Münchner Romanisten und Lokalhistorikers Karl Reinhardstoettner (Anm. 5), der die zahlreichen Selbstzeugnisse, vor allem in den ‚Poemata‘, glücklich ausgewertet hat. So gebe ich hier keine einzelnen Nachweise. Vgl. sonst zu Balticus: Anonymus [Georg Veessenmeyer], Nachricht von des Martinus Balticus, ehemaligen Ulmischen Rectors, Leben, Verdiensten und Schriften, 2 Abschnitte, Ulm 1793/94 (zugänglich unter <http://books.google.de/books>). Wilhelm Scherer, „Balticus: Martinus B.“, ADB 2 (1875) 32 f.; Karl von Reinhardstoettner, „Zur Geschichte des Humanismus und der Gelehrsamkeit in München unter Albrecht V.“, Jahrbuch für Münchener Geschichte 4, 1890, 45-174 (wertvoll); Ernst Dorn, Der Sang der Wittenberger Nachtigall in München [...], München 1917, 111-113; 143-148 (protestantische Märtyrerbiographie); Franz Müller: Die Schulkomödie in Ulm, Diss. Tübingen 1926; Georg Ellinger: Die neulateinische Lyrik Deutschlands in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, Berlin/Leipzig 1929, 224-227 (bes. zu den ‚Poemata‘); Jean Lebeau, Salvator mundi: L'exemple de Joseph dans le théâtre allemand au XVI siècle, 2 Bde., Straßburg 1977 (eine Fundgrube; zur Biographie S. 98-989); vieles Einzelne bei Washof (Anm. 22). Sonstige Lit. bei <http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/quellenkunde/verzeichnis/b/balticus/index.html> (zuletzt benutzt 9.12.2010). Im Erscheinen: Wilfried Stroh, Martinus Balticus, in: Verfasserlexikon des 16. Jahrhunderts, Bd. 1 (2011).

⁷³ Stahleder (Anm. 11) 117.

Man nennt ihn Münchens ersten gebürtigen Dichter, und als „poeta Monacensis“ hat er sich auch gefühlt, aber sein genauer Geburtsort dürfte wohl die Pfarrei Bruck gewesen sein, die seinem Amtsvorgänger Ziegler Zuflucht geboten hatte.⁷⁴ Dort jedenfalls erlernte er, wohl 1531⁷⁵ in bescheidenen Verhältnissen geboren, bei dem uns mittlerweile bekannten Pfarrer Weichsner, offenbar einer humanistischen Zentralgestalt Bayerns, das Lateinische und Griechische. Dann setzte er seine Studien bei dem berühmten lutheranischen Humanisten Johann Mathesius, der selbst Weichsners Schüler war, in der Schule von Joachimsthal sechs Jahre lang fort; und ging anschließend zu Philipp Melanchthon nach Wittenberg, also in die Hochburg des Protestantismus. Geldnot trieb ihn zurück nach München: Aus seinem später veröffentlichten Gedichtband⁷⁶ sehen wir, wie sich der erst etwa Zwanzigjährige um Protektion bei den Münchner Großen am Hof und in der Stadt bemüht. Geradezu rührend ist es, dass er sich sogar von Melanchthon, dem er ein schwungvolles Gedicht (Poemata I 10) widmet, ein Empfehlungsschreiben an den stockkatholischen Herzog Albrecht V. erhofft. So waren ja doch die Fronten der Konfessionen noch nicht völlig verhärtet – und Balticus ersehnte sich gerade von Melanchthon, „dem unvergleichlichen Sohn Deutschlands“ (V. 2), dass er, der Sanftmütige, die zerstrittene Kirche wieder einigen könnte (V. 75): „Te duce, Teutoniae ut concordia dogmata fiant ...“.

Es war dann die Schule bei St. Peter, die dem jungen Humanisten den ersten Broterwerb gab. Zu Hieronymus Zieglers Ausgabe der ‚Regales nuptiae‘ (1553) darf Balticus eine elegante Widmungselegie an den Dekan von St. Peter, Anton Aresinger, den er seinen Dominus nennt und dem er für die Betreuung der Schule dankt, beisteuern. Sie gipfelt in einem Satz, den man als Kernsatz eines christlichen Humanismus im Sinne Melanchthons zitieren könnte (A 4 r.): „Ni iuuenes reddent perdocta Lycaea peritos, / Non stabit uerae religionis honor.“⁷⁷ Ohne Zweifel lehrt Balticus also inzwischen bei St. Peter: Ziegler, der neidlos die Überlegenheit des jungen Dichterkollegen erkannt haben mag, könnte ihn empfohlen haben. Das gute Verhältnis dieser beiden erhellt schon daraus, das Balticus auch noch zwei Jahre später (1555) zur Ausgabe von ‚De decem uirginibus‘ eine poetische Vorrede schreiben darf. Darin feiert er mit leichter Übertreibung den „himmlischen Nektar auf Zieglers Lippen“⁷⁸. Nötig hatte er diese Schmeichelei, die aber wohl aus dankbarem Herzen kam, schon nicht mehr. Seit 1554 war er ja selbst, von der Kirche emanzipiert, Stadtpoet.

„Die Bruderverkäufer“: ein religiöses und moralisches Lehrstück für die Jugend

Nur ein gutes Jahr lässt Balticus sich Zeit, bis er, der bisher nur als Lyriker, nicht als Dramatiker in Erscheinung getreten war, sich im Fasching 1555⁷⁹ mit einem eigenen, riesigen

⁷⁴ Diese naheliegende Vermutung scheint noch nicht ausgesprochen zu sein. Balticus selbst bezeugt nur, er sei in der Nähe Münchens geboren. Der Name Balticus hat vielleicht unnötiges Kopfzerbrechen gemacht: „Balte“ und vor allem „Baltes“ findet man heute noch im Münchner Telefonbuch.

⁷⁵ Max Herrmann (Anm. 72), 224.

⁷⁶ Poematum libri tres, Augsburg o.J. (1560?); zugänglich unter <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/AUTBIO/balticus.html>.

⁷⁷ „Wenn nicht hochgelehrte Schulen den jungen Leuten Bildung beibringen, wird der Glanz der wahren Religion nicht Bestand haben.“

⁷⁸ D iii r. „Ziegleri [...] sacra camaena / Quae sua caelesti Nectare labra rigat“.

⁷⁹ So nach der korrekten, von mir überprüften Angabe auf Grund der Stadtkammerrechnungen bei Stahleder (Anm. 11) 119. Die falsche Datierung bei Reinhardstoettner (Anm. 5) 27 mit Anm. 87 auf 1554 (der die Forschung seitdem gefolgt ist) beruht darauf, dass das Geschäftsjahr dieser Rechenbücher vom Oktober (in diesem Fall: 1554) bis September (in diesem Fall: 1555) reicht (für freundliche Belehrung danke ich Anton Löffelmeier vom Stadtarchiv München). Wie sollte man sich auch vorstellen, dass Balticus in anderthalb Monaten ein so gewaltiges Drama konzipiert und einstudiert hätte!

Theaterstück ins Münchner Rathaus wagt (und dies ein Jahr später auch zum Druck bringt)⁸⁰. Der Joseph-Stoff, den er sich wählt, ist ein alterprobter⁸¹, schon vom biblischen Erzähler meisterlich wie für die Bühne aufbereiteter; durch den an Terenz erinnernden Titel ‚Adelphopolae‘ („Bruderverkäufer“) zeigt Balticus an, dass er sich nicht wie andere auf die besonders dramatische Aktion von Sturz und Aufstieg des ägyptischen Joseph beschränken, sondern dessen ganze Geschichte inszenieren will. Das war klug, wenn man an die jugendlichen Akteure denkt: Die Eifersucht unter Geschwistern und der Kampf um die Liebe des Vaters sind Dinge, die fast jedem Kind vertraut sind; und immerhin werden sich einige ältere Schüler auch unter den Nachstellungen reiferer Damen wie der Frau des Potiphar ungefähr etwas vorstellen können. Kurz, dieser Stoff bietet etwas für alle Jahrgänge, und Balticus ist ihm gewachsen.

Das Stück, das in seiner ungekürzten Buchfassung gegen 2000 Senare⁸² umfasst, etwa das Dreifache eines normalen Dramas von Ziegler, ist in klassische fünf Akte geteilt, von denen nur der erste in Kanaan, die restlichen vier in Ägypten spielen: Der Wechsel des Schauplatzes ist also, so gut als möglich, gemieden. Der vorangestellte Prolog (A 1 r.- A 2 v.) gibt, wie damals üblich, keine Einführung in den (ja allbekannten) Stoff der Handlung, sondern eine religiös-moralische Deutung des Geschehens. Sie ist hier eine dreifache:

1. Die Geschichte zeige, wie diejenigen, die ihre fiducia auf Gott setzen und nach seinen Geboten leben, vom Teufel geplagt werden. Damit sind natürlich die beiden Tiefpunkte in Josephs Leben gemeint: der Verkauf durch die Brüder und die Kerkerstrafe in Ägypten.

2. Man sehe an Joseph, dass die Kirche (Ecclesia) leide, aber nicht untergehe. Also: Joseph als Typus der Ecclesia – überraschend bei einem Melanchthonschüler! Aber seine Ecclesia ist eine ganz andere als diejenige, die bei Ziegler mit dem Heiland Hochzeit gefeiert und über die rechte Lehre gewacht hat: Sie ist nicht eine Institution, sondern verkörpert sich in den Glaubenshelden, die Gott nicht hat verderben lassen: den Jünglingen im Feuerofen, Daniel, Jonas, Loth, Isaak, Noah, David. Sie alle mussten nicht nur leiden, sondern wurden auch gerettet, weil sie ihre fiducia auf Gott gerichtet hatten: die Grundidee des Dramas.

3. Die Schicksale des Joseph seien ein Abbild der Leiden Christi. Diese wohl seit Tertullian traditionelle typologische Deutung⁸³ wird aber von Balticus erst an zweiter Stelle auf Erniedrigung⁸⁴ und Erhöhung Josephs bezogen – voransteht ausgerechnet der Versuch der Verführung durch die Frau des Potiphar:

Porrò quid in terris sit filius Dei
Pro Christianis passus, hîc quoque cernitur.

⁸⁰ ‚Adelphopolae. Drama comicotragicum‘, Augsburg 1556 (VD 16 B 241); als Digitalisat zugänglich gemacht von der Bayerischen Staatsbibliothek München. Aus undurchsichtigen Gründen bestreitet Jean Lebeau (Anm. 72) 946 f., 985, dass das von Balticus aufgeführte Drama identisch sei mit den später gedruckten ‚Adelphopolae‘.

⁸¹ Elisabeth Frenzel (Stoffe der Weltliteratur, Stuttgart 4 1976, 367) spricht von „über 25 Joseph-Dramen des 16. Jahrhunderts“; vgl. bes. den Überblick bei Lebeau (Anm. 72) 77 ff. und bes. anschaulich 944 ff. (Washof 2007, 472 f. gibt nur drei bzw. vier Beispiele): Danach gab es vor Balde immerhin drei lateinische (Crocus, Diether, Macropedius) und sechs deutsche Bearbeitungen. Vgl. auch von Weilen (Anm. 92, zu Balticus dort S. 86-91; Ruprecht Wimmer, Jesuitentheater: Didaktik und Fest; das Exemplum des ägyptischen Joseph auf den deutschen Bühnen der Gesellschaft Jesu, Frankfurt/M. 1982 (zu Balticus: 101).

⁸² Wie Ziegler und die meisten Dramatiker der Zeit gebraucht Balticus den freieren Senar der römischen Komiker, nicht den strengen Trimeter Senecas. Nicht voll erklärlich ist mir bisher, warum beide gelegentlich (nicht gerade oft) im 5. longum des Verses eine Kürze zulassen. Z.B. Adelphopolae II 6: „Fingit scelus uultum pij saepe hominis, / Lupusque ouinam simplicitatem simulat.“

⁸³ Belege bei Lebeau (Anm. 72) 37; wichtig dort bes. S. 49-62 zur Exegese Luthers, S. 202 f. zu Balticus (und dessen dramatischen Vorgängern).

⁸⁴ Am deutlichsten fühlbar in der Szene, wo Joseph in die Grube geworfen wird, und ausruft (I 3): O summe deus, quid me modò, quid deseris?, vgl. Matth. 27,46: „Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?“

Is sollicitatus est precibus blandissimis,
 Simulque minis asperrimis perterritus,
 Libidine à meretrice plena ac perfida,
 A Pontificum Synagoga, uidelicet,
 Vt ipsius se ritibusque & dogmatis
 Falsis daret, nec de uenia gratis data
 Scelerum doceret paenitentibus fide.⁸⁵

Es ist das Herzstück des protestantischen Bekenntnisses, das Balticus hier durch typologische Interpretation in die Josepherzählung trägt: Jesus, wie ein guter Lutheraner, predigte die Vergebung der Sünden allein durch Glauben und Gnade (*sola fide et sola gratia*); die Pharisäer und Schriftgelehrten aber versuchten ihn zu ihrer Lehre (von der Werkgerechtigkeit) zu verführen. Doch der Heiland blieb so standhaft wie Joseph gegenüber den Schmeicheleien der Frau des Potiphar. Wahrlich, eine kühne Exegese in München! Balticus hat sie seinem Stück vorangestellt, obschon sie darin später jedenfalls in der Verführungsszene keine Rolle spielt⁸⁶. Offenbar wollte er hier zu Beginn eine kleine protestantische Duftmarke setzen⁸⁷.

Bubenstück unter Brüdern

Balticus weiß, was schon Aristoteles gelehrt hat: Der tragische Held sollte nicht ganz ohne Fehler sein. In einem Auftrittsmonolog (I 1) äußert Joseph zwar lobenswerte Gedanken über brüderliche Eintracht; aber sehr selbstgerecht rühmt er sich, dass er bestimmte Missetaten seiner Brüder dem Vater hinterbracht habe – natürlich um einer Familienbestrafung durch Gott vorzubeugen (wie lobenswert!) –, und verwundert sich höchlichst, dass daraufhin bei diesen noch so gar keine Besserung eingetreten sei. Mächtig stolz ist er auch auf seine ehrgeizigen Träume, die ihn als künftigen Beherrscher seiner Brüder zeigen. Den allerneuesten will er ihnen jetzt sogleich erzählen, damit sie ihre Bosheiten gegen ihn endlich aufgeben ... Ja, dieser Joseph ist naiv und taktlos, aber er ist doch kein Tartuffe. Seine Worte über die *clementia* Gottes, auf die er in allen familiären Nöten vertraut, sind warm und echt.

Auf sie ist er nun auch angewiesen, nachdem die Brüder in den folgenden Szene (I 2 und 3) ihre Rachepläne gegen den Denunzianten schmieden, der so sichtbar das Hätschelkind (*filius delicatulus*) des Vaters ist: Wird er sich die jetzt nur erträumte Machtstellung nicht einmal auch wirklich erschleichen? Balticus differenziert fein die Charaktere der sieben verärgerten Brüder, die er reden lässt⁸⁸: Ruben, wie in der Bibel, rät mit sorgfältiger Begründung zu Mäßigung und Racheverzicht; Judas schließt sich ihm lauwarm an; Simeon dagegen braust auf vor Wut; der ähnlich erbitterte Levis versteht es, am geschicktesten zu argumentieren, und die übrigen folgen diesen Scharfmachern. – Je argloser und naiver Joseph war, umso furchtbarer ist nun sein Entsetzen über die Gewalttat, die er unversehens erleidet. Die Brüder verhöhnen ihn auch noch, als sie ihm sein Prachtkleid rauben: Ob dem Herrn Propheten auch

⁸⁵ A 2 r.: „Ferner sieht man hier auch [„quoque“ ist verstellt, wie oft bei Renaissancedichtern], was der Sohn Gottes für die Christen gelitten hat. Mit den schmeichelndsten Bitten wurde ihm zugesetzt und zugleich wurde er mit den schrecklichsten Drohungen geschreckt von einer Dirne, die voll von Geilheit und treulos war, nämlich von der Synagoge der Priester, damit er sich ihren Riten und falschen Dogmen ergebe und nicht lehre, dass Gnade für die Vergehen den Reuigen umsonst gegeben wird auf Grund des Glaubens.“

⁸⁶ Die Vergebung durch Gnade wird allerdings stark akzentuiert im letzten Akt, wo Joseph seinen Brüdern, die ihr Unrecht bereuen, verzeiht.

⁸⁷ Übersehen von Lebeau (Anm. 72) 134, der in dem Stück keine Spur von Protestantismus finden will.

⁸⁸ Ich nehme an, dass alle zehn in Frage kommenden Brüder (natürlich ohne Benjamin) auf der Bühne sind, aber nur die sieben angegebenen reden. Balticus notiert in den Szenenüberschriften grundsätzlich nur die redenden, nicht die anwesenden Personen.

das seine Träume geweissagt hätten? Joseph, in Todesnot, ruft den Gott seiner Väter an – dann muss er in die Grube.

Nach einem solchen Höhepunkt tragischer Affekte braucht der Zuschauer Entspannung. Sie bietet die folgende, z.T. geradezu drollige Szene (I 5) mit den arabischen Händlern, denen Joseph von den Brüdern, in Abwesenheit Rubens, als besonders schön und fromm zum Weiterverkauf angedreht wird. Um den Preis hochzutreiben - man weiß, wie die Angehörigen dieses Volks schachern -, lässt sich Levis zu einer rhetorisch gepfefferten, aber so taktlosen Invektive hinreißen, dass die beleidigten Araber das Verkaufsgespräch schon abbrechen wollen – und Judas geistesgegenwärtig den Handel noch einmal retten muss. Und so haben nun die schurkischen Brüder aus ihrer Untat auch noch Profit geschlagen.

Ihnen gegenüber zeigt der aus der Grube geholte Joseph, der vorher der Verzweiflung nahe war, im Fortgehen echte Größe. Wieder spricht er, wie ein Lutheraner, zu dem Gott, durch den die Väter, die auf ihn ihre fiducia gesetzt haben, aus Gnade (gratia) gerechtfertigt wurden. Ihn ruft er an zum Zeugen des erlittenen Unrechts und vor allem des Leids, das nun über seinen Vater Jakob kommen müsse und das ihn noch mehr schmerzt als das eigene; aber er fügt sich Gottes Willen und nimmt in gefasster, wenn auch rührender Rede Abschied von Heimat und Eltern. Sogar den Brüdern sagt er Lebewohl: Selbst jetzt flucht er ihnen nicht, prophezeit ihnen allerdings künftige Strafe und Reue. So kann ihn der witzige Levis zum Abschied verhöhnern. „Ein wohlfeiler Kauf!“, frotzelt er die Händler: „Ihr habt euch einen Propheten eingehandelt.“ So liebt man Szenenschlüsse.

Aber der Aktschluss wird noch besser. Wie soll man nun Vater Jakob den Verlust des Sohnes beibringen? Ein Bruderrat (I 6) beschließt die Intrige mit dem blutgetränkten Rock als Indiz: Eine Bestie soll Joseph getötet haben. Aber wer hat die Stirn zu so infamer Lüge? Ruben, er, der doch die Tat seiner Brüder verabscheut, ist dennoch um der Solidarität willen bereit, seiner bedenklichen Pflicht als Ältester zu genügen. Und er heuchelt meisterhaft (I 7): Erst tut er besorgt, als ob er selbst Joseph lange nicht mehr gesehen habe; dann berichtet er vom Fund eines blutigen Rocks, der so aussähe, als gehöre er Joseph – dies jedenfalls hätten auch die Brüder gemeint, es aber dann für unmöglich gehalten, da Joseph ja doch zu Hause sein müsse ... Lange Rede, kurzer Schluss: Ruben präsentiert das fatale Indiz: „Hier ist der Rock: Gehört er ihm? Ist Joseph zu Hause?“ Die Antwort Jakobs hätte kein antiker Tragiker rührender geben können:

O me senem priuatum amato pignore.
Nunc omne tempus mihi graue erit, dum uixero.
O terra dehisce, me coniunge filio.

O dass im Alter ich mein liebes Kind verlor!
Solang ich lebe, wird jetzt jeder Tag zur Last.
Tu auf dich Erde, nimm mich auf zu meinem Sohn!

Er weiß zwar als frommer Jude, nach einiger Besinnung, dass Gottes Zorn noch tieferen Schmerz als der Verlust eines Kindes bringen kann, aber dennoch ist jetzt Sterben sein einziger Wunsch⁸⁹.

Und dann folgt eine Beileidszene (I 8), die alle Freunde der Consolationstopik, aber auch manche Religionsspötter entzücken muss⁹⁰. Geradezu im Wetteifer versuchen nun nämlich

⁸⁹ Jakobs Schmerzensmonolog wird schön gewürdigt von Lebeau (Anm. 72) 265 f.

⁹⁰ Lebeau (Anm. 72) 266 f. preist die Szenen I 7 und 8 („un sommet [...] dans la littérature néo-latine de l'époque“!), versteht aber nicht die Hintergründigkeit von I 8.

die heuchlerischen Söhne ihren Vater zu trösten. Ruben ist noch halbwegs ehrlich: „Du darfst mich nicht verlassen“ (was der kleine Benjamin sofort mit Inbrunst nachplappert). Levis verweist auf den Trost, den die Zeit gewähre. Judas lehrt weise, dass es keinen Sinn habe, um das Unwiderrufliche zu trauern. Simeon, zuvor der schlimmste Hetzer, meint voller Salbung, der Vater müsse sich eben in Gottes Willen und Ratschluss fügen. Und Isachar setzt der frommen Verlogenheit die Krone auf: Man dürfe nicht trauern wie die gottlosen Heiden, die glauben, dass beim Tod auch die Seele sterbe. „Wir haben es von unsrem Herrn und Gott besser gelernt.“ Jakob hat mehr recht, als er selbst ahnt, wenn er sich von diesen leidigen Tröstern seinen Kummer nicht wegreden lässt.

So endet mit einem erneuten Ausbruch seines Schmerzes diese letzte Szene – deren sich, meine ich, kein Dramatiker zwischen Sophokles und Ibsen hätte schämen müssen. Man hat es noch nie ausgesprochen: Was Dramaturgie und Personenzeichnung angeht, liegt ein großer, geradezu unglaublicher Abstand zwischen der, bei allem Originalitätsstreben, doch ganz rohen Technik des Routiniers Ziegler und der fein nuancierenden Kunst des dramatischen Anfängers Balticus. Mit ihm war das Münchner Schultheater in den Bereich der Literatur emporgestiegen.

Rock oder Keuschheit?

Wenigstens der zweite Akt, der uns in die schwüle Sphäre des ägyptischen Pharaonenhofes führt, sei noch etwas genauer betrachtet. Seraphin⁹¹, Frau des Hofbeamten Potiphar, der Joseph wegen dessen begnadetem Organisationsvermögen zu seinem Stellvertreter gemacht hat (II 1 und 2), hat sich in den schönen Judenbuben vergafft und möchte ihn verführen. Vorbild dafür ist, wie schon Alexander von Weilen gesehen hat⁹², die grandiose Mittelszene von Senecas ‚Phaedra‘ – aber nur in der Struktur: Kaum irgend etwas ist wörtlich übernommen⁹³, Worte und Verhalten sind sorgfältig den neuen Charakteren angepasst. Die freche Ägypterin leidet nicht wie Phaedra unter dem Konflikt zwischen Leidenschaft und Pflicht bzw. Vernunft, und erst recht ist Joseph kein pathologisch liebesfeindlicher Hippolytus: Schon im dritten Akt wird er (wie mittlerweile Balticus selbst⁹⁴) glücklich verheiratet und am Busen der eigenen Gattin für alles, was er bei der Frau seines Vorgesetzten verpasst hat, entschädigt.

Die Affäre beginnt mit einer klassischen Vertrautenszene (II 3): Seraphin, an der ihre Zofe Rogel die Symptome der Verliebtheit diagnostiziert, offenbart sich rasch und ungeniert: „Wenn ich den Burschen nicht kriege, werde ich sterben.“ Dann vollzieht sich die Werbung in zwei Etappen wie bei Seneca⁹⁵, nur dass an die Stelle von Phaedras zwei Werbereden bei Balticus zwei ganze Szenen treten. In der ersten (II 3) spielt Seraphin, bevor sie Joseph wegen

⁹¹ Sie erhält bei den Dramatikern die verschiedensten Namen; Seraphin dürfte im Hinblick auf den ägyptischen Gott Serapis gewählt sein (Lebeau [Anm. 72] 722 Anm. 5).

⁹² Alexander von Weilen, *Der ägyptische Joseph im Drama des XVI. Jahrhunderts: ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte*, Wien 1887, 88. Eine ganz kurze Würdigung der Szene gibt auch Wilhelm Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Halle a.S. 1918, Bd. 2, 108 (mit interessanten Parallelen zur Schlussentenz).

⁹³ Hierin unterscheidet sich Balticus sehr stark von Hieronymus Ziegler (vgl. Anm. 65) und übrigens auch dessen Vorbild Sixt Birck.

⁹⁴ Schon als junger Schulpoet sah sich Balticus in der Lage, eine Münchner Patriziertochter, seine Glaubensgenossin Barbara Hörlin, zu ehelichen, s. Reinhardstoettner (Anm. 5) 43, vgl. unten S. . Als diese früh stirbt, verheiratet er sich in Ulm erneut. Sein Leben lang feiert er besonders in Hochzeitsgedichten den auch von Luther so gepriesenen Ehestand; das Gedicht für Daniel Schade (1584; VD 16 I 124) gibt eine förmliche *Ars amatoria* für Eheleute.

⁹⁵ Phaedra 609-634; 635-671

seiner Schönheit und Tugend anhimmelt, ihre gebietende Macht als Herrin des Hauses aus: Müsste es ihm nicht schmeicheln, meint sie, von der domina geliebt zu werden? Ihren schließlich unverblühten Antrag weist Joseph unter kühler Bezugnahme auf seine Pflichten gegenüber Potiphar und das ihm geschenkte Vertrauen zurück. Und, immer noch der Alte wie im ersten Akt, versäumt er nicht die Gelegenheit zu einer kleinen moralsauerer Vermahnung: „Du solltest besser deine Brunst bekämpfen.“

In der zweiten Szene (II 4) fährt Seraphin, „ermüdet, noch nicht erschöpft“, schärferes Geschütz auf. Sie appelliert nun an Josephs Mitleid, ja seine Menschlichkeit (*humanitas*). Wie hat sie sich doch aus tiefer Leidenschaft erniedrigt, ihren Sklaven um seine Liebe anzuflehen! „Erbarme dich!“ Dieser Sprache des Herzens kann der Verweis auf die Dienstvorschriften nicht mehr genügen. Joseph sagt nun aus tiefem Herzen: „Ich fürchte Gott, ich will kein Verbrechen begehen.“ Der Rest der Szene stand im Wesentlichen schon in der Bibel. Die hemmungslose Seraphin wird handgreiflich, packt ihn am Rockzipfel, er aber entflieht mit einer Sentenz, die eines Abgangs bei Friedrich Schiller würdig wäre: „*Tunicam tene, mihi castitas est carior*“ („Behalt den Rock, die Keuschheit ist mir lieber noch).“ – Und zum zweiten Mal in diesem Stück wird ein Rock Josephs zum *corpus delicti*: Er dient ja nun zum falschen Beweis bei dem lauten Zetergeschrei, das Seraphin heuchlerisch anstimmt und bei dem sie ihrem heiß begehrten Joseph einen Notzuchtversuch mit all den physischen Details andichtet, die sie selbst sich erträumt hat: Die Arme habe er ihr um den Nacken geschlungen, dann Bein hinter Bein sie zum Stolpern gebracht, um sie auf den Rücken zu legen ... Wann hat München wieder solch ein erotisch geradezu knisterndes Schülertheater zu sehen bekommen? Bei den Jesuiten bestimmt nicht⁹⁶.

Wiederssehen macht nicht nur Freude

Zu den letzten drei Akten, in denen Joseph, dank Gottvertrauen aus unverdienter Kerkerhaft befreit, zum obersten Minister des Pharaos aufsteigt (Akt III), seine Brüder (Akt IV/V) und schließlich auch seinen Vater (Akt V) wiedersieht, müssen wenige Bemerkungen genügen. Balticus, so klassisch wie möglich, verzichtet auf die Kerkerepisode wie auf die in Kanaan möglichen Szenen, um unnötige Ortswechsel zu vermeiden. Josephs Intrige gegenüber den Brüdern, die seiner Natur widerstrebt, die er aber, um sie zu prüfen, für nötig hält, verteilt sich wie in der Bibel auf zwei Akte bzw. zwei Reisen von Kanaan nach Ägypten, die zweite davon zusammen mit Benjamin, dem Liebling des alten Jakob. Joseph schikaniert die Brüder (die ihn ja nicht erkennen) weidlich, nicht aus Rache, sondern um sie zur Reue zu führen (IV 3)⁹⁷. Schon beim ersten Besuch in Ägypten dämmert ihnen, dass die jetzt erlittene Unbill Strafe für ihr früheres Verbrechen sein könnte (IV 2).

Während das immerhin noch biblisch ist (Gen. 42, 21 f.), steigert Balticus an anderer Stelle den neuen Edelmut der Brüder und damit ihre Würdigkeit, Vergebung zu erlangen. Als der maliziöse Joseph seinen wertvollen Goldbecher ausgerechnet im Gepäck Benjamins als angebliches Diebsgut konfiszieren lässt und diesen Bruder als einzigen in Haft nehmen will (V 4), da sind sie alle bereit, lieber Sklaven zu sein oder sogar zu sterben, als ohne ihren Bruder zu dem dann nicht mehr tröstlichen Vater heimzukehren (V 4/5). Bravo! So darf es denn zur Anagnorisis kommen (V 6).

⁹⁶ Wilfried Stroh, *Latein ist tot – es lebe Latein*, Berlin 2007, 213-215: zur Prüderie des Jesuitentheaters.

⁹⁷ Für Luther war dieses Foppen Sinnbild des „*ludus divinus*“, den Gott mit seinen Geschöpfen treibt, um sie durch die Strenge des Gesetzes der grundlosen Gnade innwerden zu lassen. (Lebeau [Anm. 72] 57 f., vgl. 279 f.).

Wer aber nun eine große Rührszene auf der Bühne erwartet, wird ein wenig enttäuscht. Während sich nämlich die Brüder vor Joseph auf den Boden werfen, um Gnade zu erleben, wird dieser von seiner Rührung so übermannt, dass er sich vor dem eigenen Personal schämt. Er schickt sie alle vor die Tür, auch seinen Hausverwalter (oeconomus), der als einziger Ägypter von ihm in die wahren Verhältnisse eingeweiht ist. Dieser kann, obwohl er selbst, wie offenbar auch die Zuschauer, von den Vorgängen nichts sieht, dem Publikum doch die mutmaßlichen Geschehnisse kommentieren. Man hört nämlich, wohl hinter der Szene (oder einem Vorhang?)⁹⁸, die Stimme Josephs, der die wunderbaren Wege Gottes preist und sich dann als der einst verkaufte Bruder zu erkennen gibt. Wie schmerzvoll verwirrt müssen da die Brüder sein!, meint zu Recht der Verwalter. Aber wir Zuschauer hören und sehen davon jedenfalls nichts. Und dann kommt auch bald noch Pharao persönlich und bittet, Joseph zu einem Gespräch herauszuholen.

Warum? Sicherlich war es nicht leicht für Balticus, die hier vom Stoff gebotene Mischung aus Wiedersehensfreude und Reueschmerz auszudrücken; aber der Hauptgrund der Aussparung dürfte ein anderer sein. „Nihil lacrima citius arescit“, wussten schon die alten Rhetoriker. Balticus durfte die Tränen seiner Zuschauer nicht zu früh verbrauchen, denn es galt ja, die noch viel rührendere Anagnorisis mit Jakob zu gestalten. Hier erst darf der Dramatiker sozusagen in die Vollen gehen. Erst freut sich Jakob allein auf der Bühne über die Beglückung seines Alters. Dann kommt Joseph, er selbst! Jakob ist der Ohnmacht nahe. Aber als er sich gefasst hat, bricht aus ihm, wie einst der Jammer, so nun ein Jubel, wie ihn auch das antike Theater kaum so frohlockend kennt⁹⁹:

O pectoris leuamen unicum mei,
 O sanguinis mei recreator unice.
 Salue meus animus, uoluptas & mea.
 [...]
 Nunc nunc moriar licet, uenire non nimis
 Citò mihi mors unquam potest etc.

O meines Herzens einzig süße Linderung,
 o meines Blutes einzig wahrer Trost!
 Sei, meine Seele, mir begrüßt, und meine Lust!
 [...]
 Jetzt darf ich sterben, jetzt! Nie kann zu früh
 Mir nun der Tod noch kommen usw.

Balticus lässt aber auch hier nach einer Weile abbrechen. Joseph mahnt den Vater und sich selbst mit fast ungeduldigen Worten zur Selbstherrschaft und beendet das Gespräch: Der Pharao hat nämlich der ganzen Familie einen Umzug aus Kanaan ins reiche Ägypten in Aussicht gestellt. Das muss nun bedacht und geplant werden. Joseph zeigt also diejenige Tugend, der er besonders, neben dem Gottvertrauen, seine märchenhafte Karriere verdankt: Er kann organisieren. So gelten seine letzten Worte der Sorge, dass Jakobs Familie genügend Weideland für ihr Vieh erhält. Dann macht man sich die Gruppe der Kanaanäer auf zur Begegnung mit dem Pharao.

⁹⁸ Die szenischen Vorgänge sind nicht ganz klar, obwohl nur gerade hier Balticus eine Bühnenanweisung gibt: „Haec egressus Oeconomus ad spectatores loquitur“. Zu Unrecht behauptet Lebeau (Anm. 72) 831 Anm. 1, der Verwalter beschreibe die Vorgänge mit größter Anschaulichkeit.

⁹⁹ Vgl. die Würdigung bei Lebeau (Anm. 72) 274 f.

Joseph, Gottesdiener und Höfling

Ein frostiger Schluss? Balticus wollte ganz offenbar seinem Publikum nicht nur einen Gottesmann, sondern einen *homme accompli* zeigen, der seinem Stand und dessen Aufgaben gemäß zu reden und zu handeln weiß¹⁰⁰. So ist Joseph in allen vier ägyptischen Akten immer auch ein perfekter Politiker und Höfling, wie das eben seine Stellung mit sich bringt. Dies zeigt sich auch gerade in der Art und Weise, wie er von seinem Glauben redet. Nur wenn Joseph mit sich und Gott allein ist, bekennt er immer wieder sein Gottvertrauen und den Glauben an dessen wunderbare Fügung – das Grundmotiv des Dramas. Vor den heidnischen Ägyptern ist er dagegen sehr zurückhaltend. Nur einmal, vor Dienern und Sklaven, macht er sozusagen seinem religiösen Gewissen Luft (III 3): Warum ihm alles so gut gelinge? „Weil ich dem einen und wahren Gott diene und ihm vertraue!“ Eine kleine Missionspredigt, die auch nicht ohne Wirkung bleibt (III 5 Ende). Sonst, den Großen gegenüber, unternimmt Joseph keinen aufdringlichen Versuch, Proselyten zu machen, sondern gleicht sich behutsam den landesüblichen Vorstellungen an. So spricht zu Anfang des zweiten Akts (II 2) Potiphar, fast gut römisch, von dem glücklichen *genius*, den Joseph habe und zu dem er wohl für das Heil des Hauses bete. Als er darauf hin Joseph zu seinem Stellvertreter erhöht, dankt Joseph zuerst (wohl *a parte*) seinem Gott, der ihn so wunderbar aus allen Nöten errettet, dann aber auch seinem Herrn Potiphar dafür, dass er die guten Gaben erkenne, die ihm, Joseph, sein *genius* geschenkt habe: Er werde diesen auch weiterhin bitten, das Wohl der Familie zu fördern! Einmal macht er Pharao gegenüber sogar dem Polytheismus Zugeständnisse, wenn er von der Klugheit spricht, die ihm „die Götter“ gegeben hätten (III 4). Korrekter, aber immer noch diplomatisch, drückt er sich aus, als es gilt, dem Pharao für sein Angebot des Umzugs nach Ägypten zu danken (V 7): Wenn er selbst, Joseph, dem Pharao habe dienen und nützen können, sei das nicht sein, sondern Gottes Verdienst; die Großzügigkeit des Pharao dagegen sei ganz diesem selbst zuzuschreiben! Natürlich braucht so ein ägyptischer Potentat nicht zu erfahren, dass er in all seiner Herrlichkeit letztlich auch nur Werkzeug in der Hand des einen Gottes ist.

So also muss man als Jude in der Diaspora reden – so ähnlich vielleicht auch als Protestant in München? Balticus jedenfalls hat sein Stück, das doch so fühlbar lutherisch gefärbt ist, ausgerechnet einem notorischen Protestantengegner, dem Erzbischof von Salzburg, Michael von Kuenburg¹⁰¹, gewidmet, versehen mit einer ganz unverfänglichen humanistischen Vorrede. So hat er seiner Überzeugung nichts vergeben, aber er wollte gewiss auch kein Märtyrer sein.

Die späteren Münchner Dramen des Balticus

Wie viel von diesem durch und durch biblischen und doch ganz originellen Drama konnte das Münchner Publikum verstehen? Wurde es überhaupt in voller Länge aufgeführt? Das wissen wir nicht. Die Jesuiten haben später noch viel längere Stücke gespielt, allerdings bald auch Verständnishilfen wie zweisprachige Programmzettel gegeben. Von den ‚*Adelphopolae*‘ ist uns in den städtischen Rechnungsbüchern sonderbarerweise überhaupt nur eine Aufführung in

¹⁰⁰ Gerade in dieser Erziehung zum standesgemäßen Verhalten sah Luther ein wichtiges Bildungsziel der Schulkomödie; vgl. bes. das Zitat aus den Tischreden bei Rupprich (Anm. 18) 319 f.

¹⁰¹ Vgl. zu ihm Lebeau (Anm. 72) 161 mit 651 Anm. 7: Lebeau schreibt ihm das literarische Mäzenatentum zu, das Balticus aber nicht erfährt, sondern nur erhofft. Angesichts der aus Balticus' eigener Vorrede erschließbaren Unbildung des fettleibigen, bald danach einem Jagdunfall zum Opfer fallenden Erzbischofs war wohl nicht damit zu rechnen, dass er den Prolog des ‚*Josephus*‘ (s. oben S.) gründlicher lesen würde.

deutscher Sprache bezeugt¹⁰². Aber eher dürfte Balticus doch der Praxis Zieglers gefolgt sein und Aufführungen in beiden Sprachen angeboten haben.

So war es jedenfalls nachweislich bei seinem nächsten Stück, das schon am Fasching des folgenden Jahres, 1556, im Rathaus aufgeführt wurde, „ainer teutschn und lateinischn comedi vom Daniel, der in der lebmgubm geworffen“¹⁰³. Dieses Stück (im Druck als „Drama comicotragicum Danielis“ usw.¹⁰⁴) ist mit etwa 700 Versen viel kürzer als die *Adelphopolae*, hat aber eine theologisch ambitionierte Widmungsepistel¹⁰⁵, in der sich Balticus an das Problem der Theodizee wagt: Warum erleiden die Guten so viel Böses? Seine Erklärung variiert auf eigenwillig christliche Weise den Gedanken der Stoiker (bes. in Seneca, ‚De clementia‘), wonach Gott gerade die Guten durch Unglück prüfen wolle: Grund des Unglücks, meint er, sei die Erbsünde, die nur auf just diese Weise bekämpft werden könne. Höchst originell, soweit ich sehe¹⁰⁶, und diesmal ohne Zuspitzung ins Protestantische. Banaler ist dann allerdings eine zweite Erklärung: Das unverdiente Unglück heiliger Männer stärke den Glauben an das zur Kompensation nötige ewige Leben

Für das Stück spielt dieser theologische Vorspann keine wirkliche Rolle. Im Wesentlichen stellt Balticus’ ‚Daniel‘, der Kernbotschaft nach, eine etwas vereinfachte Neuauflage des Joseph dar: Auch Daniel ist, schon im Titel, Typus Christi (Auferstehung aus der Löwengrube!) und zugleich Bild der Ecclesia, d.h. all derer, die von Gott, dem sie vertrauen, vor den Nachstellungen des Satans gerettet werden. „Und wenn die Welt voll Teufel wär ...!“ Nur eingefleischte Gegner biographischer Interpretation werden leugnen wollen, dass diese Thematik aus der eigenen Lebens- und Glaubenserfahrung des in München so früh erfolgreichen Balticus stammt.

Wie Joseph ist ja auch Daniel ein Mensch, dem dank Gottes Hilfe alles wohl gerät und der darum sogar im Heidenland, diesmal in Medien, zu höchsten Würden aufsteigt: Dareius will ihn, ähnlich wie Potiphar und Pharao den Joseph, zu Beginn des Stücks zu seinem Vizekönig machen (I 1; 3). Das ruft die Neider auf den Plan. Statt der Brüder sind es diesmal die Satrapen des Dareius (I 2; 4; II 2), die ihren auf Daniel schwörenden Herrn zu dem aberwitzigen Edikt verleiten: es dürfe dreißig Tage lang niemand mehr von irgend jemand etwas erbitten außer von ihm, dem Gottkönig (II 3). Der Beter und Bekenner Daniel gehorcht natürlich nicht, und Dareius muss ihn, den nur noch auf Gott Vertrauenden, um der Staatsräson willen zum eigenen, unsäglichen Schmerz in die Löwengrube werfen lassen (III 3; 4). Aber Gott rettet Daniel vor den Bestien, und statt seiner schickt man nun die bösen Satrapen ad leones (V 3; 4). Ein anschaulicher Botenbericht im Munde von Leokrates, dem Löwenbändiger, krönt dieses blutige Finale poetischer Gerechtigkeit (V 5).

¹⁰² Stahleder (Anm. 11) 119 (zum 17. Februar): „einer teutschn comedi [...] von Jacob und seinen sönen“. Auch diese deutsche Fassung hat Balticus veröffentlicht, allerdings erst in Ulm, 1579, gleichzeitig mit einer Neuausgabe des lateinischen Texts (beide dann unter dem Titel ‚Josephus‘). Zu dessen neuer Vorrede s. Washof 2007, 69-75. Bildungssoziologisch interessant ist, dass Balticus seinen (späteren) lateinischen ‚Josephus‘ einem Johann G. von Freyberg (Lebeau {Anm. 72} 162) widmet, den deutschen dessen Ehefrau. – Von der deutschen Fassung des ‚Josephus‘ sind zur Zeit nur zwei Exemplare nachweisbar: das eine in der Yale University Library, das andere (als Beutegut aus Berlin) in der Russischen Staatsbibliothek Moskau. Keines davon war mir bisher zugänglich. Ob Jean Lebeau (Anm. 72) 87; 612 Anm. 3 ein weiteres Exemplar gekannt hat, ist unklar.

¹⁰³ Stahleder (Anm. 11) 122.

¹⁰⁴ VD 16 B 245: ‚Drama comicotragicum Danielis prophetae, leonibus obiecti, & ab angelis dei rursus liberati historiam complectens, quae est imago dulcis ac vtilis cum filij Die pro peccatis generis humani crucifixi & resuscitati, tum totius omnium temporum Ecclesiae, cum ministris Sathanae luctantis‘, Augsburg 1558.

¹⁰⁵ Auch dieses Drama widmet Balde einem prominenten Geistlichen, dem Abt von Benediktbeuern.

¹⁰⁶ In den beiden grundlegenden Kapiteln von Melanchthons ‚Loci communes‘ (1521) wird weder das „liberum arbitrium“ noch das „peccatum originale“ mit der Frage der Theodizee verbunden.

Dass dieses Stück die frische dramatische Lebendigkeit der *Adelphopolae* nicht hat, liegt ein wenig auch am Stoff, dessen dramatischen Höhepunkt, die Konfrontation mit den plötzlichen Löwen, vor Hollywoods Zeiten niemand auf die Bühne bringen konnte. Doch versteht es Balticus geschickt, die Hauptpersonen (Dareius, Daniel, Satrapen) abwechselnd in Szene zu setzen. Sonderbarerweise lässt er sich dabei aber den dramatisch dankbaren Moment entgehen, in dem die neidischen Satrapen Daniel beim Gebet zu Gott ergreifen (nur ein Bericht davon in III 2). Glanzvolle Peripetie des Stücks und gewissermaßen Ersatz für die Löwenszene ist der Augenblick, wo nach einem Klagelied des Chores (IV 1) der übernüchtige und verzweifelnde Dareius am frühen Morgen plötzlich die fröhlich muntere Stimme Daniels aus der Löwengrube hört und so der Allmacht des wahren Gottes inne wird (IV 2). So erhält dieses Drama ein missionarisches Zug, den die *Adelphopolae* nur ansatzweise hatten: Während dort ja die Ägypter trotz Zuzug aus Kanaan bei ihren religiösen Gepflogenheiten blieben, müssen sich hier die Meder zum Schluss nach Weisung des Großkönigs zum jüdischen Monotheismus bekehren (IV 4; V 5). So einfach geht das. Auch ein Jahr zuvor, 1555, beim Augsburger Religionsfrieden war man ja nicht anders verfahren: *cuius regio, eius religio*.

Formal fällt auf, dass das wiederum fünftaktige Stück ein offenbar gesprochenes Chor-„Lied“ in Senaren (II 4)¹⁰⁷ und zwei gesungene Chorlieder in ambrosianischen Strophen enthält (III 1; IV 1; hier war dank alter Tradition eine Vertonung leicht¹⁰⁸). Gegen die Forderung des Aristoteles und Horaz ist der Chor aber keine völlig in die Handlung integrierte Person: Obwohl es sich nämlich um jüdische Landsleute Daniels handelt, haben sie bezüglich des fatalen Edikts nur um ihren Protagonisten Angst, ohne ihre eigene Gefährdung zu bedenken (oder sich etwa zum Gebetsverzicht zu entschließen). Immerhin, solche personell etwas unbestimmten Chöre gab es schon bei Seneca.

Noch mehr „antiker Form sich nähernd“ erscheint Balticus, wenn er seinem Daniel eine lateinische Übersetzung des Satyrspiels *Cyclops* von Euripides beigt¹⁰⁹ (die Vorrede rechtfertigt das durch gewisse Parallelen zwischen dem gottlosen Zyklopen und den Satrapen des Dareius). Das waren einem von Schulmühsalen schwer beladenen („*scholasticis laboribus occupatissimo*“) Poeten willkommene Mußbefreuden – mehr nicht, denn daran, dass diese wüsten Satyrn vor ehrbaren Münchner Ratsherren hätten tanzen sollen, war gewiss nie gedacht.

Die Kraft reicht im nächsten Jahr, 1557, noch nicht zu einem neuen Stück, aber die Show musste weitergehen. Balticus, mittlerweile durch einen festen Vertrag in seinem Amt bestätigt,¹¹⁰ lässt auf dem Rathaus zwei Komödien, so heißt es, „*ex Plauto*“ spielen¹¹¹ (wohl aus der Zahl derer, die Melanchthon für geeignet befunden hatte¹¹²). Aber ein Jahr später, 1558, ist er noch einmal mit einer Eigenproduktion zur Stelle. Dass er sich den Stoff seines

¹⁰⁷ Dass es sich nicht um ein echtes Lied handelt, zeigt außer dem Versmaß auch die Tatsache, dass es nicht die Akte trennt.

¹⁰⁸ In diesem beliebtesten christlichen Gesangvers (Günther Wille, *Musica Romana* [...], Amsterdam 1967, 289 ff.) wurde nach mittelalterlicher Tradition den Silbenquantitäten wohl keine Beachtung geschenkt; bei horazischen Maßen wagte man das damals in der Regel nicht ebenso (Orlandos berühmte Vertonung von Hor. epod. 2 ist eine Ausnahme). - Balticus' große Liebe zur Musik bezeugt sein Festgedicht auf Herzog Ludwigs Besuch in Ulm (1578), wo besonders die lokale Kirchenmusik detailliert gewürdigt wird (*Carmen de aduentu [...] Ludouici, Ducis Vvirtembergici* [...], Ulm o.J. = VD 16 ZV 1013 (C 3 v ff., vgl. D 2 v f.)).

¹⁰⁹ Als perfekter Humanist schreibt Balticus hier korrekte Tragödien-Trimeter, während er sonst den komödienüblichen Senar verwendet (s. Anm. 82). Der *Cyclops* hat übrigens auch polymetrische Chorlieder, die noch ihrer Würdigung harren.

¹¹⁰ Stahleder (Anm. 11) 122 f.

¹¹¹ Stahleder (Anm. 11) 124

¹¹² Vgl. Karl Hartfelder, *Philipp Melanchthon als Praeceptor Germaniae*, Berlin 1889 (Ndr. 1972), 390.

Dramas „aus dem Tobia“ erwählt, war gewiss durch den Theaterfreund Luther inspiriert, der meinte, wie Judith eine Tragödie, so gebe „Tobias eine feine, liebliche, gottselige Comedien“¹¹³. Und wenn uns auch dieses Stück des Balticus nicht bekannt ist, da es offenbar ungedruckt blieb –, wer den Stoff des apokryphen Bibelbuchs ‚Tobias‘ mit den vorigen Dramen des Balticus vergleicht, wird kaum zweifeln, dass auch hier die wunderbare Behütung des Menschen, der auf Gott vertraut und seine Gebote erfüllt, dargestellt war. In der Person des Engels, der den jungen Tobias inkognito auf gefährlicher Reise begleitet und berät, konnte dieser Lieblingsgedanke des Balticus sichtbare Bühnengestalt annehmen. Und besonders auch das Happy End mit Hochzeit kam seinen Vorstellungen und seiner Lebenserfahrung entgegen¹¹⁴.

Peripetie und Katastrophe

Aber warum gelangte gerade dieser ‚Tobias‘ offenbar nicht zum Druck? Das mag mit den Turbulenzen des folgenden Jahres 1559 zusammenhängen. Das konfessionelle Klima in München schien sich damals verhärtet zu haben¹¹⁵. Balticus klagt in einem Gedicht, das wir allerdings nicht genauer datieren können, dass man ihm die Anhängerschaft an Luther oder gar Zwingli vorwerfe¹¹⁶ – er sagt nicht, dass der Vorwurf ganz unberechtigt wäre¹¹⁷. Wenn jedenfalls noch in diesem Jahr Albrecht V. die Jesuiten als notorische Vorkämpfer der Gegenreformation in die Stadt holte, lässt dies vermuten, dass er entschlossen war, seine Residenzstadt endgültig auf den alten Glauben einzuschwören. Und schon beklagte sich der Jesuit Canisius, Verfasser des bis heute maßgeblichen Katechismus, brieflich über einen „Lutheranus Monachii ludi magister“, der die Ketzerei ex professo lehre¹¹⁸. Für Balticus wurde die Lage umso prekärer, als damals seine aus bester Münchner Familie stammende Frau¹¹⁹ nach kurzer Ehe gestorben war. Da diese sich offenbar auf dem Totenbett zum neuen Glauben (wohl durch Empfang des Laienkelchs) bekannt hatte, wollte die geistliche Obrigkeit ihr das Begräbnis verweigern, und zugleich wurde Balticus selbst, „von hie hinwegkh zu ziehen [...] ein benennter Termin geschafft“.¹²⁰ Er war also, wie immer das formuliert und begründet war, in München nicht mehr erwünscht, und so streckte er offenbar von sich aus seine Fühler nach der freien Reichsstadt Ulm aus. Am 10. November jedenfalls wandte sich der Ulmer Magistrat an den Münchner mit der Bitte, Balticus vorzeitig aus seinem Dienstverhältnis zu entlassen, um an der Ulmer Schule auszuhelfen; am 2. Dezember bat er, wohl auf Grund neuer Gerüchte, um nähere Informationen über den zu Berufenden. Und der

¹¹³ In der bekannten, oft angeführten Vorrede zu Tobias in der Deutschen Bibel, hier zitiert nach Washof 2007, 37.

¹¹⁴ Vgl. oben Anm. 94.

¹¹⁵ Von einem förmlichen Umschwung d.J. 1558 spricht Andreas Kraus, *Geschichte Bayerns*, München 1983, 214-216. Vgl. Reinhardstoettner (Anm. 5) 36-40 (noch immer lesenswert); Claus-Jürgen Roepke, *Die Protestanten in Bayern*, München 1972, 29-34; Heinrich Lutz / Walter Ziegler, in: Max Spindler / Andreas Kraus (Hg.), *Handbuch der bayerischen Geschichte*, Bd.2, München 1988, 375-380, 387-392.

¹¹⁶ *Elegiae* 2,5,9 f., in: *Poematum libri* (s. oben Anm. 76).

¹¹⁷ Trautmanns (Anm. 4) 206 öfter wiederholte Formulierung: „Balticus trat zum Protestantismus über“, ist der konfessionellen Situation nicht adäquat.

¹¹⁸ Dorn (Anm. 72) 145.

¹¹⁹ Vgl. oben Anm. 94.

¹²⁰ So im Schreiben des Münchner Magistrats vom 9.12.1559; abgedruckt bei Reinhardstoettner (Anm. 5) 44 (dort auch, S. 40-45, sonstige Zeugnisse zum Fortgang des Balticus aus München); dieser stützt sich seinerseits auf die grundlegende Publikation von Otto Titan von Hefner: *Martinus Balticus Stadt-Poet. 1556-1559*, *Oberbayerisches Archiv für Vaterländische Geschichte* [...] 13, 1852, 63-68. Wertvoll zur Ergänzung ist Dorn (Anm. 72) 143-148. Dass Balticus mit Ruten aus der Stadt gepeitscht worden wäre, ist allerdings schlecht bezeugte Legende, aber als Vertriebener galt er (Dorn 147 f.); dass er „freiwillig München verliess“ (so Reinhardstoettner 42), kann man doch kaum sagen

Münchner Stadtrat, zu schwach um Balticus zu halten, stellt ihm nun wenigstens am 9. Dezember „wegen seines gethreuen vleisches In Vnderweisung der Jugent“ ein glänzendes Zeugnis aus: Keines Vergehens habe er sich schuldig gemacht, sondern nur dass er „sich der hier gebräuchlichen Altkirchlichen Religion nit allerdings gleichheitlich erzeigt“ habe. Noch im März hatte Balticus eine letzte Komödie auf dem Rathaus aufgeführt, am 12. Dezember erhielt er nun sein letztes Quatembergeld – akkurat einen Tag später begannen die unlängst eingetroffenen Jesuiten mit ihrem Unterricht¹²¹: 1559, ein Epochenjahr der Münchner Bildungsgeschichte.

Die Schola poetica war damit aber doch noch nicht am Ende, auch nicht ihr Schultheater. Trotz der Konkurrenz der „Jesuiterschuell“, die den Poeten die Schüler stahl, wie Gabriel Castner, der Nachfolger des Balticus, klagt¹²² – weil man dort ohne Schulgeld lehrte – und die, vom Herzog gesponsert, schon im März 1560 ihre Eröffnungsfeier mit einer Dramenaufführung krönet¹²³, wird weiterhin Jahr für Jahr auch in der städtischen Schule tapfer Theater gespielt¹²⁴, wenn auch kaum mehr so originell und niveauvoll wie unter Balticus. So gibt es noch Jahrzehnte hindurch eine fruchtbare Konkurrenz zwischen städtischer und herzoglich-jesuitischer Bühne (wie heute zwischen den Münchner Kammerspielen und dem Residenztheater des Freistaats Bayern). Freilich, die römischen Komödienklassiker sah man nur beim Stadtpoeten!

Auf jeden Fall war München nun eine echte Theaterstadt geworden. Denn dem Dramatiker Balticus scheint sein Fortgang nach Ulm durchaus nicht gut bekommen zu sein – so wenig wie seinem Vorgänger Ziegler einst die Versetzung nach Ingolstadt¹²⁵. Erst zwanzig Jahre später (1579) lässt Balticus die Neuauflage seiner ‚Adelphopolae‘ drucken, erst nach dreißig Jahren erscheint wieder ein eigenes Stück von ihm, die Weihnachtskomödie ‚Cristogonia‘ (1589), und dann noch eines, die gewaltige Tragödie vom Glaubenskrieg zwischen Juden und Assyren, ‚Senacheribus‘ (1590)¹²⁶. Dabei hatte doch sein früheres Münchner Schultheater seinerzeit schon begonnen, international bekannt zu werden. Der niederländische Mediziner, Kunstexperte und Universalgelehrte Samuel Quichelberger¹²⁷, geriet, als er in München den Herzog bei der Anlage seiner Sammlungen beriet, in Theateraufführungen vielleicht aller drei Bibelstücke¹²⁸ von Balticus und war davon so entzückt, dass er dem auf Publicity bedachten jungen Poeten eine Vorrede zum Daniel (1558) beisteuerte, die die Welt auf ihn aufmerksam machen sollte. Sie begann so (A 1 v.)¹²⁹:

CElebrabunt honorabuntque mecum viri boni & sinceri Martinum Balticum Bauarum, qui sub hoc coelo vnus inter suos ciues plurimum haec literaria studia excolit, promouetque: ut merito decus suae patriae dici & haberi

¹²¹ Stahleder (Anm. 11) 129 f.

¹²² Reinhartstoettner (Anm. 5) 40 mit Anm. 129 und 130.

¹²³ Stahleder (Anm. 11) 131.

¹²⁴ Nachweise in der verdienstvollen Chronik von Stahleder (Anm. 11) 132-215.

¹²⁵ Dort wird nur noch e i n Drama ‚Abel iustus‘ (1559), gedruckt, aber offenbar nicht aufgeführt: In der Vorrede klagt der Dichter, dass die Ingolstädter Theatermuffel seien.

¹²⁶ ‚Christogonia. Siue comoedia de [...] natiuitate [...] Jesu Christi‘, Ulm 1589 = VD 16 B 244 (verloren, früher in BSB München); ‚Senacheribus siue tragoedia de horribili poena Senacheribi Assyriae Tyranni [...]‘, Ulm 1590, nicht in VD 16 (vorh. Stadtbibl. Ulm; als Digitalisat zugänglich bei Bibliothèque Nationale de France).

¹²⁷ Zu ihm: Reinhartstoettner, Jahrbuch (Anm. 72) 84-86; zuletzt Stephan Brakensiek, in: *metaphorik.de* 14, 2008, 231-252, <http://www.metaphorik.de/14/Brakensiek.pdf>

¹²⁸ Er scheint auch noch von anderen Dramen des Balticus zu wissen.

¹²⁹ „Feiern und ehren werden mit mir gute und aufrichtige Männer den Bayern Martinus Balticus, der unter diesem Himmel wie kein anderer seiner Mitbürger diese Art literarischer Bestrebungen pflegt und fördert, so dass man ihn mit Recht Zierde seines Vaterlandes nennen und dafür gelten lassen muss. Denn häufig führt er in ganz bezaubernder Weise solche Komödien [wie den vorliegenden Daniel] vor den vornehmsten Münchnern auf (wobei er seine wahrhaft edlen Schüler dazu einstudiert), und dadurch begeistert und ermuntert er sowohl die Eltern selbst, die zusehen, als auch vor allem den Geist der Knaben dazu, sich literarischen Studien zu widmen“.

debeat. Frequens enim huiusmodi comoedias inter Monacenses proceres (discipulos suos vere ingenuos in his instruendo) suavissime exhibet, & ad colenda literarum studia, cum ipsos parentes spectatores, tùm vero maxime puerorum ingenia incitat & inuitat. [...].

Ist je ein Schultheater in künstlerischer wie pädagogischer Hinsicht schöner gepriesen worden? Aber das war ein Jahr, bevor Balticus, „Zierde seiner Vaterstadt“, eben diese verlassen musste. Schon ein Jahrzehnt später sprach die Welt dann fast nur noch von Münchens jesuitischen Theaterfesten. Und 1597, ausgerechnet im selben Jahr, als St. Michael mit grandiosem Festspiel über die Ketzer triumphierte, liquidierten die Münchner ihre verdiente Schola poetica¹³⁰. Nun war der Humanismus ebenso fest wie das Theater in der Hand der „Jesuiten“.

¹³⁰ Trautmann (Anm. 4) 207.