

HELIODOR-REZEPTION IM DEUTSCHEN DRAMA DES 17.
JAHRHUNDERTS
DER GATTUNGSTRANSFER DER *AITHIOPICA* DURCH
CASPAR BRÜLOW UND JOHANN JOSEPH BECKH

Regina Toepfer

Heliodors umfangreicher Roman weist trotz seiner narrativen Komplexität eine gewisse Affinität zu einem Bühnengeschehen auf. An mehreren Stellen der *Aithiopica* benutzt der antike Autor Theatervokabular und macht so auf die Nähe von epischer und dramatischer Handlung aufmerksam. Den Beginn des Romans schildert er aus der Perspektive eines Zuschauers, der sich über die seltsame Kulisse eines mit bewaffneten Toten und reichen Requisiten übersäten Schlachtfeldes wundert. Plötzliche Wendungen und Schicksalsschläge deutet Heliodor als Eingriffe eines *deus ex machina* und vergleicht die Geschichte der treuen Liebenden, Charikleia und Theagenes, wiederholt mit einem Theaterspiel. Auf diese Weise werden der Inszenierungscharakter und die implizite Theatralität des Romans offen gelegt, wobei die umfangreichen Redepartien auch in formaler Hinsicht an ein Drama anschlussfähig erscheinen.¹

Die Autoren des 17. Jahrhunderts könnten sich also auf Heliodor selbst berufen, um ihre Dramatisierung der *Aithiopica* zu legitimieren, wäre eine solche Bearbeitung antiker Stoffe nicht längst gängige Praxis.² Durch die humanistische Antikenrezeption wurden nicht nur vergessene Werke wiederentdeckt, sondern wurde auch die antike Gattung des Dramas neubelebt. Entscheidende Voraussetzung für die literarische Rezeption der *Aithiopica* bildeten die humanistischen Editionen, Kommentare und Übersetzungen des hellenistischen Romans, die seit der Mitte des 16.

- 1 Zu dem theatralen Potential und dramatischen Einflüssen bei Heliodor vgl. Sylwester Dworacki: The *Aethiopica* of Heliodorus against the background of literary tradition. In: Studies in ancient literary theory and criticism. Hg. von Jerzy Styka. Kraków 2000 (Classica Cracoviensia 5), S. 121–129; ders.: Theatre and drama in Heliodorus' *Aethiopica*. In: Eos 84 (1996), S. 355–361; Thomas Paulsen: Inszenierung des Schicksals. Tragödie und Komödie im Roman des Heliodor. Trier 1992 (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 10).
- 2 Zur Dramatisierung antiker Sujets im 16. Jahrhundert vgl. z.B. Wilhelm Abele: Die antiken Quellen des Hans Sachs. Cannstatt 1897–1899.

Jahrhunderts publiziert worden waren.³ Zudem folgten die Dramatiker den poetischen Leitlinien, die Horaz und Aristoteles formuliert hatten,⁴ und suchten die griechischen und römischen Autoren zu imitieren oder gar zu überbieten.⁵ Bei der dramatischen Heliodor-Rezeption konvergierten inhaltliche und formale Interessen an der antiken Literatur, was zu einer produktiven Auseinandersetzung führte. Der Gattungstransfer der *Aithiopica* beschränkte sich daher nicht auf eine Überführung der epischen Erzählung in dramatische Handlung, vielmehr waren starke Eingriffe in die Handlungskonzeption erforderlich, um die verschachtelte Erzählung bühnenkonform zu gestalten. Die Problematik einer angemessenen Übertragung, mit der sich alle Übersetzer antiker Literatur beschäftigen mussten, stellte sich bei den Dramatikern in einer verschärften Weise. Sie mussten die spezifische Rezeptionssituation ihres Zielpublikums, den theatralen Kontext, stets im Blick behalten. Wie die frühneuzeitlichen Autoren diese Herausforderung meisterten und Charikleä und Theagenes in zeitgenössische Bühnenfiguren verwandelten, soll an den deutschsprachigen Dramen von Caspar Brülöw (1614) und Johann Joseph Beckh (1666) untersucht werden.

Brülöw und Beckh waren nicht die einzigen Autoren, die Heliodors Roman im 17. Jahrhundert dramatisierten. Viermal wurden die *Aithiopica* im deutschen Sprachraum für die Bühne adaptiert, wobei drei Stücke innerhalb weniger Jahre entstanden.⁶ Der Altdorfer Lehrer Wolfgang Waldung publizierte 1605 in Nürnberg seinen *Aethiopicus Amor castus*, dem drei Jahre später in Frankfurt/Oder die *Tragicocomoedia Nova, Ex Historia Aethiopica Heliodori* des protestantischen Pfarrers Johannes Scholvin folgte. 1614 erschien Caspar Brülöws *Chariclia* bei Anton Bertram in Straßburg, wo das Stück im Juli desselben Jahres am Akademietheater aufgeführt worden war.⁷ Wie die beiden früheren Heliodor-Dramen ist das Spiel in

- 3 Nach der griechischen Erstausgabe von Heliodors Roman im Jahr 1543 erschienen 1552 eine lateinische und schon 1559 eine deutschsprachige Übersetzung. Vgl. Heliodor: ΑΙΘΙΟΠΙΚΗ ΤΕΤΟΡΙΑΣ ΒΙΒΛΙΑ ΔΕΚΑ. Basel: Johannes Herwagen d.Ä., 1534 (VD16 H 1673); Heliodor: *Aethiopicae Historiae libri decem* [...]. Übers. von Stanislaw Warszewiczki. Basel: Johann Oporinus, 1552 (VD16 H 1675); Heliodor: *Aethiopica Historia*. Übers. von Johannes Zschorn. Straßburg: Paul Messerschmidt, 1559 (VD 16 H 1677).
- 4 Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982; Horaz: *Ars Poetica*. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch. Übers. u. mit einem Nachwort hg. von Eckart Schäfer. Stuttgart 2008.
- 5 Zum ambitionierten Anspruch eines frühneuzeitlichen Dramatikers, die antiken Tragiker zu übertreffen, vgl. Regina Toepfer: „Feci novum!“ Zur *Poetik* von Thomas Naogeorgs *Hamanus- Tragödie* und ihrer deutschen Übersetzung von Johannes Chryseus. In: *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*. Hg. von Jan-Dirk Müller u.a. Berlin, New York 2011 (*Piuralisierung & Autorität* 27), S. 449–485.
- 6 Einen Überblick über die dramatischen Bearbeitungen bietet Michael Hanstein: *Caspar Brülöw (1585–1627) und das Straßburger Akademietheater. Lutherische Konfessionalisierung und zeitgenössische Dramatik im akademischen und reichsstädtischen Umfeld*. Berlin, Boston 2013 (*Frühe Neuzeit* 185), S. 270f.
- 7 Vgl. Caspar Brülöw: *Chariclia Tragico-Comoedia, Fortunæ Inconstantiam: Varias Easque Mirabiles Vitæ Humanæ imagines* [...]. Straßburg: Anton Bertram, 1614. – Zum Straßburger Akademietheater vgl. Adolf Schmidt: Zur Geschichte der Straßburger Schulkomödie. In: *Euphotion* 5 (1898), S. 48–58; Günter Skopnik: Das Straßburger Schultheater. Sein Spielplan und

lateinischer Sprache verfasst, doch wurde es von einem Anonymus zeitnah ins Deutsche übertragen,⁸ um dem Straßburger Publikum ein besseres Verständnis der Theateraufführung zu ermöglichen. Paratexte und Ausstattung lassen darauf schließen, dass die deutsche und die lateinische Version für den gemeinsamen Vertrieb bestimmt waren.⁹ In einem zeitlichen Abstand von einem halben Jahrhundert folgte 1666 in Dresden noch eine weitere Dramatisierung, die erstmals in der Volkssprache konzipiert wurde: die *Erneuerte Chariclia Comoedi* von Johann Joseph Beckh. Ob dieses Stück ebenfalls aufgeführt wurde, ist nicht bekannt. Beckh selbst erklärt, dass er sein Drama zwar nicht zu diesem Zweck geschrieben habe, doch grundsätzlich mit einer Inszenierung einverstanden wäre. Sowohl die schriftliche Konzeption als auch die performative Darbietung hält Beckh für eine Herausforderung. Heliodors *Histori* betrachtet er als „eine von den vornehmsten und schweresten in eine Comœdi zu bringen“, deren Aufführung eine besondere Schauspielkunst erfordere.¹⁰

seine Bühne. Gelnhausen 1934; Martin Sommerfeld: Das Straßburger Akademietheater und die Wende von der Renaissance zum Barock. In: Elsaß-Lothringisches Jahrbuch 12 (1933), S. 109–134. – Das Drama wurde 1644 in Stettin anlässlich des hundertjährigen Jubiläums des Stettiner Pädagogiums noch einmal inszeniert, vgl. Hanstein: Caspar Brülow (Anm. 6), S. 271f.

- 8 Vgl. Caspar Brülow: *Chariclia. Eine schöne lehrhafte Tragico-Comoedia* [...]. Straßburg: Anton Bertram, 1614 (VD17 23:277888W). – Zu den Übersetzungen der Straßburger Schuldramen vgl. Günter Skopnik: Das Strassburger Akademietheater und seine Übersetzungen lateinischer Dramen im 16. und 17. Jahrhundert. In: Jahrbuch der Elsass-Lothringischen Wissenschaftlichen Gesellschaft zu Straßburg 9 (1936), S. 68–86. – Skopniks Urteil über die deutschen Versionen fällt ambivalent aus. Einerseits betont er, die enge Anlehnung an den lateinischen Ausgangstext, andererseits meint er, überall „eine Verengung und Verdampfung des Lutherdeutschen“ (S. 84) wahrzunehmen. Die Übersetzungen erhöhen nicht den Anspruch, „losgelöst von dem Urbild künstlerisch gewertet zu werden.“ (S. 77) Obwohl Skopnik das „Absinken in prosaische Formlosigkeit“ bedauert, weist er auch auf das große Entwicklungspotential der deutschen Sprache gegenüber „dem toten Latein“ (S. 84) hin. Den deutschen Übertragungen misst er zudem eine besondere Bedeutung für die Aufführungen bei und vermutet, dass der lateinische Text auf der Grundlage der deutschen Übersetzung bearbeitet worden sei, damit der geschriebene deutsche und der gesprochene lateinische Text im Umfang nicht allzu stark voneinander abwichen (vgl. S. 82). – Ein detaillierter Vergleich zwischen Brülows lateinischer *Chariclia* und deren deutscher Übersetzung wäre lohnend, kann in diesem Beitrag jedoch nicht geleistet werden.
- 9 In der deutschen Ausgabe, die wie die lateinische im Oktavformat gedruckt ist, fehlen ein einleitendes Vorwort und andere erschließende Angaben. Beide Drucke bieten zu Beginn eine knappe Charakterisierung der 43 auftretenden Personen, ihrer Geschichte und der jeweiligen Beziehungskonstellation.
- 10 Vgl. Johann J. Beckh: *Erneuerte Chariclia* [...]. Dresden: Christian Bergen, 1666 (VD17 3:006393F), Sign. 5)r–v.

DIE GESTALTUNGSPRINZIPIEN IN CASPAR BRÜLOWS *CHARICLIA*

Der Name Caspar Brülows (1585–1627) ist eng mit der Straßburger Akademie und ihrem Theater verbunden. In seiner 2013 erschienenen Dissertation beschreibt Michael Hanstein Brülows Biographie als „Karriere eines Aufstiegers: Vom pommerischen Pfarrersohn zum Straßburger Universitätsprofessor und Meistersänger“.¹¹ Bekannt geworden ist Brülow durch seine sechs – meist in einjährigem Abstand für eine Schulaufführung verfassten – Dramen: *Andromede* (1612), *Elias* (1613), *Chariclia* (1614), *Nebucadnezar* (1615), *Julius Caesar* (1616) und *Mose* (1621).¹² Außerdem verfasste er Hexameter-Gedichte (*Luther*, 1617; *Jonas*, 1627) und zahlreiche Kasualgedichte. 1616 wurde Brülow zum *poeta laureatus* gekrönt.

In dem allgemeinen Vorwort zur lateinischen *Chariclia* legt Brülow seine poetischen Grundsätze offen und setzt sich mit dem Problem des Gattungstransfers auseinander. Er thematisiert, dass Heliodor wegen seiner kunstvollen Erzähltechnik geschätzt wird, und zitiert die Würdigungen von Julius Scaliger und Martin Crusius.¹³ Als Dramatiker könne er die narrative Anlage jedoch nicht imitieren, ohne in einen Konflikt mit der *Poetik* des Aristoteles zu geraten. In Heliodors Roman erstreckte sich das Geschehen über mehrere Jahre und verschiedene Länder, wohingegen sich ein Drama nach Aristoteles auf einen Tag und einen Ort konzentrieren solle.¹⁴ Die Möglichkeit, die Einheit von Ort und Zeit durch Botenberichte zu wahren, lehnt Brülow aus dramaturgischen Gesichtspunkten ab. Im Theater wolle man nicht nur zuhören, sondern zuschauen. Um sowohl den antiken Gattungsnormen als auch den zeitgenössischen Publikumserwartungen zu genügen,

- 11 Vgl. Hanstein: Caspar Brülow (Anm. 6), S. 51. – Zur Biographie vgl. auch Willi Flemming: Brülow, Kaspar. In: Neue Deutsche Biographie. Bd. II. Leipzig 1955, S. 664; Wilhelm Scherer: Brülow, Kasper. In: Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. III. München, Leipzig 1876, S. 420f.; Michael Hanstein: Caspar Brülow. In: Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon (VL 16). Hg. von Wilhelm Kühlmann u.a. Bd. I. Berlin, Boston 2011, Sp. 354–364; Wilhelm Kühlmann: Brülow, Caspar. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums. Begr. von Walther Killy. Hg. von Wilhelm Kühlmann. Bd. II. 2. vollst. überarb. Auflage. Berlin 2008, S. 227f. – Zur aktuellen Bibliographie vgl. Peter Andersen, Barbara Lafond: Brülow-Portal. <http://brulow.unistra.fr/> (letzter Zugriff: 23.03.2015).
- 12 Zu Brülows Dramen vgl. Hanstein: Caspar Brülow (Anm. 6), S. 121–552; Barbara Lafond: Die religiöse Polemik im *Moses* von Caspar Brülow. In: *Daphnis* 9 (1980), S. 711–718; Hildegard Schaefer: Höfische Spuren im protestantischen Schuldrama um 1600. Caspar Brülow, ein pommerischer Gelehrter in Straßburg. Oelde i.W. 1935; Jean-Marie Valentin: Humanisme chrétien et baroquisme de la scène à Strasbourg (1581–1626). Caspar Brülow, le théâtre et la ville. In: Das Berliner Modell der Mitlteren Deutschen Literatur. Hg. von Christine Caemmerer u.a. Amsterdam, Atlanta 2000, S. 175–189.
- 13 Vgl. Brülow: *Chariclia Tragico-Comoedia* (Anm. 7), A6v–A7r. Vgl. auch Hanstein: Caspar Brülow (Anm. 6), S. 272f.
- 14 Zur Interpretation der *Poetik* in den Kommentaren des 16. Jahrhunderts, in denen die Einheit der Handlung quantitativ verstanden wird, vgl. Brigitte Kappl: *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*. Berlin, New York 2006 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 83), bes. S. 196–199.

unterscheidet Brülow zwischen Haupt- und Nebenhandlung. Während die Haupt-handlung an einem Ort spiele und innerhalb eines Tages abgeschlossen werde, sei die Nebenhandlung nicht daran gebunden; die Episodien schüttelten das Joch jener alten Gesetze ab.¹⁵

Seine *Chariclia* bezeichnet Brülow als dramatische Mischgattung, als *Tragico-Comoedia*, was den zeitgenössischen Gattungskriterien entspricht.¹⁶ Nach Auffassung sowohl von Hans Sachs als auch von Martin Opitz entscheiden Inhalt und Ausgang über die Subgattung des Dramas: Kriege, Leid und Unglück würden in einer Tragödie, freudige Ereignisse und Glücksfälle in einer Komödie behandelt.¹⁷ Da die *Chariclia* viele leidvolle Passagen enthält, aber zuletzt ein gutes Ende findet, erscheint die Bezeichnung *Tragico-Comoedia* angemessen.¹⁸ Zudem ist ihr Personal gemischt zusammengesetzt: Neben dem für die Tragödie typischen hohen Personal, der Prinzessin, dem Fürsten und dem Königspaar, treten Personen niederen Standes auf: zahlreiche Räuber, einige Bedienstete und – bei Brülow ergänzend zu Heliodor – auch ein Hirt nebst seinem Knecht.¹⁹ Durch die Integration von komischen Elementen, seien es Prügelszenen in der bäuerlichen Welt oder bei den Räu-bern, setzt Brülow ein neulateinisches Dramenkonzept um, das Thomas Naogeorg

- 15 Vgl. Brülow: *Chariclia Tragico-Comoedia* (Anm. 7), A5v: „Cum actiones theatrales [...] intra unam solis Periodum, et unius loci spatium, teste Arist. lib. περι της ποιητικής, c. 5 absoluti: [...] ego [...], quae hac in Historia aliorum à Catastrophe sunt dierum ac locorum, ad Episodia retuli [...]: primum quidem, veterum (quoad fieri posset) legibus, eademque intelligentibus ut satisfacerem: deinde et ad nostri theatri me accommodarem spectatores, qui nihil ferè amplius nudè referri et narrari, sed exhiberi volunt omnia. [...] episodij interea legum illarum jugum excutientibus.“ – Zur Auffassung der Aristoteles-Kommentatoren in der Frühen Neuzeit, die Haupthandlung liefere nur das Grundgerüst, wohingegen die eigentliche Aufgabe des Dichters in der Ausgestaltung der Episoden bestehe, vgl. Kappl: *Die Poetik des Aristoteles* (Anm. 14), S. 199. – Nach Skopniks (*Das Straßburger Schultheater* [Anm. 7], S. 31) Ansicht ist Brülows „dramaturgische Organisation nicht mehr [...] als ein plumper Taschenspielertrick, der den Leser über die inneren Schwächen des Dramas hinwegtäuschen soll“.
- 16 Vgl. Brülow: *Chariclia Tragico-Comoedia* (Anm. 7), A1r. – Zur frühneuzeitlichen Terminologie vgl. Wolfram Washof: *Die Bibel auf der Bühne. Exempelfiguren und protestantische Theologie im lateinischen und deutschen Bibeldrama der Reformationszeit*. Münster 2007 (*Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme* 14), S. 35–41.
- 17 Vgl. Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Bearb. von Matthias Lexer, Dietrich Kralik u. d. Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuches. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1935. Bd. XI, Abt. 1, Teil 1. München 1984, Sp. 1155 („Hans Saxe schreibt, wenn ein spiel traurig ausgehet, so ist es eine tragödie“); Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624). Studienausgabe. Hg. von Herbert Jaumann. Stuttgart 2002, S. 30, Z. 5–11. – Zur frühneuzeitlichen Tragödienkonzeption vgl. auch Regina Toepfer: *Biblische Tragödie. Die Enthauptung Johannes des Täufers in den Dramen Johannes Aals, Hans Sachs' und Simon Gengels*. In: *Praktiken europäischer Traditionsbildung im Mittelalter. Wissen – Literatur – Mythos*. Hg. von Manfred Eikelmann, Udo Friedrich. Berlin 2013, S. 161–184.
- 18 Die Definition einer Komödie wird innerhalb des Dramas zitiert, als Theagenes beim Wiedersehen seiner Geliebten in Memphis erklärt: „Dann dieser traurige Anfang// Bekompt ein fröhlichen Außgang.“ (IV.2, J3v). Diese Interpretation ist freilich verfrüht, da dem Paar noch weitere Leiden bevorstehen.
- 19 Zum Stand als Gattungskriterium vgl. David E. R. George: *Deutsche Tragödientheorien vom Mittelalter bis zu Lessing. Texte und Kommentare*. München 1972, S. 21f., 24f., 27–29.

Mitte des 16. Jahrhunderts zum Ideal erhoben hat: Komische und tragische Elemente sollten gemischt werden, um das Publikum besser beeinflussen zu können. Der homogene Stil des antiken Dramas sei nicht mehr zeitgemäß, da durch einen Wechsel von Affekten größere Aufmerksamkeit erzeugt werde.²⁰ Dass sich Brülow an den Bedürfnissen der Rezipienten orientiert, belegt sein lateinisches Vorwort; die antiken Gattungsnormen will er nur pro forma erfüllen, um sein Publikum nicht zu langweilen.

Brülow stellt Heliodors Romanhandlung in seinem fünftaktigen Drama um und beginnt mit einem Monolog der äthiopischen Königin Persina.²¹ Sie bedauert, dass sie ihre neugeborene Tochter wegen ihrer weißen Hautfarbe vor vielen Jahren ausgesetzt hat, und wünscht sich nichts sehnlicher als deren Wohlergehen und Rückkehr.

Jhr hoch geehrte Götter mein!
 Durch ewer gantz gezirck ich bitt/
 Jhr wollet doch zugeben nit/
 Das meinem Töchterlein zur zeit
 Zu handen stoß Sorg/ angst noch Leyd
 Vnd wo sie anders noch im leben/
 Wolt jhr es mir bald widergeben. (I.1, B4r)

Persinas Klage um die verlorene Tochter, die sie während der Abwesenheit ihres Mannes besonders vermisst, bildet das Leitmotiv des Dramas. Im zweiten Akt diskutieren die äthiopischen Räte, warum König Hydaspes gegen die Perser Krieg führen muss. Im dritten Akt spricht Persina mit ihrer Zofe über das große Unglück, das Kinderlosigkeit für Könige bedeutet. Im vierten Akt kehrt Hydaspes mit Kriegsgefangenen zu seiner Frau zurück, dankt den Göttern für den militärischen Erfolg und stimmt in die Unfruchtbarkeitsklage seiner Frau ein. Im fünften Akt erfährt das Königspaar, dass es sich bei den Gefangenen um seine leibliche Tochter und deren Bräutigam handelt.²² Persina, die sich schon beim ersten Anblick zu Chariclia hingezogen fühlte, kann die Identität ihrer Tochter belegen.²³ Das im ersten Akt aufgeworfene Problem der Kinderlosigkeit ist gelöst, nachdem Chariclia und Theagenes als Erben eingesetzt wurden.

Brülows Drama ist jedoch weit komplexer gestaltet, als nur die Anagnorisis von Eltern und Tochter zu darzustellen. Die Haupthandlung wird durch zahlreiche

20 Zu Naogeorgs Poetik vgl. Toepfer: „Feci novum!“ (Anm. 5), S. 453f.

21 Durch ihre Beschreibung des Sonnenstandes wird Heliodors Romanbeginn eingangs zitiert (I.1, B1r).

22 Ein Zugeständnis an die zeitgenössischen Moralvorstellungen stellt Brülows Umgang mit dem Keuschheitsmotiv dar. Im Fall einer verlorenen Jungfräulichkeit blieben die Gefangenen nicht von der Tötung verschont, sondern würden einer anderen Gottheit, nämlich Bacchus, geopfert werden (V, L7v). Die Keuschheit soll den Helden also nicht zum Nachteil gereichen.

23 Chariclias Abstammung wird nicht nur durch die Aussage eines Zeugen und ein Schriftband sowie einen Ring bestätigt, die ihr bei der Aussetzung mitgegeben wurden, sondern die Mutter erkennt ihre Tochter auch an einem schwarzen Hautfleck, der ihr allein bekannt ist (V, M3r). Damit ist die Beweisführung in Brülows Drama überzeugender motiviert als in der antiken Vorlage.

Szenen unterbrochen, die die Ereignisse seit Chariclias Aussetzung in chronologischer Folge abbilden und sich immer stärker der dargestellten Gegenwart annähern. Während in Heliodors Roman die Vorgeschichte der schönen Jungfrau erst spät enthüllt wird, können die Rezipienten des Dramas ihren Weg von Anfang an verfolgen. Im ersten Akt werden in drei Episodien Chariclias Kindheit und Jugend dargestellt. Die komische Eingangsszene zeigt den ersten Pflegevater des Mädchens, den Hirten Mithridates, der sich mit seinem Knecht streitet und diesen für seine Nachlässigkeit verprügelt. In der zweiten Szene versorgt das Mädchen emsig seine Tiere und vertraut diese beim Abschied dem Hirten an. In der dritten Szene wird Chariclia ihrem griechischen Pflegevater Charicles übergeben und erhält von diesem ihren Namen.

Die Episodien des zweiten Aktes erzählen von der Flucht aus Griechenland, zu der Calasiris Chariclia mit der Erzählung ihrer Geburtsgeschichte veranlasst. Nicht die Liebe zu Theagenes, sondern die Sehnsucht nach ihren Eltern treibt Chariclia zum Aufbruch, bei dem ihr Geliebter sie begleitet.²⁴ Die Abenteuer auf der Reise werden auf die wichtigsten Elemente reduziert und auf der Bühne dargestellt: Die Reisenden werden von Seeräubern überfallen, die sich aufgrund ihres Begehrens nach der schönen jungen Frau gegenseitig töten. Am Ende des zweiten Aktes fallen Chariclia und Theagenes den Räubern um Thyamis in die Hände, der zu den zentralen Figuren in Heliodors Romaneingang gehört. Die Episodien des dritten Aktes stellen den Aufenthalt des Paares in der Räuberwelt dar. Sie begegnen dem Griechen Cnemon, der seinen antiken Vorgänger an Tapferkeit und Gelassenheit weit übertrifft, und werden Zeugen von Thisbes Tod. Wie im Roman trennen sich Chariclias und Theagenes' Wege zeitweilig, doch erhält die junge Frau schnell neuen Beistand durch ihren väterlichen Beschützer Calasiris.

In den zehn Episodien des vierten Aktes werden die Liebenden wieder vereint. Calasiris stirbt und Theagenes muss sich gegen das Begehren der Herrscherin von Memphis zur Wehr setzen. Detailliert und an den Dialogen der antiken Vorlage orientiert, beschreibt Brülow, wie Arsace immer stärker aus der Bahn geworfen wird, Theagenes unter Druck setzt und seine Braut auf den Scheiterhaufen bringt. Als die Liebenden schließlich im Auftrag von Arsaces Mann befreit und unmittelbar darauf von Äthiopiern gefangen gesetzt werden, begeht die Herrscherin Selbstmord. Der vierte Akt schließt mit der Ankunft der Gefangenen und des äthiopischen Königs bei Persina; dramatische Vergangenheit und Gegenwart fallen zusammen, weshalb im fünften Akt keine Episodien mehr eingebaut werden.²⁵

24 Brülow sorgt dafür, dass der nach seiner Pfliegerochter suchende Charicles nicht ganz aus dem Blick gerät (III.4, G2v–G3r), um die Handlungsfäden am Ende besser zusammenführen zu können. Diese Darstellung von parallelen Handlungsaktionen erinnert an die spätmittelalterliche Simultanbühne und wäre im Straßburger Akademietheater durch die Ober- und Hinterbühne gut umsetzbar. – Zu den Bühnenverhältnissen vgl. Hanstein: Caspar Brülow (Anm. 6), S. 36.

25 Am Ende betreten alle Vaterfiguren aus Chariclias Kindheit und Jugend noch einmal die Bühne. Der Auftritt von Charicles ist schon bei Heliodor vorgezeichnet und notwendig, um die edle Abstammung von Theagenes zu enthüllen. Brülow lässt auch den Hirten Mithrantes am

Zusätzlich zur menschlichen Haupt- und Nebenhandlung integriert Brülow eine göttliche Parallelhandlung. Er lässt Venus, Cupido und Diana interagieren und kann mit ihrer Hilfe positive wie negative Handlungsweisen kommentieren. Im ersten Akt wollen Venus und Cupido die Menschen verführen und zur rasenden Liebe entflammen, wovor ein fleißiges Studium am besten schützt, wie die Liebesgöttin selbst bekennt, vor ihrer eigenen Macht warnt und Diana als Vorbild empfiehlt:

Darumb wer der Lieb Grimm vnd Brand/
Entfliehen will in seinem Leben
Der thu sich den Künsten ergeben.
Studier fleissig/ ernstlich arbeit/
Wie die Diana allezeit. (I.4, C5v)

Im zweiten Akt gelingt es Chariclias Schutzgöttin Diana, die Liebesgötter in die Flucht zu treiben.²⁶ Am Ende des fünften Aktes tritt Diana noch einmal auf, preist die weibliche Hauptfigur für ihre Tugend und krönt sie mit dem Ehrenkränzlein.

Brülow übernimmt nicht nur den Stoff der *Aithiopica*, sondern lässt sich auch in struktureller Hinsicht von Heliodors Erzählweise anregen, indem er verschiedene Zeitebenen auf der Bühne darstellt. Gleichzeitig berücksichtigt er die Gattungsanforderungen und den theatralen Rezeptionskontext; die komplizierte Romanhandlung wird auf zwei Haupterzählstränge reduziert, die jeweils dem *ordo naturalis* folgen, aber durch ihre Verschachtelung den *ordo artificialis* der antiken Vorlage imitieren.²⁷ Dabei hütet sich Brülow davor, die Dramenhandlung durch die Integration der Geschichten sämtlicher Nebenfiguren zu kompliziert werden zu lassen.²⁸ Markiert wird das Ende eines Aktes meist durch ein Chorlied, das in die Handlung eingebunden ist und unterschiedlichen Sprechinstanzen zugeordnet wird.²⁹ Der erste Akt endet mit einem Lied des Volks von Delphi, das seiner Priesterin ein Opfer für Apollon bringt. Am Ende des zweiten Aktes lobt der Chor den Kriegsgott Mercur und bittet ihn um Kriegserfolg für König Hydaspes. Am Ende des dritten Aktes kommentiert der Chor das Geschehen, indem er die Wankelmütigkeit des Glücks thematisiert und das Leid beklagt, das Chariclia fern von ihrem Geliebten erduldet. Nur im vierten Akt weicht Brülow von der üblichen Systematik ab; das Chorlied grenzt nicht zwei Akte voneinander ab, sondern gehört als Leichengesang zum Trauerritual für Calasiris (IV.4, I6v–I7r). Das letzte Lied wird von Diana vorgetragen, die das Drama mit Chariclias Tugendkrönung symbolträchtig beschließt.

Hof erscheinen, der für die Erziehung des Mädchens mit einem feisten Schwein, dem königlichen Mantel und einer goldenen Kette belohnt wird. Als er über die unpassende Kleidung in schallendes Gelächter ausbricht, löst sich die gesamte Spannung (V, M7r).

- 26 Die Götterhandlung dient auch dazu, Komik zu erzeugen. Cupido fürchtet sich vor Diana, die ihn als „boßhaftes Leckerlein, rechtes Zwergle klein“ und „vnbestendge[n] Wetter han“ beschimpft und ihm Schläge auf sein Hinterteil androht (II.5, D6v).
- 27 Zu den Strukturanalysen der *Aithiopica* von Crusius und Commelinus, auf die Brülow zurückgreifen kann, vgl. Hanstein: Caspar Brülow (Anm. 6), S. 280f.
- 28 Zur Konzentration als Bearbeitungsprinzip vgl. ebd., S. 277f.
- 29 Zu den Chorliedern vgl. ebd., S. 304f.

Auch in inhaltlich-interpretatorischer Hinsicht setzt Brülow eigene Akzente, wobei er an typische Tendenzen der frühneuzeitlichen Heliodor-Rezeption anschließt und diese literarisch ausgestaltet. Schon in der griechischen Erstausgabe, der lateinischen und der deutschen Übersetzung der *Aithiopica* wird das Verhalten der antiken Hauptfiguren als vorbildlich gewertet. Die frühneuzeitlichen Leser sollen das Werk nicht nur zur Unterhaltung lesen, sondern lernen, dass tugendhaftes Verhalten belohnt und lasterhafte Menschen bestraft werden. Diese Auffassung wird in Brülows deutschem Drama ebenfalls vertreten und die moralische Essenz mittels der beliebten Spiegelmetapher bereits auf dem Titelblatt hervorgehoben. Die *Chariclia* wird sowohl als eine „schöne“ als auch eine „lehrhafte Tragico-Comoedia“ beschrieben,

darinnen deß Glücks vnbeständigkeit/ vnd mancherley seltzame Zufäll Menschlichen Lebens/
wie auch die Belohnung der Gottes Forcht vnd reiner Keuscher Lieb: Jm gegentheil die ernste
straff der Vnzucht/ gleichsam in einem Spiegel klärlich vorgebildet wirdt. (A1r)

Während Johannes Zschorn die *Aithiopica* in seiner volkssprachigen Übersetzung vor allem durch Randglossen in ein moralisches Lehrbuch verwandelt,³⁰ sorgt Brülow für eine weitgehende Übereinstimmung von *moralisatio* und *actio*. Seine Hauptfiguren orientieren sich am zeitgenössischen Moralkodex und vermitteln durch Wort und Tat zentrale Verhaltenslehren.³¹ So schreibt der äthiopische Priester Sisimithres Chariclias überragender Schönheit nur eine untergeordnete Bedeutung zu und meint, ihr Aussehen sei wertlos, sofern sie sich nicht tugendhaft verhalte. Der Priester formuliert eine Handlungsmaxime, der die frühneuhochdeutsche *Chariclia* perfekt entspricht: „Fromb sein/ vnd arbeyten mit Fleiß/ Das ist deß Lebens beste speis.“ (I.2, B6r)

Den bürgerlichen Moralvorstellungen des 16. Jahrhunderts entspricht die im Drama entworfene Gesellschaftsordnung. Ausdrücklich wird die junge *Chariclia* zum Gehorsam gegenüber ihrem Pflegevater *Charicles* gemahnt. Durch Analogiebildung wird das Verhältnis zu den Eltern religiös aufgeladen und mit dem Verhalten gegenüber Gott gleichgestellt:

Wer seine Eltern ehrt mit fleiß/
Den ehrt vnd liebt Gott gleicher weiß.
Vnd wer dieselben hilfft ernehren/
Dem thut er auch viel guts bescheren.
Wo man aber auß argem Muth
Den Eltern widerstreben thut/

30 Röcke betont, dass Zschorns enger Moralismus dem Romangeschehen fremd bleibe und das Handeln der Protagonisten seine Didaxe teils konterkariere. Vgl. Werner Röcke: Antike Poesie und *neue Zeit*. Die Ästhetisierung des Interesses im griechisch-deutschen Roman der frühen Neuzeit. In: Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposium 1991. Hg. von Joachim Heinze. Stuttgart, Weimar 1993 (Germanistische Symposien, Berichtsbände XIV), S. 337–354, hier S. 344f.

31 Zur Didaktisierung als Bearbeitungsprinzip vgl. auch Hanstein: Caspar Brülow (Anm. 6), S. 277.

Da ergrimmet sein Zorn mit Brand/
Vnd laßt sie falln in Spott vnd Schand. (I.3, C3v)

In Brülows *Chariclia* wird die Eltern-Kind-Beziehung so stark aufgewertet, dass sie in eine Konkurrenz zur Liebesbeziehung gerät. Während Chariclias Flucht im antiken Roman durch ihre Liebe zu Theagenes motiviert ist, verzichtet der frühneuzeitliche Dramatiker auf alle Aussagen, in denen Chariclia gegen ihren Pflegevater aufbegehrt. Seine Hauptfigur bindet sogar ihre Liebeszusage an das Einverständnis der Eltern: Niemals werde sie einen anderen Mann als Theagenes heiraten, „Es sey dann (welchs ich nit meyn/) / Daß mein Eltern darwider sein /“ (II.3, D1v). Dieser unbedingte Gehorsam erklärt Chariclias Schweigen im fünften Akt. Anders als ihre antike Vorgängerin hat die frühneuhochdeutsche Prinzessin zwar keine Hemmungen, Theagenes ihren Eltern als ihren Bräutigam vorzustellen. Doch als der König nichts davon hören und sie mit einem ebenbürtigen Mann verheiraten will, widerspricht Chariclia nicht. Kritiklos respektiert sie den Wunsch ihrer Eltern, statt die Intensität ihrer Liebe zu beteuern. Diese Neugestaltung der Liebesbeziehung entspricht der zeitgenössischen Heiratspraxis und der lutherischen Ehelehre, dass die Eltern über das Leben ihrer Kinder zu entscheiden haben.³²

Auch in anderer Hinsicht orientiert sich Brülow an gesellschaftlichen und religiösen Grundüberzeugungen der Frühen Neuzeit. Bei Heliodor zeigt sich die Intensität der Gefühle in der Bereitschaft der Protagonisten, für ihre Liebe zu sterben. Brülow behält ihren Selbstmordwunsch zwar bei, verurteilt ihn aber als gottlos. Theagenes tadelt seine Geliebte, dass sie mit ihren Worten Gottes Zorn errege, statt diesen durch ihr Flehen gnädig zu stimmen (III.1, F3r); niemand dürfe sich selbst töten (II.9, E7r).³³ Wiederholt wird das Unglück des Paares religiös interpretiert. So argumentiert Cnemon wie ein protestantischer Prediger und fordert Chariclia auf, geduldig das Kreuz anzunehmen, das ihr von Gott auferlegt sei (III.1, F3v). Seine eigene Lebensgeschichte dient ihm als Exempel, dass man sich in sein Schicksal fügen und darauf vertrauen solle, dass Gott Freveltaten rächen werde. Immer wieder mahnen die männlichen Begleiter Chariclia zu Geduld und Gottvertrauen (vgl. z.B. III.6, G8r; IV.1, H8v). Gott werde ihr Gebet erhören und sie auf den rechten Weg führen.³⁴

32 Fehlt das Einverständnis der Eltern, kann eine Ehe durch das städtische Ehegericht für nichtig erklärt werden. Vgl. Susanna Burghartz: *Zeiten der Reinheit – Orte der Unzucht. Ehe und Sexualität in Basel während der Frühen Neuzeit*. Paderborn u.a. 1999, bes. S. 107–131; Lyndal Roper: *Das fromme Haus. Frauen und Moral in der Reformation*. Aus dem Englischen von Wolfgang Kaiser. Frankfurt, New York 1999 (Geschichte und Geschlechter, Sonderbd.), S. 135–140. – Hanstein (Caspar Brülow [Anm. 6], S. 316) erkennt in Chariclias Kindheit ebenfalls Anspielungen auf die lutherische Soziallehre.

33 Allerdings gerät Theagenes selbst in eine Situation, in der er sich umbringen will, und muss von Cnemon zurückgehalten werden (III.5, G3r–G5r).

34 Ebenso tröstet Diana ihren Schützling, dass Gott diejenigen züchtige, die er liebe, um sie zur Tugend zu ermuntern (III.6, G8r–v). Chariclia und Theagenes stellen ihre Frömmigkeit unter Beweis, als sie bei ihrem Wiedersehen in Memphis Gott danken und ein gemeinsames Gebet anstimmen (IV.2, J3r–v). Ihr Gottvertrauen wird mit einem Fels in der Brandung verglichen, der dem von Regen und Wind gepeitschten Meer standhält (IV.4, J5v–J6r). Auch Chariclias

och muß man dem Creutz halten still/
 Dann dieses ist ja Gottes will.
 Vnd weils sein Will/ so soll vns allen
 Was er da thut/ auch wol gefallen
 Dann tragen wirs mit frischem Muht/
 Letzlich es vns erfrewen thut. (IV.4, J6r)

Die Aufforderung zur Annahme des Kreuzes und zur Geduld im Leiden entspricht Luthers Soziallehre so stark, dass sich von einer Konfessionalisierung der *Aithiopica* sprechen lässt.

In Brülows Drama sind weitere Aktualisierungen zu finden, etwa Anspielungen auf den frühneuzeitlichen Hexendiskurs, die Diskussionen um eine gerechte Kriegsführung oder die Exotisierung der Äthiopier.³⁵ Während diese Motive jedoch nur punktuell von Bedeutung sind, durchzieht eine andere Bearbeitungsstrategie das gesamte Drama und ist für die Poetik des Werks kennzeichnend: die antike Stilisierung. Brülow greift nicht nur auf Heliodors Roman zurück, sondern integriert zahlreiche Anspielungen aus der antiken Mythologie, wobei er Zeit-, Sprach- und Gattungsgrenzen überschreitet. Die homerischen Epen dienen ebenso als Motivspender wie die römische Epik oder die griechischen und lateinischen Tragödien. Im Eröffnungsdialog vergleichen Persina und ihre Zofe Candia Chariclias Schicksal mit anderen ausgesetzten Kindern der antiken Mythologie, u. a. Ödipus, und hoffen auf ihr Überleben. Um Persina wegen der langjährigen Trennung von ihrer Tochter zu trösten, erinnert Candia an den Protagonisten der *Odyssee*, der nach langem Warten von seinem Leiden erlöst wurde:

Der Held Vlysses war von hauß/
 Doch wol auff zwanzig gantzer Jahr/
 Darinn er mußß manche gefahr/
 Außstehen/ vnd durch manch Elend/
 Viel Abenteuer bringen zu End/
 Auß will der Götter/ vnd zuhandt
 Der Göttin Palladis beystandt.
 Biß das derselbe entlich doch/
 Frisch vnd gesund ist kommen noch
 Zu den seinigen inns gemein. (I.1, B3r)

- Errettung vom Scheiterhaufen und ihre gemeinsame Befreiung aus Arsaces Gewalt schreiben die Liebenden der Macht Gottes zu, der die Seinen stets aus größter Gefahr rette (IV.7, K7v).
 35 So beschuldigt Arsace Chariclia, eine Hexe zu sein, und will sie verbrennen lassen (IV.7, K5r). Das Scheitern dieses Vorhabens wertet Thyamis als Unschuldsbeweis, während sich Arsace bestärkt sieht und durch Folter ein Geständnis erzwingen will. Chariclia verstehe sich auf Zauberei, könne Wetter machen und die Gestirne beeinflussen (IV.7, K6v–K7v). – Wie in der frühneuzeitlichen Heliodor-Rezeption üblich gilt Hydaspes als gerechter Herrscher, der auf einen feindlichen Angriff reagiert und sein Land verteidigt (IV, L4r–v), vgl. auch Hanstein: Caspar Brülow (Anm. 6), S. 320. – Dem Motiv der Hautfarbe misst Brülow mehr Bedeutung als Heliodor bei (I.1, B2r) und nutzt es zur Diskriminierung der Räuber (II.9, E7v) und der Äthiopier (IV.8, L1v), wobingegen die Sprache als Differenzkriterium keine Rolle mehr spielt, vgl. auch Hanstein: Caspar Brülow (Anm. 6), S. 282.

Persinas Bedenken, ihre Tochter könne aufgrund der Gottlosigkeit der gegenwärtigen Welt Schaden nehmen, weiß Candia durch mythologische Referenzen zu entkräften. Jupiter strafe die Bösen, wie die Blendung Polyphems und die Verwandlung Lycaons zeigten (I.1, B3v). Die Darstellung von Chariclias Kindheit bei dem Hirten nutzt Brülow nicht nur, um Komik zu erzeugen, sondern auch für ein Lob des Landlebens, wobei er an Vergils *Bucolica* und *Georgica* anknüpfen kann.³⁶ Chariclia entwirft ein idealisiertes Bild der Hirtenwelt und preist die einfache Lebensweise: „Wo man wohnt in den einöden// Oder im Feld vnd Acker bawen// Da ist kein Geitz oder mißtrawen./ [...] Vnschuldig lebet man dahin“ (I.2, B7r).

Vor allem die neu konzipierten Szenen schmückt Brülow mit mythologischen Verweisen, die teils aus namentlichen Referenzen, teils aus strukturellen Korrespondenzen bestehen. So rühmen sich Venus und Cupido der Macht, die sie über Götter und Menschen besitzen, und erinnern daran, dass sie selbst Jupiter, Vulkanus, Apollon und andere Götter in Liebe entflammen konnten (I.4, C4v). Die Flucht des Liebespaares aus Delphi leitet Dianas Bitte ein, Chariclia möge endlich für ihre Frömmigkeit belohnt werden und zu ihrer trauernden Mutter heimkehren dürfen (II.2, C8r). Dieser Appell erinnert an den Beginn der *Odyssee*, als sich Athene bei Zeus für die Rückkehr des Odysseus nach Ithaka verwendet.³⁷ Die dritte Götterszene ist als eine rhetorische Theomachie gestaltet, in der sich Diana den Liebesgöttern überlegen erweist. Nachdem Cupido und Venus die Welt als einen Lustgarten dargestellt haben, legt Diana die negativen Folgen einer solchen Einstellung offen. Sie weist auf mehrere Heroen und Heroinen aus Ovids *Metamorphosen* hin, die durch ihr Begehren ins Unglück gestürzt seien: Iphis, Phyllis, Phaedra, Leander, Gnosia; auch den trojanischen Krieg führt Diana auf das verderbliche Wirken von Venus zurück (II.5, D6r).³⁸

36 Zum literarischen Interesse der Frühen Neuzeit am Landleben vgl. Klaus Garber: Europäische Bukolik und Georgik. Eine Skizze. In: ders.: Literatur und Kultur im Europa der Frühen Neuzeit. Gesammelte Studien. München 2009, S. 217–227; Anke-Marie Lohmeier: *Beatus ille*. Studien zum ‚Lob des Landlebens‘ in der Literatur des absolutistischen Zeitalters. Tübingen 1981 (Hermæa 44).

37 Zu Heliodors Anspielungen auf die *Odyssee* vgl. auch Dworacki: *Aethiopica* (Anm. 1), S. 127–129.

38 Brülow bereichert auch die von Heliodor adaptierten Szenen durch antike Anspielungen. Bevor Chariclia die Braut eines Seeräbers wird, will Theagenes zum Phineus und Eurytus werden und Calasiris die Rolle der Eris übernehmen (II.7, E1r–v). Die Forderung eines Seeräbers, Chariclia als Beute zu erhalten, weist sein Anführer zurück; auch der Bettler Iros hätte nicht dieselben Rechte wie Odysseus gehabt (II.8, E3r). Als Chariclia während des Kampfes der Räuber in eine Höhle gebracht wird, erinnert ihre Klage an Antigones letzte Rede bei Sophocles. Chariclia befürchtet, lebendig begraben zu werden und ein Grab als Ehebett zu erhalten (III.2, G1r). Auch die Klage des Theagenes, der seine Geliebte tot glaubt, weist intertextuelle Bezüge auf; wie Vergils Dido wirft er seinem Gesprächspartner Hartherzigkeit vor; Cnemon müsse vom Kaukasus gezeugt und von Tigern gesäugt worden sein, so wenig lasse er sich von Chariclias Schicksal rühren (III.5, G4r–v). Anspielungen auf *Odyssee* und *Aeneis* finden sich auch im weiteren Handlungsverlauf. So vergleicht sich der verkleidete Calasiris mit Odysseus, der als Bettler zum Schweinehirten Eumæus kam (IV.1, H7v), und die unerkant abgewiesene Chariclia beklagt sich mit Vergils Worten, dass der Geliebte ein steinhartes Herz besitze und von keinem Menschen, sondern einem Tiger geboren sei (IV.2, J2v). Zudem vergleicht Cybele

Wie eng sich Brülow an weitere Werke der Antike oder der frühneuzeitlichen Antikenrezeption anlehnt, wird an seinem lateinischen Drama ersichtlich. Wie andere neulateinische Dramatiker übernimmt er zahlreiche Zitate, kombiniert diese miteinander und verleiht ihnen so einen neuen Sinn. In der lateinischen *Chariclia* finden sich Verse aus mehreren Dramen Senecas, aus Vergils *Aeneis*, dem *Joseph* des Aegidius Hunnius und dem *Dialogus Veneris et Cupidinis*, den Georg Sabinus auf der Grundlage von Lukian angefertigt hat. Eine solche Montagetechnik wurde im 16. und 17. Jahrhundert als kunstvolles poetisches Verfahren geschätzt und zeugte von der Gelehrsamkeit des Autors wie seines Publikums.³⁹ Den volkssprachigen Rezipienten blieben solche wörtlichen Übernahmen aus verschiedenen Prätexten zwar verborgen,⁴⁰ doch konnten ihnen die mythologischen Anspielungen ebenfalls Vergnügen bereiten und eine zusätzliche Sinndimension erschließen. Brülows *Chariclia* ist also nicht nur eine dramatische Adaptation von Heliodors Roman, sondern zugleich ein Spiegel lutherischer Sozialethik und antiker Mythologie.

DIE GESTALTPRINZIPIEN IN JOHANN JOSEPH BECKHS *ERNEUERTE CHARICLIA*

Gut fünfzig Jahre später fertigte Johann Joseph Beckh ein Drama an, das nicht auf einer neulateinischen Version basiert, sondern in deutscher Prosa verfasst ist: „Erneuerte Chariclia: Oder Die überaus anmuthige und zugleich wunderbahre Begäbnûs/ der schönen Mohrenländischen Princeßin Chariclien, mit Ihrem liebsten Theagenen.“⁴¹ Von Beckh (um 1635 – nach 1697) sind viele geistliche Lieder, mehrere Dramen und ein Schäferroman bekannt.⁴² Er besuchte die Straßburger Akademie, war als Rechtsberater und Notar tätig, lebte zeitweilig im Umfeld des Dresdner Hofes und war als Stadtschreiber in Eckernförde beschäftigt. Die *Erneuerte Charic-*

den Tod mit „Erynnis“, „Megaera“ und dem „Höllhund“, und Chariclia wünscht Arsace die Qualen von Sisyphus und Tantalus (IV.7, K5r–v).

- 39 Zu Brülows Umgang mit seinen Prätexten, dem „Kumulieren oder Panschieren“ von Zitaten, vgl. Hanstein: Caspar Brülow (Anm. 6), S. 287–298, bes. S. 287. Zu dieser Besonderheit der frühneuzeitlichen Dramatik vgl. auch Nicola Kaminski: Dekonstruktive Stimmenvielfalt. Zur polyphonen imitatio-Konzeption in Frischlins Komödien *Hildegardis Magna* und *Helvetiogermani*. In: *Daphnis* 24 (1995), S. 79–133.
- 40 Skopnik (Das Strassburger Akademietheater [Anm. 8], S. 79) hält die Streichung der gelehrten Anspielungen für ein zentrales Bearbeitungsprinzip bei der Übertragung der lateinischen Schuldramen ins Deutsche.
- 41 Vgl. Beckh: *Erneuerte Chariclia* (Anm. 10), Sign.)(2r.
- 42 Zu Beckhs Biographie und literarischem Werk vgl. Manfred Kremer: *Johann Joseph Beckh. Leben und Werk*. Frankfurt a. M. u. a. 2001; I. u.: Beckh, Johann Joseph. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Bd. XLVI. München, Leipzig 1902, S. 344.

lia ist während seiner Dresdner Zeit entstanden. Welche Textgrundlage Beckh genutzt hat, bleibt offen;⁴³ eine Abhängigkeit von Brülows Drama, die in der Forschung gelegentlich in Betracht gezogen wurde, ist nicht nachzuweisen. Mitte des 17. Jahrhunderts war die Geschichte der beiden Liebenden der *Aithiopica* bereits so bekannt, dass der griechische Romanautor nicht mehr auf dem Titelblatt genannt werden musste.

In seinem Vorwort unterscheidet Beckh drei Themenkreise, die im Drama behandelt werden: Zuerst nennt er die Regierungsangelegenheiten, die König Hydaspes mit seinen Räten diskutiere. Dann führt er die Liebesthematik an, die sich um Chariclia und Theagenes drehe, zu der aber auch Arsace und ihre Kupplerin Kybele gehörten. Zuletzt erwähnt Beckh die Handlung um Alamod, die weit in die Gegenwart hineinblicken lasse. Durch ihn werde nicht eine Person *in specie*, sondern *in genere* dargestellt, wie es an vielen Orten, insbesondere an fürstlichen und gräflichen Höfen, aber auch in Reichsstädten zugehe.⁴⁴ Beckhs thematische Dreiteilung strukturiert auch das Bild, das der Verleger Christian Berger dem Druck beigegeben hat (Abb. 1). Alamod und seine Begleiterin stehen im rechten Bildvordergrund und werden mit Theagenes und Chariclia parallelisiert, während Hydaspes im hinteren Fluchtpunkt abgebildet ist. Die Aufteilung dokumentiert, welche Bedeutung Alamod für Beckhs Drama hat. Seine Zwischenspiele sind die auffälligste Veränderung sowohl im Vergleich zu Heliodors Roman als auch zu Brülows Drama und könnten dazu geführt haben, dass Beckh seine *Erneuerte Chariclia* nicht als eine Mischgattung, sondern als „eine Comædi“ bezeichnet.⁴⁵

Das Wirkungspotential eines Dramas schätzt Beckh als beträchtlich ein:⁴⁶ Nichts könne mehr zur Tugend oder zum Laster reizen als eine Komödie. Weil jeder Rezipient in seinen Anlagen gestärkt, ein tapferes Gemüt zur Tapferkeit angeregt, eine verliebte Seele noch verliebter gemacht werde, stuft er eine Komödie als gefährlich für junge Leute ein. Insbesondere Mädchen und junge Frauen sollten vor

43 Der Dramatiker beruft sich auf Heliodor und erklärt, dessen Plot wenig verändert, aber „viel andere RedensArth und Vorstellungen“ integriert zu haben. Vgl. Beckh (Anm. 10), Sign.)(5r. – Die von Heliodor abweichende Namensgebung und varierende Lokalisierung in Delphi und Memphis könnten darauf hinweisen, dass Beckh eine stark bearbeitete Vorlage und keine Edition oder Übersetzung von Heliodors Roman benutzte.

44 Vgl. Beckh: *Erneuerte Chariclia* (Anm. 10), Sign.)(4v–)(5r. – Im Vergleich zu Brülow hat Beckh das Bühnenpersonal reduziert; im Personenverzeichnis (Sign.)(8r) werden 17 Rollen – meist in ständischer Reihenfolge, vom Königspaar bis zu den Tagelöhnern, – aufgeführt. In der Liste fehlt Alamods Geliebte.

45 Vgl. ebd., Sign.)(2r. – Zur Instabilität von Gattungsbezeichnungen in der Frühen Neuzeit vgl. Washof: *Die Bibel auf der Bühne* (Anm. 16), S. 35f.

46 Im Vorwort an den geeigneten Leser setzt sich Beckh mit den Problemen einer Aufführung auseinander. Viele Schauspieler seien so ungeschickt, dass man sie aus dem Theater treiben sollte. Sie verhielten sich wie Marktschreier, agierten viel zu übertrieben und sprächen zu laut. Eine angemessene Inszenierung stellt sich Beckh hingegen so vor, dass eine verliebte Person mit langsamen Gesten, traurigen Augen und sachten Schritten und ein König mit majestätischen Augen und heroischer Rede dargestellt werden. Vgl. Beckh: *Erneuerte Chariclia* (Anm. 10), Sign.)(3v.

der aufwühlenden Wirkung eines Dramas geschützt werden, wohingegen ein rechtschaffener Mann Gutes und Böses anhören könne, ohne sein Gewissen zu belasten:

Das ist eben der rechte Gifft/ wodurch junge Leute/ zumahlen das Frauenzimmer/ welches offermahlen sich in (weiß nicht was) verliebet/ verführt werden/ und brächte es keinen Schaden/ wann schon mancher Mann seine Frau/ oder ein Vater seine Kinder nicht in alle Comœdien gehen ließe [...].⁴⁷

Wie Brülow orientiert sich Beckh an dem Ideal, das Horaz in seiner *Ars poetica* vorgibt, und untergliedert sein Drama in fünf Akte bzw. Abhandlungen.⁴⁸ Allerdings verzichtet Beckh darauf, Heliodors raffinierte Erzählweise nachzubilden. Sein Spiel folgt dem *ordo naturalis* und beginnt in Griechenland mit der Klage des Theagenes. Grund seines Leids ist nicht Chariclias fehlende Gegenliebe, sondern der ständische Unterschied, den Beckh ins Zentrum der Konflikthandlung stellt.⁴⁹ Ein Fürst liebt eine vermeintliche Priestertochter, die ihm hierarchisch unterlegen ist. Auch Chariclia sieht im Standesunterschied ein Ehehindernis und meint, dass eine solche Beziehung zum Scheitern verurteilt sei. Sie wisse,

daß die Liebe/ welche Hohe zu Niedern/ und diese zu jenen tragen/ niemahl/ oder doch selten wohl gerahet/ die standhaftigste Liebe wird bey seines gleichen gefunden (I.2, A2r).

Mit der Offenbarung ihrer wahren Abstammung bietet Calasiris den Liebenden eine Möglichkeit, dieses Problem zu lösen.⁵⁰

Die Einheit des Ortes sucht Beckh – anders als Brülow – nicht einzuhalten. Nicht nur zwischen den Akten, sondern auch zwischen einzelnen Szenen wechselt mehrfach der Schauplatz. Der zweite Akt beginnt mit einem Gespräch zwischen Calasiris und einem ehemaligen Mitgefangenen des Paares,⁵¹ in dem von den Reiseabenteuern berichtet wird: vom Aufbruch aus Griechenland, dem Kampf der Seeräuber, der Entführung durch Räuber und dem erneuten Überfall. Die nächsten Ereignisse in der Welt der Räuber werden nicht erzählt, sondern auf der Bühne dargestellt. Thyamis tötet Thisbe, weil er sie für Chariclia hält. Theagenes verwechselt die beiden Frauen ebenfalls, erhält aber seine Geliebte lebend zurück. Während Beckh die Haupthandlung meist stark kürzt, erweitert er das Geschehen um Thisbe und macht sich dabei das mythologische Potential ihres Namens zunutze: Chariclia tauscht mit der Toten die Kleidung (II.3, C8v–D1r), wodurch Calasiris in dieselbe

47 Vgl. ebd., Sign.)(4r. – Zur genderspezifischen Warnung vor Literatur in der Frühen Neuzeit vgl. Regina Toepfer: Vom Liebesverbot zum Leseverbot. Die deutsche Rezeption von *Pyramus und Thisbe* in Mittelalter und Früher Neuzeit. In: Die Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1400–1750) III. Beiträge zur dritten Arbeitstagung in Wissembourg, Weißenburg, März 2014. Hg. von Peter H. Andersen-Vinilandicus, Barbara Lafond-Kettlitz. Bern u.a. 2015 (Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A –120), S. 211–234.

48 Vgl. Horaz: *Ars Poetica* (Anm. 4), V. 189.

49 Zum Motiv des Standesunterschieds vgl. auch Kremer: Johann Joseph Beckh (Anm. 42), S. 76f.

50 Theagenes freut sich über die Gegenliebe einer Prinzessin und willigt ein, mit ihr ins *Mohren-Land* zu ziehen. Die Krone zähle mehr als das Mitgefühl mit Chariclias Pflegevater Charicles (I.3, A8v–B1r).

51 Beckh verdoppelt die Rolle Cnemons und zieht die Begegnung mit Calasiris vor.

Situation wie Pyramus in Ovids *Metamorphosen* gerät: Er findet Chariclias Kleidung bei der Ermordeten und hält seinen Schützling daher für tot (II.4, D2r). Anders als Pyramus wird Calasiris jedoch schnell eines Besseren belehrt und findet die Vermisste wieder.

Der dritte Akt spielt im Herrschaftsbereich der Arsace, wo Chariclia und Theagenes wieder vereint werden und durch das leidenschaftliche Begehren der Herrscherin und die Intrigen ihrer Dienerin erneut in Gefahr geraten. Bei Beckh wird Cybele nur als Kupplerin und Hure, nicht aber in der traditionellen Rolle des antiken Dramas als Amme bezeichnet. Die Handlung um die Nebenfiguren ist insgesamt stark reduziert; weder Cnemon noch Calasiris oder Charicles dürfen ihre Geschichten erzählen, selbst die Verwandtschaft zwischen Calasiris und Thyamis ist getilgt. Dagegen wird die Auseinandersetzung zwischen Arsace und Theagenes sehr detailliert geschildert. Mit vielen Komplimenten, Bitten, Flehen und Drohungen sucht die Herrscherin immer wieder, ihren Gefangenen gefügig zu machen. Ihre Verführungskünste setzt Beckh performativ überzeugend in Form eines Liebesliedes in Szene. Während er auf Chorlieder am Ende der Akte verzichtet, lässt er im Kontext der Werbungshandlung ein siebenstrophiges Lied erklingen. Arsace besingt die Qualen ihrer Liebe, droht mit Selbstmord, bittet Theagenes um Erbarmen und preist die eigene Schönheit:

1.

So muß ich dann vor Liebe sterben/
 Du hartes Demant Herz?
 Kan ich dann keine Gunst erwerben/
 Und bin dir nur ein Scherz?
 So soll mir Stahl und Eysen
 Den Untergang noch weisen.

[...]

5.

Ach! seh der Augen helle Strahlen/
 Ach! seh den rothen Mund/
 Seh wie die roosen-Wangen prahlen/
 Der Marmelweiße Schlund
 Der sich die Kehle nennet/
 Wie der vor Liebe brennet.

6.

Ach Schönster laße dich bewegen
 Die Globen meiner Brüst/
 Die leyder! oft von starken Schlägen
 Von meiner Hand entrüst/
 Und wegen vielen Seuffzen/
 Nach deinem Munde geuffzen. (III.4, F3r-v)

Vergeblich fordert Cybele den Umworbenen auf, sich von der lieblichen Stimme bewegen zu lassen. Auf Theagenes wirkt Arsaces Vortrag wie der Gesang der Sirenen, dem er standhaft wie Odysseus widerstehen will (III.4, F4r). Punktuell stellt

also auch Beckh Anschlüsse an die antike Mythologie her – wenn auch in weit geringerem Umfang als Brülöw.

Bei seiner Dramatisierung folgt Beckh der Empfehlung des Horaz, von grausamen Taten besser zu berichten, als diese auf der Bühne darzustellen.⁵² Zwar lässt Arsace Theagenes, als dieser seine Liebeszusage nicht einlöst, vor ihren Augen geißeln und kommt auch Cybele auf offener Bühne durch den Gifttrunk ums Leben, doch werden weder die geplante Verbrennung von Chariclia noch der Selbstmord Arsaces auf der Bühne dargestellt. Von jenem Ereignis berichtet ein Bote, wohingegen Arsace ihren Vorsatz zum Selbstmord nur ankündigt (III,9, G7v, H1r–v).

Im vierten Akt wechselt die Handlung an den Hof des äthiopischen Königs, wo Brülöws Drama seinen Ausgang genommen hat. Wie von Beckh im Vorwort angekündigt, werden dort Regierungsgeschäfte behandelt.⁵³ Der König bittet seine Berater um eine Einschätzung, wie er auf die Eroberung der Stadt Siena durch Orondates reagieren soll. Diskutiert wird über mögliche Kriegsgefahren und eine geeignete Kriegsstrategie: den besten Zeitpunkt für eine Vergeltungsaktion, die militärische Vorbereitung, die Schlachtordnung und Befehlshierarchie, die Gefahr von Spionen sowie die Vor- und Nachteile von einer Unterstützung durch fremde Truppen. Im zweiten Aufzug ist Siena erfolgreich zurückerobert und werden Chariclia und Theagenes als Gefangene vorgeführt. Da Orondates bei der Belagerung entkommen konnte, setzt der Kriegsrat seine Diskussion fort und erörtert finanzielle Fragen. Im dritten Aufzug erfolgt erneut ein Zeitsprung: Orondates wird als Gefangener präsentiert, aber von dem großzügigen König wieder frei gelassen und als Statthalter eingesetzt, wohingegen Chariclia und Theagenes den Göttern als Dankopfer dargebracht werden sollen. Im vierten Aufzug wird Chariclias Identität enthüllt. Während der König sie als seine Tochter anerkennt, soll Theagenes weiterhin den Opfertod erleiden.

Im Handlungsverlauf haben sich die hierarchischen Positionen der Hauptfiguren verkehrt. Der zu Beginn des Dramas aufgebaute Standeskonflikt wird im fünften Akt noch einmal verschärft, um dann endgültig überwunden zu werden. Hydaspes will Chariclia mit seinem Neffen Merobeus verheiraten, während Persina aufgrund der unterschiedlichen Hautfarbe der jungen Leute Bedenken hegt: „Ich verhoffe Sie sollen sich recht zusammen schicken/ Ob eines schon weiß/ das andere schwarz ist.“ (V.1, M8v) Mit Begriffen der Intersektionalitätsforschung lässt sich dies als eine Verschiebung von Ungleichheitskategorien beschreiben: die Bedeutung von *class* wird durch die Kategorie *race* überlagert.⁵⁴ Merobeus betrachtet sich selbst als unterlegen; er hofft, dass die schöne weiße Prinzessin ihn als würdig genug erachtet, und ist besorgt, „Ihre zartesten Fingerlein mit meinen groben Händen zu verunreinigen“ (V.1, N1v). Stellvertretend kämpft Theagenes mit dem Riesen,

52 Vgl. Horaz: *Ars Poetica* (Anm. 4), V. 179–188.

53 Zu den staatspolitischen Erörterungen, die die „Diskussion um den ‚modernen‘ Absolutismus widerspiegeln“, vgl. Kremer: Johann Joseph Beckh (Anm. 42), S. 75f.

54 Zur Historisierung intersektionaler Kategorien vgl. Andreas Kraß: Einführung. Historische Intersektionalitätsforschung als kulturwissenschaftliches Projekt. In: *Durchkreuzte Helden. Das Nibelungenlied* und Fritz Langs Film *Die Nibelungen* im Licht der Intersektionalitätsforschung. Hg. von Nataša Bedeković, Andreas Kraß, Astrid Lembke. Bielefeld 2014, S. 7–47.

den sein Konkurrent dem König als Geschenk verehrt hat. Sein Sieg im Kampf nimmt den Sieg in der Liebe vorweg. Nach der Krönung seiner Tapferkeit offenbart sich Chariclia ihrer Mutter, die zu helfen verspricht. Anders als bei Heliodor und Brülow behauptet Beckhs Persina, das Paar habe sich vor seiner Abreise heimlich trauen lassen (V.3, N8r). Durch das plötzliche Erscheinen von Charicles wird die fürstliche Abstammung von Theagenes bekannt, so dass die Liebenden gemeinsam als Erben des Reiches eingesetzt werden können. Während der schwarze Merobeus den Verlust seiner weißen Braut bedauert, freut sich das Liebespaar über den guten Ausgang. Am Ende der Haupthandlung preist Theagenes in einer lyrischen Rede ihre gegenseitige Treue und freut sich über das Ende ihres Unglücks.

Alle Akte enden mit einem Zwischenspiel, in dem die von Beckh neugeschaffene Figur Alamod mitsamt einigen Gefährten auftritt.⁵⁵ Diese Szenen weisen nur punktuell Bezüge zur Geschichte um Chariclia auf und unterbrechen den Handlungsgang. Alamod hält den Rezipienten einen Spiegel vor und beschreibt, wie es gegenwärtig in der Welt zugeht. Mit Wortspielen, Übertreibungen und überraschenden Wendungen erzeugt er Komik und übt durch Übersteigerung gesellschaftliche Kritik. Auch die Zwischenspiele folgen einer klaren Dramaturgie, indem sie sich an den verschiedenen Lebensphasen eines Mannes orientieren. Im ersten Akt wünscht sich Alamods Vater, dass sein Sohn als Schüler unterrichtet wird. Er bewundert Alamods Lateinkenntnisse, die jedoch kaum über ein *ita* und ein *non* hinausreichen (B4v–B5r).⁵⁶ Weder mit den *artes liberales* noch mit den höheren Fakultäten kann Alamod etwas anfangen; entweder kennt er die Disziplin nicht oder er hält sie für nutzlos. Aus der Dichtkunst leitet Alamod gar das Recht ab, seinen Lehrer verspotten zu dürfen: „Domine Praeceptor, est Licentia poëtica.“ (B7r) Nur die Politik weckt sein Interesse.

Im zweiten Interludium berichtet Alamod vom lustigen Studentenleben, wo bis morgens um 9 Uhr studiert und danach mit den Kommilitonen „Herr[n] Salus und Herr[n] Prosit“ gefeiert werde. Ein fleißiges Studium in „Wirthshäusern und Nunniversitäten“ zu absolvieren, sei jetzt Mode (D6v–D7r). Im dritten Zwischenspiel wird das Motiv seiner Namensgebung entfaltet: Alamod ist zum Höfling, genauer gesagt zum Hofnarren, geworden, richtet sich stets nach der neusten Mode und handelt à la mode. Wie beliebig ein solches Verhalten ist, verdeutlicht Alamod an seinem Aussehen und seiner bunt zusammengewürfelten Kleidung; sobald er erkläre, dass seine Schuhe aus Spanien, der Hut aus Frankreich, die Hemden aus Holland, sein Bauch aus dem Schlaraffenland und seine schwarze Hautfarbe modern seien, werde er für schön gehalten (H2v). Alamod umgibt sich mit Bediensteten und täuscht französische Sprachkenntnisse vor,⁵⁷ um als wichtig zu gelten. Seine Lebensweise erklärt er zur höfischen Regel: „an dem Hoff müßen Politici seyn/ die

55 Nach Kremer (Johann Joseph Beckh [Anm. 42], S. 76) folgt das Zwischenspiel „dem Standardmuster der Alamode-Literatur des 17. Jahrhunderts“.

56 Allzu bereitwillig erfüllt der Vater Alamods Forderung, ihn als *Ihr Excellenz Herr Sohn* anzusprechen, was er zu *Ihr Hexenlenz* verballhornt (C2v).

57 Alamod gibt vor, seinen Vater nicht zu kennen, und beantwortet dessen Fragen mit *Ouy* (H4r).

nach meiner Arth in Kleidungen/ in Sitten/ Geberthen/ Worten und im ganzen Leben Alamodisch seyn.“ (H6r)⁵⁸ Das vierte Zwischenspiel greift die zuvor am Königshof verhandelte Kriegsthematik auf: Alamod wünscht, in den Krieg zu ziehen, doch ohne zu kämpfen. Von einer Aufforderung zum Duell kauft er sich frei, verzichtet lieber auf seine Kleidung und tanzt gar im Hemd mit einer Dame. Schließlich legt er sich freiwillig auf den Boden und stellt sich tot, nur um sich nicht mit Kavaliern schlagen zu müssen.⁵⁹

Im letzten Zwischenspiel zieht Alamod ein Resümee seines bisherigen Lebens; weder das Studium noch das Leben am Hof oder der Krieg hätten ihm gefallen. Auf den Rat seines Vaters hin beschließt er, um eine alte, reiche Jungfer zu werben, und schreibt ihr einen Liebesbrief, in dem er die Hässlichkeit der Geliebten hymnisch rühmt und sie ohne Umschweife zum Beischlaf einlädt (O5r-v).⁶⁰ Auch die Eheschließung bringt Alamod nicht das erhoffte Glück. Seine Frau stellt finanzielle Forderungen, legt seine Nachsicht als Schwäche aus und nimmt sich bei der ersten Gelegenheit einen Liebhaber. Als sie bei einem Stelldichein plötzlich ertrinkt, dankt Alamod dem Himmel für seine Erlösung – und hofft auf eine neue Ehe (P3r). Beckhs komischer Held erweist sich als unbelehrbar und kann die Rezipienten durch sein teils politisch-strategisches, teils naiv-tölpelhaftes Verhalten zum Nachdenken anregen.

FAZIT

Anknüpfend an antike und zeitgenössische Poetikvorstellungen wird Chariclias wechselhafte Geschichte in den deutschen Dramen des 17. Jahrhunderts neu organisiert. Die Dramatiker geben die kunstvolle Erzählweise der *Aithiopica* weitgehend auf und konzentrieren sich auf den Plot der Handlung. Der Gattungstransfer vom Roman zum Drama verschafft den Autoren poetische Gestaltungsfreiheiten, die Caspar Brülow und Johann Joseph Beckh für unterschiedliche Kürzungen und Erweiterungen nutzen. Ihre individuelle Akzentuierung wird besonders an den Figuren deutlich, für die es in Heliodors Roman keine Vorbilder gibt: Brülow ergänzt das Personal der *Aithiopica* um die römischen Götter Venus, Cupido und Diana, wohingegen Beckh den frühneuzeitlichen Hofnarren Alamod einführt.

58 Am Hof gälten völlig andere Regeln als bei den Bauern, stellt Alamod gegenüber seinem Vater klar: Trinksucht gelte als Tugend, Grobheit als Höflichkeit und eine Dienerschaft als Beleg für die eigene Bedeutung (H5r-H7v).

59 Obwohl Alamod die französische Mode durch Kleidung und Redefloskeln zu imitieren sucht, erfüllt er das höfische Ideal in keiner Weise, wie ein *Cavalier* konstatiert: „Behalte nur deine Närrische Hosen an/ du bist eben ein Franzoß/ wie der Kwarck eine Brathwurst“ (M4v).

60 Bemerkenswerter Weise erhält die Närrin Chariclias Codenamen, Phythia, der somit als Synonym für eine weibliche Geliebte verwendet wird. – Liebevoll apostrophiert Alamod die Erwählte als „mein Affenmäulichen/ mein Schweinäuglichen und HasenFüßgen“ und versichert, die Liebe laufe „in meinem Gedärme herum/ gleich hät ich Most und saure Milch hienein gesoffen“ (O6v-O7r).

Die göttliche Parallelhandlung ermöglicht es Brülow, den mythologischen Gehalt zu potenzieren, das Geschehen allegorisch auszulegen und das Handeln der Figuren moralisch zu kommentieren. Beckh hingegen nutzt die eingeschobenen Zwischenspiele, um gesellschaftliche Missstände offenzulegen und durch satirische Überzeichnung zu kritisieren. In dieser Verschiedenheit zeigen die beiden *Chariclia*-Dramen das produktive Potential der frühneuzeitlichen Antikenrezeption, die stets durch den Standpunkt des Bearbeiters, den Gebrauchskontext und das Zielpublikum bestimmt wird. Obwohl Brülow für das Straßburger Akademietheater schreibt und Beckh im Kontext des Dresdner Hofes zu verorten ist, teilen beide eine Gemeinsamkeit: Sie wollen nicht nur unterhalten, sondern gesellschaftliche Werte vermitteln. Hinsichtlich dieser Wirkintention stimmen die beiden Dramatiker mit den frühneuzeitlichen Editoren, Übersetzern und Kommentatoren der *Aithiopica* überein. Ihre moralische Interpretation ist freilich kein Spezifikum der deutschen Heliodor-Rezeption, sondern für die frühneuzeitliche Literatur insgesamt charakteristisch.



Abbildung 1: Johann Joseph Beckh: Erneuerte Chariclia [...]. Dresden: Christian Bergen, 1666, Sign.)(1r