

Raphael Dammer · Benedikt Jeßing
Der Jedermann im 16. Jahrhundert

Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte

Begründet als

Quellen und Forschungen
zur Sprach- und Kulturgeschichte
der germanischen Völker

von

Bernhard Ten Brink und
Wilhelm Scherer

Herausgegeben von

Ernst Osterkamp und
Werner Rösche

42 (276)



Walter de Gruyter · Berlin · New York

Der Jedermann im 16. Jahrhundert

Die Hecastus-Dramen
von Georgius Macropedius und Hans Sachs

von

Raphael Dammer · Benedikt Jeßing



Walter de Gruyter · Berlin · New York

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 978-3-11-019944-4

ISSN 0946-9419

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Copyright 2007 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin

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

Printed in Germany
Einbandgestaltung: Sigurd Wendland, Berlin

Here is someone not set up for life's working out poorly, let alone for the impossible. But who is set up for the impossible that is going to happen? Who is set up for tragedy and the incomprehensibility of suffering? Nobody. The tragedy of the man not set up for tragedy – that is every man's tragedy.

Philip Roth^{*)}

Vorwort

Die „Jedermann“ der letzten Romane von Philip Roth stehen am vorläufigen Ende einer jahrhundertealten stoffgeschichtlichen Tradition, deren Wurzeln weit in die spätantike Patristik zurückreichen. Die hier in einer kritischen und kommentierten Edition vorgelegten *Hecastus*-Dramen von Georgius Macropedius und Hans Sachs sind ein Ausschnitt aus dieser Stoffgeschichte; doch auch wenn sie nicht die ersten Variationen über das Jedermann-Motiv sind und nicht die letzten, gehören sie doch zweifellos zu den wichtigsten, da sich in ihnen die Umbrüche der ersten Hälfte des Reformationsjahrhunderts niederschlagen.

Die Bedeutung der beiden hier untersuchten Dramen erschöpft sich jedoch nicht in ihrer Thematik, denn sie können exemplarisch dafür stehen, wie im 16. Jahrhundert – und damit lange vor Martin Opitz – (neu)lateinische und frühneuhochdeutsche Literatur aufeinander einwirken. Bewusst ausgeblendet wird hier deshalb beispielsweise, in welchem Verhältnis das von Sachs rezipierte neulateinische Drama des Macropedius seinerseits zu seinen Vorlagen steht. Auch dies wäre eine lohnende Untersuchung, die jedoch den Rahmen unseres Projektes gesprengt hätte.

Diese Arbeit ist das Ergebnis einer interdisziplinären Zusammenarbeit von Latinistik und Neugermanistik und richtet sich auch in erster Linie an Leser aus eben diesen beiden Disziplinen. Für den Kommentar ergab sich daraus die Notwendigkeit, auch Dinge zu erläutern, die beispielsweise für Latinisten selbstverständlich sein mögen, mit denen aber Neugermanisten vielleicht nicht im gleichen Maße vertraut sind – und umgekehrt. Auch eine Übertragung des lateinischen Textes in modernes Deutsch schien uns vor diesem Hintergrund geboten zu sein; bei Hans Sachs indes glaubten wir davon absehen zu können (sofern sein Frühneuhochdeutsch heutigen Lesern Verständnisschwierigkeiten bietet, haben wir diesen durch entsprechende Kommentierung zu begegnen versucht).

^{*)} *American Pastoral*, Boston – New York 1997, 86.

Hilfreiche Unterstützung in theologischen Fragen erhielten wir von Prof. Dr. Wolfgang Maser, Bochum. Korrigierende Hinweise zu den hebräischen Textanteilen gab uns Cornelia Sonnleitner. Finanziell gefördert wurde das Vorhaben vom Rektorat der Ruhr-Universität Bochum im Rahmen seines Programmes „Anschub von Forschungsprojekten des wissenschaftlichen Nachwuchses“. Dies ermöglichte es Moritz Ahrens, Christoph Kraume und Margarethe Piofczyk, als studentische Hilfskräfte engagiert daran mitzuwirken. Ihnen allen möchten wir an dieser Stelle noch einmal herzlich danken.

Bochum,
im Dezember 2006

Raphael Dammer und Benedikt Jeßing

Inhalt

1. Einleitung	
1.1 Vorbemerkungen	1
1.2 Stoffgeschichte	2
1.3 Zur Vorgeschichte des Reformationsdramas	7
1.4 Georgius Macropedius	
1.4.1 Werdegang und Wirken in der Bruderschaft vom gemeinen Leben	11
1.4.2 Macropedius als (Schul-)Dramatiker	14
1.5 Hans Sachs und das Meistersingerdrama in Nürnberg	
1.5.1 Werdegang	16
1.5.2 Reformation und religiöse Unterweisung in Sachsens literarischem Werk	17
1.5.3 Öffentlichkeit und bürgerliches Theater in Nürnberg	22
1.6 Macropedius und Sachs: Reformkatholizismus und lutherische <i>sola-fide</i> -Lehre	25
2. Edition und Übersetzung	
2.1 Editorisches Vorwort	
2.1.1 Macropedius	31
2.1.2 Hans Sachs	32
2.1.3 Übersetzung	33
2.1.4 Siglen und Abkürzungen der textkritischen Apparate	33
2.2 Synoptische Edition Macropedius (1539) – Sachs	34
2.3 Macropedius (Zusätze 1552)	184
2.4 Übersetzung Lateinisch – Deutsch	
2.4.1 Hecastus (1539)	194
2.4.2 Zusätze der Fassung von 1552	255

3. Kommentar	
3.1 Macropedius	
3.1.1 Allgemeines	
3.1.1.1 Die Sprache des Stückes	264
3.1.1.2 Verstechnik und Prosodie	265
3.1.2 Stellenkommentar	
3.1.2.1 Ursprüngliche Fassung (1539)	268
3.1.2.2 Zusätze der überarbeiteten Fassung (1552) ..	294
3.2 Hans Sachs	
3.2.1 Allgemeines	
3.2.1.1 Die Sprache des Stückes	297
3.2.1.2 Form – Verstechnik	297
3.2.2 Stellenkommentar	299
4. Abkürzungen	
4.1 Autoren und Texte	316
4.2 Hilfsmittel	318
5. Sekundärliteratur	319
6. Register	320

1. Einleitung

1.1 Vorbemerkungen

In den Jedermann-Dramen der Zeit zwischen ca. 1470 und 1550 spiegelt sich ein entscheidendes Kapitel europäischer Geschichte. Schon am Ausgang des Mittelalters wurde der Stoff – wie man am Beispiel der englischen und der niederländischen Versionen zeigen kann – pointierten konfessionspolitischen bzw. moralisch-theologischen Programmierungen und Überformungen unterzogen. Als dann nach 1517 mit der Reformation in Deutschland und ihrer rasanten Durchsetzung ganz Europa von heftigen konfessionellen Auseinandersetzungen gezeichnet wurde, schlug sich dies auch in den dramatischen Bearbeitungen des Jedermann-Stoffes nieder. Er erwies sich als so vielseitig instrumentalisierbar, dass bald explizit katholische Versionen dezidiert reformatorischen gegenüberstanden, und so, wie es auch innerhalb der beiden konfessionellen Lager z.T. große Differenzen gab, konnte es sie auch zwischen Jedermann-Versionen solcher Autoren geben, die sich prinzipiell demselben Bekenntnis verpflichtet fühlten.

Darüber hinaus steht die Bühnengeschichte des Jedermann-Stoffes im Kontext der spezifisch frühneuzeitlichen Instrumentalisierungsformen des Dramas und der Bühne. Die konfessionell unterschiedlich programmierten Texte entstanden unter je andersartigen sozialen und politischen Rahmenbedingungen und verweisen auf die Stellung von Literatur in frühneuzeitlicher Kultur und Gesellschaft ganz allgemein – Literatur unter den Bedingungen völliger Heteronomie.

Dass hier gerade die beiden Versionen von Macropedius und Sachs einander gegenübergestellt werden, hat mehrere Gründe:

- Der Text von Macropedius war die neulateinische Vorlage, von der Sachs ausging.
- Macropedius gehörte der (reform-)katholischen Bruderschaft vom gemeinen Leben an, Sachs hingegen war zu seiner Zeit der Dichter des Protestantismus – insofern stellt sich die Frage, inwiefern zwischen beiden Texten konfessionelle Differenzen vorliegen.
- Macropedius und Sachs konzipierten ihre Texte für verschiedene Formen literarischer Öffentlichkeit, die für beide Texte gut bekannt sind.
- Schließlich kann an der Zusammenstellung dieser beiden Texte eine wesentliche, in der traditionellen Sachs-Forschung notorisch zu kurz kommende Dimension dieser Übertragungsleistung deutlich gemacht werden: In seinen Bearbeitungen und Übersetzungen neulateinischer Vorlagen (viel stärker als bei seiner Adaption klassisch-lateinischer Texte) 'importierte' Hans Sachs gleichsam die makrostrukturelle Ästhetik des neulateinischen Dramas, die ja, längst vor der Wiederent-

deckung der *Poetik* des Aristoteles¹, aus den klassischen Vorlagen gewonnen worden war; welche Anteile dieser Ästhetik Sachs adaptierte und welche er ausließ, wird zu zeigen sein. Insgesamt kann sein *Hecastus* damit zu einem exemplarischen Text dessen werden, was hier versuchsweise „Nürnberger Klassizismus“ genannt werden soll.

Im Folgenden sollen diese beiden Versionen des Jedermann-Stoffes ausreichend kontextualisiert werden. Skizziert werden dazu zunächst die Geschichte des Jedermann-Stoffes und die des frühneuzeitlichen Dramas, sowohl des volkssprachlichen als auch des humanistisch-neulateinischen. Es folgt ein Porträt der beiden Autoren – jeweils mit den wesentlichen institutionellen und konfessionspolitischen Hintergründen und Rahmenbedingungen, innerhalb deren ihre Texte stehen. Dann werden diese Texte selbst thematisiert², um ihre spezifischen Eigenheiten zu verdeutlichen – mit Blick sowohl auf ihren konfessionellen Kontext als auch auf humanistischen Renaissance-Klassizismus bzw. nürnbergische Adaption klassischer Formensprache im Meistersinger-Drama.

1.2 Stoffgeschichte

Der Kern der Fabel, die in den Jedermann-Texten seit dem 15. Jahrhundert je unterschiedlich ausgestaltet wird, ist bereits in dem patristischen Roman von Barlaam und Josaphat enthalten, der Johannes Damaskenos, einem Kirchenlehrer des 7. und 8. Jahrhunderts, zugeschrieben wird.³ Jo-

1 Die 1498 von Giorgio Valla publizierte erste neulateinische Übersetzung der *Poetik* wurde ebenso wie der 1508 nachgelegte Urtext lange ignoriert; erst die Separat Ausgabe von Urtext und Übersetzung durch Alessandro de’Pazzi (Venedig 1536) leitete den poetologischen Aristotelismus des Cinquecento ein.

2 Die Differenzen und Ähnlichkeiten zwischen den beiden Hecastus-Texten sind in der Forschung sehr lapidar behandelt worden: Michael 1984, 340, deutet nur an: „Knappheit bleibt auch das Wesen in der Übersetzung des *Hecastus* [...]. Mehrfach werden Szenen gestrichen, Dialoge verkürzt. Im Verlauf des Ganzen hält Sachs sich recht getreu an das Original, das durch diese Verkürzung an Wirksamkeit gewinnt.“ Michaels Hinweis auf Stevens 1973, dort seien die Relationen zwischen Macropedius, Sachs und Hofmannsthal „vorzüglich herausgebracht“ (Michael 1984, 398), gilt leider nur für das Verhältnis Sachs-Hofmannsthal. Erst mit dem Jahr 1550 setze, so Michael (1984, 341), die „Hochperiode“ der Sachschen Dramatik ein – was zumindest quantitativ stimmt; in der sehr präzisen Adaption der humanistischen *comœdia palliata*, wie sie bei Macropedius vorlag, scheint aber schon im *Hecastus* bei Sachs ein ästhetischer Reifepunkt erreicht.

3 Moderne Übersetzungen: *Die Legende von Barlaam und Josaphat, zugeschrieben dem Heiligen Johannes von Damaskus*, aus dem Griechischen übersetzt v. L. Burchard, München 1924; [St. John Damascene], *Barlaam and Iosaph*, with an English Translation by G.R. Woodward and H. Mattingly, Introduction by D.M. Lang, Cambridge (Mass.) 1967. – Zu den Vermutungen zu den Quellen der Fabel von den drei Freunden vgl. Goedeke 1865, 1-33.

saphat bekommt darin von Barlaam eine Parabel von drei Freunden erzählt, die von einem zu Gericht Geladenen um Beistand gebeten werden (13,114–116). Von den drei Freunden werden zwei von dem Manne aufs Höchste geschätzt, der dritte aber nur nebenhin geduldet. Als aber der Mann überfallen und vor den König geschleppt wird, für eine ungeheure Schuld Rechnung abzulegen, geht er zunächst zum ersten Freund, der ihm eine Absage erteilt; der zweite sagt auch ab, lediglich ein Stück begleiten wolle er ihn. Der dritte, 'halbe' Freund erst macht sich zum Fürsprecher vor dem königlichen Gericht und bekommt den Mann frei. Auf Josaphats Bitte hin legt Barlaam die Fabel anschließend allegorisch aus und verbindet sie so mit der für die konfessionellen Instrumentalisierungen des 15. und 16. Jahrhunderts wirkungsmächtigsten Interpretation (13,117): Der erste Freund sei Reichtum, Wohlleben und Gewinnstreben, der zweite Familie, Weib, Kind, Anverwandte, „der dritte aber der Reigen der besten Werke, als da sind Glaube, Hoffnung, Liebe, Barmherzigkeit, Menschenfreundlichkeit und die übrige Menge der Tugenden, die es vermag, uns voranzugehen, wenn wir den Leib verlassen haben, und für uns den Herrn durch Bitten zu erweichen, und die uns loskauft von unseren Feinden, den schrecklichen Häschern, die das für uns so bittere Register in der Luft schwingen“.⁴ Diese explizite geistliche Deutung ermöglicht es in nahezu idealer Weise, die Fabel im Sinne auch einander widersprechender konfessioneller Programme des 16. Jahrhunderts zu instrumentalisieren.

Im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts entstehen in den Niederlanden und in England zwei dramatische Texte, die einander in Handlungsverlauf und Motivgestaltung sehr nahe stehen, von denen aber nicht sicher geklärt ist, in welchem Abhängigkeitsverhältnis sie zueinander stehen. Der niederländische *Elckerlijc* ist um 1475 geschrieben worden (als Name des Verfassers wird später Peter van Diest genannt), das englische *morall play* mit dem Titel *Everyman* vielleicht unter Edward IV. (1461–1483)⁵, womöglich auch erst später (der erste Druck datiert von 1510).⁶ – Der *Everyman* beginnt mit einem 'Prolog im Himmel': Gott und der Tod unterhalten sich über die Rechenschaftspflicht eines jedes Menschen vor Gott, der Tod weist darauf hin, dass vor allem der Reiche rechenschaftspflichtig sei – „es sei, er spendete mit vollen Händen“.⁷ Gott sendet also den Tod zum Jedermann, der vor Gericht geladen wird und Rechenschaft leisten soll. Die

4 Ioan. Damasc. Barl. 13,117: ὁ δ' αὖ τρίτος φίλος (...) ὁ τῶν ἀρίστων ἔργων χορὸς καθέστηκεν, οἷον πίστις, ἐλπίς, ἀγάπη, ἐλεημοσύνη, φιλανθρωπία, καὶ ὁ λοιπὸς τῶν ἀρετῶν ὄμιλος, ὁ δυνάμενος προπορεύεσθαι ἡμῶν ἐξερχομένων τοῦ σώματος, ὑπὲρ ἡμῶν τε δυσωπήσαι τὸν Κύριον, καὶ τῶν ἐχθρῶν ἡμᾶς λυτρούμενος καὶ δεινῶν φορολόγων, τῶν λογοθέσιον ἡμῖν πικρὸν ἐν τῷ ἄερι κινούντων.

5 Vgl. Wiemken 1965, XII f.

6 Vgl. Giebels/Slits 2005, 264, die von der Priorität des *Elckerlijc* ausgehen.

7 The Somonyng of Every-man – Jedermanns Ladung. In: Wiemken 1965, 1-77, hier 9.

Figuren, die Jedermann nun zum Rechtsbeistand bittet, sind ausschließlich Allegorien – diese aber folgen der allegorischen Deutung der drei Freunde in der obigen Parabel: Die Freundschaft (*felawship*), die Sippschaft (*kyndrede*) und der Besitz (*goodes*) lehnen jede Hilfe ab, erst die Guten Werke (*good-dedes*) mit ihrer Schwester Erkenntnis (*knowlege*) helfen, führen Jedermann zur Beichte (*confessyon*), die ihm die Geißel zur Bußübung überreicht und ihm Rettung durch Gute Werke und Erkenntnis verspricht. Schließlich werden nochmals vier allegorische Figuren zum Beistand herbeigegeben: Vernunft (*dyscrecyon*), Schönheit (*beaute*), Kraft (*strength*) und Fünf Sinne (*fyve wittes*), alle aber wenden sich von ihm ab, allein *good-dedes* und *knowlege* bleiben und retten seine Seele. Der *doctour* hebt in der Schlussmoral die zentrale Erlösungsfunktion der *good-dedes* hervor, die nicht zu gering ausfallen dürften. Die Vorrangigkeit der *good-dedes* macht den katholischen, altkirchlichen Deutungsrahmen sichtbar – dies allerdings vor der konfessionellen Spaltung, im Dienste sowohl einer christlichen Lebensführung als auch der Geldspenden an die Kirche. – Die früheste Adaption der Moralität in der deutschen Literatur ist das so genannte ‘Münchener Spiel’ vom sterbenden Menschen aus dem Jahre 1510, das selbstverständlich die katholische Deutungstradition fortsetzt.⁸

Die niederländische Version des Dramas wurde 1536 von Christian Ischyrius (Sterck) ins Lateinische übertragen – der Name des Titelhelden wird *Homulus*. Deutlich hineingearbeitet sind Elemente humanistischer Bildung: Der Bote zu Beginn spricht in asklepiadeisch-choriambischen Strophen, auch der ‘Prolog im Himmel’ ist durchsetzt mit Anspielungen auf antikes Wissen. Die katholische Tendenz der Bearbeitung wird besonders in der ausführlichen Hinwendung des Helden zu Maria deutlich, die dann in einer eingeschobenen Himmelsszene bei Jesus für *Homulus* bittet. Der Schluss bleibt weitgehend wie bei der englisch-niederländischen *Moralität*, lediglich der „Doctour“ fehlt.

Gedruckt wurde diese neulateinische Fassung bei Jasper Gennep zu Köln, der 1539 eine deutschsprachige Aufführung des Textes ins Werk setzte und es 1548 auch in eigener Überarbeitung druckte.⁹ Diese Fassung

8 Abgedruckt mit dem Untertitel „Got zuo lob dem menschen zu besserung sind dise figur vnd Exempel vom aygen gericht vnd sterbenden menschen zu munichen gehalten worden. 1.5.1.0.“. In: Bolte 1927, 1-62; zum Verhältnis des *Everyman* zum *Münchener Spiel* siehe v.a. B. Könniker: „Die Moralität ‚The somonyng of Every-man‘ und das Münchener Spiel vom Sterbenden Menschen“. In: J.P. Strelka/J. Jungmayr (Hgg.): *Virtus et Fortuna. Zur deutschen Literatur zwischen 1400 und 1720. Festschrift für Hans-Gert Roloff zu seinem 50. Geburtstag*. Bern – Frankfurt/M. – New York 1983, 91-105.

9 Wiemken 1965, 79-161, liefert eine lexikalisch und orthographisch modernisierte Edition des Textes dieser Bearbeitung: *Homulus. Eyn schön Spyl / in wölchem menschlichs lebens vnsicherheit / vnn der welt vntrew erzeugt wirt / vnd wie dem menschen im Todt niemant dan seyñ Dügd beystaht. Kurtzweilich und nützlich zu lesen.*

ist um eine Anzahl Alltagsszenen angereichert, die Gennep aus einer Kompilation von Szenen aus dem *Hecastus* von Georg Macropedius, dem *Bekehrten Sünder* von Leonhard Culmann von Crailsheim (beide 1539) und Pamphilus Gengenbachs *Weltalterspiel* gewann.¹⁰ Die Krankheit der Titelfigur wird hier von Gott gesandt und vom Engel überbracht (nicht vom Tod); der Tod allerdings ist es, der Homulus sein nahes Ende verkündigt. Gennep baut in die moralischen Diskussionen scharfe antireformatorische Polemik ein: „[Melusina:] Fasten und beten ist gar verloren, / darumb hab ich mir auserkoren / ein fröhlich Wesen in dieser Zit, / keins guten Wercks bedarf man nit. [Homulus:] Ja, weißt du auch darvon, und bist eine Hur, / hast du auch gehört den neuen Pastor?“¹¹ Gerichtsallegorik, Bildlichkeit der Rechnungsstellung, Drei-Freunde-Motive sind ähnlich wie in den früheren und späteren Texten gestaltet, die z.T. ausführlichen Marienanrufungen oder -gebete¹² färben das Ganze deutlich katholisch: Maria bittet auf ein langes Gebet des Homulus hin ihren Sohn, den Sünder zu retten – die Rettung wird vorbereitet, die Engel singen eine mariologische Sequenz.¹³ Die *good-dedes* des *morall play* sind zur Tugend geworden, die allerdings den Homulus wie dort zur Beichte bringt, mitsamt dem Priesterstand wird die Siebenzahl der Sakramente besungen, unter eindeutigem Verweis auf die katholische Transsubstantiationslehre.¹⁴ Wie der *Everyman* wird auch Homulus von den Allegorien der Schönheit, der Stärke, des Verstandes und der fünf Sinne im Moment des Todes verlassen, Tugend und Bekenntnis allerdings sagen ihm ihre treue Begleitung zu – was schließlich zur Rettung führt.

Für Hans Sachs entscheidend war die Übertragung der Fabel ins Gewand der humanistischen Komödie durch Macropedius. Die meisten die Handlung verdichtenden Kunstgriffe, die bei Sachs beobachtet werden können, stammen von ihm. Eine Handlung im Jenseits wird ausgespart, das Bühnengeschehen ist ganz im Diesseits angesiedelt; der Kontakt zwischen den beiden Sphären wird durch Boten des Jenseits hergestellt: durch Legat und Teufel. Die Zahl der Personifikationen wird drastisch reduziert: Neben der *persona non ficta* des Todes (sowie dem *Plutus*, dem Reichtum) treten an Allegorien nur noch *Virtus* und *Fides* auf¹⁵, von denen der letz-

10 Vgl. Wiemken 1965, IX-XLIX, hier XVI.

11 Wiemken 1965, 101.

12 Vgl. Wiemken 1965, 119, 135f.; vgl. auch ebd. 160.

13 Vgl. Wiemken 1965, 138f.

14 Wiemken 1965, 145.

15 Diese Reduktion mag von der *Consolatio philosophiae* des Boethius inspiriert sein. Auch dort wird der vom Tode Bedrohte von allen Freunden und allen äußeren Gütern verlassen, und es ist neben seiner *virtus* einzig die *philosophia*, die ihm auf seinem letzten Wege beisteht. Man brauchte bloß *philosophia* durch *fides* zu ersetzen. Dass Macropedius mit der *Consolatio* vertraut war, ist bei einem Gelehrten seiner Zeit ohnehin anzunehmen, zeigt sich aber auch

genannten besondere Bedeutung zukommt, denn sie ist es, die letztlich die Rettung des Sünders bewirkt: In einem ausführlichen Glaubensdialog führt der Geistliche (Hieronymus) zunächst die Zerknirschung des Sünders herbei, der wiederholt und damit die Szene strukturierend nach dem Gnadenwillen Gottes fragt: „Wie kann er es wollen, der gerecht ist?“ Dem mehrfachen Hinweis auf Christi Erlösungstat folgt schließlich die Hinzuziehung der *Fides*, und nach einer weiteren strengen Katechisation ist der Sünder gerettet (zur Kritik, die hieran von katholischer Seite geübt wurde, s. S. 26).

Scharf greift in die Auseinandersetzungen der ersten Reformationsjahrzehnte die erweiterte Variante der Jedermann-Fabel ein, die Thomas Naogeorg 1540 mit seinem *Mercator* vorlegte.¹⁶ Der sterbende Kaufmann steht in Auseinandersetzung mit seinem Gewissen, das er zeitlebens vor die Tür gesetzt hatte, das aber jetzt sein Ankläger vor Gott werden wird. Zunächst vertraut der Mercator eher dem Pfaffen, der ihm noch eine große Menge guter Werke abschwatzt. Aus dem Himmel reisen allerdings Paulus und der Arzt Cosmas an, die dem Kaufmann eine scharfe Purgation verabreichen, woraufhin dieser die Menge der guten Werke seines Lebens wieder von sich gibt (Naogeorg greift hier auf die Drastik sowohl des *Eckius dedolatus* als auch der antireformatorischen Satire Thomas Murners, *Von dem Großen lutherischen Narren*, zurück). Paulus flößt dem Sterbenden den Glauben an die Gnade Gottes ein, und schließlich kommt der Kaufmann – anders als der Fürst, der Bischof und der Mönch, die unpurgiert mit überflüssigen guten Werken beladen sind und zur Hölle verdammt werden – in die ewige Seligkeit. Naogeorgs neulateinischer *Mercator* ist bis zum Ende des 16. Jahrhunderts in vier erfolgreichen deutschen Übersetzungen publiziert worden und dokumentiert, in wie hohem Maße sich gerade die Jedermann-Fabel für die konfessionelle Auseinandersetzung instrumentalisieren ließ. Dass auch die letzte *Mercator*-Übersetzung von Jacob Rulich (Augsburg 1595¹⁷) nicht der letzte Akt dieser Instrumentalisierung war, kann ein Blick auf den *Cenodoxus* des Jesuiten Jacob Bidermann (1602) erweisen.¹⁸

darán, dass er in seiner *Prosoedia* (S. 69-72) zur Illustration verschiedener Versmaße zahlreiche Gedichtanfänge aus der *Consolatio* zitiert: auf S. 69 Cons. 1,3c,1f. und Cons. 2,2c,1f., auf S. 70 Cons. 3,8c,1f., Cons. 2,3c,1f. und Cons. 3,3c,1f., auf S. 71 Cons. 2,4c,1f., Cons. 3,4c,1f., Cons. 3,6c,1, Cons. 4,1c,1f. und Cons. 4,2c,1 sowie auf S. 72 Cons. 3,10c,1-4.

16 *Tragoedia alia nova Mercator seu Iudicium ... [1540]*. Mit einer zeitgenössischen Übersetzung: *Der Kaufmann [1541]*. Durch herr Thoman Neübauer von Straubingen beschrieben. In: Naogeorg, Thomas: *Sämtliche Werke*. Hg. von Hans-Gert Roloff. Bd. 2. Berlin – New York 1982.

17 *Der Kauffman /oder das Gericht. Ein Geistliche Tragœdi*. In: Wiemken 1965, 219-417.

18 Bei Bidermann wird die Fabel ins akademische Milieu übertragen, es geht um Leben und Sterben eines berühmten Medizinprofessors, der, nach einer von den allegorisch dargestellten Mächten des Bösen und des Guten bevölkerten Gerichtsszene, aufgrund seiner Laster und des fehlenden Sinneswandels der ewigen Verdammnis preisgegeben wird.

1903 wird Hugo von Hofmannsthal auf den englischen *Everyman* aufmerksam gemacht. Schon 1905 legt er eine erste Prosafassung seines *Jedermann* vor, aber erst 1910 nimmt er das Projekt wieder auf und bereitet die genauere Übersetzung des englischen Stückes vor; erst dann liest er den *Hecastus* des Hans Sachs und veranstaltet für die endgültige Fassung 1911 eine Kontamination des englischen ‘morall play’, der Sachsschen ‘comedi’ und namhaft zu machender weiterer Quellen.¹⁹ Der Text folgt dann im Wesentlichen der englischen Quelle. Für die Anfangsszenen bürgerlichen Lebens des Hecastus nutzt Hofmannsthal Passagen aus Sachs; einiges von dem, was er dem Todgeweihten in den Mund legt, stammt aus Robert Burtons *Anatomy of Melancholy*.

Die konfessionelle Programmierung des Textes im 16. Jahrhundert ist für Hofmannsthal eher nebensächlich: Insgesamt retten Gute Werke und Glaube den Sünder vor der Verdammnis. Thematisch zentral ist vielmehr das Motiv des Todes mitten im Leben, verkoppelt mit der an Georg Simmel angelehnten modernen Auffassung des Geldes als universeller Ware, als Signatur eines Zeitalters menschlicher (Selbst-)Entfremdung: Das Geld werde begriffen als „der abstrakteste Ausdruck für die uneingeschränkte Austauschbarkeit und Verrechenbarkeit von allem mit allem.“²⁰ Der sprechende Name der Titelfigur – Jedermann – reproduziert diese totale Austauschbarkeit; nur im Tode ist das Selbst unaustauschbar: Hier kann den Menschen niemand vertreten. „Die Bewältigung des Todes wird zur eigentlichen Lebensaufgabe.“²¹ Der Tod ist hier gleichsam nicht Gegner des Lebens, sondern sein Rand, vielleicht der einzige Punkt, an dem der Einzelne er selber ist. Hofmannsthal macht also aus der frühneuzeitlichen Moralität eine gleichsam existenzphilosophische Reflexion über den Menschen unter den Bedingungen der Moderne.

1.3 Zur Vorgeschichte des Reformationsdramas

Für die Hecastus-Dramen von Macropedius und Sachs von größter Bedeutung ist die zunächst humanistische Rezeption der *Palliata*, d.h. der antiken lateinischen Komödien von Plautus und Terenz, die ihrerseits auf

19 Weitere Quellen Hofmannsthals sind: Albrecht Dürer: „Kein Ding hilft für den zeitling Tod“. In: E. Heidrich (Hg.): *Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß*. Berlin 1908, 212-215 sowie *Lieder der Minnesänger*. Ins Hochdeutsche übertr. von E. Escherich. In Bildern von Bernhard Wenig. Berlin 1900 (Hofmannsthal nutzt v.a. die Lieder Nr. 6, 12 und 21); darüber hinaus nutzt er für Details von Figurenzeichnung und Szenencharakteristik auch Goedeke 1865 sowie Calderóns *Balthasars Nachtmahl* (in der Übersetzung Eichendorffs) und Robert Burtons *The Anatomy of Melancholy* (1621).

20 Vgl. Mayer 1993, 67.

21 Mayer 1993, 68.

der hellenistischen neuen Komödie fußen. Dies betrifft alle Bereiche der Wiederentdeckung antiker Komödienpoetik und -praxis: Neben Editionen, Kommentaren und Übersetzungen steht Ende des 15. Jahrhunderts die Orientierung an Sprache und Dramaturgie der römischen Komödie im Zentrum, Plautus und Terenz werden zum klassischen Muster, und bei Aufführungen im Kontext der avancierten Lateinschulen wird, dann auch in Richtung eigener dramatischer Versuche, die Bühnenform übernommen: Zwischen 1470 und 1530 versucht das frühhumanistische Gelehrtheater, von Italien ausgehend, die Terenzbühne zu rekonstruieren.²²

Im Blick auf Neudichtungen im Stil der Palliata ist nicht nur die neulateinische, sondern auch die frühneuhochdeutsche Komödie (‘comedi’) von Belang. Formale Vielfalt in der Anlehnung an die antiken Vorbilder findet sich allerdings zunächst tatsächlich in den neulateinischen Adaptionen: Übernommen werden Titel und Gattungsbezeichnung, Akt- und Szeneneinteilung der Stücke, das summarische Personenverzeichnis und die Personenüberschriften zu den einzelnen Szenen, ebenso die Ausstattung der Texte mit Prologen, Argumenta und Epilogen; in der Metrik sowie der dialogischen Kunst (Stichomythien, Zeilenbrechung) sind Terenz und Plautus die verbindlichen Vorbilder.²³

Vor allem in der neulateinischen Dramatik des 16. Jahrhunderts werden die Rückbezüge auf die antike Literatur explizit gemacht: Reuchlins *Henno* (1498) führt die Fünffaktigkeit in die Komödienpraxis ein, ebenso die Chöre (die freilich im antiken Drama ein Element nicht der Komödie, sondern der Tragödie waren). Der *Acolastus sive De filio prodigo* (1529) des Gulielmus Gnaphaeus (1493-1568) wird als erstes Stück als „Comodia“ bezeichnet, Thomas Naogeorgs (1508/09-1563) *Pammachius* (1539) als „Tragoedia nova“. Prolog, Argumentum und Epilog haben in der neulateinischen und volkssprachlichen Dramatik insgesamt eine weitaus stärkere Bedeutung als in der Palliata. Der Prolog integriert dabei, wie bei Plautus, das Argumentum; die Besonderheit bei Terenz, dass sich die Prologe auch reflexiv oder kritisch auf den Umgang mit griechischen Quellen und Vorlagen beziehen (*Andria*, *Heautontimorumenos*), erweist sich in der Frühen Neuzeit als nicht anschlussfähig. Die moralisierenden Epiloge vor allem der frühneuhochdeutschen Dramen unterscheiden sich deutlich von der Palliata-Tradition – hier waren belehrende Sentenzen integriert in Figuren-

22 Vgl. dazu insgesamt Brauneck 1993, 414ff.

23 Vgl. A. Hugle: *Einflüsse der „Palliata“ (Plautus und Terenz) auf das lateinische und deutsche Drama im 16. Jahrhundert. Mit besonderer Berücksichtigung des Hans Sachs*. Diss. Heidelberg 1920, 36; vgl. auch A. Dortmund: „Terenz-Rezeption bei Hans Sachs. Zur Rolle des Buchdrucks in der Antikerezeption des Humanismus“. In: S. Füssel (Hg.): *Hans Sachs im Schnittpunkt von Antike und Neuzeit. Akten des interdisziplinären Symposiums vom 23./24. September 1994 in Nürnberg*. Nürnberg 1995, 151-155.

reden (etwa die des Sklaven Sceledrus in den *Bacchiden* des Plautus). Sätzenhaftigkeit und die Nutzung sprechender Figurennamen sind überhaupt sowohl für das neulateinische als auch für das frühneuhochdeutsche Drama als Adaptionen antiker Gestaltungselemente festzuhalten.

Paul Rebhuns Bibeldrama *Susanna* (*Ein Geistlich Spiel von der Gottfürchtigen und keuschen Frauen Susannen*, 1536) greift nicht nur auf Fünffaktigkeit und Chöre als Gestaltungsmittel der antiken bzw. neulateinischen Dramatik zurück, sondern versucht zudem, antike Metrik in deutscher Sprache – schon in Übertragung des quantifizierenden Systems mit Längen und Kürzen auf ein akzentuierendes mit Hebungen und Senkungen – nachzuahmen; die niederdeutsche Adaption der Thematik des verlorenen Sohnes bei Burkhard Waldis (1490-1556) zeigt nachdrücklich, wie das frühneuhochdeutsche Drama in der Gemengelage aus humanistischer Dramenrezeption und -praxis, spätmittelalterlich-geistlichen Spieltraditionen und Reformation eine eigene Formensprache ausbildete: *De parabell van vorlorn Szoohn* (1527) kennt eine Aktgliederung, ordnet die zwei (!) Akte aber jeweils dem verlorenen und dem daheimgebliebenen Sohn zu; gerahmt und mittig unterbrochen wird die Aktfolge von Bibellesung, Auslegung des dramatischen Spiels und Choralgesang des Gemeinde-Publikums, so dass die dramatische Form als Anlehnung an den reformierten Wortgottesdienst verstanden werden kann. Die Unterschiede zum *Acolastus* (1529) sind wohl am ehesten in dieser starken strukturellen Gottesdienstorientierung zu suchen, die für den humanistisch gebildeten Waldis allemal wichtiger gewesen sein mag als die Orientierung an antiken Vorbildern.

Neben den Einflüssen der humanistischen Plautus- und Terenzrezeption ist für die Jedermann-Dramen – ganz gleich, ob volkssprachliche oder neulateinische – ein breites Spektrum weiterer gattungsbezogener, stofflicher bzw. motivlicher Traditionen festzumachen.

Die Moralität als Gattung spätmittelalterlicher allegorischer Dramatik hat ihren Ursprung in den ‘morall plays’ bzw. ‘moral interludes’ des späten 14. und 15. Jahrhunderts, zunächst in England und in Frankreich. In Anlehnung an die *Psychomachia* des Prudentius (ca. 400 n.Chr.), die die Kräfte des Guten und des Bösen in einem allegorischen Streit um theologische Fragen vorführte, wird die Formtradition dialogischer Auseinandersetzung mit didaktisch-sinnhafter Vergegenwärtigungsabsicht aufgegriffen, wobei auf allegorische Elemente mittelalterlicher Mysterien und Maskenspiele zurückgegriffen wird.²⁴ 1378 ist in York ein allegorisches Paternosterspiel, 1390 in Tours ein Streitspiel zwischen den sieben Kardinaltugenden und

²⁴ Brauneck (1993, 348) nennt etwa das Tegernseer Antichristspiel (um 1160), worin z.B. Ecclesia und Synagoge als Allegorien auftreten, oder das Maastrichter Osterspiel (um 1330).

den sieben Todsünden nachgewiesen; grundsätzlich geht es in der Moralität um den Streit guter und böser Seelenkräfte um das Seelenheil: *virtus, fides, mundus, plutus* u.a. Allegorien tauchen hier immer wieder auf. Modellhaft ist das englische Spiel *Castle of Perseverance* (1425), worin ein junger Mensch, durch die Laster verführt, von einem *bonus angelus* und der *confessio* gerettet werden kann; als ihn im Alter die *avaritia* nochmals zu besiegen droht, retten ihn *pax* und *misericordia* und führen ihn zum Throne Gottes. Hier ist das *Hecastus*-Modell längst angelegt – der *Everyman* gehört dementsprechend auch zur weiteren Gattungsgeschichte der Moralität in England, deren französische, niederländische (*Elckerlijc* 1477) und deutsche Fortsetzung hier nicht eigens referiert werden muss.²⁵ Allerdings eignet sich die Gattung allegorischer Vergegenwärtigung von Glaubensinhalten natürlich insbesondere für die Aktualisierung unter den Bedingungen konfessioneller Spaltung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.²⁶

Strukturell lässt sich an den Hecastus-Dramen von Macropedius und Sachs zeigen, in wie hohem Maße die Gattung der Moralität im 16. Jahrhundert, unter dem Einfluss starker Antikerezeption, in Akt- und Szeneneinteilung sowie Metrik einer klassizistischen Formgebung unterzogen worden ist; stofflich bietet diese Gattung aber, trotz der geistlich-didaktischen Ausrichtung der Texte, Gelegenheit sowohl zur Gestaltung profaner Themen und alltäglicher Erfahrungsdimensionen als auch für Eigenfindungen der Autoren. Gerade das letztere aber hat im geistlichen Spiel des Mittelalters schon eine lange Tradition: In Osterspielen wird etwa der Salbenkauf der drei Marien schon seit dem 13. Jahrhundert zu einer eigenständigen Krämerszene ausgebaut. Das Osterspiel von Muri, ein alemannisches Fragment von etwa 1250, weist große Wächter-, Krämer-, Höllen- und Magdalenenszenen auf, im Innsbrucker Osterspiel (Hs. Thüringen 1391) nimmt die Krämerszene sogar die Hälfte des Spiels ein: Die realistische Anreicherung des biblischen Inhalts, mithin seine Alltagsanbindung, steigert die Identifikationsfähigkeit des Textes.²⁷ Dass diese zunehmende ‚Welthaltigkeit‘ der dramatischen Literatur nicht nur Stimmungsbeigabe oder lokales Kolorit ist, lässt sich an den Anverwandlungsprozessen nachweisen, die die spätmittelalterlichen Gattungen des geistlichen Spiels in der

25 Brauneck (1993, 392ff.) stellt diese Gattungsgeschichte ausführlich dar; für England sind etwa zu nennen *Mind, Will, and Understanding* (1460) und *Mankind* (1475), für Frankreich *Bien-Avisé, Mal-Avisé* (1439) und *L'homme pécheur* (1494).

26 Neben der Homulus-/Hecastus-/Mercator-Kontroverse auf dem Kontinent ist für England vor allem auf John Bales antikatholisches Kampfstück *The Three Laws* (1538) und die unter Edward VI. einsetzende antipapistische Agitation im *moral play* ab 1547 hinzuweisen; zur französischen *moralité* im Reformationszeitalter vgl. v.a. W. Creizenach: *Geschichte des Neueren Dramas*. Bd. II: *Renaissance und Reformation*. Halle/S. 21918, 507-524.

27 Vgl. Brauneck 1993, 312f., 364f.; vgl. dazu insgesamt W. Greisenegger: *Die Realität im religiösen Theater des Mittelalters. Ein Beitrag zur Rezeptionsforschung*, Wien 1978.

Reformationszeit betroffen haben: Barbara Könneker konnte zeigen, wie Bartholomäus Krüger in seinem Spiel *Eine schöne vnd lustige neue Action von dem Anfang und Ende der Welt* (1580) Strategien der Gegenwärtigsetzung der Heilsgeschichte realisiert, die letztlich die Welt zum konkreten, geschichtlichen Ort machen, an dem sich der Kampf zwischen metaphysischen Gewalten abspielt.²⁸

Wie die Allegorik und die Einbindung von alltäglichen Erfahrungsdimensionen keine Erfindungen der frühneuzeitlichen Dramatik, sondern Rückgriffe auf mittelalterliche Spieltraditionen sind, so gilt dies auch für die den Jedermann-Stoff kennzeichnende Gerichts- oder Prozess-Allegorie: Vor allem Passionsspiele und Mysterien sind seit dem Spätmittelalter angereichert um, wiederum allegorische, Handlungsmomente des Gerichtsprozesses – etwa die Auseinandersetzung zwischen *iustitia* und *miseri-cordia* um die Erlösung des Menschen in der riesenhaften *Passion d'Arras* (1425: 25000 Verse, 150 Figuren), die sich inhaltlich von der Erschaffung der Welt bis zur Bestrafung Jerusalems für den Tod Christi erstreckt.

1.4 Georgius Macropedius

1.4.1 Werdegang und Wirken in der Bruderschaft vom gemeinen Leben

Joris van Lanckvelt (der sich ab 1502 in humanistischer Weise mit graeco-latinisiertem Namen Georgius Macropedius nannte), wurde 1487 in dem nordostbrabantischen Ritterordensstädtchen Gemert geboren. Nach einer Grundlagenausbildung (vermutlich in der Gemertschen Elementarschule) in Lesen, Schreiben und Singen, evtl. auch schon in Mathematik und Latein, mag er gegen 1497 seinen Geburtsort verlassen haben, um sich in die siebente (*septima*, also die zweitunterste) Klasse der Kapitalschule von 's-Hertogenbosch einzuschreiben. 's-Hertogenbosch war zu dieser Zeit eine bedeutende Handelsstadt mit ca. 15.500 Einwohnern, das kulturelle und ökonomische Zentrum von Nordostbrabant. Hier bestanden literarisch-rhetorische Kulturvereine der patrizischen Bürger („Redereijker“), hier wirkten bedeutende Künstler, darunter Hieronymus Bosch, und aufgrund der Tatsache, dass hier immerhin 6% der Bevölkerung dem geistlichen Stand angehörten, wurde die Stadt auch „Klein Rom“ ge-



Stich von Philips Galle
aus dem Jahr 1572

²⁸ Vgl. B. Könneker: „Luthers Bedeutung für das protestantische Drama des 16. Jahrhunderts“. In: *Daphnis* 12 (1983), 545-573.

nannt.²⁹ Die Schule, die Macropedius nun besuchte, stand unter der Leitung des Domkapitels von St. Jan; ein gutes Jahrzehnt zuvor, von 1484 bis 1486, war auch der berühmteste humanistische Gelehrte Westeuropas, Erasmus von Rotterdam, hier in die Lehre gegangen. Hier wurden nicht bloß die eigentlichen Konventschüler unterrichtet; hinzu kamen die Lateinschüler, die sich auf die *domus pauperum scolarium* (bestehend seit 1450), die *domus mediocrum* und die *domus divitum* verteilten. Für das Jahr 1526 sind so 21 Konventschüler, 84-85 arme, 15-16 'mediokre' und 24 reiche Schüler aktenkundig.³⁰ Da die Familie Lanckvelt als mäßig bemittelt gelten darf, kann davon ausgegangen werden, dass Macropedius nicht zu den Armen, sondern zu den *mediocres* gehörte.³¹ – Nach erfolgreichem Abschluss der Lateinschule trat er 1502 in das seit 1425 in 's-Hertogenbosch bestehende Haus der „Brüder vom gemeinen Leben“ ein.

Die Gemeinschaft der „Brüder vom gemeinen Leben“ entstand im unmittelbaren Kontext der *devotio moderna*, einer religiösen Erneuerungsbeziehung des 14. bis 16. Jahrhunderts, die von dem niederländischen Buß- und Reformprediger Gert Groote (1340-1384) ausging. Von den Niederlanden aus hatte die Bewegung großen Erfolg in annähernd allen Ländern Europas, ihr wichtigster Vertreter im 15. Jahrhundert ist Thomas a Kempis (1379/80-1471), der als Urheber des weit verbreiteten Erbauungsbuches *De imitatione Christi* („Über die Nachfolge Christi“) gilt. Es ist nicht falsch, die *devotio moderna* als eine innerkirchliche Reformbewegung aufzufassen: Gegen die starre und formelhaft gewordene Glaubenspraxis der spätmittelalterlichen Kirche setzte man eine Orientierung an apostolischem Urchristentum, ein Leben in Gemeinschaft ohne Privateigentum, in Armut, Demut und individualisierter Frömmigkeit.³² Diese Theologie bestimmte auch das große erzieherische und seelsorgerische Engagement der „Brüder vom gemeinen Leben“, das nicht nur Macropedius prägte, sondern weit in den westeuropäischen Humanismus sowie in die beginnende Reformation hinein ausstrahlte. Den Jugendlichen an den Schulen der Bruderschaft wurde eine (humanistisch fundierte) sprachlich-wissenschaftliche Ausbildung mitsamt religiöser und moralischer Orientierung geboten. Damit leisteten die Brüder einen wesentlichen Beitrag zur Verbreitung eines biblischen bzw. christlichen Humanismus, der letztlich als Signatur des nachmittelalterlichen, vorreformatorischen Zeitalters gelten

29 Vgl. Giebels/Slits 2005, 43.

30 Vgl. Giebels/Slits 2005, 50f.

31 Vgl. Giebels/Slits 2005, 52. – Dazu stimmt auch, was Vladeraccus schreibt: *Numquam divitias prece numina magna rogarit, / Contentus modicis, laetus et usque suo*, „niemals bat er die großen Götter im Gebet um Reichtum, mit Bescheidenem zufrieden und stets glücklich mit dem, was er besaß“ (Apoth. 167E).

32 Vgl. dazu Ch. Burger, Art. *Devotio moderna*. In: RGG⁴ 2 (1999), 776 sowie I. Crusius, Art. *Brüder und Schwestern vom gemeinsamen Leben*. In: RGG⁴ 1 (1998), 1781f.

kann.³³ Außer den soeben bereits erwähnten Hieronymus Bosch und Erasmus von Rotterdam ging auch Martin Luther aus der *devotio moderna*, aus einem Haus der „Brüder von gemeinen Leben“ hervor. Angesichts dieser Zusammenhänge ist die Nähe des *Hecastus* von Macropedius zur reformierten Theologie nicht allzu erstaunlich (mehr dazu auf S. 25).

Ein weiteres wichtiges Betätigungsfeld der Brüderschaft – gerade auch in 's-Hertogenbosch – war die Buchproduktion im weitesten Sinne: Übersetzung fremdsprachiger Texte, Illustration und Illumination sowie Einbinden von Büchern waren die Haupttätigkeiten der dortigen Brüder, zunächst für die eigene Bibliothek, doch allmählich erwuchs daraus ein wesentlicher Anteil ihres Einkommens. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts verfügte das Brüderhaus über einen gutorganisierten Buchherstellungs- und -handelsbetrieb; 1525-26 gründete man eine eigene Druckerei für Schulbücher. An alledem nahm Macropedius regen Anteil: *Describit libros sacros, compingit, adornat, Otia ceu pestem defugit atra nimis* „er schrieb die heiligen Schriften ab, band sie ein und verzierte sie – und den allzu trüben Müßiggang floh er, als wär's die Pest“ (Vladeracc. Apoth. 311f.). Schließlich wurde er Leiter des Skriptoriums.

Dass das Brüderhaus auch über eine gut bestückte Bibliothek verfügte, versteht sich nach dem Gesagten von selbst. Macropedius standen hier beispielsweise Werke von Ambrosius, Augustin, Eusebius, Hieronymus, Isidor von Sevilla, Albertus Magnus und Thomas von Aquin zur Verfügung; auch Reuchlins philosophischer Prosadialog *De verbo mirifico* (1494) ist, allerdings in der Edition Paris 1513, in der Bibliothek nachweisbar. Reuchlin war darüber hinaus v.a. allem in seinem dramatischen Schaffen von großem Einfluss auf Macropedius (s. S. 14).

Ab 1512 war Macropedius als Lehrer tätig, zunächst in 's-Hertogenbosch. Von 1524-27 war er Rektor der zu dieser Zeit höchst geschätzten Brüderschule in Lüttich. Ende der 1520er Jahre wechselte er wieder nach 's-Hertogenbosch, seine griechische Grammatik erschien dort 1530. Ein Jahr später wurde er nach Utrecht berufen bzw. von seinem Orden dorthin gesandt und wurde Lehrer und Rektor an der dortigen Hieronymusschule, an der er bis 1557 verblieb. Als alter Mann, an starker Gicht leidend, kehrte er 1557 nach 's-Hertogenbosch zurück, wo er im Juli 1558, während einer Pestepidemie, an einem Fieber starb. Sein Grab in der Kirche der Bruderschaft existiert nicht mehr.

33 Vgl. Giebels/Slits 2005, 46; zur pädagogischen Programmatik der Brüder bzw. der *devotio moderna* insgesamt vgl. Mestwerdt 1917, 142.

1.4.2 Macropedius als (Schul-)Dramatiker

Wie Macropedius in der Vorrede zum *Verlorenen Sohn* (1537) angibt, fällt der Beginn seiner Tätigkeit als Bühnenschriftsteller in seine ersten Jahre als Lehrer in 's-Hertogenbosch: „In meiner Jugend habe ich einst ein Stück über den Prasser oder Verschwender geschrieben, von dem das Evangelium erzählt; das war der Auftakt zu meinem gesamten Werke.“³⁴ Die Menge der von ihm verfassten dramatischen Texte lässt sich nicht genau beziffern; Schätzungen des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts gingen von 15 Dramen, spätere Korrekturen von 11 gesicherten Texten aus.³⁵ Die Anregung zur dramatischen Dichtung erhielt er durch Reuchlin³⁶, dessen Komödien *Sergius sive Capitis caput* (1496/1504) und *Henno* (1498) in den Niederlanden stark rezipiert wurden; der *Sergius* etwa wurde 1509 in Deventer mehrfach gedruckt und um 1511 in Gent aufgeführt.

In seiner Dramaturgie unterscheidet sich Macropedius von Reuchlin allerdings deutlich. Wesentliche Punkte benennt schon Jacoby: Macropedius beschränkt seine Akte nicht mehr auf jeweils zwei Szenen, er verwendet sprechende griechische und lateinische Namen zur Figurentypisierung, seine Chorlieder stehen in kommentierender Verbindung zu den einzelnen Akten, und nicht zuletzt in diesen Chorliedern orientiert er sich metrisch streng an antiken Mustern. Wie Reuchlin vermag er in seinen Dramen – die biblische, historische und erfundene Sujets behandeln – auch aktuelle, stadtbürgerliche Stoffe im antiken Gewand zu thematisieren³⁷, und seine Figuren modelliert er – ungeachtet der typisierenden Namen – so realistisch wie kaum ein Dramatiker vor ihm. Dieser „Wirklichkeitsbezug seiner Menschengestaltung stellte eine neue Qualität für die Entwicklung des Dramas dar“³⁸, was sich unmittelbar im humanistisch-gelehrten deutschsprachigen Theater (bei Paul Rebhun) sowie im Meister-singerdrama (bei Hans Sachs) zeigen sollte.

Die Arbeit an den Dramen war für Macropedius Teil seiner pädagogischen Aufgabe, denn nichts sei von größerem erzieherischen Nutzen (und zwar für alle Zielgruppen) als die Theaterarbeit.³⁹ Da er die Komödie als

34 *Scripsi olim adolescens (...) evangelicum Asotum aut Prodigum, omnis quidem mei laboris initium* (Macr. Asot. epist. 7-11).

35 Vgl. die genauen Nachweise sowie die Diskussion über die Zuordnung bei Jacoby 1886, 12.

36 In der Vorrede zur *Aluta* schreibt Macropedius: *Ioannes Capnion, de omnibus literarum studijs bene meritus, (...) mihi primus (ut verum fatear) ansam scribendi dedit, is me primus excitavit*, „Johannes Reuchlin, der sich um alle literarischen Bestrebungen sehr verdient gemacht hat, hat mir (um die Wahrheit zu sagen) als erster einen Anstoß zum Schreiben gegeben, er hat mich als erster dazu angereizt“.

37 Vgl. Jacoby 1886, 16ff.

38 Brauneck 1993, 557.

39 *Quid enim plus pueris ad eruditionem, plus adolescentibus ad honesta studia : plus provectoribus, immo omnibus in commune ad virtutem conducat, quam docta Comedia?* „Denn was verhilft Kindern eher

Spiegel des täglichen Lebens, als Abbild der Realität ansah⁴⁰, diene sie ihm nicht zuletzt zur Vermittlung von Glaubensinhalten und zur Anleitung zur Frömmigkeit. Damit sind seine Dramen charakteristisch für die Frühphase des (neu-)lateinischen Schultheaters, das ab den 1520er Jahren in den Lateinschulen des Reiches obligatorisch wurde. Zweimal im Jahr wurden in Schulen oder Ratssälen, seltener in Privathäusern, lateinische Texte vor Eltern und Honoratioren der Stadt aufgeführt; der pädagogische Zweck war neben der moralischen Belehrung v.a. die Übung in freier Rede, Vortrag und Deklamation, anders gesagt: in gewandtem Auftreten vor der Öffentlichkeit. Damit hatte das Schultheater auch einen berufspraktischen Bezug, indem die Schüler in wesentliche Bereiche der Tätigkeit als Anwälte, Richter, Beamte oder Professoren eingeführt wurden.

Die Konjunktur des Schultheaters in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts war zunächst unabhängig von der Reformation. Auch für Martin Luther waren moralischer Zweck, biblische und historische Belehrung und rhetorische Einübung vorrangig. Selbst bei der Stoffwahl gab es zunächst keine Differenz zwischen reformiertem und katholischem Schultheater: Vorzugsweise wurden nicht große Mysterien, Passionen oder Schöpfungsspiele aufgeführt, sondern Gleichnisse und Parabeln des neuen Testaments – der ‘Verlorene Sohn’ ist hier exemplarisch. Im lateinischsprachigen Schultheater waren allerdings mit Wittenberg und Straßburg zunächst reformierte Zentren führend. In Wittenberg wirkten Paul Rebhun, Johannes Agricola und Thomas Naogeorg; Rebhun und Naogeorg schrieben in Latein und Deutsch, Naogeorg gab durch die Kombination der geschlossenen, kleinen Terenzbühne mit der Simultanbühne des Mittelalters dem ganzen Theaterwesen des späteren 16. und frühen 17. Jahrhunderts neue Impulse. Die Straßburger Lateinschule zeigte v.a. ab 1538 unter Johannes Sturm (1507-1589) großes, konfessionell eher unabhängiges Engagement für den Humanismus, allerdings durchaus in einem reformierten Klima. Sturm bevorzugte einen an Cicero orientierten Stoizismus; in seiner Schule wurden zunächst nur antike Stücke aufgeführt: Terenz, Plautus, Aristophanes, erst ab 1565 auch neulateinische Texte. – Gegen dieses meist reformatorisch orientierte Schultheater entwickelte sich seit 1540 das Theater der Jesuiten – die katholische Lateinschule nahm sich erst später des Theaters als eines pädagogischen Mittels an. Der Jesuitenorden entdeckte das Schultheater systematisch als Propagandamittel: Die Bühne wurde zur wichtigsten antireformatorischen Kampfstätte.⁴¹

zu Elementarkenntnissen, was Jugendlichen eher zu höherer Bildung, was Fortgeschrittenen, ja überhaupt allen eher zu sittlicher Vollkommenheit als ein Schauspiel mit Niveau?“ (Macr. Alut. praef.).

40 Vgl. Macr. Alut. praef. *Comedia (...) imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis.*

41 Zum Schultheater des Reformationsjahrhunderts insgesamt vgl. Brauneck 1993, 538-552.

1.5 Hans Sachs und das Meistersingerdrama in Nürnberg

1.5.1 Werdegang

Hans Sachs wurde am 5. November 1494 als Sohn eines Schneidermeisters in Nürnberg geboren, er starb ebenda am 19. Januar 1576. Zwischen dem siebenten und dem fünfzehnten Lebensjahr besuchte er eine der vier nürnbergischen Lateinschulen; eine poetisch geschönte Angabe über die dortigen Lerninhalte bzw. Fächer zählt „grammatica, rhetorica, logica, arithmetica, astronomia, poetry und philosophia“ auf.⁴² Obgleich diese Angaben nichts über den Umfang und die Intensität seiner Schulausbildung in den einzelnen Fächern aussagen, kann davon ausgegangen werden, dass zumindest seine Lateinkenntnisse ausgereicht haben, um selbstständig (neu-)lateinische Autoren zu lesen – wie er es eben mit Macropedius tat. – An seine Schuhmacherlehre, die er 1509 aufnahm, schlossen sich von 1511-1516 die obligatorischen Wanderjahre des Handwerksgesellen an, die ihn durch das Salzburger Land, durch Bayern, Franken und Mitteldeutschland und auch ins Rheinland führten.⁴³ Im September 1519 heiratete er und erfüllte damit eine der wichtigsten Vorbedingungen für den Meistertitel, den er 1520 erwarb.



Holzschnitt von Hans Brosamer aus dem Jahr 1545

Schon während seiner Wanderburschenzeit ist Sachs als Schriftsteller aktiv, einige Fastnachtsspiele und Spruchgedichte sind schon aus den Jahren 1515 und 1516 überliefert. Für die Jahre, in denen die Stadt Nürnberg sich nach und nach auf die Seite der Reformation stellte (1520-1523), ist bei Hans Sachs eine eigentümliche Schaffenspause zu beobachten, die in der Forschung als Selbstorientierungsphase in den konfessionellen Auseinandersetzungen aufgefasst wird: Der ursprünglich gläubige Katholik Sachs ‘erlernt’ gleichsam die Reformation, ihr Bibel-, Glaubens- und Kirchenverständnis – und ihre Sozialethik, wie sich in vielen seiner Werke zeigen wird.

⁴² So im Meisterlied „Die werck gottes“; zu allen biographischen Informationen vgl. die sehr instruktive Darstellung bei Bernstein 1993, hier 23.

⁴³ Zur Rekonstruktion der genaueren Wanderroute vgl. Bernstein 1993, 25f.

1.5.2 Reformation und religiöse Unterweisung in Sachsens literarischem Werk

Bevor hier ausführlicher auf die Formen bürgerlicher Öffentlichkeit eingegangen wird, innerhalb deren Sachsens Texte, zumal die Dramen, gewirkt haben, soll zunächst skizziert werden, welchen Anteil seine Texte an der Durchsetzung der Reformation hatten. Den – polemischen wie propagandistisch erfolgreichen – Auftakt bildete am 8.7.1523 das Spruchgedicht *Die Wittenbergisch Nachtigall*, eine zur Veröffentlichung geeignete Bearbeitung und (extreme) Erweiterung des Meisterlieds „Das Walt got“. Dieses gehört zum Typus des religiösen Tagelieds, das das Erwachen aus der Nacht der Sünden zum Licht des Glaubens zum Gegenstand hat. Polemisch wird der „Nachtigall“ Luther das Reich des Löwen (Papst Leo) entgegengesetzt, mitsamt seinem tierischen Hofstaat (die Tiernamen deuteten erkennbar auf Parteigänger der Papisten); das Lied rechnet scharf mit Missbrauch klerikaler Macht und Götzendienst altkirchlicher Praxis ab, der die Lehre Luthers gegenübergestellt wird (*sola fide*). – Die 1524 in rascher Folge publizierten Prosadialoge setzen einerseits diesen Einsatz für die Sache der Reformation fort, zeigen darüber hinaus allerdings schon bedeutende Anteile der konfessionellen Selbstreflexion bzw. -problematierung und profilieren Sachsens sozial-ethische und weniger konfessionell ausgerichtete Position. Die ersten beiden Dialoge (*Disputation zw. einem chorherren und schumacher, Gespräch von den scheinwercken der geystlichen und ihren gelübden*) polemisieren scharf gegen Trägheit und parasitäres Dasein von Chorherren und Mönchstum und präsentieren gleichzeitig in ihren Handwerkerfiguren den selbstbewusst gewordenen Laien als (besseren) Kenner und Ausleger der Heiligen Schrift; der dritte und der vierte Dialog (*Argument der Römischen wider das Christlich heißlein, den geytz ... betreffend, Gespräch eines Evangelischen Christen mit einem Lutherischen*) wenden die Kritik nach innen: Soziale Ausbeutung sei mit Durchsetzung der Reformation keineswegs abgeschafft worden, das Etikett des 'Reformierten' dürfe nicht zum Kaschieren von Eigennutz und Unschicklichkeit missbraucht werden.⁴⁴

Mit der „Wittenbergisch Nachtigall“ und den Reformationsdialogen eröffnete Sachs (gemeinsam mit Hutten u.a.) eine neue Dimension bürgerlicher Öffentlichkeit: Hier wurden tendenziell Kommunikationsprozesse beobachtbar, die mit Habermas als bürgerliche Öffentlichkeit beschrieben werden könnten⁴⁵, Schutte spricht von „vorsichtiger Vorwegnahme“ einer

44 In der Forschung ist umstritten, inwieweit diese 'Reformationspropaganda' aus tätigem Glauben oder auch aus kalkuliert-opportunistischem Verhalten gegenüber dem Nürnberger Rat resultierte (vgl. etwa Bernstein 1993, 48).

45 Vgl. dazu insgesamt B. Balzer: *Bürgerliche Reformationspropaganda. Die Flugschriften des Hans Sachs in den Jahren 1523-1525*. Stuttgart 1973.

auf die religiöse Ebene beschränkten Partizipation an der Sphäre der Öffentlichkeit.⁴⁶ Medialer Bestandteil dieser Öffentlichkeit war zunächst die Flugschriftenliteratur: Sendbriefe, Traktate, Manifeste, Dialoge, Spruchgedichte; die (Aufführungen von) Dramen traten dann später hinzu. „Form und Inhalt dieser reformatorischen Öffentlichkeit entsprachen sich. Der Angriff auf den kirchlichen Autoritätsanspruch, einzig legitime Vermittlungsinstanz zwischen Gott und den Laien zu sein, der Angriff auf die Exklusivität geistlicher Hierarchie, auf ihr Bibelauslegungs- und Verkündigungsmonopol, der Angriff auf den repräsentativen Öffentlichkeitsanspruch, der als personale Darstellung geistlicher wie weltlicher Macht, Herrschaft und Gewalt Kulminationspunkt reformatorischer Publizistik war, praktizierte selbst eine neue Form von Öffentlichkeit, die schon in ihrem Erscheinungsbild auf neue Erfahrungshorizonte und Wertorientierungen verwies.“⁴⁷

Die Anteilnahme der dramatischen Texte von Hans Sachs an der Reformation ist bisher nicht ausreichend gewürdigt worden. Im Unterschied zur gründlichen Erarbeitung der Reformationspropaganda in seinen Werken aus den 1520er Jahren werden die popularisierenden oder sogar propagandistischen Anteile seines späteren dramatischen Werkes dem moralisierenden bzw. predigthaftern Gestus der Texte untergeordnet.⁴⁸ Gleichwohl kommt – v.a. im Kontext einer städtischen Teil-Analphabeten-Kultur (s. S. 22f.) – gerade dem Drama eine wesentliche Multiplikations- und Popularisierungsrolle zu, die hier beispielhaft untersucht werden soll.

Bei der Vorbereitung der Gesamtausgabe seiner Schriften hat Hans Sachs eine Zweiteilung seines dramatischen Werkes außerhalb der Fastnachtsspiele vorgeschlagen und auf die unterschiedlichen Intentionen oder Wirkungsziele je verschiedener dramatischer „Gattungen“ hingewiesen: Dramen aus biblischen Stoffen, „auß der schrift ublich zusammen gezogen“⁴⁹, zielten darauf ab, „die gotseligkeit, forcht und liebe Gottes inn die hertzen ein zu bilden unnd zu pflanzen“, Dramen hingegen, die aus weltlicher Quelle geschöpft sind, aus antiker Mythologie oder Literatur, „zu anraitzung der guten tugendt unnd zu abschneidung der schendlichen laster“.⁵⁰ Diese vom Stoff her motivierte Unterscheidung wiegt viel schwerer

46 J. Schutte: „Was ist uns unser freyhait nutz / wenn wir ir nicht brauchen durffen?“ Zur Interpretation der Prosadialoge.“ In: Th. Cramer / E. Kartschoke (Hgg.): *Hans Sachs. Studien zur frühbürgerlichen Literatur im 16. Jahrhundert*. Bern u.a. 1978, 41-81, hier 79ff.

47 Müller 1985, 36.

48 Vgl. dazu insgesamt Müller 1985; vgl. auch Klein 1988: Hier werden ausgesuchte Dramen im Blick auf Prolog, Handlung und Epilog als Exemplifikationstexte etwa bürgerlicher Ehemoral (vgl. 192ff.) interpretiert, v.a. im Kontext von Handwerk, sozialen Spielregeln u.a.; der Aspekt der religiösen Unterweisung wird dagegen ausgeblendet.

49 KG 13, S. 400.

50 KG 10, S. 7.

als die zwischen Tragödie und Komödie, da Sachs diese Gattungszuweisung nach dem doch relativ zufälligen (positiven oder negativen) Ausgang der Handlung für die Hauptfigur vornahm.⁵¹

Es erscheint aber notwendig, innerhalb von Sachsens dramatischem Schaffen weitere Differenzkriterien einzuziehen – und damit auch den Raum zu umreißen, innerhalb dessen Sachs auch in seinem Spätwerk die weitere Popularisierung oder ggf. propagandistische Unterstützung der Reformation fortführt.⁵² Eine zentrale Rolle nehmen erstens als Tragödien bezeichnete Texte ein, die tatsächlich „auß der schriftt ublich zusammen gezogen“⁵³ sind, dramatische Fassungen etwa der Passion Christi (1558, nach allen vier Evangelisten)⁵⁴ oder auch die *Tragedia [...] des jüngsten gerichtes* (1558).⁵⁵ Diese Texte sind vorrangig als „Inszenierungen der Schrift“ aufzufassen⁵⁶, also als dramatische Umsetzungen des biblischen Stoffes, der diesen einem (zum Teil noch) illiteraten Publikum zugänglich macht und ihm durch die Darstellung eine andersartige, auch predigthafte Nachdrücklichkeit verleiht. Gleichzeitig aber werden, was am Beispiel des *Jüngsten Gerichtes* gut gezeigt werden kann, zur Illustration und Verstärkung der Exempelwirkung in die Dramatisierung des biblischen Textes Handlungselemente und Figuren der poetischen Literatur resp. Momente stadtbürgerlichen Alltags eingefügt, die damit den Text für das nürnbergische Publikum nachvollziehbarer, näher, identifikationsheischender machen. So wird etwa im zweiten Akt (von insgesamt sieben) des *Jüngsten Gerichtes* eine verknäppte Version der Jedermann-Figur aufgeboten, die die menschlichen Optionen zwischen Gut und Böse exemplarisch darstellt, im bösen Leben vom Tod überrascht wird und in letzter Minute durch das gläubige Vertrauen auf die Gnade Gottes für das ewige Heil gerettet wird⁵⁷ (dass eine solche Anreicherung eines geistlichen Spiels durch bürgerlich-alltägliche Inhalte keine „Erfindung“ Sachsens ist, könnte sich bei einem genaueren Blick auf die Passions-, Oster- und Fronleichnamsspiele des vorre-

51 Vgl. B. Könneker: *Hans Sachs*. Stuttgart 1971, 50ff.; vgl. auch Bernstein 1993, 110.

52 Auch Rupprichs Unterscheidung nach 'biblischen Stoffen', 'Stücken nach biblischen Themen', 'antiken Stoffen', 'deutschen Volksbuchstoffen', 'Boccaccio', 'historischen und andern Stoffen' und 'lateinischen Stücken' reicht nicht hin, da sie nur nach dem Stoffgesichtspunkt, aber nicht nach der in Pro- und Epilogen und evtl. Binnenmoral geäußerten Wirkungsabsicht vorgeht; vgl. H. Rupprich: *Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock*. Zweiter Teil: *Das Zeitalter der Reformation. 1520-1570* (= H. deBoor / R. Newald [Hgg.]: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. 4.2). München 1973, 342f.; zum gesamten Dramenschaffen Sachsens vgl. auch H. Walz: *Deutsche Literatur der Reformationszeit*. Darmstadt 1988, 189f.

53 KG 13, S. 400.

54 KG 13, S. 256ff.

55 KG 13, S. 400ff.

56 Siehe dazu insgesamt Epping-Jäger 1996.

57 Vgl. KG 13, S. 406ff.

formatorischen Spätmittelalters erweisen). – Diese beiden ersten Inszenierungsformen der Schrift dienen natürlich in hohem Maße der Einbettung reformatorischen Gedankengutes: Die Passionsdichtung ist eine getreue Umsetzung des Bibeltextes, und auch der Prolog des *Jüngsten Gerichtes* ist auf das Wort Gottes und den Glauben fokussiert, auf *scriptura* und *fides*; im 6. Akt wird neben der sündhaften weltlichen Obrigkeit in scharfer Polemik v.a. die Papstkirche samt Mönchswesen, Ablasskrämerei und Werkgechtigkeit angegriffen.

Als problematisch erscheint vor diesem Hintergrund die Aussage Dorothea Kleins, Sachs habe die „Brücken zum geistlichen Spiel des hohen und späteren Mittelalters abgebrochen“⁵⁸; die *Passion* oder das *Jüngste Gericht* stehen immerhin in stofflicher Kontinuität zur mittelalterlichen geistlichen Dramendichtung. Klein hat aber völlig recht, wenn sie konstatiert, Sachsens *Passio* unterscheide sich von allen mittelalterlichen Passionsspielen durch ihre Dramaturgie: Anstelle der Simultanbühne des Mittelalters begegnet bei Sachs erstmals die Anwendung neuer (an antiker Dramatik orientierter) Terminologie und Gattungstechnik „auch in seinen ‘geistlichen Spielen’ – Prolog und Argument, Botenbericht und Monolog als Möglichkeit von Standortbestimmung, die Abteilung des dramatischen Gesamtgeschehens auf dargestellte und szenisch ausgesparte Handlungsteile, das Nacheinander von Schauplätzen, Aktgrenzen, die zur Zeitraffung genutzt werden können –, das alles sind die dramaturgischen Mittel, mit denen die Humanisten bei ihren theatralischen Versuchen operierten“⁵⁹.

Neben seinen Tragödien, die einen großen Stoffzusammenhang biblischer Überlieferung dramatisch umsetzen, widmet Sachs sich in sogenannten Komödien kleineren Episoden (z.B. *Die Aufföpfung Isaacs*), prophetischen Büchern des Alten Testaments oder Gleichnissen des Neuen. Die Dramatisierung des Buches Jona (1551) ist einerseits wiederum sehr genau die bildliche Darbietung der Schrift, ihre Inszenierung wird andererseits aber auch zum Anlass genommen, die Gnadenfähigkeit des reumütigen Sünders vor Gott (am Beispiel des Volkes von Ninive) zu demonstrieren. Vor allem der Epilog hebt diesen Bezug heraus: Jona sei das der göttlichen Strafe vorausgeschickte Wort Gottes, dem der Sünder glaubend zu gehorchen hat, wolle er der Strafe entgehen („Zu buß durchs evangelion, / Von sünden wider auff zu sthon“). Die Erlösungstat Christi wird als zentraler Glaubensinhalt am Schluss des Epilogs herausgehoben: *solus Christus*.⁶⁰

58 Klein 1988, 113

59 Klein 1988, 116.

60 KG 11, S. 95. – Ganz ähnlich kann das Theodizee-Spiel vom *Waldtbruder vom heimlichen gericht Gottes* als didaxenhafte Reflexion über Gottes Gerechtigkeit, das durch den Glauben neu eingesetzte Verhältnis zwischen Gott und Mensch gelten; vgl. Tietz 2004, 105f.

Stärker abgelöst vom biblischen Text, gleichsam nur noch das Gerüst der Fabel adaptierend, erscheint das „biblische“ Drama bei Sachs etwa in der Comedia *Der verlorne sohn* (16.IV.1556) – ein Stoff, der schon vom ersten von Luther deutlich geprägten biblischen Fastnachtsspiel, der *Parabell vom verlorne Szoohn* von Burkhard Waldis (Riga 1527) gestaltet worden war. Sachs bearbeitet allerdings eher den *Acolastus* von Gnaphaeus (1529), die Anreicherungen des Stoffes mit typischen Figuren der römischen Komödie stammen von diesem. Die Handlung um die Titelfigur wird ‚vernürnbergert‘, ganz eingefügt in bürgerlich-städtische Kultur des 16. Jahrhunderts, die Personage ist erweitert um den Parasiten Wolff, der den jüngeren Sohn zur Auszahlung des Erbes und zum Lasterleben verführt, und um die schöne Dirne Dulceda, die den Sohn schnell um sein Geld bringt. Die weltliche Handlung wird in Pro- und Epilog als Parabel ausgedeutet, eine gleichsam emblematische Struktur von *pictura* und *subscriptio*. Jedes Detail der *pictura* wird ausgelegt im Sinne protestantischer Lehre; die Deutung etwa des älteren, treuen Sohnes entspricht derjenigen bei Waldis: „Der eltest son bedeuten thut / Menschlich vernunfft auß fleysch und blut / Der werkheyligen, stoltzen hauffen / Die mit verdienst wöllen abkauffen / Gott sein hymel, nur auff werk trachten, / Den büssenden sündler verachten, / Den Christus gnedig hat erlöst / Durch sein todt, in aufferweckt und tröst.“⁶¹ Der Vater ist der gnädige Gott, der den reuigen Sünder gern wieder empfängt: „Wann Gott will nicht des sünders todt, / Sonder sich beker und lob Gott / Durch Jhesum Christum sein son, / Der gnug hat für sein sünd gethon.“⁶² Luthersche Gnaden- und Rechtfertigungslehre aus dem Glauben und aus Christus wird also deutlich gegen die Werkgerechtigkeit der Altkirche gesetzt. Das Gleichnis dient in seiner dramatisierten Form sowohl der Popularisierung reformatorischer Lehre als auch der Didaxe bürgerlich-christlicher Ethik.

Vollends aus dem Bereich biblischer Stoffe ragt die Comedia *Julianus, der Kayser, im badt* heraus (1556). Der Stoff aus den *Gesta Romanorum* wird in protestantisches Denken eingefügt: Selbstüberhebung des Individuums, Hoffart, *superbia*, werden durch einen göttlichen Boten bestraft, allerdings zur Belehrung auch des Titelhelden, der nach Verzeiflung, Not und sozialer Isolation zur Reue findet und zum idealen Herrscher wird. Die Parabel dient so zur Exemplifikation einer Herrschaftsethik aus dem Glau-

61 KG 13, S. 240.

62 KG 13, S. 240; die Allegorese betrifft tatsächlich jedes Detail des Gleichnisses – die zitierte Passage wird fortgesetzt: „Das ist das kleidt, der unschuld tuch, / Und legt dem sündler an die Schuch / Des evangeli, das er handel / Forthin in eim christlichen wandel, / Gibt im auch wider an sein handt, / Das fingerlein, des geystes pfandt, / Und speist in mit dem sacramendt. / Das kelblein Christus ist genendt, / Nimbt in wider auff zu eim son, / Des sich denn hoch erfrewen thon / All engel, wie denn sagt Christus: / Wo auff erdt wücket ein sündler buß, / Mer den ob hunderten geschicht, / Welche der buß bedürffen nicht.“

ben, die allerdings insofern verallgemeinert werden kann, als alles irdische Gut und Glück lediglich als Leihgabe durch die Gnade Gottes interpretiert wird. Dass eine solche Protestantisierung bei Sachs selbst vor antikenmythologischen Stoffen nicht Halt macht, könnte ein Blick auf die Clitimestra- [sic!] bzw. die Odysseus-Dramatisierung deutlich machen.⁶³ – In den Kontext solcher weltlichen Stoffe gehört auch sein *Hecastus*.

1.5.3 Öffentlichkeit und bürgerliches Theater in Nürnberg

Seit 1313 freie Reichsstadt, war Nürnberg zu Beginn des 16. Jahrhunderts die mächtigste Handelsstadt im Reich. Sie war günstig gelegen an zwei wichtigen Handelsstraßen; die weitreichenden Handelsbeziehungen, zur Hanse, ins Rhein- und ins Donaugebiet sowie nach Italien, verschafften der Stadt ihren Reichtum. Der konservative, patrizisch besetzte Rat wachte streng über Wareneinfuhr und Qualität und schützte zudem die Händler vor Raubrittern. Die Reformation erschien ihm als willkommene Möglichkeit, sich aus der Abhängigkeit vom Bamberger Bischof zu befreien; aus ökonomischen Gründen sah man sich aber immer wieder zu geschicktem Taktieren gegenüber dem Kaiser gezwungen – was zuweilen zu Predigtverboten und Zensurmaßnahmen (auch gegen Hans Sachs) führte.

Mitte des 16. Jahrhunderts gab es in Nürnberg ca. 1.000 Lateinschüler und 4.000 'deutsche' Schüler (bei 30-40.000 Einwohnern)⁶⁴, doch wurde selbst durch die konsequenteste reformierte Schulpolitik der Analphabetismus nicht beseitigt. Engelsing spricht von einem zwar nicht gewaltigen, doch feststellbaren Teil der Bevölkerung vor allem der Mittel- und Unter-

63 Sachs besaß eine umfangreiche Bibliothek, die zu etwa einem Fünftel aus griechischen und römischen Autoren bestand (darunter Homer, Herodot, Xenophon, Livius, Vergil, Ovid und Plutarch); die meisten davon kannte er allerdings aus Übersetzungen, so etwa die plautinischen *Menaechmi* in der Übersetzung Albrecht von Eybs (Sachs: *Ein comedi Planti / beyt Monechmo*, 1548) und Homer nach der Übersetzung von Simon Schaidenreisser (1537), aus der er einzelne Episoden in Spruchdichtungen und Komödien aufgriff, z.B. die Geschichte von Odysseus und Penelope, die, dem Epilog zufolge, eheliche Liebe und Treue (Penelope) lehrt sowie Gottergebenheit in aller Lebensgefahr (Odysseus), Ehrfurcht vor den Eltern (Telemach), Liebe gegenüber der Obrigkeit (Hirten) sowie die Gewissheit göttlicher und irdischer Strafe (Buhler).

64 Die Angaben zur Schul- und Alphabetisierungsstatistik und die Details zur Schul(abbrecher)-Wirklichkeit in Nürnberg versammelt etwa R. Endres: „Sozial- und Bildungsstrukturen fränkischer Reichsstädte im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit“. In: H. Brunner (Hg.): *Literatur in der Stadt. Bedingungen und Beispiele städtischer Literatur des 15. bis 17. Jahrhunderts*. Göttingen 1982, 37-72, hier 59; vgl. auch ders.: „Das Schulwesen in Franken im ausgehenden Mittelalter“. In: B. Moeller/H. Patze/K. Stackmann (Hgg.): *Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1978 bis 1981* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-hist. Klasse, 3. Folge 137). Göttingen 1983, 173-214.

schicht, der nicht alphabetisiert war.⁶⁵ Alphabetisierung führt ohnehin nicht automatisch zu einer „autonomen Form der literalen Rezeption“, also dazu, über den bloßen Entzifferungsprozess hinausgehende, selbstständige Sinndeutungs- und Auslegungskompetenz erworben zu haben.⁶⁶

Allerdings war die literale Erziehung, die Einübung in Lesen und Schriftgebrauch, nicht das einzige, ja nicht einmal das oberste Ziel des Unterrichts an den Lateinschulen; die Einübung in liturgische Unterstützung des Gottesdienstes o.Ä. stand teilweise höher im Kurs. Daher häuften sich Beschwerden der Kaufleute über die vermeintlich unsinnige Latinität; Kinder aus Kaufmanns- und Handwerkerfamilien brachen sogar häufiger den Schulbesuch ab. So scheint die Einrichtung der Lateinschulen der Ausbildung einer volkssprachlichen Literalität nicht förderlich gewesen zu sein, und dies gilt auch für die deutschen Schulen, denn bei ihnen stand die Alphabetisierung ganz im Zeichen der Handhabung kaufmännisch-handwerklicher Gebrauchstexte. Auf literarisches Lesen zielte sie nicht.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, welche Bedeutung dem bürgerlichen Theater der Stadt zukam; „die mündlichen Aufführungen der Dramentexte [übernahmen] eine Multiplikatorenfunktion, weil durch sie auch die noch nicht hinreichend literalisierten Teile eines literal orientierten Publikums erreicht werden konnten.“⁶⁷

Die Zielgruppe von Sachsens Texten kann also als hypoliterales (wenn nicht gar analphabetisches) Publikum bezeichnet werden⁶⁸ – „gemeines Volk“⁶⁹, für das die hohen Bücherpreise „nahezu unüberwindliche Hindernisse auf dem Weg zu religiöser und weltlicher Bildung“⁷⁰ darstellten. Vor aller konfessionellen Instrumentalisierung hatten seine Theateraufführungen – sie fanden in der Marthakirche oder im Refektorium des Predigerklosters statt – eine bildungspolitische Funktion: „Sie machten ein

65 Vgl. R. Engelsing: *Analphabetentum und Lektüre. Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft*. Stuttgart 1973, 33f.

66 Epping-Jäger 1996, 426.

67 Epping-Jäger 1996, 430f.

68 Der Begriff, den Epping-Jäger hier einführt, stammt von Helmut Glück: *Schrift und Schriftlichkeit. Eine sprach- und kulturwissenschaftliche Studie*. Stuttgart 1987; bezeichnet wird durch ihn jene kulturelle Übergangsstufe, in der sich literale Kommunikations- und Verhaltensweisen verbreiten und alte Kommunikationsformen in neue literale Rahmenbedingungen integriert werden. Vorreformatrisch identifiziert Epping-Jäger (1996, 190) im Anschluss an Glück eine „orale Applikationskultur der begrenzten Literalität“, in der das Medium Schrift weiterhin eingebettet bleibe in die Determinanten einer mündlichen Kultur. In einer hypoliteralen Kultur beginne die Schrift, „ihre inhärenten Struktureigenschaften auf Kosten der Dominanz der Mündlichkeit zu emanzipieren“ (ebd. 193), d.h. etwa die Verlagerung literaler Kompetenzen auf die Seite der bisher nur rezeptiven Laienkultur.

69 Klein 1988, 99.

70 Klein 1988, 100f.; vgl. auch W. Krieg: *Materialien zu einer Entwicklungsgeschichte der Bücherpreise und des Autorenbonorars vom 15. bis zum 20. Jahrhundert nebst einem Anhang kleiner Notizen zur Auflagengeschichte der Bücher im 15. und 16. Jahrhundert*. Wien u.a. 1953, 20f.

weitgehend literaturunkundiges Publikum mit den literarischen Bildungsgütern der Zeit vertraut, die für Adel und gehobenes Bürgertum längst Selbstverständlichkeit geworden waren.⁷¹ Dies hatte Konsequenzen für die ästhetische Gestalt seiner Texte; denn wie den frühneuzeitlichen Dramenautoren überhaupt ging es auch Sachs mitnichten um „eigenständige schöpferische Durchdringung und Neugestaltung des vorgefundenen Materials, (...) sondern um seine Wiedergabe in neuer Form“, die auf stärkere Publikumswirksamkeit abzielte.⁷²

Sachs greift, wie schon angedeutet, die humanistische Innovation der dramatischen Darstellungstechnik gerne auf; anders als den Humanisten geht es ihm allerdings nicht um „Einübung in Rhetorik und Verbesserung der Sprechfähigkeit“, sondern um „die Aufgabe der Erziehung in Glaubensfragen und in gesellschaftlichem Verhalten“ und um „Vermittlung von Literatur als Bildungsgut“.⁷³ In der Kampfphase der Reformation waren Prosadialog und Flugschrift-Text die adäquaten literarischen Äußerungsformen Sachsens gewesen; in den vierziger Jahren jedoch wurde aufgrund der besonderen reichspolitischen Bedeutung Nürnbergs zu eindeutig pro-reformatorische Literatur zensiert.⁷⁴ Unter den Bedingungen des nürnbergischen Kampfes um reformatorische Errungenschaften und gegen die Durchsetzung des Interims 1551 „ist ein sprunghaftes Ansteigen der Sachsschen Dramenproduktion zu verzeichnen. In den Jahren zwischen 1550 und 1560 entsteht die überwiegende Mehrzahl der ‘tragedis’ und ‘comedis’, die insbesondere biblische und antike Stoffe aufgreifen“⁷⁵ – allerdings nicht ohne protestantische Moral und Gnadenlehre zu implementieren. Damit kommt Sachsens Texten – über ihre Bildungsfunktion hinausgehend – eine konfessionell-sozial solidarisierende Funktion zu; das Schauspiel wird zum „Medium der Gemeindestiftung und -bestätigung“.⁷⁶ Hinzu kommt verstärkt die „unmittelbare Moralisierung, die sich auf die Veränderung individuellen Fehlverhaltens konzentriert“.⁷⁷ Nach jener ersten Phase der erfolgreichen Propaganda für die Reformation ist die wei-

71 Klein 1988, 102.

72 Klein 1988, 102f.

73 Klein 1988, 117.

74 Vgl. Müller 1985, 72; vgl. auch W. Theiß: „Der Bürger und die Politik. Zu den zeitkritischen Dichtungen von Hans Sachs“. In: H. Brunner/G. Hirschmann/F. Schnelbögl (Hgg.): *Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur. Hans Sachs zum 400. Todestag am 19. Jan. 1976*. Nürnberg 1976, 76-104, hier 77ff.

75 Müller 1985, 72.

76 Müller 1985, 73.

77 Müller 1985, 73. Müller nimmt allerdings an, dass nach Luthers Tod die aufbrechenden Differenzen im protestantischen Lager Sachs eine Parteinahme unmöglich machten und zu einer Propagierung nicht mehr protestantischer Glaubenslehre, sondern lediglich stadtbürgerlicher Moralität kommen ließen (vgl. ebd.).

tergehende Popularisierung reformatorischer Ethik ebenso notwendig wie die stete Erinnerung an die evangelische Lehre.⁷⁸

Insgesamt können die Dramen von Hans Sachs in der neu entstandenen volkssprachlichen Öffentlichkeit, bei der, im mittleren 16. Jahrhundert, noch keinesfalls von einer ausgebildeten laikalen Lese- und Textdeutungskompetenz ausgegangen werden darf, als Orientierungshilfe verstanden werden – als Orientierungshilfe, deren man desto dringender bedurfte, je mehr die Bedeutung literaler Wissensbestände zunahm, und zu diesen gehörte nicht zuletzt Luthers Glaubenslehre; immerhin war von hier aus eine Deutungsperspektive historischer oder mythologischer Stoffe gegeben. Das volkssprachliche Drama bei Sachs erscheint so als ideale Gattung der Hypoliteralität: Schriftlich fixiertes Wissen – ob nun über die Antike, über Literatur oder über die Bibel – wird in einer gestisch-oralen Inszenierung vermittelt und denjenigen zugänglich gemacht, die alleine nicht lesen würden oder können, und diese Vermittlung des Wissens wird zugleich immer auch mit seiner Auslegung verbunden. Gerade dieser letzteren Anforderung kommen dramatische Texte besonders entgegen: Prolog, Epilog und gelegentliche Binnenmoral haben hier ihre Funktion.

1.6 Macropedius und Sachs: Reformkatholizismus und lutherische *sola-fide*-Lehre

Der *Hecastus* des Macropedius steht in der geistigen Tradition der reformkatholischen Bewegung der *devotio moderna* (s. S. 12). Dies bedeutet v.a. zweierlei: Der Reformkatholizismus fordert strikten Biblizismus, also die „Gewohnheit regelmäßiger und fortlaufender Schriftlektüre und Schriftauslegung“.⁷⁹ Diese Schriftauslegung wird allerdings nicht dem Einzelnen freigegeben, sondern grundsätzlich an Glauben und Schriftwissen gebunden: „Dann ist dein Gewissen gut und dein Denken richtig, wenn du alles gemäß der heiligen Schrift tust, und die letztere so verstehst, wie die Heiligen sie ausgelegt haben und nicht auf deinen eignen Kopf vertraust.“⁸⁰ Zudem verweist der Vorrang individueller Frömmigkeit vor den „sakramentalen Institutionen“⁸¹ den Einzelnen unmittelbar an Christus. Durch diese beiden Prinzipien – den Vorrang der Heiligen Schrift und die Rechtfertigung eher aus dem Glauben an Jesus Christus denn aus guten Werken – steht der Reformkatholizismus der lutherischen Reformation recht

78 Vgl. Otten, Franz: „mit hilff gottes zu tichten ... got zu lob vnd zu ausspreitung seines beilsamen wort“. *Untersuchungen zur Reformationsdichtung des Hans Sachs*. Göttingen 1993, S. 203.

79 Mestwerdt 1917, 117.

80 Mestwerdt 1917, 118

81 Mestwerdt 1917, 91

nahe⁸², und dies spiegelt sich auch in den *Hecastus*-Dramen von Macropedius und Sachs wider.

Rekapitulieren wir deshalb einmal knapp die Gestaltung der Fabel bei Macropedius. Der knapp dreißigjährige Hecastus, ein verschwenderischer Lebemann, wird plötzlich von einer tödlichen Krankheit befallen und vor den Richterstuhl Gottes gerufen, um dort genaue Rechenschaft abzulegen. Schnell zeigt sich, dass Hecastus in dieser Lage weder von seinen „Freunden“ noch von seinen Verwandten Beistand erwarten kann; auch Plutus, der personifizierte Reichtum, kann ihm in diesem Falle nicht helfen. Die einzigen, auf die er zählen kann, sind Virtus und Fides. Diese zwei zeigen ihm, was zu tun ist.

Als der Tod erscheint, ihn zu holen, ringt Hecastus ihm eine Stunde Aufschub ab. Dies genügt dem Priester Hieronymus, um in Hecastus den rechten Glauben wiederauferstehen zu lassen und so seine Seele dem Satan zu entreißen. Mors und Satan können nur noch den körperlichen Tod durchsetzen, über die Seele haben sie keine Gewalt mehr. So endet denn das Stück nicht mit einer Trauerszene (die wird von Hieronymus im Keim erstickt), sondern mit einem würdig-heiteren Leichenschmaus.

Der wesentliche Glaubenssatz, der durch das Stück vermittelt wird, wird von Hieronymus (v. 1379-1384) erläutert und von Fides im Disput mit dem Satan begründet: Für den Sündenerlass und damit für Seelenheil und ewiges Leben ist der Glaube an Jesus Christus notwendige und zugleich hinreichende Voraussetzung. Auch wenn also, wie Hieronymus es später formuliert, eigentlich Gottesfurcht und gute Werke für Aufnahme bei Gott sorgen (vgl. 1783ff.), gilt doch hier: *Credit, ergo in aevum cum Deo victurus est* (1564f.), denn der Glaube ist ein gutes Werk (1519 *opus bonum*), und zwar eines, das schwerer wiegt als alle begangenen Sünden.

Macropedius stellt das Konzept der Werkgerechtigkeit also nicht grundsätzlich in Frage, sucht es aber mit dem der Glaubensgerechtigkeit in Einklang zu bringen. Dies scheint schon bald scharfe Reaktionen von katholischer Seite hervorgerufen zu haben; Macropedius referiert sie in der Vorrede der überarbeiteten Version des *Hecastus* von 1552. Das Stück verleite, so die Kritik, zur Sorglosigkeit (*securitas*) in Bezug auf das eigene Seelenheil – denn es vertrete die Auffassung, wonach man allein durch den Glauben (*sola fide*), also durchaus auch ohne gute Werke, das Seelenheil erlangen könne. Mit einem Wort: Das Stück propagiere protestantische Irrlehre.

Wer sich das geistige und politische Klima jener Jahre vergegenwärtigt, erkennt, in welcher heiklen Lage sich Macropedius mit seinem *Hecastus* hineinmanövriert hatte. 1534 war der Jesuitenorden gegründet und sechs

82 Vgl. dazu insgesamt auch Mestwerdt 1917, 148f.