

„Feci novum!“
Zur Poetik von Thomas Naogeorgs *Hamanus*-Tragödie
und ihrer deutschen Übersetzung von Johannes
Chryseus

Regina Toepfer

Der Renaissance-Humanismus markiert in der Gattungsgeschichte der Tragödie einen bemerkenswerten Neubeginn.¹ Die bedeutende Gattung der Antike, die unter den griechischen Tragikern Euripides, Aischylos und Sophokles ihren Höhepunkt erreichte und unter den lateinischen Autoren vor allem von Seneca meisterhaft gestaltet wurde, geriet im Mittelalter weitgehend in Vergessenheit. Zwar wurden in Etymologien, Poetiken und Glossaren grundlegende Informationen über die Herkunft, das Personal, den Stil und den Ausgang der antiken Stücke mitgeteilt, doch standen weder literarische Beispiele noch die theoretische Grundlagentexte des Aristoteles zur Verfügung.² Selbst die lateinischen Dramen Senecas, deren Lektüre nicht an mangelnden Sprachkenntnissen hätte scheitern müssen, waren erst Ende des 13. Jahrhunderts wieder zugänglich.³ Die fehlende Möglichkeit der Rezeption verhinderte zugleich eine Produktion von Werken, die der antiken Tragödie entsprechen; stattdessen wurden Erzählungen der christlichen Heilsgeschichte dramatisch gestaltet und Passions-, Legenden- und Mysterienspiele auf der Bühne des Spätmittelalters aufgeführt.⁴

Diese literaturgeschichtliche Lücke wurde erst geschlossen, als sich die Humanisten im 15. Jahrhundert den Quellen des lateinischen und griechischen Altertums zuwandten. Durch die verstärkten Kontakte zwischen Ost- und Westkirche und durch die Emigration griechischer Intellektueller vor der drohenden türkischen Invasion wurden griechische Handschriften ins Abendland überführt.⁵ Der zunehmende Erwerb von Sprachkennt-

1 Vgl. allgemein Fischer-Lichte 1990; Gelfert 1995.

2 Vgl. Cloetta 1976; George 1972; Kelly 1979 und 2005.

3 Vgl. Schmidt 1978; Trillitzsch 1978.

4 Vgl. Borchardt 1935; Kindermann 1957; Schulze 1997; Toepfer 2009.

5 Vgl. Rüdiger 1961; Toepfer 2005.

nissen ermöglichte eine Lektüre der griechischen Tragödien, die Ende des 15. Jahrhunderts erstmals in den Druck gelangten und schnell ins Lateinische übersetzt wurden.⁶ Mit einer zeitlichen Verzögerung gelangte die humanistische Bewegung in den deutschen Sprachraum, wo sie besonders im Bildungsbereich Wirkung entfaltete und an den Schulen und Universitäten Einzug hielt.⁷ Die antiken Tragödien wurden Gegenstand des Unterrichts und im pädagogischen Kontext zur Aufführung gebracht.⁸ Von dieser Rezeption der Tragiker des Altertums gingen wesentliche Impulse für die literarische Produktion in der Frühen Neuzeit aus.

Die Beobachtung Lorenzo Vallas, dass Nachahmung und Wettstreit, *imitatio et aemulatio*, einen kulturellen Fortschritt erzeugen, lässt sich an der Geschichte der Tragödie somit beispielhaft belegen.⁹ Erst die Kenntnis der antiken Werke und der Wunsch, dem Ideal der Klassiker nachzueifern, führten zu einem deutlichen Anstieg und zu konzeptionellen Veränderungen der dramatischen Literatur. Zahlreiche Bühnenstücke, die auf historischen und religiösen – meist biblischen – Stoffen basierten, wurden sowohl in der Gelehrten- als auch in der Volkssprache angefertigt. Thematisch weisen sie damit Übereinstimmungen mit den geistlichen Spielen des Spätmittelalters auf, formal hingegen orientieren sie sich zugleich an der Dichtungstheorie und den Dramen der Antike. Dabei begnügen sich nicht alle frühneuzeitlichen Autoren damit, das stilistische Vorbild zu erreichen und den Tragikern der Antike gleichzukommen. Vielmehr wählen manche die von Valla thematisierte dritte Option im Umgang mit den Klassikern, die *superatio*. Sie versuchen, ihre geschätzten Vorgänger zu übertreffen oder gar etwas Neues zu schaffen. Einen solchen Anspruch

6 Vgl. Mazal 2003; Harlfinger 1989; Hieronymus 1992; Hirsch 1964.

7 Vgl. Hammerstein 1981, 24; Joachimsen 1930, 437.

8 Vgl. Egli 1897; Harlfinger 1989, 164; Holstein 1886a, 31–54; Michael 1984, 18–22; Skopnik 1935.

9 Vgl. Valla 1962, 282: „Namque ita natura comparatum est, ut nihil admodum proficere atque excrescere queat, quod non a plurimis componitur, elaboratur, excolitur, praecipue aemulantibus invicem et de laude certantibus. [...] Alius aliud invenit, et quod quisque in altero egregium animadvertit, id ipse imitari, aemulari, superare conatur. Ita studia incenduntur, profectus fiunt, artes excrescunt et in summum evadunt [...].“ ‘Denn die Natur ist so beschaffen, dass nichts richtig Fortschritte machen und wachsen kann, was nicht von mehreren gestaltet, ausgearbeitet und verbessert wird, besonders wenn diese miteinander wetteifern und um das Lob streiten. [...] Jeder erfindet etwas anderes, und was einer bei dem anderen als hervorragend wahrgenommen hat, versucht er selbst nachzuahmen, zu erreichen und zu übertreffen. So werden die Studien entflammt, werden Erfolge erzielt, blühen die Künste und erreichen ihren Höhepunkt.’

erhebt Thomas Naogeorg, der in der Forschung als der genialste und originellste Dramatiker des 16. Jahrhunderts bezeichnet worden ist.¹⁰ Seine Poetik einer Tragödie, die er in Auseinandersetzung mit den antiken Klassikern im Widmungsschreiben des *Hamanus* entwirft, bildet den Ausgangspunkt dieser Untersuchung, in der flankierend auch die deutsche Übersetzung von Johannes Chryseus hinzugezogen wird. Dabei wird sich zeigen, dass der programmatische Neuanfang des lateinischen Autors in der Volkssprache nicht reflektiert worden ist. Chryseus geht es nicht um eine poetisch ausgerichtete *aemulatio veterum*, sondern um eine inhaltsgetreue Wiedergabe seiner Vorlage.

1. *Aemulatio* und *novitas*

Der *Hamanus* ist das vierte von insgesamt sechs Dramen, die Thomas Naogeorg innerhalb einer Zeitspanne von siebzehn Jahren (1535–1552) verfasste.¹¹ Sein Erstlingswerk, *Pammachius*, das 1538 bei Hans Luft in Wittenberg erschien, sich gegen die römische Kirche richtete und den Papst als Antichrist auf die Bühne brachte, machte Naogeorg als Autor und Tendenzdramatiker bekannt.¹² Nach dem *Mercator* (1540) und der *In-cendia* (1541), die sich der lutherischen Rechtfertigungslehre und dem zeitgenössischen Glaubenskampf widmeten, griff Naogeorg bei dem 1543 bei Michael Blum in Leipzig herausgegebenen *Hamanus* erstmals auf eine biblische Vorlage zurück; anschließend folgten mit *Hieremias* (1551) und *Iuadas Iscariot* (1552) noch zwei weitere Bibeldramen.¹³ Wo Naogeorg seine rhetorischen Fähigkeiten, sein exzellentes Ausdrucksvermögen im Lateinischen sowie seine guten Kenntnisse des Griechischen erwarb, ist nicht überliefert.¹⁴ Neben seinen Dramen fertigte Naogeorg mehrere

10 Vgl. Berger 1967, 10; Könniker 1992, 135; Michael 1984, 81; Roloff 2003, 332; Schwartz 1898, 95.

11 Zur Biographie, den Werken und der literarhistorischen Verortung vgl. Berger 1967, 221–265; Hübner 1913; Michael 1984, 81–91; Roloff 2003, 317–337 (mit weiteren Literaturhinweisen, besonders 324).

12 Vgl. z. B. Hauser 1926; Schwartz 1898, 96; Theobald 1908. Vgl. auch Roloff 2003, 339–357.

13 Vgl. Roloff 2003, 359–382.

14 Ein Zeitgenosse rühmt seine Kenntnisse: „ist krieichisch fast gelert, im hebraischen wais er etwas, aber nit gar ful, im latain ist er ain rabbi, ain gar gelerter poet [...]“. Vgl. Roth 1903/1904, 117.

Übersetzungen griechischer Autoren an, zu denen auch Sophokles zählte.¹⁵ Zwar erschienen diese lateinischen Versionen erst 1552 im Druck, doch dokumentiert sich seine Vertrautheit mit antiken Tragödien bereits bei der Konzeption eigener Dramen.¹⁶

In den Paratexten zum *Hamanus* legt Thomas Naogeorg Rechenschaft über seine Themenwahl und seinen Umgang mit den antiken Vorbildern ab. Dabei versucht er die Einwände zu entkräften, die sowohl inhaltlich als auch formal gegen sein Drama erhoben worden sind. In seinem Widmungsschreiben an den kurfürstlichen Rat Casper von Teuteleben beschwert sich Naogeorg, dass er das handschriftliche Exemplar des *Hamanus* nach einem Jahr noch immer nicht zurückerhalten habe. Stattdessen kursierten Gerüchte, er verteidige in seiner Tragödie die Bigamie und wolle Missstände am Hof beseitigen. Während Naogeorg den ersten Kritikpunkt mit dem Hinweis auf die biblische Quelle sofort widerlegen kann, bekennt er sich zu dem zweiten Aspekt und bestätigt, missgünstigen Sykophanten einen Spiegel vorhalten zu wollen.¹⁷ Schwerwiegender als die durchaus persönlich motivierten, themenbezogenen Vorwürfe erscheinen die gattungsspezifischen Argumente, die die Bezeichnung des Dramas als Tragödie in Frage stellen und sich damit gegen das Selbstverständnis des Verfassers richten. In einem zweiten, an den Leser gerichteten Vorwort berichtet Naogeorg von der Behauptung seiner Kritiker, er wolle ein Tragiker sein, obwohl seine Tragödien außer ihrem Namen nichts Tragisches enthielten und eher als Komödien anzusehen seien.¹⁸ Naogeorg

15 Vgl. Berger 1967, 231; Roloff 2003, 326–329.

16 Hinzuweisen ist dabei auf die Kontakte nach Wittenberg, die Naogeorg als protestantischer Pfarrer in Kahla an der Saale (1541–1546) unterhielt, wo sich vor allem Melanchthon für die Lektüre griechischer Tragödien einsetzte. Vgl. Melanchthon 1838. Vgl. auch Michael 1984, 81 f.; Roloff 2003, 325.

17 Seine fehlende Kompromissbereitschaft und seine Streitlust, wegen denen er wiederholt seine Stellung wechseln und ein unstetes Leben führen musste, zeigen sich auch hier. Vgl. Roloff 2003, 325 f.

18 „Tragicum quidem me critici quidam ferunt/Velle esse, sed Tragicum meis Tra-goediis/Inesse praeter nomen affirmant nihil. [...] Comoediam se legere prorsus censeant [...]“ (‘Gewisse Kritiker verbreiten nämlich, dass ich ein Tragiker sein will, behaupten aber, dass in meinen Tragödien außer dem Namen nichts Tragisches enthalten sei. [...] Sie meinen geradezu, dass sie sich eine Komödie durchlesen.’ Naogeorg 1983, V. 1–3, 11; für die Zitation aus Naogeorg 1983 werden im Folgenden bloße Versangaben verwendet).–Die Kritiker sind nach Auffassung Bergers (1967, 238) wohl in der Nähe Melanchthons zu suchen.–Zu einer gegenteiligen Einschätzung gelangt Michael (1984, 81). Seines Erachtens ist Naogeorg „der bedeutendste Tragiker, vielleicht der einzige wirkliche Tragiker des Jahrhunderts in Deutschland.“

verteidigt sich zunächst, indem er mittels rhetorischer Fragen seine eigenen Kriterien offenlegt:

[...] πρόσωπα nunquid non satis
Sunt Tragica? Num carpere queunt catastrophas?
Nonne artis Euripidaeae et hoc est, quod statim
Exordiis viam paro lectoribus
Quantum licet causas futurae fabulae
Recitans.

‘Sind die Figuren etwa nicht tragisch genug? Können sie die Katastrophen etwa genießen? Ist das etwa auch keine euripideische Kunst, dass ich den Lesern sofort zu Beginn einen Weg aufzeige, indem ich die Ursachen der künftigen Geschichte – soweit möglich – vorstelle?’ (V. 13–18)

Die Figurenkonzeption, das schreckliche Ende und die schlüssige Handlungsmotivation rechtfertigen seiner Ansicht nach die Zuordnung eines Dramas zu der Gattung der Tragödie und ermöglichen ihm, seine poetische Verfahrensweise als eine Nachahmung der Kunst des Euripides zu präsentieren. Dennoch gibt es im *Hamanus* Elemente, wie Naogeorg freimütig einräumt, mit denen er von der *Poetik* des Aristoteles abweiche und sich von den bisher bekannten Tragikern unterscheide: „Ridicula nostris insero Tragoediis, / Sales iocosque data opera miscens metu“ (‘Ich füge Scherze in unsere Tragödien ein, indem ich Witze und Späße in den vorliegenden Werken mit Furcht verbinde’, V. 26 f.). Obwohl Naogeorg weiß, dass er gegen das antike Dichtungsideal verstößt und von seinen Zeitgenossen Kritik ernten wird, entscheidet er sich für eine Kombination von furchterregenden und lustigen Elementen.¹⁹ Statt seinen potentiellen Gegnern Zugeständnisse zu machen, eine Gattungszuordnung freizustellen oder sein Werk wie andere Dramatiker der Zeit als eine Tragikomödie zu bezeichnen, zeigt er sich selbstbewusst und erklärt seine Vorgehensweise gar zum literarischen Programm: „Hoc non apud videas poëtas caeteros, / Feci novum“ (‘Dies fändest du nicht bei anderen Dichtern, ich habe es neu konzipiert’, V. 29 f.).

Mit der Ankündigung, etwas Neues geschaffen zu haben, bezieht sich Naogeorg an erster Stelle auf die Integration von Scherzen und Witzen in eine Tragödie. Darüber hinaus hebt er auch stilistische und thematische Veränderungen hervor, die er im Unterschied zu den klassischen Tragikern vorgenommen habe. Auf hochtrabende Worte, übertriebenen Redeschmuck und Klagerufe habe er bewusst verzichtet und auch nicht auf

19 Zum Spiel mit komischen und tragischen Elementen vgl. auch Braungart 1989; Guthke 1961; Pincombe 2007.

einen erfundenen Stoff aus der griechischen Mythologie zurückgegriffen.²⁰ Obwohl Naogeorg seine griechischen und lateinischen Vorgänger schätzt, worauf er explizit hinweist,²¹ grenzt er sich von ihnen ab. Nur in der Antike hätten Sophokles, Euripides und Seneca mit ihren Stücken Preise und Beifall gewonnen, wohingegen diese heute nicht mehr zeitgemäß seien. Dieses Urteil trifft nach Naogeorgs Ansicht auch auf die antike Komödie zu, wie seine Erwähnung des Diphilos zeigt. Wenn einer der antiken Dramatiker jetzt ein Stück vor dem Publikum aufführen müsste, würde er ausgepiffen werden.²² Erst die komischen Elemente innerhalb einer Tragödie machten ein Drama für die Zuschauer des 16. Jahrhunderts bekömmlich.

Thomas Naogeorg knüpft also an literarische Vorbilder an, indem er die antike Gattung der Tragödie aufgreift und neubelebt (*imitatio*). Er lobt die griechischen und lateinischen Klassiker und misst sich mit ihnen, wenn er eine Aufführung der alten und der neuen Tragödie vor dem zeitgenössischen Publikum imaginiert (*aemulatio*). Die geschilderte Reaktion der Zuschauer, die an keinem der in der Antike populären Dramatiker Gefallen finden, belegt, dass Naogeorg den Wettstreit zwischen antiken und frühneuzeitlichen Autoren zu seinen Gunsten für entschieden hält (*superatio*). Gewonnen wird dieser Sieg allerdings durch einen Bruch mit der Tradition,

20 Vgl. V. 30–34: „Quin nec ampullas amo,/Verbumque sesquipedale nullum profero./Sermo nec usquam turgidus mi prominet,/Solis Achivum fabulis nec immoror,/Nec saepe vae, nec summe clamo Iuppiter.“ (‘Ja, vielmehr mag ich auch keinen Schwulst und bringe kein anderthalbhohes Wort vor. Weder ragt irgendwo eine geschwollene Rede heraus, noch gebe ich mich allein mit den erfundenen Geschichten der Achaier ab, weder rufe ich oft „weh“ noch „höchster Juppiter“.’)

21 Vgl. V. 35 f.: „Istis libente me poetae gaudeant/Sophocles et Euripides latinusque Seneca, [...]“ (‘Unter diesen erfüllen mich die Dichter Sophokles, Euripides und der Lateiner Seneca mit Vergnügen.’)

22 Vgl. V. 37–41: „[...] Suo quidem qui floruerunt tempore,/Hircum atque plausum quo tulerunt saepius,/At nunc si eorum quisquam agat Tragoedias/Populoque spectandas vel ipse Diphilus/Exhibebat, explodetur [...]“ (‘Diese glänzten nämlich zu ihrer Zeit, in der sie ziemlich oft einen Bock und Applaus gewannen, aber wenn einer von ihnen jetzt Tragödien aufführen würde und diese von dem Publikum angesehen werden müssten, würde er, sogar wenn selbst Diphilus inszenierte, ausgelacht.’)–Mit dem ausgesetzten Preis eines Bockes („hircus“) spielt Naogeorg auf die beliebte etymologische Erklärung an, die sich bereits bei Isidor von Sevilla findet. Vgl. Isidor 1962, VIII.7.5: „Tragoedi dicti, quod initio canentibus praemium erat hircus, quem Graeci τράγος vocant.“ (‘Sie werden Tragiker genannt, weil den Vortragenden anfangs ein Bock, den die Griechen „tragos“ nennen, als Preis verliehen wurde.’)

der sich in das dreiteilige Modell Lorenzo Vallas auf den ersten Blick nur schwer integrieren lässt, letztlich jedoch die radikalste Form der *aemulatio* darstellt: Naogeorg setzt im Umgang mit antiken Vorbildern auf eine Neukonzeption (*novitas*). Bewusst entscheidet er sich dafür, gegen antike Dichtungskonventionen zu verstoßen und Elemente verschiedener Gattungen zu kombinieren. Auf diese Weise entsteht sein *Hamanus*, eine „TRAGOEDIA NOVA“, wie der Titel programmatisch ankündigt.²³

Dieses besondere Autor- und Dramenkonzept bleibt in der volkssprachlichen Adaptation weitgehend unberücksichtigt. Drei Jahre nach dem Erstdruck des *Hamanus* erschien bei Veit Kreutzer in Wittenberg eine deutsche Übersetzung von Johannes Chryseus,²⁴ der sich auch selbst als Dramatiker betätigte und seine Translation mit Einverständnis des neulateinischen Autors anfertigte.²⁵ Weder die Bezeichnung „Tragoedia nova“ noch der poetische Grundlagentext Naogeorgs „ad Lectorem“ sind in die volkssprachliche Ausgabe aufgenommen worden; vielmehr kündigt das Titelblatt „Haman. Die schöne vnd seer tröstlich Histori Hester / Spielweis aus dem Latein in Deutsche Rheim gebracht“ an. Gemäß dieser Präsentation beschränkt sich die deutsche Version auf die Vermittlung des Inhalts, wobei die fromme Esther eigens erwähnt wird, um die Identifikation der biblischen Geschichte sicherzustellen. Durch das Trostversprechen wird die moralisch-didaktische Funktion, nicht die poetisch-ästhetische Konzeption akzentuiert. Mit dem Begriff der ‘Histori’ und der Erwähnung von deutschen Reimen knüpft Chryseus an volkssprachliche Literaturtraditionen an. Eine *aemulatio*, sei es ein Wettstreit mit den antiken Drama-

23 Die in der Frühen Neuzeit verbreitete Unsicherheit in der Gattungsterminologie (vgl. Washof 2007, 35–41) trifft somit nicht auf Naogeorg zu. – Zum Begriff und Konzept der ‘Tragoedia nova’ vgl. auch Könniker 1992, 139; Roloff 2003, 335; Washof 2007, 38 f.

24 Zu der Adaptation des Chryseus vgl. Holstein 1886b, 436–443; Schwartz 1898, 97–101. – Die zweite deutsche Übersetzung des 16. Jahrhunderts von Johannes Mercurius aus Morsheim und Johannes Postius aus Germersheim gelangte dagegen nicht in den Druck, die dritte volkssprachliche Übertragung von Daniel Lindtner wurde 1607 publiziert. – Naogeorgs *Hamanus* wurde zweimal veröffentlicht, 1543 bei Michael Blum in Leipzig und 1547 in dem von Johannes Oporinus in Basel herausgegebenen Sammelband *Dramata Sacra*. Vgl. Roloff 2003, 666–675; Schwartz 1898, 101–106. Zu volkssprachlichen Übertragungen vgl. auch allgemein Michalowsky 1987.

25 Vgl. Chryseus 1991; Michael 1984, 92–94. Vgl. auch Chryseus 1983, 293, Z. 18–20: „Nu hab Ich doch [...] diese Tragoediam in deutsche Reim / doch mit vorwissen des Authors transferiren wöllen [...].“

tikern oder dem frühneuzeitlichen Verfasser des *Hamanus*, scheint nicht intendiert.

Bei der Lektüre der Paratexte verstärkt sich der auf der Grundlage des Titelblatts gewonnene Eindruck. Statt den Vorreden Naogeorgs bietet Chryseus ein eigenes Widmungsschreiben an seinen Förderer, den Ritter Hans von Tölz. Darin spricht er zwar von der Kritik, die an dem lateinischen Drama geübt worden sei, ohne dies jedoch zu konkretisieren. Nicht die ungewöhnliche Kombination von schrecklichen und lustigen Elementen gilt als Ursache, sondern „eigenwitzige“ Gegner werden für die Angriffe verantwortlich gemacht.²⁶ Für seinen Übersetzer ist nun Thomas Naogeorg der geschätzte Autor, dessen Drama es zu verteidigen gilt. Kein Werk könne so gut sein, dass es nicht getadelt werde, wie ein prominentes Beispiel der Antike veranschaulichen soll: Selbst Homer, erklärt Chryseus seinem Widmungsadressaten, habe seinen Neider gehabt.²⁷ Bemerkenswert ist, dass bei dieser ehrenvollen Parallelisierung kein Tragiker, sondern der bedeutendste Poet der griechischen Antike als Vergleichsgröße für Naogeorg herangezogen wird. Dies lässt sich als Indiz für die fehlende Vertrautheit volkssprachlicher Rezipienten mit den antiken Dramatikern und der Gattung der Tragödie deuten. Aus diesem Grund besteht in der deutschsprachigen Ausgabe auch keine Notwendigkeit, den unkonventionellen Umgang mit den antiken Vorbildern zu legitimieren. Statt wie der neulateinische Verfasser die Distanz zur Antike zu markieren und seinen Neuanatz zu betonen, präsentiert der deutsche Übersetzer das Drama in seinem Widmungsbrief als eine *imitatio veterum*. Über das Motiv des Neids wird eine ungebrochene Kontinuität in der Dichtkunst suggeriert; Naogeorg steht in der Tradition eines Homer.

26 Vgl. Chryseus 1983, 293, Z. 5–9: „Wiewol [...] dis Büchlin etlichen eigenwitzigen/wie denn der Author/Herr Thomas Naogeorgus in seiner Latinischen Tragoedi selbst zeuget/hat herhalten müssen/und einer dis/der ander jenes zu tadeln gewust [...]“.

27 Vgl. Chryseus 1983, 293, Z. 9–17: „Wie und denn kein Buch nimermher so gut wird ausgehen können/es wird seine straffer haben und sich leiden müssen/Hat doch auch Homerus seinen Zoilum gehabt/Und wo ist auch zu diesen zeiten ein gelert Man/der nicht seine Sycophantas hat? Nicht das sie es besser wissen oder verstehen/Sondern das es inen weh thut/das sie es solchen leuten nicht nachthun können. Daher der Poet sagt/Ingenium magni livor detractat Homeri. etc.“

2. Konzeption des Tragischen

Im Titel des *Hamanus* und in seiner Vorrede an den Leser hat Thomas Naogeorg eine „Tragoedia nova“ angekündigt, die sich zwar grundlegend von den antiken Mustertexten unterscheidet, aber dennoch als Vertreterin ihrer Gattung identifiziert werden kann. Auf welche Weise der frühneuzeitliche Autor dies in der Konzeption seines Dramas umgesetzt hat, wird im Folgenden untersucht. Dabei werden in einem ersten Schritt die Kriterien analysiert, die eine Zuordnung zur Gattung der Tragödie nahelegen, wobei bereits hier Differenzen und Gemeinsamkeiten zwischen antiker und frühneuzeitlicher Dramatik bestimmt werden sollen. In einem zweiten Schritt richtet sich der Fokus dann auf die Elemente des Komischen, deren Integration dem antiken Dichtungsideal widerspricht und die einen wesentlichen Bestandteil von Naogeorgs literarischem Erneuerungsprogramm bilden.

Schon mit der Wahl seines Stoffes setzt sich Naogeorg von seinen antiken Vorgängern ab. Während sich die griechischen Tragiker der Mythologie bedienen und – gemäß der Anweisung des Aristoteles – die Geschichte weniger Geschlechter literarisch gestalten,²⁸ wendet er sich der Bibel zu. Der Rekurs auf das Alte Testament verschafft Naogeorg einen klaren Vorteil gegenüber den antiken Autoren; hinsichtlich des Anspruchs auf historische Wahrhaftigkeit und heilsgeschichtliche Bedeutsamkeit kann er die *aemulatio veterum* für sich entscheiden. Mit seiner Vorgehensweise folgt Naogeorg wie viele andere Dramatiker des 16. Jahrhunderts einer Empfehlung Martin Luthers, der sich für die Inszenierung biblischer Geschichten auf der Bühne aussprach und sogar soweit ging, den Ursprung der Tragödie und Komödie in der jüdischen Kultur und alttestamentlichen Literatur zu verorten.²⁹ Das Gattungsverständnis Luthers unterscheidet sich dabei kaum von dem mittelalterlicher Kommentatoren: Der Ausgang der Handlung dient als Unterscheidungskriterium, ob eine Geschichte als

28 Vgl. Aristoteles 1982, Kap. 14.

29 Vgl. Luther 1972, 109: „Vnd ist zueremuten, das solcher schöner Geticht vnd Spiel, bey den Jüden viel gewest sind, darin sie sich auff jre Feste vnd Sabbath geübt, vnd der Jugent also mit lust, Gottes wort vnd werck eingebildet haben [...]. Denn sie haben gar treffliche Leute gehabt, als Propheten, Senger, Tichter, vnd der gleichen [...]. VND Gott gebe, das die Griechen jre weise, Comedien vnd Tragedien zu spielen, von den Jüden genomen haben, Wie auch viel ander Weisheit vnd Gottesdienst etc.“

eine Tragödie oder eine Komödie anzusehen ist.³⁰ So urteilt Luther über zwei apokryphe beziehungsweise deuterokanonische Bücher, die er für eine szenische Umsetzung besonders geeignet hält: „Denn Judith gibt eine gute, ernste, dapffere Tragedien, So gibt Tobias eine feine liebliche, gottselige Comedien“.³¹ Weil der Hauptmann Holofernes im Buch *Judith* mit dem Tod bestraft wird, wertet Luther die Geschichte als eine Tragödie, während er das Buch *Tobias* aufgrund des glücklichen Endes für eine Komödie hält. Bei dem erstgenannten Werk hätte Luther auch zu einem anderen Ergebnis kommen können, wenn er sich auf die jüdische Protagonistin statt auf ihren heidnischen Gegenspieler konzentriert hätte. Nur aus der Perspektive des Holofernes stellt die Befreiungstat Judiths ein großes Unglück dar.

Eine vergleichbare Handlungskonstellation liegt dem Stoff zugrunde, den Thomas Naogeorg für sein erstes Bibeldrama verwendet. Das Buch *Esther*, das dem Publikum nach Auffassung des neulateinischen Autors und seines deutschen Übersetzers wohlbekannt ist,³² beginnt mit der Verstoßung der Königin Vasthi und der Erhebung der Jüdin Esther zur neuen Königin. Weil ihr Verwandter Mardocheus dem königlichen Verwalter Hamanus aus religiösen Gründen die Ehrerbietung verweigert, sinnt dieser auf Rache. Als Generalbevollmächtigter des Königs erlässt Hamanus ein Edikt, das gesamte jüdische Volk auszurotten. Nur dank der Vermittlung Esthers, die sich ungeachtet der drohenden Todesstrafe ungerufen zum König Artaxerxes begibt, gelingt es, diese Gefahr abzuwenden. Beim gemeinsamen Mahl enthüllt sie ihrem Gemahl ihre jüdische Abstammung und die Schlechtigkeit seines Administrators. Dieser wird zum Tod ver-

30 Vgl. z. B. Johannes Anglicus de Garlandia: *Poetria de arte prosayca metrica et rithmica*: „Huius tragedie proprietates sunt tales: [...] incipit a gaudio, et in lacrimis terminatur.“ (‘Die Charakteristika dieser Tragödie sind folgende: [...] sie beginnt mit Freude und endet in Tränen.’) Johannes Balbi: *Catholicon*: „Item comedia a tristibus incipit sed cum letis desinet. tragedia e contrario.“ (‘Ebenso beginnt die Komödie mit traurigen Ereignissen, aber endet mit fröhlichen, bei der Tragödie verhält es sich umgekehrt.’) Zitiert nach George 1972, 26 und 29.

31 Luther 1972, 109. – Luther begründet seine Zuordnung folgendermaßen (ebd.): „Denn gleich wie das Buch Judith anzeigt, [...] wie die Tyrannen [...] zu letzt schendlich zu boden gehen. Also zeigt das Buch Tobias an, wie es einem fromen Bawr oder Bürger [...] vbel geht [...], Aber Gott jmer gnediglich helffe / vnd zu letzt das ende mit freuden beschliesse [...].“

32 Vgl. V. 55 f.: „Sat nota est haec quàm sumus acturi fabulam, / Sicquidem iam olim in sacris est conscripta literis.“ (‘Diese Geschichte, die wir aufführen werden, ist hinreichend bekannt, weil sie ja schon längst in den Heiligen Schriften aufgezichnet worden ist.’) Chryseus 1983, V. 1 f.: „Nicht unbekandt ist dis Gericht / Weils in der Bibl ist ein Geschicht.“

urteilt und Mardocheaus, dem Artaxerxes wegen einer früheren Aufdeckung eines Mordanschlags sein Leben zu verdanken hat, an die Stelle des Hamanus gesetzt. Die Erzählung endet mit der vom König gebilligten Rache der Juden an ihren Feinden und der Einführung des Purimfestes zur Erinnerung an das Geschehen.

Aufgrund ihres Spannungsaufbaus erweist sich diese biblische Geschichte als sehr geeignet für eine Dramatisierung.³³ Thomas Naogeorg begnügt sich freilich nicht damit, den narrativen in einen dramatischen Modus zu verwandeln und das Handlungsgeschehen, wie von Horaz in der *Ars poetica* gefordert, in fünf Akte zu untergliedern.³⁴ Vielmehr richtet er seine Aufmerksamkeit auf Hamanus und stellt diesen in den Mittelpunkt.³⁵ Im Unterschied zu anderen Esther-Dramen des 16. Jahrhunderts spielt die alttestamentliche Protagonistin bei Naogeorg nur eine untergeordnete Rolle. Alle biblischen Figuren werden nur insoweit in Szene gesetzt, wie sie für die Charakterisierung des Hamanus und die Motivierung seines Unglücks relevant sind. Naogeorg verzichtet daher darauf, die biblische Geschichte vollständig auf die Bühne zu bringen. Weder die Verstoßung Vasthis und die Erhebung Esthers noch die Rache der Juden an ihren Feinden sind Bestandteil der Tragödie.³⁶ Seine Dramenhandlung beginnt mit dem sich abzeichnenden Konflikt zwischen Mardocheaus und Hamanus; dieser steht in der Gunst des Königs, verlangt Huldigungen und umgibt sich mit Günstlingen; jener hat die Ehrerbietung bereits aus Ge-

33 Das Buch *Esther* gehört im 16. Jahrhundert zu den beliebtesten Dramenstoffen. Vgl. Schwartz 1898, 122–139. – Zur englischen Rezeption vgl. Pincombe 2007, zum Verhältnis zur Vorlage vgl. Diehl 1915, 45–52.

34 Vgl. Horatius 2008, V. 189 f. – Roloff (2003, 335) betont, dass die antikisierende Tragödienstruktur zwar auf eine partielle Formenrezeption des antiken Dramas zurückgehe, aber in jeder Hinsicht ein produktiver Akt sei. Ebenso würdigt Diehl (1915, 49), dass das Werk „trotz aller scheinbar sklavischen Anlehnung an die biblische Vorlage [...] eine bedeutende, künstlerisch hochstehende Leistung“ sei, wobei er vor allem die „vortreffliche Charakterisierungskunst des Dichters“ betont.

35 Vgl. auch Könniker 1992, 136; Schwartz 1898, 81.

36 Es ließen sich weitere Differenzen aufzeigen, die auf eine bewusste dramaturgische Entscheidung zurückgehen. So wird von einem der beiden Gastmähler bei der Königin nur in Figurenrede berichtet (vgl. V. 1595–1627). Statt paradigmatische Strukturen auszustellen, erfolgt eine Spannungssteigerung: Erst das zweite, den Untergang des Hamanus besiegelnde Mahl wird auf der Bühne dargestellt (vgl. 5. Akt, 11. Szene).

wissensgründen verweigert und muss nun negative Konsequenzen fürchten.³⁷

Naogeorg macht die Figur zum Handlungsträger seiner Tragödie, für die das Geschehen tatsächlich in der Katastrophe endet. Die Fallhöhe des Protagonisten wird dabei deutlich herausgestellt. Zu Beginn des vierten Aktes prahlt Hamanus gegenüber seinen Getreuen noch einmal mit seinem bisherigen Glück: Er wird vom König wie ein Vater geehrt, genießt die Wertschätzung der Königin, verfügt über Macht und Einfluss, ihm dienen Städte und Völker, er besitzt Silber und Gold in Fülle, eine fruchtbare Frau, glückliche Kinder und ist von hoher Abstammung.³⁸ Am Ende des Dramas hat Hamanus sein Ansehen, alle Güter, sein eigenes Leben und selbst seine genealogische Zukunft verspielt; seine zehn Söhne werden gemeinsam mit ihm zum Tod verurteilt.³⁹

Der ins Unglück führende Handlungsverlauf rechtfertigt dem mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Verständnis zufolge die Klassifikation des Dramas als Tragödie. In seiner Vorrede beruft sich Naogeorg jedoch nicht nur auf seinen Entwurf einer Handlung, die in der Katastrophe endet. Vielmehr weist er auch auf seine sorgfältige Motivierung des Geschehens hin und sieht gerade darin einen Beleg, dass er die Dichtkunst des Euripides fortführt⁴⁰ und mit den griechischen Tragikern in einen Wettstreit treten kann. Dieser inhaltliche Aspekt der *aemulatio* zeigt, dass Naogeorg nicht nur ein äußeres Verständnis von Tragödien hat und sich mit formalen Kriterien wie dem hohen Personal und dem schlechten Ende zufrieden

37 Das Drama bietet damit Anknüpfungspunkte für eine Aktualisierung im Sinne der Reformatoren. Weil der fromme Mardocheus das Gebot Gottes mehr achtet als das Gesetz von Menschen, kann er als Prototyp Luthers dienen und das jüdische Volk als Sinnbild der Anhänger der Reformation interpretiert werden. Wenngleich Naogeorg diese zeitgenössischen Bezüge nicht explizit herstellt, finden sich Anspielungen im Text. So wirft Hamanus den Juden gegenüber dem König vor, „impiae/Novaeque leges, religio intolerabilis“ (‘neue und gottlose Gesetze, eine nicht zu tolerierende Religion’, V. 642 f.) einzuführen. Die volkssprachliche Version verstärkt diese Anklänge, indem—in Analogie zu der für die Protestanten verwandten Bezeichnung der ‘Neugläubigen’—von einem „new Gesetz/new Glaubn und Ler“ (Chryseus 1983, V. 1035) gesprochen wird.

38 Vgl. V. 1647–1681.

39 Die Auslöschung seines Geschlechts ist Bestandteil der Strafe, mit der der König die intendierte Rache des Hamanus zu vergelten sucht, vgl. V. 2493–2495: „Et filios Hamani unà crucifigite, / Progenies haec ut deleatur funditus, / Ut Iudaeos decrevit ipse perdere.“ (‘Und kreuzigt zugleich die Söhne des Hamanus, damit dieses Geschlecht vollständig ausgelöscht wird, wie er selbst beschlossen hat, die Juden zu vernichten.’).

40 Siehe vorne, Seite 453.

gibt; die Frage nach der Ursache des Unglücks zielt auf den Kern jedes Tragikkonzepts.⁴¹

In der Frühen Neuzeit stehen verschiedene Modelle einer tragischen Handlung zur Verfügung, die in den antiken Poetiken und Tragödien entwickelt wurden. Nach Ansicht des prominentesten Theoretikers der Antike darf man in einer Tragödie weder zeigen, wie ein makelloser noch wie ein bössartiger Mensch ins Unglück gerät. Nur die Handlung sei für eine Tragödie geeignet und könne die ihr gemäßen Affekte, Furcht und Mitleid, erregen, erklärt Aristoteles in seiner *Poetik*, in der ein Held wegen eines großen, aber verständlichen Fehlers einen Umschlag des Glücks erlebe.⁴² Der mittlere Held, der zwischen den Extremen eines verbrecherischen und eines unschuldigen Menschen zu verorten ist, aufgrund seines Fehlverhaltens schuldig wird und die schrecklichen Tatfolgen ertragen muss, gilt weder im Mittelalter noch in der Frühen Neuzeit als tragisch. Isidor von Sevilla definiert die Tragödie in seinen *Etymologiae* stattdessen als eine Gattung, in der schreckliche Verbrechen von Königen thematisiert werden.⁴³ Das Handeln der Figuren wird somit als schuldhaft und schlecht gewertet, was zu einer Veränderung des rezeptionsästhetischen Tragikkonzepts des Aristoteles führt: Die Taten böser Menschen können zwar Furcht erwecken, ihr Sturz ins Unglück wird aber kein Mitleid hervorrufen. Weil Verbrecher eine Strafe verdient haben, wird ihr Untergang von den Rezipienten mit Befriedigung registriert. Bei seiner Erklärung hinsichtlich der Eignung biblischer Stoffe für eine Dramatisierung geht Luther von einem analogen Verständnis aus: Er hält das Buch *Judith* für eine gute Textvorlage einer Tragödie, weil darin erst die Willkürherrschaft von Tyrannen und dann ihr Untergang dargestellt würden.⁴⁴

Eine solche Tragikvorstellung liegt auch dem *Hamanus* von Thomas Naogeorg und seiner deutschen Adaptation zugrunde. Der neulateinische Autor konzipiert eine Tyrannentragödie, in der ein selbstgefälliger, bestechlicher und rachsüchtiger Protagonist zunächst seine Grausamkeit

41 Diesen Zusammenhang begründe und erläutere ich in meiner Habilitationsschrift, vgl. Toepfer 2010.

42 Vgl. Aristoteles 1982, Kap. 13. Zur tragischen Verfehlung (*Hamartia*) vgl. auch Schmitt 2008, 450–458.

43 Vgl. Isidor 1962, XVIII.45: „Tragoedi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuosa carmine spectante populo concinebant.“ (‘Tragiker sind diejenigen, die alte Taten und Verbrechen frevelhafter Könige in einem traurigen Werk für ein zuschauendes Publikum gestalteten.’)

44 S. vorne (Anm. 31). Zu der frühneuzeitlichen Interpretation der *Poetik* des Aristoteles, vgl. Kappl 2006.

entfalten kann, dann aber schändlich ins Unglück stürzt. Noch bevor Hamanus selbst die Bühne betritt, wird er durch die Aussagen anderer Figuren als Bösewicht charakterisiert. Das Drama beginnt mit einem Dialog zwischen Mardocheus und seinem Diener Cyrinus, in dem von dem hybriden Anspruch des Hamanus, wie ein Gott verehrt zu werden, berichtet wird.⁴⁵ Der Hass der Hauptfigur auf ihren jüdischen Gegenspieler wird nicht nur mit der verweigten Huldigung begründet, die Hamanus aufgrund seiner Selbstgefälligkeit besonders treffen muss,⁴⁶ sondern zusätzlich mit der aufgedeckten Verschwörung in Zusammenhang gebracht. Weil er den Mordanschlag auf den König vereitelt habe, wolle sich Hamanus an ihm rächen, reflektiert Mardocheus und offenbart damit die ganze Schlechtigkeit des königlichen Administrators, der sogar gegen seinen Wohltäter intrigiert.⁴⁷

Bei ihrem ersten Auftritt bestätigt die Hauptfigur das von ihr gezeichnete Bild. Als ein Gefolgsmann die Tugendhaftigkeit des Hamanus preist, hält der Gerühmte dies noch für untertrieben.⁴⁸ Auf diese Weise präsentiert er sich als eitel, selbstverliebt und empfänglich für Schmeicheleien. Wie wenig seine Selbstwahrnehmung und das Lob seiner Getreuen mit seinem eigentlichen Verhalten übereinstimmen, wird im Gespräch mit zwei Bittstellern aus Babylon deutlich. Statt sie zu unterstützen und dem König ihr berechtigtes Anliegen zu übermitteln, sucht Hamanus selbst davon zu profitieren. Obwohl er von einem Babylonier bereits Geld in Empfang genommen hat, überträgt er die von diesem angestrebte Po-

45 Vgl. V. 151–155: „[...] Hamanum illum, qui plurimum/Apud Regem potest [...] praecepitque omnibus/Eum ut adorent veluti coeleste quodpiam/Numen.“ ([...] jener Hamanus, der beim König am meisten vermag [...] und allen vorschreibt, dass sie ihn wie eine himmlische Gottheit verehren sollen.)

46 Im Gespräch mit seiner Frau und seinen Gefolgsleuten erklärt Hamanus, dass er alles andere nicht genießen könne, solange ihm ein Mensch die Ehrerbietung verweigere. Vgl. V. 1722–1730.

47 Entgegen früherer Forschungsauffassungen (Diehl 1915, 46; Könniker 1992, 141; Schwartz 1898, 81) ist das Motiv keine Erfindung Naogeorgs, sondern bereits in den deuterokanonischen Zusätzen der Septuaginta enthalten (vgl. Die Bibel, 514 f., Est 1,1r). Gleichwohl sorgt Naogeorg dafür, dass das Motiv nicht in Vergessenheit gerät. Als Physotas von der Weigerung des Mardocheus erzählt, bringt Hamanus dies sofort mit dem aufgedeckten Mordanschlag in Verbindung (V. 411 f.). Auch Mardocheus erinnert später daran, dass Hamanus ihn wegen der enthüllten Verschwörung schon lange hasse (V. 590–599). – Weshalb dieser sich gegen den König gewendet haben sollte, wird nicht beantwortet.

48 Vgl. V. 358–368. Vgl. auch Chryseus 1983, V. 569–586.

sition einem seiner Günstlinge.⁴⁹ Beide Motive, Hamanus' Selbstüberschätzung und seine Untreue, ziehen sich durch die gesamte Handlung: Nach dem ersten Gastmahl bei der Königin brüstet er sich, ihre Gunst zu besitzen, und unterstellt Esther sogar ein heimliches Liebesverlangen. Seine Hybris dokumentiert sich in der Ansicht, allen Menschen überlegen zu sein: „Ecce autem ego hic beatus et Diis similior / Quam hominibus, Regis et Reginae amicus et / Pater“ (‘Seht, ich aber bin dieser Glückliche und den Göttern ähnlicher als den Menschen, der Freund und Vater des Königs und der Königin’, V. 1704–1706). Ebenso werden seine Empfänglichkeit für Gaben und die Veruntreuung von Besitz an späterer Stelle noch einmal erwähnt. Den Vorschlag, das unrechtmäßig angenommene Geld zurückzuzahlen, lehnt Hamanus ab und erklärt sein Verhalten gar zur höfischen Regel: „Non reddere, sed accipere aulicum est“ (‘Nicht zu erstatten, sondern zu empfangen, ist höfischer Brauch’, V. 1786)

Wie gefährlich und verderbenbringend der Einfluss des Protagonisten auf den König ist, zeigt sich, als er das jüdische Volk verleumdet. Um sich an Mardocheus möglichst wirkungsvoll zu rächen, bezichtigt er die Juden, das Gesetz zu brechen, Zwietracht zu säen, Gehorsam zu verweigern und die Götter zu verachten. Er appelliert an den König, seiner Pflicht nachzukommen und Frieden und Recht im Land zu sichern, indem er das jüdische Volk ausrotten lasse, und blendet ihn mit dem Versprechen, für die daraus resultierenden materiellen Verluste persönlich bürgen zu wollen.⁵⁰ Weil Artaxerxes seinem Administrator uneingeschränkt vertraut und ihm eine Vollmacht erteilt, kann Hamanus seine Willkürherrschaft ausbauen. Er verachtet die Armen und Geringen, toleriert das Unrecht der Mächtigen und lässt seine Gegner in Ketten legen, so dass er „non regnum [...] sed tyrannidem“ errichtet (V. 916). Hamanus wird in Naogeorgs Tragödie vor allem durch sein Verhalten charakterisiert, wovon sowohl seine eigenen Reden als auch die Berichte anderer zeugen.

Der deutsche Übersetzer adaptiert das lateinische Tragikkonzept und nimmt zusätzliche Wertungen vor, in denen die Schlechtigkeit Hamans explizit benannt wird.⁵¹ Als die Königin Mardocheus nach dem Grund für

49 Vgl. 1. Akt, 4. Szene, besonders V. 472 f.; Chryseus 1983, V. 761.

50 Vgl. V. 682–716; Chryseus 1983, V. 1100–1138.

51 In der Forschungsliteratur ist betont worden, dass es sich um eine ausgezeichnete Übersetzung handle. Chryseus übertrage sinngemäß, ohne sich hinsichtlich der Konzeption zu unterscheiden. Vgl. Schwartz 1898, 98; Washof 2007, 135. – Kritisch ist anzumerken, dass die Akzentverschiebungen des Chryseus dabei unberücksichtigt bleiben. Dass vor allem bei der Übersetzung eines Dramas

seine Trauer fragen lässt, berichtet dieser klagend von dem Geschehenen. Während Hamanus im Neulateinischen nur bei seiner ersten Erwähnung als schlimmster aller Menschen („pessimus“, vgl. V. 1101) bezeichnet wird, erfolgt in der Volkssprache eine zweifache Verurteilung: Haman wird als „Ertzverrhetr“ (V. 1732) disqualifiziert und seine „so ertzböse Tück“ (V. 1751) getadelt.⁵² An anderer Stelle wird die Anrede „Omnium pessime“ (V. 2054) in den Ausruf „O Haman / du gottloser Man // Du greulicher fleisch Bösewicht“ (V. 3204 f.) verwandelt.

Auch die Weherufe, auf die Naogeorg laut Vorrede bewusst verzichten hat, setzt Johannes Chryseus ein, um auf die existentielle Notlage der Figuren aufmerksam zu machen. Mit seinem Schicksal hadernnd, klagt Mardocheus: „wie sol ich thun / Ach / ach / ach lieber Gott / ach Herr?“ (V. 1580 f.)⁵³ Dieser Ausruf dient der Verurteilung tyrannischen Verhaltens und steht in der Tradition der Wehklagen der geistlichen Spiele des späten Mittelalters. Zu denken ist vor allem an die Marienklage, aber auch an die um Mitleid flehenden Reden des Johannes oder Maria Magdalenas in den Passionsspielen. Während Naogeorg sich bei seiner *aemulatio* gezielt von den antiken Tragikern absetzen will, sucht Chryseus den Anschluss an die volkssprachlichen Spiele.

Eine den Wehklagen analoge Funktion der Rezeptionslenkung erfüllen die Chorlieder, die jeden Akt beschließen und die Bühnenhandlung kommentieren.⁵⁴ Als Hamanus seine Schreckensherrschaft ausübt, kündigt der Chor an, dass seine Taten nicht ungestraft bleiben werden. Im Handlungsverlauf bezieht er zunehmend eine Position, die als ein Identifikationsangebot für das Publikum gedacht ist. In seinem ersten Lied verhält sich der Chor noch vergleichsweise neutral; er besingt die ambivalente Rolle des Menschen und rät dazu, sich vor üblen Machenschaften in Acht zu nehmen: „Est homo pernicies homini, vicinaque pes-

„maximale Bühnenwirksamkeit“ erreicht werden soll, betont Michalowsky (1987, 616) zu Recht.

52 Vgl. V. 1115: „adversus Hamanum“.

53 Naogeorg verzichtet zumindest auf Klagen, die sich an eine höhere Instanz richten. In der Volkssprache ist Gott hingegen häufig der Adressat von Hilferufen. Vgl. V. 941: „O rem miseram et inauditam. O nos perditos.“ (‘Ach, was für eine entsetzliche und unerhörte Angelegenheit. Wir sind verloren.’) Chryseus 1983, V. 1473 f.: „Ach Gott / o zetter dieser zeit / Wie sol wir thun doch unserm leid?“ – V. 2278 f.: „Est necessum (Proh dolor) / O Rex“ (‘Es ist notwendig – welch’ Schmerz! –, mein König’). Chryseus 1983, V. 3563: „Es ist von nötn / O zetttr / O Gott.“

54 Zum Chor vgl. Janning 2005, besonders 82, 91 f., 156, 363; Roloff 2003, 336; Schwartz 1898, 86 f.

tis, / Scorpius et serpens, est lupus atque leo. / Est homini quoque rursus homo lux, vita, salusque“ (‘Der Mensch ist für den Menschen der Untergang, ein nahe wohnendes Verderben, er ist Skorpion und Schlange, Wolf und Löwe. Der Mensch ist für den Menschen andererseits auch Licht, Leben und Heil’, V. 781–783). Das zweite Chorlied thematisiert die bedauerlichen Zustände der Gegenwart, in der Gerechte und Fromme unterdrückt werden und die Übeltäter triumphieren. Verbunden mit der Klage ist jedoch bereits ein Ausblick auf das Jüngste Gericht. Ein weltliches Leben wird ins Reich des Teufels führen, wohingegen die Frommen auf die Gerechtigkeit Gottes hoffen können. Nachdem zunächst die redlichen und gottesfürchtigen Menschen ermutigt worden sind, wendet sich das dritte Lied ihren Widersachern zu. Denjenigen, die die Vorschriften Gottes missachten und eine Tyrannenherrschaft errichten, werden die Konsequenzen ihres Handelns vor Augen gestellt:

Is [Deus, R.T.] vero vigilans annotat in librum
 Quidquid nefariè, quidquid et impiè,
 Quidquid vel scelerate atque tyrannicè
 A vobis agitur, quo meritas suo
 Poenas quisque luat [...].

‘Dieser [Gott] aber wacht und verzeichnet in einem Buch, was immer frevelhaft, was immer auch gottlos, was immer verbrecherisch und willkürlich von euch getan wird, damit jeder die verdiente Strafe für sein Verhalten erhält.’ (V. 1485–1489)⁵⁵

Am Ende des letzten Aktes zieht der Chor ein moralisches Resümee, indem er die Bösen vor Schande und ewigem Tod warnt und den Guten Frieden und ewiges Leben verspricht.⁵⁶

Am Fall des Hamanus wird exemplarisch demonstriert, wie ein Tyrann aufgrund seines Verhaltens letztlich ins Unglück stürzt. Dreimal warnt der treue Diener Charsenas vergeblich den König, seinem Administrator blind zu vertrauen und weist ihn auf dessen Amtsmissbrauch hin. Zuerst argumentiert Charsenas zurückhaltend; er spricht von der allgemeinen Fehlbarkeit des Menschen und kritisiert die Blankovollmacht des Königs zum

55 Die Ankündigung, dass die Frevler von Gott „ad inferos“ (V. 1495) gebracht werden, wird in der deutschen Version zweimal erwähnt, variiert und die Unterwelt näher beschrieben: „Gibt euch denn dem Teuffl zu Gselln / In abgrunt der tieffen Helln“ (Chryseus 1983, V. 2352 f.).

56 Das vierte Chorlied wird im Folgenden behandelt. – In der Volkssprache ist das Lied mit einem Refrain gestaltet. Die Warnung vor einem frevelhaften Leben wird immer wieder mit der Sorglosigkeit der Welt kontrastiert: „Welt abr spricht er hat kein not“ (Chryseus 1983, V. 3962, 3966, 3970, 3974, 3978, 3982).

Blutvergießen.⁵⁷ In dem zweiten Gespräch wird er deutlicher und entwirft einen Fürstenspiegel, indem er Kennzeichen guter Herrschaft formuliert und Hamanus als abschreckendes Beispiel anführt.⁵⁸ Eine Wende zeichnet sich erst nach der gemeinsamen Lektüre einer Chronik ab, als Artaxerxes sich an die Ereignisse der jüngeren Vergangenheit erinnert und Mardochoaeus seinen Dank erweisen will. Diese Szene, die den Nutzen von Geschichten veranschaulicht, weist selbstreferentielle Züge auf und zeigt den König als idealen Rezipienten.⁵⁹ Die letzte der drei vorgelesenen Erzählungen, die alle von der Überwindung einer Gefahr dank der Hilfe eines treuen Untertanen berichten, ist noch nicht abgeschlossen: Sie handelt von dem durch Mardochoaeus aufgedeckten Mordanschlag, ohne dass dieser für seine Tat belohnt worden ist. Der hinzukommende Hamanus, der sich selbst für den Empfänger der geplanten Auszeichnung hält, rät zu einer herrschaftlichen Prozession, die er anschließend zu Ehren seines ärgsten Widersachers selbst vollziehen muss.

Mit dem Steigbügeldienst, den Hamanus Mardochoaeus leistet, wird die veränderte Werthierarchie bereits wirkungsvoll inszeniert, noch bevor der König seinem Administrator seine Gunst entzieht. Der zeitweiligen Erniedrigung des Protagonisten folgt seine endgültige Entmachtung. Als die Königin die Worte des Charsenas bestätigt, Hamanus als ihren Feind und schlechtesten aller Menschen bloßstellt und Artaxerxes um Erbarmen bittet,⁶⁰ erkennt dieser das wahre Wesen seines Vertrauten. Er klagt über die schlimme Verstellung, die Untreue und Ungerechtigkeit des Hamanus und

57 Vgl. V. 663: „Homo est, humanis agitur passionibus.“ (‘Er ist ein Mensch, er wird von menschlichen Leidenschaften getrieben.’) V. 749 f.: „nil mendacius/Esse homine et inconstantius.“ (‘Nichts ist trügerischer und unbeständiger als der Mensch.’)

58 Zu den Gesprächen vgl. 1. Akt, 8. Szene; 3. Akt, 4. Szene.–Artaxerxes geht den Anschuldigungen nicht nach, sondern fordert Charsenas auf, seine kritische Einstellung zu ändern (vgl. V. 1463–1465).

59 Vgl. 5. Akt, 4. Szene. Der König betont den Gewinn, der aus einer Lektüre gezogen werden kann (vgl. V. 1931–1935), identifiziert sich mit der Geschichte und empfindet Mitgefühl (vgl. ebd., V. 1958 f.).–Bereits im Alten Testament wird Artaxerxes erst durch die Chronik daran erinnert, Mardochoaeus nicht belohnt zu haben (Est 6,1–3). Naogeorg modifiziert und steigert das biblische Motiv, indem er statt einer drei Geschichten vortragen lässt und die Situation als ein Plädoyer für das Lesen gestaltet.

60 In der Volkssprache erscheint das Verhältnis der Eheleute inniger als im Lateinischen. Während Naogeorgs König seine Frau förmlich anspricht: „Pete iam Regina quidquid vis“ (‘Erbitte nun, Königin, was immer du willst’, V. 1617), inszeniert Chryseus den Dialog als eine Begegnung zwischen Liebenden: „Mein liebste Hestru nu itzt begert“ (V. 2526); „Bald sagt mir solchs/liebstr Gmahel mein“ (V. 3565).

spricht ihn der Gottlosigkeit schuldig. Sein königliches Richteramt ausübend, verhängt Artaxerxes die Todesstrafe. In der Begründung kontrastiert er seine einstige Wertschätzung mit dem Verhalten seines Administrators, bevor er sich mit dem Urteilsspruch direkt an Hamanus wendet; er betont dessen alleinige Verantwortlichkeit und den exemplarischen Charakter des Geschehens:

[...] Nemo charior
 Nemo mihi visus magis ex sententia
 Vir esse nemo denique apud me honoribus
 Auctior Hamano fuit, insidiis quia tamen
 Vos et me adortus est voluitque perdere,
 Et quia (quod est malorum radix omnium)
 Suis in actionibus haud metuit Deum,
 In cruce tibi parata erit exemplum omnibus.

‘Niemand war mir lieber, die Meinung von niemandem schätzte ich mehr, ja, niemand empfing von mir sogar mehr Ehrungen als Hamanus; weil er sich jedoch mit heimtückischen Plänen gegen euch und mich wendete und uns verderben wollte und weil er (was die Wurzel allen Übels ist) Gott bei seinen Taten nicht fürchtete, sollst du – allen zum Beispiel – gekreuzigt werden.’
 (V. 2464–2471)

Die Bühnenhandlung endet mit der Mahnung, Gerechtigkeit zu üben und Gottesfurcht zu erlernen, die sich in gleicher Weise an die Dramenfiguren wie an die Rezipienten richtet.⁶¹

Mit der Gestaltung des Protagonisten als Tyrannen unterscheidet sich das Tragikkonzept von Thomas Naageorg grundlegend von der *Poetik* des Aristoteles. Mehr Übereinstimmungen weist das frühneuzeitliche Drama hingegen mit einer anderen antiken Vorstellung des Tragischen auf: Auch Seneca entwirft in seinen Tragödien Figuren, deren schreckliche Taten kaum auf Verständnis stoßen und die ihren Sturz ins Unglück selbst initiieren. Ursache für ihr Handeln ist ein Affekt, dem sich die tragischen Helden hingeben, so dass sie jede Kontrolle über sich selbst verlieren.⁶² Mit der Rezeption der senecanischen Tragödien erhält dieses von der Philosophie der Stoa geprägte Tragikverständnis Eingang in die spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Literatur.⁶³ Auch Naageorg bedient sich

61 Vgl. V. 2504–2506; Chryseus 1983, V. 3956–3958.

62 Vgl. Seneca 1999, 96–99 und 110–113. Vgl. auch Schmitt 1994.

63 Vgl. z. B. Konst 2008. – Dass die Tragödie schreckliche Affekte bevorzugt, erklärt auch Erasmus (1972, 600), ohne sich dabei jedoch auf Seneca zu berufen: „Quintilianus duo facit affectuum genera: quosdam enim atrociores esse, hos amat tragoedia, quosdam mitiores, his utitur comoedia [...]“ (‘Quintilian schreibt, dass

punktuell des Motivs der eskalierenden Leidenschaft, um das Verhalten des Hamanus zu begründen.

So wird die völlig unverhältnismäßige Reaktion des Protagonisten, das gesamte jüdische Volk für die Tat eines Einzelnen büßen zu lassen, mit seinem „*furor*“ motiviert.⁶⁴ Hamanus ist angesichts der verweigerten Ehrerbietung so außer sich, dass er sich nicht einmal mit dem Tod seines Feindes zufrieden geben will, wobei sein Affekt sich verselbständigt: „*Hunc perdere tam certum est mihi quam me vivere. / Sed nauci homo tanto meo non est satis / Furori insigne quiddam gestit facere*“ (‘Dass ich diesen vernichte, steht für mich ebenso fest, wie dass ich lebe, aber für meinen übergroßen Zorn ist ein nichtsnutziger Mensch nicht genug, irgendetwas Außergewöhnliches begehrt er zu tun.’, V. 630–632). Ebenso kann sich Mardocheus den unversöhnlichen Hass gegenüber den Juden nur mit der ungezügelter Leidenschaft seines Gegners erklären: „*O hostis Hamane, itàne tibi visum est parum / Furoreque indignum tuo me perdere / Solum, nisi et Iudaici generis quidquid est / Extinctum velles?*“ (‘Ach, Feind Hamanus, schien es dir denn wirklich nicht genug und deiner Raserei unangemessen, mich allein zu vernichten, statt dass du das ganze jüdische Volk ausrotten wolltest?’, V. 1063–1066). Wie gefährlich die aus dem Affekt des Zorns erwachsende Raserei ist, demonstriert die Dramenhandlung eindrucksvoll. Dabei wirkt sich der „*furor*“ weniger auf das Objekt als auf das Subjekt des Racheverlangens negativ aus. Konkreter Auslöser für den Sturz ins Unglück ist nicht die Willkürherrschaft des Hamanus, sondern die geplante Vergeltungsaktion gegen die Juden. Weil die Hauptfigur in ihrem Geltungsbedürfnis keine Grenzen kennt, richtet sich ihrer Raserei gegen sie selbst und sorgt für ihre soziale und physische Vernichtung.

Welche moralische Lehre aus dem Bibeldrama hinsichtlich der menschlichen Affekte zu ziehen ist, beantwortet der Chor am Ende des vierten Aktes. In diesem Lied werden vielfältige Gründe genannt, weshalb Menschen bemitleidet werden können. Dazu zählen neben naturgegebenen und gesellschaftlichen Übeln, wie Krankheit und Krieg, auch persönliche Laster und Leidenschaften, wie Unvernunft, Ehrgeiz und Hass. Weil Menschen sich leicht täuschen können, keiner weiß, was die Zukunft bringt, und Liebe und Zorn oft trügen, empfiehlt der Chor, auf alle Extreme zu verzichten: „*Nil cautus, nimis expetit nec odit, / Nec sperat ni-*

es zwei Arten von Leidenschaften gibt, nämlich die schrecklicheren, die die Tragödie liebt, und die sanfteren, die die Komödie einsetzt’).

64 Vgl. auch Pincombe 2007, 100–102.

mium nec extimescit,/Sed se ad rem medium coaptat omnem“ (‘Der Kluge begehrt und hasst nichts zu sehr, weder erwartet noch fürchtet er zu viel, sondern er wählt für sich stets ein Mittelding.’, V. 1847–1849). Die stoische Empfehlung, das rechte Maß zu halten, wird auch in der neulateinischen Tragödie als Alternative präsentiert, um das Unglück eines Hamanus zu vermeiden.

In der volkssprachlichen Version, in der die antiken Chöre in strophenförmige Lieder verwandelt sind, deren Metrum sich an antiken Mustern orientiert,⁶⁵ erfolgt eine Akzentverlagerung. Johannes Chryseus schildert zwar ebenfalls die Mühen und Plagen des menschlichen Geschlechts, sieht jedoch keine Möglichkeit, dem Schicksal zu entgehen. Er betont die Unwissenheit und Begrenztheit des Menschen, dessen Bemühungen erfolglos bleiben und der sich von Ehre, Macht und Reichtum täuschen lässt. Klug ist für Chryseus weniger derjenige, der das rechte Maß hält, als wer um die Veränderlichkeit des Lebens weiß. Ein Narr denke nicht daran, dass sich seine Lage jeden Augenblick wandeln könne. „Abr weise Leut/Die sind bereit/Und in gleich gilt/Wie glück und unglück mit in spielt“ (V. 2889–2892). Die Gleichgültigkeit gegenüber dem eigenen Geschick und die Bereitschaft, gute wie schlechte Ereignisse zu akzeptieren, erhält ihren Sinn vor allem durch den Blick auf die Endlichkeit und Vergänglichkeit des irdischen Lebens: „Weils habn erkandt/Wie gar kein bstandt/Der Menschen lauff/Auff Erden hab“ (V. 2893–2896). Die Rezipienten werden aufgefordert, sich diese Sicht zueigen zu machen: „Drumb denck darauff./Kein glück nicht ist/So wol vergwist/Kan sich verkern/So kan auch unglück besser werdn“ (V. 2896–2900).

Mit dieser Interpretation knüpft Chryseus stärker als Naogeorg an eine spätantike Vorstellung des Tragischen an, die Boethius in *De consolatione philosophiae* vertreten hat. In einer Tragödie werde dargestellt, wie Fortuna

65 Vgl. auch Schwartz 1898, 101.–Das Metrum ist in der zeitgenössischen Ausgabe vor den Chören sowie vor einigen Szenen abgedruckt, wobei sowohl Trochäen (Chryseus 1983, V. 2318–2355, 3959–3982) als auch vier- und zweihebige Jamben (z. B. Chryseus 1983, V. 2825–2900) verwendet werden, deren angegebene Versmaß bisweilen recht frei gehandhabt wird und unregelmäßig erscheint. Ebenso ist der Umgang mit Reimen vielfältig. Zwar überwiegen Paarreime (z. B. Chryseus 1983, V. 2318–2355), doch finden sich gelegentlich auch Kreuzreime (Chryseus 1983, V. 1247–1290) oder umarmende Reime (Chryseus 1983, V. 1950–2045). Der Vergleich der neulateinischen Chöre mit den deutschen Liedern wäre eine eigene Untersuchung wert; ihre anspruchsvolle metrische Gestalt kann hier nur angedeutet werden.

nach Belieben glückliche Königreiche zugrunde richte.⁶⁶ Das Handlungsmodell des Boethius unterscheidet sich demzufolge grundlegend von der Theorie des Aristoteles und den Tragödien Senecas. Der Mensch kann für seinen Sturz ins Unglück nicht verantwortlich gemacht werden, weil er der Macht Fortunas hilflos ausgeliefert ist. Den willkürlichen Schlägen einer höheren Macht kann der Betroffene nichts entgegensetzen, sondern muss sich mit ihnen arrangieren.

Punktuell rekurriert auch Naogeorg auf dieses spätantike Tragikkonzept, wenngleich er seine Hauptfigur als Tyrannen darstellt, der seinen Tod fraglos selbst verschuldet hat. Dagegen wird die Verstoßung der Königin Vasthi – im Unterschied zur Bibel – nicht mit ihrem Ungehorsam motiviert, sondern auf die Wechselhaftigkeit des Glücks zurückgeführt. Zu Beginn des Dramas berichtet Mardocheus von wundersamen Dingen, die Gott geschehen lassen habe. Niedrige Würden erhöht und Hohe erniedrigt, wie das Beispiel Vasthis zeige. An ihrer Stelle sei eine Frau als Königin erwählt worden, die einst als Gefangene in das Land kam. In seiner Verwunderung greift Mardocheus zu dem Bild des Glücksrads, das sich zu Gunsten Esthers gedreht habe: „Quis versatitem fortunae haud miretur rotam?“ (‘Wer wundert sich nicht über das drehende Rad der Fortuna?’ V. 112).⁶⁷ Im weiteren Handlungsverlauf, als sich die Situation für Mardocheus bedrohlich zuspitzt und Hamanus Hilfesuchenden ihr Recht verweigert, wird eine analoge Entwicklung in Aussicht gestellt. Weil alle Dinge, die den Menschen betreffen, veränderlich sind, soll Mardocheus auf die Hilfe Gottes hoffen: „Multa hercle / Amice rerum est varietas, aequanimiter / Quae hominibus est ferenda. Numquam tam bonae / Res sunt, quin aliquid obrepere queat mali“ (‘Vielfältig, fürwahr, mein Freund, sind die Wechselfälle, die von den Menschen gleichmütig ertragen werden müssen. Niemals sind Angelegenheiten so gut, dass etwas Schlechtes nicht in sie eindringen kann.’ V. 1027–1030).⁶⁸ Auffälligerweise wird die

66 Vgl. Boethius 1998, lib. II, 2, Z. 39 f.: „Quid tragoediarum clamor aliud deflet nisi indiscreto ictu fortunam / felicia regna vertentem?“ (‘Was beweint der Klageschrei der Tragödien anderes, als dass Fortuna mit gleichgültigem Schlag glückliche Königreiche zugrunde richtet?’)

67 Zur Rota Fortunae vgl. Müller 2005; Schilling 1975. – Die volkssprachliche Version spricht nur allgemein von der Verkehrung des Glücks, ohne das Rad zu erwähnen. Vgl. Chryseus 1983, V. 115–117: „Wer sol denn nu nicht wundern sich / Wenn sich das glück so schnelliglich / Verkeren thut [...].“

68 Vgl. auch Chryseus 1983, V. 1616 f.: „Mein guter freund / der Menschn glück / Kan sich verkern im augenblick [...].“ – Der plötzliche Wechsel des Glücks wird bei der Prozession noch einmal thematisiert. Mit Staunen reagieren die Be-

Veränderlichkeit des Lebens von Naogeorg nur als Deutungsmodell in Anspruch genommen, um ein unverhofftes Glück zu erklären oder in leidvollen Situationen zu trösten, nicht aber um Leid zu begründen.

An der Motivierung des Unglücks zeigt sich, dass im *Hamanus* Anleihen von unterschiedlichen antiken und mittelalterlichen Tragödientheorien zu finden sind; der Wettstreit mit den antiken Dramatikern kann nicht ohne einen gemeinsamen Bezugspunkt im Tragikverständnis geführt werden. Naogeorgs tragödiengeschichtlicher Neuanatz besteht darin, dass er einen biblischen, keinen mythologischen Stoff aufgreift und diesen als eine tragische Handlung gestaltet. In der Volkssprache tritt der damit verbundene Gedanke der *aemulatio veterum* in den Hintergrund. Weil Chryseus nicht die Besonderheit der Konzeption einer biblischen Geschichte als Tragödie betont, die aus der Passionsfrömmigkeit bekannte Gattung der Wehklage adaptiert und die Chorpartien als strophische Lieder gestaltet, kann sein Stück volkssprachlichen Rezipienten als eine Fortsetzung der geistlichen Spiele des späten Mittelalters erscheinen.

3. Komische Elemente

Kennzeichnend für die „*Tragoedia nova*“, durch die Thomas Naogeorg die *aemulatio* für sich entscheiden will, sind die komischen Elemente, mit denen er die biblische Erzählung bereichert hat. Vor allem an dieser Verfahrensweise zeigt sich, dass der neulateinische Autor die vorgegebene Handlung des Buches *Esther* nicht einfach dramatisiert. Vielmehr bedient er sich der poetischen Lizenz, fingierte Personen und Ereignisse hinzuzufügen. Auf diese konzeptionellen Veränderungen macht Naogeorg zusätzlich zu dem Vorwort des Drucks auch in dem Prolog, mit dem die Bühnenhandlung eröffnet wird, aufmerksam; sowohl die Leser des Werks als auch die Zuschauer einer Aufführung werden so vorab über die Bearbeitungstendenz informiert und potentielle Kritik wird vorweggenommen.

Mit einer zukunftsgerichteten Perspektive auf die zu inszenierende Darbietung betont der Prologsprecher: „Hanc nos pro arbitrio fabulam tractabimus, / Ut ridiculi et tumultus plus etiam siet“ (‘Wir werden diese Geschichte nach eigenem Gutdünken gestalten, damit auch mehr Scherze

trachter auf die Ehrung des Mardocheus durch seinen Feind: „Mirifica rerum haec est conversio“ (‘Diese Wendung der Ereignisse ist erstaunlich’, V. 2079). „Wie wunderbarlich es schicket sich / Wie schnell thut es sich hie verkern“ (Chryseus 1983, V. 3242 f.).

und Aufregungen enthalten sind.’, V. 83 f.). Der freie Umgang mit der biblischen Vorlage wird herausgestellt, wobei der Sprecher die Position des Autors übernimmt, sie auf alle Darsteller projiziert und die Bearbeitung als eine gemeinschaftliche Aktion präsentiert. Zweck ist, mehr lustige und tumultartige Momente auf die Bühne zu bringen. Mögliche Einwände gegen diese Art der Dramatisierung erklärt der Prologsprecher für irrelevant: „Non curantes quid malevoli dissentiant, / Ronchosque ciant, car-pant, rodantque verbulis / Hoc nusquam est, hoc aliter est, isthuc non placet“ (‘Wir kümmern uns nicht darum, was die böswilligen Kritiker sagen, naseweis spotten, zerpfücken und mit leeren Worten herabsetzen: das ist nicht vorhanden, das bedeutet etwas anderes, an dieser Stelle ist es nicht genehm’, V. 85–87). Diese Spieleröffnung ist insofern bemerkenswert, als dass sie sich nur bedingt dazu eignet, um das Wohlwollen eines Publikums zu werben. Statt die Hinzunahme komischer Elemente zu legitimieren und den Bruch mit den poetischen Idealen der Antike zu rechtfertigen, werden die Kritiker als ewig Unzufriedene diskreditiert.⁶⁹

Schon das Personenverzeichnis, das dem Prolog in der Druckfassung des *Hamanus* folgt, weist grundlegende Abweichungen von dem biblischen ‘Estherbuch’ und den antiken Poetiken auf. Neben den im Alten Testament erwähnten Figuren treten mehrere mit sprechendem Namen ausgestattete Schergen und Bittsteller auf.⁷⁰ Mit diesen Zusätzen verstößt Thomas Naogeorg gegen die Grundregel, dass das Personal einer Tragödie von hohem Stand sein solle. Bereits Aristoteles betont die Exzeptionalität des tragischen Helden; er müsse vor seinem Sturz ins Unglück großes Ansehen und Glück genießen, wie Ödipus und Tyestes oder andere herausragende Männer aus derartigen Geschlechtern.⁷¹ In den mittelalterlichen Etymo-

69 Eine ähnliche Position wird in dem gereimten und für die Aufführung bestimmten ‘Argument’ der deutschen Übersetzung vertreten. Niemand könne es allen recht machen, weshalb „etlich Nasenweis“ (Chryseus 1983, V. 63) auch an diesem Spiel etwas Tadelnswertes finden würden: „Dis ist nicht recht / hie ist zuviel / An diesem ort nicht lauten wil / Da ist es frembt / gehört nicht her“ (V. 69–71). Dass es sich bei den unpassenden Aspekten um Gattungsinterferenzen handeln könnte, wird ebenso wenig wie in dem Widmungsschreiben des Übersetzers thematisiert, was bereits mit fehlenden deutschen Mustertexten erklärt worden ist.

70 Diese Namen sind allesamt aus dem Griechischen abgeleitet. Carphologus ist der Wankelmütige (κάρφος–Halm, Stroh; λόγος–Rede, Wort), Physotas der Hochmütige (φυσάω–aufgeblasen, hochmütig sein), Carcharophon der Scharfzüngige (κάρχαρος–scharf, bissig; φωνή–Stimme), Polytlas der Standhafte (πολύτλας–viel aushaltend, standhaft) und Philarches der Freund von Herrschaft (φίλος–Freund; αρχή–Herrschaft).

71 Vgl. Aristoteles 1982, Kap. 13.

logien wird die gesellschaftliche Position genauer bestimmt: Die Tragödie stelle öffentliche Angelegenheiten und die Geschichten von Königen dar, wohingegen die Komödie von Privatleuten handle.⁷² Noch in Luthers Erklärung, für welche dramatische Gattung sich die biblischen Bücher eignen, spiegelt sich dieses Verständnis.⁷³

Naogeorgs Drama liegt eine überlegte Figurenkonstellation zugrunde, bei der alle neu eingeführten Nebenfiguren bestimmten Hauptfiguren zugeordnet werden. Auf der Seite des Hamanus stehen der Torwächter Carcharophon sowie seine Gefolgsleute Carphologus und Physotas, die ihrem Herrn in allem beipflichten, ihn in seiner Selbstüberschätzung bestärken und von ihm zu profitieren suchen.⁷⁴ Die Vorzugsbehandlung, die sie erfahren, wird bei ihrem ersten Zusammentreffen sogleich in Szene gesetzt. Carphologus bittet seinen Herrn um eine Belohnung für seine stete Treue und Dienstbereitschaft. Als Hamanus ihm verspricht, sich beim König für ihn einzusetzen, damit er Führer einer Hauptmannschaft werden könne, antwortet Carphologus geschickt, indem er das Herrscherlob zu seinem eigenen Vorteil wendet: „Quid ais, rogabo Regem, quum ipse Rex sies?“ (‘Warum sagst du, ich werden den König fragen, obwohl du selbst der König bist?’, V. 342). Der Torwächter Carcharophon hingegen ist weniger durch Schmeichelei und Gunsterweise auf Hamanus bezogen, sondern agiert als sein bürgerliches Pendant, der alle negativen Eigenschaften seines

72 Vgl. Isidor 1962, VIII.7.6: „Sed comici privatorum hominum praedicant acta; tragici vero res publicas et regum historias [...].“ (Aber die Komiker stellen die Taten von Privatleuten zur Schau, die Tragiker aber öffentliche Angelegenheiten und Geschichten von Königen.)

73 S. vorne (Anm. 31). – Da die Komödie eher Anknüpfungspunkte zu der bürgerlichen Lebenswelt der Rezipienten bietet, räumen einige Reformatoren ihr den Vorrang vor der Tragödie ein, die auf Exzeptionalität statt auf Generalisierbarkeit zielt (vgl. Könniker 1992, 142). Dagegen hält Melanchthon (1838, Sp. 569) die Tragödie eher für geeignet, um Sitten und Eloquenz zu bilden, weil die Anlässe zu scherzen in der Komödie fingiert seien. Nach Könniker (1992, 140) gelingt es Naogeorg, dem Konflikt zwischen Hamanus und Mardocheus den Charakter des Exzeptionellen zu nehmen, indem er die Handlung auf zwei Ebenen ansiedelt und verschiedene Stil- und Darstellungssphären vermischt.

74 Ihr Handeln wird unterschiedlich akzentuiert (vgl. auch Diehl 1915, 52). Während Carphologus Hamanus alles glaubt, bleibt Physotas vorsichtig, ohne jedoch das Handeln des Protagonisten je in Frage zu stellen. Ihre divergierende Verhaltensweise schlägt sich in den Bemerkungen nieder, die Chryseus (1983, 305) dem Personenverzeichnis hinzugefügt hat: „Carphologus, ein Jaherr; Phisotas, ein Federleser.“

Herrn verkörpert: Energisch weist er Bittsteller ab und verlangt ein Geschenk, bevor er eine Auskunft erteilt.⁷⁵

Die beiden Babylonier, Philarches und Polytlas, gehören ebenso wie der Knecht Cyrinus auf die Seite des Mardochaeus, wie in ihren Gesprächen zum Ausdruck kommt. Sie haben nichts Schlechtes getan, bangen um ihr Recht und nehmen Anteil an dem Schicksal des Mardochaeus. Die Hilfslosigkeit und Misshandlung des jüdischen Emigranten spiegeln sich in der Situation der babylonischen Fremden wider; alle drei sind der Willkür des Tyrannen und seiner Schergen wehrlos ausgeliefert. Beide Handlungen, in denen es um Unrecht und Gerechtigkeit geht, werden parallel gestaltet;⁷⁶ sie weisen zahlreiche Berührungspunkte auf, indem sich die Figuren wiederholt begegnen und werden am Ende untrennbar miteinander verknüpft: Während die Gefolgsleute des Hamanus zunächst von dem Verhalten ihres Herrn profitieren und von ihm bevorzugt werden, reißt sie sein Sturz mit in den Tod.⁷⁷ Obwohl Carcharophon seine Forderung nach Schmiergeld mit der Anweisung des Hamanus zu entschuldigen sucht, gelingt es ihm nicht, sich aus der Verantwortung zu ziehen. Stattdessen wird auch innerhalb der Bühnenhandlung sein Nahverhältnis zu Hamanus identifiziert, als der König bemerkt: „Qualis praeceptor talis etiam / Discipulus“ (‘Wie der Lehrer so auch der Schüler’, V. 2486 f.). Konsequenterweise beschließt Artaxerxes seinen Hof vollständig „à Carcharophontibus, / Carphologis, et Physotis, atque horum patre / Hamano“ (‘von allen Carcharophonten, Carphologen, Physoten und ihrem Vater Hamanus’, V. 2498–2500) zu reinigen.⁷⁸ Ebenso wie die Schergen des Protagonisten am Ende schuldig gesprochen werden, erhalten die Babylonier ihr lange vergeblich eingefordertes Recht. Die Wende des Glücks für Mardochaeus wirkt sich auch für sie positiv aus.

Vor allem die Auftritte der Günstlinge des Hamanus dienen zur Inszenierung von Komik, wobei Thomas Naogeorg auf das Repertoire rö-

75 Vgl. V. 300–307.

76 Vgl. auch Könneker 1992, 140.

77 Carphologus ist für diese Entwicklung mitverantwortlich, indem er Hamanus zur Ausrottung des jüdischen Volkes und zur Hinrichtung des Mardochaeus am Kreuz rät. – Als dieser zum neuen Administrator erhoben wird, enthüllt er das gesamte Ausmaß des Amtsmissbrauchs und berichtet auch von den Unrechtstaten der Gefolgsleute. Vgl. V. 637–639, 1756–1765, 2415–2444.

78 Damit hat sich das ideelle Verwandtschaftsverhältnis im Verlauf der Dramenhandlung verkehrt: Während Hamanus zunächst von Artaxerxes wie ein Vater geschätzt wurde (vgl. z. B. V. 152 f., 1673), gilt er dem König nun als Vater der Übeltäter.

mischer Autoren, vornehmlich Plautus und Terenz, zurückgreift. Die „Mischung von Liebedienerei und dummdreister Anmaßung“, ⁷⁹ die Physotas und Carphologus charakterisiert, entspricht bis in stilistische Einzelheiten der antiken *comedia palliata*. So verhält sich Carphologus äußerst leichtsinnig, als er auf die Zusage des Hamanus hin Pferde kauft, ohne offiziell zum Führer der Hauptmannschaft ernannt worden zu sein. ⁸⁰ Als der Protagonist die Gunst des Königs verloren hat, erkennen seine Gefolgsleute die Verkehrung der Verhältnisse nicht bzw. zu spät. Freudig bekennen sie sich zu ihrem Herren und entlarven sich so selbst. ⁸¹ Erneut reagiert Carphologus völlig unangemessen: „O mancipia et equi quos frustra emi mihi“ (‘Ach, Eigentum und Pferde, die ich mir umsonst gekauft habe’, V. 2497). Statt sein Handeln zu bedauern und den Tod zu fürchten, denkt er nur an den Erwerb der Pferde, die er nun nicht mehr gebrauchen kann.

Auch den Auftritt der Babylonier nutzt Naogeorg, um komische Effekte zu erzeugen. Zwar zieht er nicht ihr Handeln ins Lächerliche; Polytlas und Philarches verhalten sich stets adäquat und geben kein verzerrtes oder inkongruentes Abbild von Bittstellern. Doch konzipiert Naogeorg die beiden als Kommentatoren des Geschehens, die mit Ironie und Spott für Erheiterung sorgen. Als Hamanus nach der Prozession, in der er Mardocheus wider Willen die Ehre erweisen musste, mit hängendem Kopf nach Hause geht, bemerkt Polytlas spitz: „Forsitan timet/Ne tegulae è tectis sibi comminuant caput“ (‘Vielleicht fürchtet er, dass Ziegel von den Dächern fallen und ihm den Kopf zertrümmern könnten’, V. 2149 f.). Zudem entwerfen die beiden Fremden ein überzeichnetes Bild von der überteuerten Unterkunft sowie der schlechten Bewirtung, was in der ironischen Bemerkung gipfelt, dass ein Wanderer außer seinem Haus natürlich alles mit sich herumtragen könne. ⁸² Ihr geiziger Wirt nehme seine

79 Könneker 1992, 139; Schwartz 1898, 83.

80 Vgl. V. 1497–1537.

81 Vgl. V. 2480 f.: „Quid est? Hamani vos socios esse audio?–Sumus.–Satis tu hercle ad crucem confessus es.“ (‘Was ist? Höre ich, dass ihr Gefolgsleute des Hamanus seid?–Wir sind es.–Du hast dich, wirklich, für einen Kreuzestod hinreichend schuldig bekannt.’)–In der deutschen Version könnte das Frageverhalten des Königs die Schergen veranlassen, falsche Schlussfolgerungen zu ziehen. Da er sie bei der Frage, ob sie Gesellen Hamans seien, als „ir fromen Leut“ (V. 3909) apostrophiert, können sie nicht erkennen, dass Artaxerxes seine Einstellung geändert hat.

82 Vgl. V. 821–823: „Itàne repellant hospites/Peregrinos, qui praeter tectum caetera quidem/Utcunq̄ue circunferre possunt?“ (‘Werden so also wirklich auswärtige

Gäste so aus, dass er ihnen sogar die Kleidung raube;⁸³ in der volkssprachlichen Version geht die Personenhyperbolik sogar so weit, dass Polytlas fürchtet, der Wirt lasse einen „nacket trolln zu haus“ (V. 2916).

Komische Aspekte finden sich ebenfalls bei dem Protagonisten, was den Vorgaben der antiken Poetik klar widerspricht und ein wesentlicher Aspekt von Naogeorgs Programm der *aemulatio* durch Erneuerung ist. Der tragische Held soll nach Auffassung des Aristoteles Furcht und Mitleid, aber keine Heiterkeit hervorrufen, und auch Horaz spricht sich gegen die Mischung der beiden Gattungen aus.⁸⁴ Jedoch weist die Konzeption des Hamanus als Tyrannen schon nach den antiken Theorien Affinitäten zum Komischen auf.⁸⁵ Für Platon ist das Komische etwas Schlechtes, das in Opposition zur Tugend steht und mit Lasterhaftigkeit identifiziert werden kann. Er hält solche Figuren für lächerlich, die nicht zu einem angemessenen Selbsturteil in der Lage sind und sich hinsichtlich ihres Könnens, Aussehens oder Charakters überschätzen. Kein verständiger Mann, der an der Tugend teilhaben wolle, dürfe jemals aus Unkenntnis etwas Lächerliches tun oder sagen, wo es sich nicht gehöre.⁸⁶ Eine ähnliche Meinung vertritt Quintilian in seiner *Institutio oratoria*, wenn er das Lachen auf etwas Ungestaltetes und Hässliches zurückführt.⁸⁷

Die Lasterhaftigkeit des Hamanus bietet somit einen geeigneten Ansatzpunkt, um in der frühneuzeitlichen Tragödie Komik zu erzeugen. Dies geschieht etwa, indem Naogeorg seinen Protagonisten angesichts eines geringfügigen Vorfalls völlig überzogen reagieren lässt. Hamanus greift

Gäste abgewiesen, die abgesehen von einem Dach das Übrige wenigstens – wie auch immer – mit sich herumtragen können?

83 Vgl. V. 1850–1865.

84 Vgl. Aristoteles 1982, Kap. 6 und 13; Horatius 2008, V. 89–92: „versibus exponi tragicis res comica non volt;/indignatur item privatis ac prope socco/dignis carminibus narrari cena Thyestae:/singula quaeque locum teneant sortita decentem.“ Übersetzung von Eckart Schäfer (ebd., 9–11): „Ein Komödienstoff mag nicht in Tragödienversen dargestellt sein. Genauso empört sich das Gastmahl des Thyestes dagegen, in privater und fast des Soccus würdiger Dichtung erzählt werden. Jedes Einzelne behaupte den ihm gemäßen, ihm zugefallenen Platz.“

85 Zu den antiken Komiktheorien und der frühneuzeitlichen Interpretation vgl. Kablitz 1996 und 2000.

86 Vgl. Platon 1977, 816d–e.

87 Vgl. Quintilian 1995, 6.3.8. – Dass das Dramenkonzept Naogeorgs dennoch dem aristotelischen Verständnis des Tragischen näher steht als dem des Komischen, zeigt sich an den negativen Konsequenzen, die aus dem Verhalten des Hamanus erwachsen. Aristoteles (1982, Kap. 5) bestimmt das Lächerliche dagegen als ein mit Hässlichkeit verbundener Fehler, der keinen Schmerz und kein Verderben hervorruft.

seine Diener scharf an, weil diese ihn nicht zu dem Gastmahl bei der Königin begleitet haben. Die einsichtige Entschuldigung seiner Frau, dass sie die Diener anderweitig beschäftigt habe, lässt Hamanus nicht gelten, sondern richtet seine Aggression nun auch gegen seine Gattin.⁸⁸ Seine Verhaltensweise steht in markantem Kontrast zu seiner späteren Behauptung, dass sein Zorn durch viele gewichtige Gründe motiviert sei.⁸⁹ Mit seiner inadäquaten Reaktion relativiert Hamanus seine Werthierarchie und macht sich selbst lächerlich.

Noch moralisch bedenklicher und seiner herausragenden Stellung am Hof völlig unangemessen wirkt sein Auftritt, als ihn die Babylonier zum zweiten Mal um Hilfe bitten wollen.⁹⁰ Hamanus ist völlig betrunken und muss gehalten werden, damit er nicht zu Boden stürzt.⁹¹ Seine Trunkenheit wird sprachlich dadurch markiert, dass er nicht mehr in der Lage ist, korrekt zu kommunizieren und alle Liquide zu prononcieren. Lallend antwortet Hamanus seinen Gesprächspartnern, indem er die r-Laute durch einen l-Laut ersetzt: „Ain tu vestem mutasse Iudaeos, male et / Afflictos et tlistes sedele in pulvele?“ (‘Meinst du, dass die Juden ihle Kleidung gewechselt haben, unglücklich und beunruhigt und tlaulich im Staub sitzen?’ V. 1216 f.).⁹² Mit der Inszenierung einer solchen Redeweise verstößt

88 Vgl. 4. Akt, 2. Szene.

89 Vgl. V. 1576 f.: „Adeò sum incensus. – Quas ob causas ? – Et graves / Et multas.“ (‘Ich bin so sehr erzürnt. – Aus welchen Gründen? – Aus vielen und gewichtigen.’)

90 Vgl. 2. Akt, 6. Szene.

91 Vgl. V. 1217: „Tene ne cadam.“ (‘Halte mich, damit ich nicht falle.’) – Der übermäßige Alkoholkonsum des Hamanus ist ein wiederkehrendes Motiv. So klagt seine Gemahlin Zares über das Leid von Frauen und Gesinde, deren Herrn ihr Leben in vollen Zügen genießen und nachts betrunken nach Hause kommen (V. 1554–1559). Zudem erinnern Polytlas und Philarches am nächsten Morgen an die Trunkenheit, als sie überlegen, dass Hamanus wohl seinen Rausch ausschlafen werde (V. 1879–1881). – Auch in diesem Punkt steht Carchorophon seinem Herrn nicht nach. Bei dem ersten Auftritt des Torwächters bemerken die Babylonier seine Trunkenheit, was dieser als Anmaßung zurückweist, vgl. V. 286–288: „Non mihi profecto videris esse sobrius. / – Hic opperire, donec fiam sobrius / Qui plus sapiam ebrius quàm tu unquam sobrius.“ (‘Du scheinst mir wirklich nicht nüchtern zu sein. – Warte hier, bis ich nüchtern bin, der ich betrunken, mehr Verstand habe, als du jemals nüchtern.’)

92 Vgl. auch V. 1220 f.: „Sic Mardocheaus heleticus sciet / Quid sit adolale Hamanum“ (‘So soll der häletische Mardocheaus einsehen, dass Hamanus zu velehlen ist’); V. 1222 f.: „Aliud non licet / A me impetale lesoponsum, quam quod dedi.“ (‘Es ist nicht möglich, von mir eine andele Antwort zu bekommen, als die ich gegeben habe.’) – Auch in der deutschen Version wird die Einschränkung der Redefähigkeit des Hamanus auf diese Weise dargestellt, wenngleich der Austausch

Naogeorg gegen die Vorgabe, dass sich die Tragödie durch einen hohen Stil auszeichnen solle.⁹³ Die Titelfigur wird durch ihre Sprachform, ihr Auftreten und ihre Forderungen als unzulänglich und vulgär charakterisiert. In der volkssprachlichen Version wird dieser Zug noch verstärkt. Chryseus legt dem Protagonisten Aussagen in den Mund, die seiner hohen Stellung am Hof widersprechen und seine defizitäre Sittlichkeit anzeigen. So droht Haman seiner Frau, „Wolt dir / Dein maul weidlich zurplewen schir“, und fordert sie auf: „Halt nur das maul“ (V. 2426–2428). Eine solche derbe Ausdrucksweise ist für einen Bevollmächtigten des Königs ebenso unwürdig wie sein betrunkenen Auftritt in der Öffentlichkeit, so dass Haman eine lächerliche Figur abgibt.

Ein weiteres, der römischen Komödie entlehntes Element des *Hamanus* ist nach Aussage des neulateinischen Verfassers das Metrum. Nach dem Abschluss der Dramenhandlung und dem in der Tradition der Exodus der griechischen Tragödie stehenden letzten Auftritt des Chores wendet er sich ein zweites Mal „ad Lectorem“ (V. 2531–2544). In diesem Nachwort kommt Naogeorg noch einmal auf sein Verhältnis zu den antiken Dramatikern zu sprechen, wobei er diesmal das Versmaß zu legitimieren sucht. Den fünffüßigen Jambus habe er bewusst gewählt, obwohl er wisse, dass dies missgünstigen Kritikern und selbst einigen wohlwollenden Rezipienten nicht gefallen werde.⁹⁴ Allerdings sei er weder der erste noch der letzte, der auf diese Weise dichte; Plautus und Terenz hätten ihre Werke in dieser Form verfasst und die meisten lateinischen Oratoren solche Verse in ihre Reden integriert.⁹⁵ Nicht die griechischen Tragiker, sondern die be-

der Liquide nicht konsequent durchgehalten ist, vgl. z. B. Chryseus 1983, V. 1906: „Ach liebe was sagst imelme?“ und V. 1909: „Es bringt im doch heltzliche feid“; V. 1921: „Las mich zu flridn“.

93 Vgl. z. B. *Liber glossarum*, zitiert nach George 1972, 24: „Comoedia est [...] non tam alto ut tragoedia stilo sed mediocri et dulci. Tragoedia luctuosum carmen. genus carminis, quo poetae regum casus durissimos [...] alto sonitu describunt.“ (‘Die Komödie ist [...] nicht von einem so hohen Stil wie die Tragödie, sondern gemäßigt und lieblich. Die Tragödie ist eine traurige Dichtung. Die Gattung der Dichtung, in der die Poeten die schlimmsten Stürze von Königen [...] in einem erhabenen Ton beschreiben.’)

94 Vgl. V. 2531–2534: „Versibus Iambicis quod in locos pares / Quinque pedibus sum usus, ut in impares, scio / Neque Sycophantis, candidis nec omnibus / Placiturum.“ (‘Ich weiß, dass weder den missgünstigen noch allen wohlwollenden Rezipienten gefallen wird, dass ich fünfhebige jambische Verse an regelmäßigen wie an unregelmäßigen Stellen verwendet habe.’)

95 Vgl. V. 2534–2538: „At hoc exemplum ego nec ultimus / Nec primus aedo. Plautus et Terentius / Fecere, quin et ex Latinis plurimi, / Orationi quum solutae

rühmtesten Autoren römischer Komödien dienen Naogeorg nun als Vergleichsgröße, in deren Nachfolge er sich selbst stellt. Während er im Vorwort seinen Bruch mit den antiken Gattungskonventionen betont und erklärt, eine neue, zeitgemäße Tragödie konzipieren zu wollen, würdigt er in seinem Nachwort die lateinischen Klassiker als metrische Vorbilder, denen er nachzueifern sucht: „Horum aemulatus sum sciens prudentiam“ (‘Ihre Kunst habe ich absichtlich nachgeahmt’, V. 2539).

Weshalb Thomas Naogeorg die antiken Tragödien für überholt ansieht, ist nur ansatzweise zu beantworten. Sein Argument des geänderten Publikumsgeschmacks lässt auf eine Rezeptionsästhetische Ausrichtung seines Tragödienkonzept schließen, was in den Paratexten jedoch nicht näher entfaltet wird. In der Verbindung von tragischen und komischen Elementen scheint Naogeorg eine Möglichkeit zu sehen, die Aufmerksamkeit der zeitgenössischen Rezipienten stärker binden und hinsichtlich der intendierten Lehre lenken zu können.⁹⁶ Durch die verzerrte Darstellung des *Hamanus* entsteht Komik, die einen größeren Lernerfolg für die Zuschauer mit sich bringt.⁹⁷ Statt im Mitleid mit den unterdrückten Figuren aufzugehen und im Schrecken angesichts von Willkürherrschaft zu erstarren, distanzieren sich die Rezipienten durch ihr Lachen von dem Bühnengeschehen und werden in die Lage versetzt, moralische Schlussfolgerungen zu ziehen. Die Inszenierung des Protagonisten als eine teils schreckliche, teils lächerliche Figur dient somit als eine Lösungs- und Ermächtigungsstrategie, die für den gesellschaftlichen Nutzen der Tragödie relevant ist. Dass der *Hamanus* ungeachtet der komischen Elemente als eine Tragödie anzusehen ist, bestätigt die Rezeptionsästhetische Gattungsdefinition Melanchthons. Demnach stellt die Tragödie dar, was zu meiden, die Komödie hingegen, was zu erstreben ist.⁹⁸ Der auf den Tyrannen und seine

scilicet / In Versibus quoque studuere accedere.“ (‘Aber ich habe dieses Verfahren weder als erster noch als letzter angewandt. Plautus und Terenz haben es so gemacht, ja sogar die meisten der lateinischen Autoren haben sich auch bemüht, ihrer Rede, obwohl sie natürlich in Prosa abgefasst ist, Verse hinzuzufügen.’)

96 Vgl. auch Roloff 2003, 379.

97 Vgl. auch Kablitz 2000, 291. – Welche Lehren aus dem Drama zu ziehen sind, expliziert Johannes Chryseus in seinem Widmungsbrief. Er erklärt, dass darin viele tröstliche und nützliche Exempel gefunden werden könnten, und nimmt eine typologische Deutung vor: Gott stehe seiner Kirche gegen alle Gewalt bei, wohingegen er seine Feinde vernichte. Vgl. Chryseus 1983, 293, Z. 24–32.

98 Vgl. Melanchthon (1516): *Enarratio Comoediarum Terentii*, zitiert nach George 1972, 49: „Comoedia differt a tragoedia, quod [...] in tragoedia fugienda vita, in comoedia capessenda exprimitur [...]“. (‘Die Komödie unterscheidet sich von der

Schergen gerichtete Fokus legitimiert folglich nach frühneuzeitlichem Verständnis trotz aller Kritik poetischer Puristen die Zuordnung des Dramas zur Gattung der Tragödie.

Im Unterschied zum neulateinischen Autor zeigt Johannes Chryseus keine Ambitionen, sich von den antiken Tragikern abzugrenzen, das poetische Konzept Naogeorgs zu verteidigen oder etwas Eigenes zu entwerfen. Allerdings stellt die Mischung von Gattungselementen für den deutschen Übersetzer und seine Rezipienten auch weniger ein Problem dar als für Kenner der antiken Literatur. In den volkssprachlichen Spielen des späten Mittelalters werden humoristische Episoden bedenkenlos in bedeutende religiöse Handlungszusammenhänge aufgenommen. Zu verweisen ist etwa auf die Passions- und Osterspiele, die mit dem Wettlauf der Apostel oder dem Salbenkauf beim Krämer komische Szenen auf die Bühne bringen. Erst die Reformatoren kritisieren diese Spiele, weil sie den nötigen Ernst gegenüber einem heiligen Ereignis vermissen ließen.⁹⁹ Da im *Hamanus* nicht Christus, sondern der gottlose Tyrann der Lächerlichkeit preisgegeben wird, besteht für Chryseus keine Notwendigkeit, die poetischen Eingriffe Naogeorgs und die Kombination tragischer und witziger Elemente zu rechtfertigen. Mit seinem Anschluss an bekannte literarische Traditionen verzichtet der deutsche Übersetzer aber zugleich darauf, Naogeorgs *aemulatio* in die volkssprachliche Dramatik zu überführen.

Thomas Naogeorgs *Hamanus* dokumentiert eindrucksvoll, dass die humanistische Antikenrezeption in der Frühen Neuzeit zur Ausbildung einer eigenen Poetik führt. In kritischer Auseinandersetzung mit den Dramatikern des Altertums entwickelt Naogeorg ein neues Modell, indem er komische Szenen in eine Tyrannentragödie integriert. Seinem Selbstverständnis zufolge darf der *Hamanus* gerade nicht an dem Maßstab der griechischen Antike gemessen werden. Der *imitatio veterum* erteilt Naogeorg eine bewusste Absage, indem er eine „Tragoedia nova“ ankündigt, die mit traditionellen Gattungskonventionen bricht. Bei seiner *aemulatio* wählt er eine Methode, die die bleibende Relevanz der antiken Dramen in Frage stellt, ohne sich freilich von ihnen lösen zu können. Allein durch seine Erklärung, eine neue Gattung entwerfen zu wollen, kann sich Naogeorg gegen den Vorwurf seiner Kritiker, die antiken Tragiker unzureichend nachzuahmen und seine Stücke falsch zu klassifizieren, verteidigen. Die Begründung für die konzeptionellen Veränderungen liefert für

Tragödie, indem [...] in der Tragödie dargestellt wird, was im Leben zu meiden ist, in der Komödie, was zu tun ist [...].')

99 Vgl. Michael 1984, 55; Washof 2007, 51–54.

Naogeorg der aktuelle historische Kontext, in dem das literarische Werk rezipiert werden wird. Sein *Hamanus* soll für die Leser und Zuschauer des 16. Jahrhunderts bedeutsam sein. Diese Orientierung am Zielpublikum schlägt sich ebenfalls in der deutschen Übertragung des Johannes Chryseus nieder, der das modifizierte Tragödienkonzept adaptiert, jedoch ohne die poetischen Spezifika zu würdigen. Statt auf Erneuerung setzt der deutsche Übersetzer stärker auf Kontinuität, indem er an die volkssprachliche Tradition geistlicher Spiele anknüpft; eine Ausbildung einer eigenen frühneuzeitlichen Dramatik beabsichtigt er nicht. Die poetisch ambitionierte Auseinandersetzung mit den antiken Autoren, wie sie im Konzept der *aemulatio* durch *novitas* zum Ausdruck kommt, findet sich nur in der neulateinischen *Hamanus*-Tragödie Thomas Naogeorgs.

Bibliographie

Quellen

- Aristoteles (1982): *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift* (©1988). Hrsg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs u. a. Stuttgart: Katholische Bibelanstalt.
- Boethius (©1998): *Trost der Philosophie. Consolatio Philosophiae. Lateinisch und deutsch*. Hrsg. und übersetzt von Ernst Geggenschatz/Olof Gigon. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (= Sammlung Tusculum).
- Chryseus, Johannes ([1546] 1991): *Hoffteuffel. Ein Drama des 16. Jahrhunderts*. Hrsg. von Uwe Klimpel. Bern u. a.: Peter Lang Verlag (= Arbeiten zur Mittleren Deutschen Literatur und Sprache, 19).
- Chryseus, Johannes ([1546] 1983): *Haman*. Hrsg. von Hans-Gert Roloff. Berlin / New York: De Gruyter (= Thomas Naogeorg: Sämtliche Werke, Bd. 3,2).
- Erasmus von Rotterdam ([1510–1535] 1972): *Adagiorum Chiliades (Adagia Selecta). Mehrere tausend Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten* (Auswahl). Übersetzt, eingeleitet und mit Anm. versehen von Theresia Payr. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (= Ausgewählte Schriften, 7).
- George, David E. R. (1972): *Deutsche Tragödientheorien vom Mittelalter bis zu Lessing. Texte und Kommentare*. München: C. H. Beck.
- Horatius Flaccus, Quintus (2008): *Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch*. Übersetzt und mit einem Nachwort hrsg. von Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam.
- Isidorus Hispalensis Episcopus (1962): *Etymologiarum sive originum libri XX*. Hrsg. von Wallace Martin Lindsay. 2 Bde. Oxford: Clarendon Press.
- Luther, Martin ([1545] 1972): „Vorrede auffß Buch Tobie“, in: ders.: *Deutsche Bibel*. Bd. 12. Reprint Graz: Hermann Böhlhaus Nachfolger, Akademische Druck- und Verlagsanstalt (= Weimarer Ausgabe), 109–111.

- Melanchthon, Philipp (1838): „Epistola de legendis Tragoediis et Comoediis (1. 1. 1545)“, in: Bretschneider, Karl Gottlieb (Hrsg.): *Corpus Reformatorum*. Bd. 5. Halle: Schwetschke, Sp. 567–572.
- Naogeorg, Thomas ([1543] 1983): *Hamanus mit der deutschen Übersetzung von Johannes Chryseus*. Hrsg. von Hans-Gert Roloff. Berlin/New York: De Gruyter (= Thomas Naogeorg: Sämtliche Werke, Bd. 3,2).
- Platon (1977): *ΝΟΜΩΝ Ζ-ΙΒ. Gesetze Buch VII–XII*. Griechischer Text von Auguste Diès / Joseph Souilhé, bearbeitet von Klaus Schöpsdau, übersetzt von demselben und Hieronymus Müller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (= Werke in acht Bänden, 8,2).
- Quintilianus, Marcus Fabius (³1995): *Institutionis oratoriae libri XII*. Hrsg. und übersetzt von Helmut Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (= Texte zur Forschung, 2 f.).
- Roth, Friedrich (1903/1904): „Aus dem Briefwechsel Gereon Sailers mit den Augsburgener Bürgermeistern Georg Herwart und Limplrecht Hofer (April bis Juni 1544)“, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 1, 101–170.
- Seneca, Lucius Annaeus (³1999): „De ira“, in: ders.: *Philosophische Schriften. Lateinisch und Deutsch*. Hrsg. von Manfred Rosenbach. Bd. 1: *Dialoge I–VI*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Valla, Laurentius (1962): „Oratio habita in principio sui studii, die 18 Octobris 1455“. Hrsg. von Johannes Vahlen. Reprint in: Garin, Eugenio (Hrsg.): *Opera omnia*. Bd. 2. Torino: Bottega d'Erasmus (= Monumenta politica et philosophica rariora, 1:6), 281–286.

Forschungsliteratur

- Berger, Arnold E. (1967): *Die Schaubühne im Dienste der Reformation. 1. Teil*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (= Deutsche Literatur. Reihe Reformation, 5).
- Borcherdt, Hans Heinrich (1935): *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*. Leipzig: Weber.
- Braungart, Georg (1989): „Jakob Bidermanns ‘Cenodoxus’. Zeitdiagnose, superbria-Kritik, komisch-tragische Entlarvung und theatralische Bekehrungsstrategie“, in: *Daphnis* 18, 581–640.
- Cloetta, Wilhelm ([1890] 1976): *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Bd. 1: *Komödie und Tragödie im Mittelalter*. Leipzig: Niemeyer.
- Diehl, Paul Heinrich (1915): *Die Dramen des Thomas Naogeorgus in ihrem Verhältnis zur Bibel und zu Luther*. [Dissertation phil. München].
- Egli, Emil (1897): „Ein griechisches Schauspiel an Zwinglis Schule“, in: *Zwingliana* 1, 8–11.
- Fischer-Lichte, Erika (1990): *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. 2 Bde. Tübingen u. a.: Francke.
- Gelfert, Hans-Dieter (1995): *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Kleine Vandenhoeck-Reihe, 1570).

- Guthke, Karl S. (1961): „Das Problem der gemischten Dramengattung in der deutschen Poetik und Praxis vom Mittelalter bis zum Barock“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 80, 339–364.
- Hammerstein, Notker (1981): „Humanismus und Universitäten“, in: Buck, August (Hrsg.): *Die Rezeption der Antike. Zum Problem der Kontinuität zwischen Mittelalter und Renaissance*. Hamburg: Hauswedell (= Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, 1), 23–39.
- Harlfinger, Dieter (Hrsg.) (1989): *Graecogermania. Griechischstudien deutscher Humanisten. Die Editionstätigkeit der Griechen in der italienischen Renaissance (1469–1523)*. Weinheim/New York: VCH, Acta Humaniora (= Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek, 59).
- Hauser, Georg (1926): *Thomas Naogeorgus als Kampfdramatiker*. [Dissertation ms. Wien].
- Hieronymus, Frank (1992): *Griechischer Geist aus Basler Pressen*. Basel: Schwabe (= Publikationen der Universitätsbibliothek Basel, 15).
- Hirsch, Rudolf (1964): „The Printing Tradition of Aeschylus, Euripides, Sophocles and Aristophanes“, in: *Gutenberg-Jahrbuch*, 138–146.
- Holstein, Hugo (1886a): *Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Literatur des sechzehnten Jahrhunderts*. Halle: Verein für Reformationsgeschichte (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, 14 f.).
- Holstein, Hugo (1886b): „Dramen und Dramatiker des sechzehnten Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 18, 406–447.
- Hübner, Arthur (1913): „Studien zu Naogeorg“, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 54, 297–338.
- Janning, Volker (2005): *Der Chor im neulateinischen Drama. Formen und Funktionen*. Münster: Rhema (= Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, 7).
- Joachimsen, Paul (1930): „Der Humanismus und die Entwicklung des deutschen Geistes“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 8, 419–480.
- Kablitz, Andreas (1996): „Lachen und Komik als Gegenstand frühneuzeitlicher Theorienbildung. Rezeption und Verwandlung antiker Definitionen von ‘risus’ und ‘ridiculum’ in der italienischen Renaissance“, in: Fietz, Lothar u. a. (Hrsg.): *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*. Tübingen: Niemeyer, 123–153.
- Kablitz, Andreas (2000): Art. „Komik, Komisch“, in: Weimar, Klaus (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin u. a.: De Gruyter, 289–294.
- Kappl, Brigitte (2006): *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*. Berlin/New York: De Gruyter (= Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, 83).
- Kelly, Henry Ansgar (1979): „Aristotle – Averroes – Alemannus on Tragedy: The Influence of the ‘Poetics’ on the Latin Middle Ages“, in: *Viator* 10, 161–209.
- Kelly, Henry Ansgar (2005): *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge Univ. Press (= Cambridge Studies in Medieval Literature, 18).

- Kindermann, Heinz (1957): *Theatergeschichte Europas*. Bd. 1: *Das Theater der Antike und des Mittelalters*. Salzburg: Müller.
- Könneker, Barbara (1992): „Zur Intention und Struktur von Thomas Naogeorgs ‘Tragoedia nova Hamanus’“, in: Ryan, Thomas E./Monostory, Denes (Hrsg.): *Word and Deed. German Studies in Honor of Wolfgang F. Michael*. New York u.a.: Lang, 135–144.
- Konst, Jan W. H. (2008): „Beständigkeit versus Wankelmüt. Personentypen im senecanisch-scaligerianischen Drama (1600–1620) in den nördlichen Niederlanden“, in: Meier, Christel u. a. (Hrsg.): *Akteure und Aktionen. Figuren und Handlungstypen im Drama der Frühen Neuzeit*. Münster: Rhema (= Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, 23), 209–232.
- Mazal, Otto (2003): *Die Überlieferung der antiken Literatur im Buchdruck des 15. Jahrhunderts*. Stuttgart: Hiersemann (= Bibliothek des Buchwesens 14).
- Michael, Wolfgang F. (1984): *Das deutsche Drama der Reformationszeit*. Bern u.a.: Lang.
- Michalowsky, Ulrike (1987): „Übersetzung als Mittel politisch – religiöser Propaganda. Zwei deutsche Fassungen der ‘Tragoedia nova Pammachius’ (1538) des Thomas Naogeorg“, in: *Daphnis* 16, 615–663.
- Müller, Jan-Dirk (2005): „Fortuna“, in: Schneider, Almut/Neumann, Michael (Hrsg.): *Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination. Zwischen Mittelalter und Neuzeit*. Regensburg: Pustet, 144–167.
- Pincombe, Mike (2007): „Comic Treatment of Tragic Character in ‘Godly Queen Hesther’“, in: Happé, Peter/Hüsken, Wim (Hrsg.): *Interludes and Early Modern Society. Studies in Gender, Power and Theatricality*. Amsterdam/New York: Rodopi (= Ludus, 9), 95–116.
- Roloff, Hans-Gert (2003): *Kleine Schriften zur Literatur des 16. Jahrhunderts. Festgabe zum 70. Geburtstag*. Hrsg. und eingeleitet von Christiane Caemmerer u. a. Amsterdam/New York: Rodopi (= Chloe, 35).
- Rüdiger, Horst (1961): „Die Wiederentdeckung der antiken Literatur im Zeitalter der Renaissance“, in: Hunger, Herbert u. a. (Hrsg.): *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*. Bd.1. Zürich: Atlantis, 511–580.
- Schilling, Michael (1975): „Rota Fortunae. Beziehungen zwischen Bild und Text in mittelalterlichen Handschriften“, in: Harms, Wolfgang/Johnson, Peter L. (Hrsg.): *Deutsche Literatur des späten Mittelalters*. Berlin: Schmidt, 293–313.
- Schmidt, Peter Lebrecht (1978): „Rezeption und Überlieferung der Tragödien Senecas bis zum Ausgang des Mittelalters“, in: Lefèvre, Eckard (Hrsg.): *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 12–73.
- Schmitt, Arbogast (1994): „Leidenschaft in der Senecanischen und Euripideischen Medea“, in: Albini, Umberto u. a. (Hrsg.): *Storia, poesia e pensiero nel mondo antico. Studi in onore di Marcello Gigante*. Neapel: Bibliopolis, 573–599.
- Schmitt, Arbogast (2008): „Kommentar“, in: Aristoteles: *Poetik*, übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt. Berlin: Akademie-Verlag (= Werke in deutscher Übersetzung, 5), 193–742.

- Schulze, Ursula (1997): Art. „Geistliches Spiel“, in: Weimar, Klaus (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin u. a.: De Gruyter, 683–688.
- Schwartz, Rudolf ²(1898): *Esther im deutschen und neulateinischen Drama des Reformationszeitalters*. Oldenburg/Leipzig: Schulze.
- Skopnik, Günter (1935): *Das Straßburger Schultheater. Sein Spielplan und seine Bühne*. Frankfurt (= Schriften des Wissenschaftlichen Instituts der Elsaß-Lothringer im Reich an der Universität Frankfurt, N.F. 13).
- Theobald, Leonhard (1908): *Das Leben und Wirken des Tendenzdramatikers der Reformationszeit Thomas Naogeorgus seit seiner Flucht aus Sachsen*. 1. Teil: *Sein Aufenthalt in Augsburg, Kaufbeuren, Kempten*. Leipzig: Heinsius.
- Toepfer, Regina (2005): „Mit fleiß zu Teütsch tranßferiert“. Schaidenreissers ‚Odyssea‘ im Kontext der humanistischen Homer-Rezeption“, in: Bußmann, Britta u. a. (Hrsg.): *Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin/New York: De Gruyter (= Trends in Medieval Philology, 5), 329–348.
- Toepfer, Regina (2009): „Die Passion Christi als tragisches Spiel. Plädoyer für einen poetologischen Tragikbegriff in der Mediävistik“, in: Anz, Thomas/Kaulen, Heinrich (Hrsg.): *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Aspekte*. Berlin/New York: De Gruyter (= spectrum Literaturwissenschaft. Komparatistische Studien, 22), 159–175.
- Toepfer, Regina (2010): *Höfische Tragik. Formen der Motivierung mittelalterlichen Erzählens*. [Habil. ms. Frankfurt a.M.].
- Trillitzsch, Winfried (1978): „Seneca tragicus – Nachleben und Beurteilung im lateinischen Mittelalter von der Spätantike bis zum Renaissancehumanismus“, in: *Philologus* 122, 120–136.
- Washof, Wolfram (2007): *Die Bibel auf der Bühne. Exempelfiguren und protestantische Theologie im lateinischen und deutschen Bibeldrama der Reformationszeit*. Münster: Rhema (= Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, 14).

