

Die Poetik des Andreas Friz und ihr Antikebezug

Ludwig Fladerer

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	3
Umfeld.....	3
Überblick über den Inhalt der Epistula	4
Explizite Erwähnung antiker Autoren.....	5
Mucius Scaevola und die Einheit der Tragödie.....	10
Latein als Bühnensprache.....	13
Die Zielbestimmung der Komödie – Terenz und Donat.....	15

Abstract

Im folgenden Beitrag wird die *Epistula de Tragoediis* (MS 938 der Universitätsbibliothek Graz), eine nie gedruckte Dramentheorie des im 18. Jh. bedeutenden Dramatikers Andreas Friz S.J. unter dem Aspekt der Rezeption von antiken Autoren untersucht. Dabei stehen als Phänomene des Umgangs mit antiker Literatur der Entwurf einer Mucius Scaevola Tragödie, das Plädoyer für Latein als Bühnensprache sowie die Zielbestimmung der Komödie im Zentrum der Erörterung. In Ergänzung zu bisherigen Forschungsergebnissen kann gezeigt werden, daß die Poetik des Friz, besonders seine Ablehnung Senecas als Reaktion auf die Bühnendichtung des Nicolaus Avancini und des in Graz wirkenden Anton Maurisperm zu verstehen ist. Neben bekannten und evidenten Einflüssen der Aufklärung auf den Dramenbegriff des Friz spielt aber auch die unmittelbare Verwertung antiker Terenzkommentare eine große Rolle.

Umfeld

Als Andreas Friz in den Jahren 1741 – 1744 seine *Epistula de Tragoediis* zu Papier brachte, rang das Habsburgerreich unter seiner 1740 auf den Thron gekommene Monarchin Maria Theresia um seine äußere und innere Existenz. Am Wiener Hof war man nicht zuletzt aufgrund der Bedrohungen von Seiten Preußens zum Schluß gekommen, daß nur eine Aktivierung aller Ressourcen, der militärischen wie der finanziellen und intellektuellen, für die Interessen des Staates dessen Weiterbestand sichern konnte. Die in Angriff genommenen Reformen mußten also darauf abzielen, die zentrifugalen und heterogenen Elemente des Vielvölkerstaates zusammenzufassen und im Sinne des aufgeklärten Absolutismus zentral zu administrieren. Demnach ist es nicht überraschend, daß die Regierung auch auf dem Gebiet der Universitäten autonome Bestimmungen reduzieren und staatlich Regulative durchsetzen wollte.¹ An der Universität Wien ist die Reform mit der Person des Gerard van Switen verbunden, dessen Studienordnung vom Jahre 1752 für die Fakultäten der Theologie und Philosophie in weiterer Folge auch von Prag, Graz, Innsbruck, Olmütz und Freiburg übernommen wurde. Die Studienreform wurde vom Jesuiten Ludwig Debiel (1697-1771) mitbeeinflußt und vom Erzbischof von Wien und Studienprotektor der Universität Josef Graf Trautson gefördert.² Dessen Nachfolger Erzbischof Christoph Anton von Migazzi legte dann eine neue Studienordnung für die theologische Fakultät der Universität Wien fest, das Hofdekret vom 10. September 1759 sah die Errichtung von Lehrkanzeln für augustinische und thomistische Theologie vor, wobei neben Jesuiten auch Dominikaner und Augustiner als Universitätslehrer zugelassen wurden.³ Als Grundtendenz der Studienordnung kann

1 Vgl. M. Hellyer, *Catholic Physics. Jesuit Natural Philosophy in Early Modern Germany*, Notre Dame 2005, 211 f. Hellyer sieht zwischen den zentralen Vorgaben und der faktischen Situation an den Universitäten nicht immer einen Gegensatz, wenn er betont, daß curriculare Reformen oft den Istzustand an den Universitäten festschrieben.

2 Über Debiels Werk und Leben M. Glück, *Metamorphoses Styriae* (ungedr. Diss.), Wien 1999, 9, zur Studienordnung van Switens vgl. R. Kink, *Geschichte der kaiserlichen Universität zu Wien*, Bd. 2, Wien 1854, 458–63. Zu van Switen vgl. F. T. Brechka, *Gerard van Switen and His World, 1700 – 1772*, The Hague 1970.

3 Vgl. Kink 536-540, P. Hersche, *Der Spätjansenismus in Österreich*, Wien 1977, 65, D. Breuer, *Kardinal Migazzi, Förderer und Gegner des kulturellen Wandels im thesesianischen Zeitalter*, in: F. M. Eybl (Hrsg.), *Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesesianischen Zeitalters*, Wien 2002, 210-231, W. Telesko, *Das Programm der Deckenmalereien im Johannessaal der alten Wiener Universität – katholische Aufklärung versus barocke*

man die Fokussierung des akademischen Lebens auf das Prinzip der Nützlichkeit ausmachen, das sich an der Zurückdrängung aufwendigen Prunks bei Zeremonien ebenso wie an der Ersetzung der vermeintlich ineffizienten Aristotelischen Metaphysik durch Experimentalphysik ablesen läßt.⁴ Die Partizipation des aufklärerischen Flügels der Jesuiten an der Universitätsreform zeigt sich im engen Segment einer Poetik der Tragödie, wie sie der Jesuit Friz vorgelegt hat, der nach seinem Grazer Aufenthalt wie van Switen und Debiel in Wien gewirkt hat und der sich in einer oratio gratulatoria an Kardinal Trautson, eine treibende Kraft der Reform, wandte.⁵ Da das Jesuitentheater im Leben der Hohen Schule fest verankert war, illustrieren Aussagen über die Ausstattung der Bühne, die ideale Gliederung der Stücke und den Zweck der Tragödie das Streben der Aufklärung nach Effizienz und Nutzen auf diesen Gebieten der Gesellschaft. Bevor wir die Nutzbarmachung antiker Dramen und Poetiken in der Poetik des Andreas Friz untersuchen, sollen im folgenden Abriß die wesentlichen Positionen dieser Schrift nachgezeichnet werden.

Überblick über den Inhalt der Epistula

Weybora konnte in seiner Dissertation, bei der es sich im übrigen um die einzige Monographie über ein Werk des Friz handelt, klar zeigen, daß die rationalistische Wende in den Jesuitenpoetiken mit der Epistula des Andreas Friz, nicht aber mit der erst 1753 verfaßten *Idea poeseos* des Neumayr einsetzt.⁶ Die von Friz nie publizierte Epistula zerfällt in einen theoretisch-poetologischen und in einen der Aufführungspraxis gewidmeten Teil. Im ersten Abschnitt entwickelt Friz um die für ihn zentrale Theorie der drei Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung Überlegungen zum Zweck, der Stoffwahl und der Wahrscheinlichkeit. Dabei wird Aristoteles als Autorität für den Grundsatz aufgerufen, dem Drama, d. h. neben der Tragödie auch der Komödie, sei als Zweck die *affectuum purgatio* gesetzt, die sich in der Liebe zur Tugend (*virtutis amor*) und dem Haß auf das Laster (*odium vitii*) niederschlage. Gemäß seinem Grundanliegen, die Abhängigkeit der Dramentheorie des Friz von Corneille, Gottsched und den Jesuitenpoetiken eines Jouvancy (Juventius), Donati und Masen (Masenius) zu erweisen, sieht Weybora in diesem Theorem eine Übernahme aus Jouvancys *De ratione discendi et docendi*, der seinerseits wieder aus Corneille geschöpft habe.⁷ In der Stoffwahl, also der Frage, ob religiöse (*historia sacra*) oder profane (*historia profana*) Motive zu bevorzugen seien, geht Friz von einem prinzipiellen Vorrang geistlicher Themen aus, erkennt aber weltliche Stoffe *de facto* als gleichwertig an. Tatsächlich beschäftigt er sich in der Epistula allein mit diesen. Welche Vorlage auch gewählt werden mag, sie hat nach der Richtschnur der Wahrscheinlichkeit gestaltet zu sein.

Allegorik, in: M. Csáky, - F. Celestini – U. Tragatschnik (Hrsg.), *Barock. Ein Ort des Gedächtnisses*, Wien – Köln – Weimar, 2007, 17-37.

4 Aus H. Giercke, *Zur Geschichte der Mathematik an der Universität Freiburg i. Br.*, Freiburg 1955, 43 f. geht hervor, daß an einzelnen Jesuitenuniversitäten bereits vor einer staatlichen Implementierung der Experimentalphysik dieser Weg freiwillig beschritten worden war; dazu Hellyer 212.

5 Kurzbiographie und Werkübersicht bei M. Einfalt - L. Fladerer - U. Syrou, *Andreas Fri(t)z*

6 F. Neumayr, *Idea Poeseos*, Ingolstadii MDCCLVI; B. Weybora, *Die „Epistula de tragoediis“ von Andreas Friz. Ihre Anschauungen und Quellen* (ungedr. Diss.), Graz 1940, 93 gegen A. Happ, *Die Dramentheorie der Jesuiten*, München 1922, 140.

7 J. Juventius, *De ratione discendi et docendi*, Francoforti MDCCVI 68; Weybora 94 f.

In der Frage der drei Einheiten differenziert Friz die historisch – objektiv ablaufende Zeit, innerhalb der eine Handlung stattfindet (Echtzeit: *tempus verum*) von der Aufführungsdauer, also der Zeit, innerhalb der die Echtzeit dargestellt wird (*tempus fictum*). Auch wenn Friz in der Terminologie der beiden Zeiten eigene Wege beschritten hat, kann Weybora dessen Forderung, beide Zeiten sollten idealerweise zusammenfallen, bereits bei Corneille nachweisen.⁸ Entsprechend dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit soll die dargestellte Zeit nicht mehr als 12 Stunden betragen, über diese Dauer könne das Publikum durch eine spannende Handlung gerade noch hinweggetäuscht werden. Wie Gottsched verbietet Friz Szenenwechsel innerhalb eines Akts, Vorbilder aus dem eigenen Orden sind hier deutlich greifbar.⁹ Analog zum Schauplatz soll auch das Schauspiel ein Ganzes darstellen, in dem sich die Nebenhandlungen der Haupthandlung unterordnen, um zu vermeiden, daß sich eine doppelte Handlung, eine *actio duplex* ergebe. Weybora nimmt hier eine Rezeption von Corneilles Stellungnahmen zu seinem Horace an, dessen Handlung *double* sei.¹⁰ Als Methode der Szenenverknüpfung empfiehlt Friz, daß bei einem Szenenwechsel zumindest eine Person auf der Bühne bleiben soll, um die beiden Sequenzen organisch miteinander zu verbinden. Die weiteren Themen aus dem ersten Teil der *Epistula* sind rasch besprochen: Friz plädiert für die pathetische Ausgestaltung von Monologen und für die Verbannung der die Einheit der Handlung störenden Chöre an das Ende des Aktes. Ebenso möchte er die Zahl der in einer Szene sprechenden Personen auf drei, höchstens auf vier beschränken und fordert eine einfache und klare Sprache, die sich dem Bildungsniveau der verkörperten Personen anzupassen habe. In all diesen theoretischen Postulaten erkennt Weybora eine Beeinflussung des Friz durch Corneille, Gottsched und die Jesuitenpoetiken.

Explizite Erwähnung antiker Autoren

Das von Weybora erstellte Porträt eines Andreas Friz, der in seiner Abhängigkeit von den Franzosen und der deutschen Aufklärung die Antike kaum und wenn, dann nur durch die Brille des zeitgenössischen Rationalismus wahrnimmt, bedarf einer weiteren Prüfung. Denn diese Theorie schließt eine eigenständige Rezeption der Klassiker durch den Professor für Grammatik und Rhetorik aus.

Als erster Gewährsmann aus der Antike wird in der *Epistula* namentlich Aristoteles genannt, dessen Zielbestimmung der Tragödie in *poet.* 1449 b 27-29 als Katharsis der Affekte übernommen wird: *Aristoteles virtutis amorem et odium vitii, utque ipse loquitur, purgationem affectuum dramaticae finem statuit* (224r): Furcht und Mitleid, denen Aristoteles als Methoden zur Erlangung der Katharsis einen hohen Stellenwert zugewiesen hat, werden ausgeblendet, die Aristotelische Verbindung von ästhetischer Lust und kathartischer Wirkung wird desgleichen nicht mehr rezipiert. Die Erweiterung der Definition um die Wendung *virtutis amorem et odium vitii* ist gegen Weyboras Ansicht nicht als Zitat aus Aristoteles zu werten, das erst mit dem *utque ipse loquitur* eingeleitet wird, sondern kann als Präzisierung der moralischen Zielsetzung der Tragödie verstanden werden, wie sie in den Jesuitenpoetiken eines Masen

8 Weybora 95 f.

9 F. Lang, *Dissertatio de actione scenica*, Monachii MDCCXVII, 99.

10 Weybora 98 f.

und Jouvancy zu finden war.¹¹ Die von Aristoteles vorgenommene Teilung der Tragödie in Sprechpartien und Lieder (poet 1449 b 33) ist Friz bekannt, sie wird allerdings erst später aufgerufen, wenn er sich gegen den Chor auf der zeitgenössischen Bühne argumentiert. Für seine Ablehnung des Chores nennt Friz zwei Gründe: Zum einen kämen die meisterhaften Chorpartien der griechischen Klassiker auf der Schulbühne nicht zur Geltung, zum anderen zerstören die als Zwischenspiel mit Tanzeinlagen verbundenen Chöre seiner jesuitischen Kollegen den Handlungszusammenhang und entwickeln ein Eigenleben, das dem Ideal der *unitas actionis*, dem er sich zusammen mit den französischen Dramatikern verpflichtet fühlt, zuwiderläuft.¹² Die unmittelbar nach dem Aristoteleszitat gebrachten lateinischen Übersetzungen aus Sophokl. *Oid. Tyr.* 1524-1530 und *Antig.* 1348-1353¹³ finden sich in der *Poetik* des Aristoteles nicht, sie stellen in der *Epistula* die umfangreichsten direkten Zitate aus der antiken Literatur dar, die Herkunft der Übertragung ins Lateinische konnte aber nicht nachgewiesen werden.

Die zwischen Didaktik und Unterhaltung angesiedelte Ausrichtung des Dramas diskutiert Friz ausgehend von seiner Kritik an der Jesuitenbühne seiner Zeit. Als deren Hauptübel bewertet Friz 224r unter dem Thema *Finis dramatis* den Wunsch, dem Publikum zu gefallen: *id unum spectant, ut auditoribus placeant*. Dagegen weist Friz im Abschnitt *Materia dramatis* 225r darauf hin, die Stoffwahl sei so zu treffen, daß der Hörer ebenso unterrichtet wie erfreut werden könne - ... *qua (sc. materia) non erudire minus, quam delectare possit auditorem*. Jedem Poeten sei zur Aufgabe gestellt, durch Belehren zu erfreuen: *imo hoc poetis omnibus necessarium existimo, quorum est delectando docere* (225r). Auch in seinen allgemeinen Schlußüberlegungen kommt Friz wieder auf das *delectare* als zu verwirklichendes Ziel gelungener Dramatik zu sprechen, wenn er festhält, der gewandte Dichter könne durch Verwirklichung der Gesetze des Dramas auch dann ein *delectare* erzielen, wenn das Publikum selbst über diese Gesetze nicht Bescheid wisse (259v). Zweifellos kann die Ablehnung des *placere* und die Finalisierung des Dramas auf das *delectare* als Ausdruck des Gegensatzes von billigem Effekt und ethischer Ausrichtung des dramatischen Stoffes begriffen werden. Ebenso selbstverständlich ist es, daß sich Friz durch die Wahl des Terminus *delectare* in die Tradition antiker Dichtungstheorie einreihet, in der *docere*, *movere* und *delectare* als Ziele der Dichtkunst angegeben werden. Horazens *Dictum: Aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae* (ars 334 f.) ist Artikulation eines seit dem Hellenismus gängigen Konzepts, in dem das *terpein* als Äquivalent zur *psychagogia* und damit zur moralischen Formung aufgefaßt wurde.¹⁴ Eine direkte Übernahme aus dieser Horazstelle kann

11 J. Masenius, *Palaestra eloquentiae ligatae*, Coloniae MDCLXI, 3; *Juventius* 68; vgl. *Weybora* 44; 94, wo er irrtümlich von einem Zitat des Aristoteles spricht.

12 *Unitati actionis e diametro mihi opponi videntur a nostris chori fieri soliti* (246v). Als Hindernis zur Rezeption griechischer Chöre, die Friz im Gegensatz zu den gegen die *leges* komponierten Stücken des Seneca prinzipiell anerkennt, wird die Unvereinbarkeit der alten *carmina* mit der zeitgenössischen Musik betrachtet (248r).

13 Friz 224r: *O patriae meae Thebanae terrae Cives, videtis, Oedipus iste, qui inclyta Sphyngis aenigmata solvebat etc: in quantam tempestatem horrendae calamitatis inciderit, quam obrem tu, qui mortalis es, supremum illum diem specta, et memineris, ne quem unquam beatum praedices, priusquam extremam vitae metam absque calamitate transierit* (*Oid. Tyr.* 1524-1530); *Sapere ad beatitudinem praecipuum est: oportet vero Divina non afficere contumelia, superbi enim sermones gloriosorum, dum puniuntur ingentibus malis, docent ad extremum sapere* (*Antig.* 1348-1353).

14 Zu Neoptolemos von Parium bei Philod. poem. 13, 8 ff. als möglicher Quelle von Horaz vgl. G. O. Brink, *Horace on Poetry. The Ars Poetica*, Cambridge 1971, 352 f. Zu Angleichung der beiden Begriffe vgl. Strabo 1, 10, 10, wo die Seelenleitung das semantische Feld von „ergötzen, erfreuen“ abdeckt. Auch bei Neoptolemos, dessen verlorenes Werk durch die Polemik des

freilich aufgrund ihrer intensiven Rezeption nicht erwiesen werden. Grundsätzlich konnte die Dichtung der Aufklärung sich auf zwei Arten legitimieren: Einerseits hebt sie sich von ihrer eigenen Tradition – hier dem Jesuitentheater - ab, andererseits definiert sie ein positives Ziel, das in der Zeit des empfindsamen Bürgertums auf Akzeptanz stoßen konnte: Nutzen und Ergötzen. Für beide Strategien bot die von Horaz aus dem Hellenismus weitergereichte Poetik des *iucunda et idonea* eine autoritativ normierte Instanz. Nicht vergessen sollte aber werden, daß Friz indirekt in der Tradition einer hellenistischen Poetik steht, die den autonomen Rang von Dichtung als Medium der Unterhaltung ablehnt.

Einer ähnlichen Situation begegnen wir 249v, wo Friz im Kapitel *Personae* ein markiertes Horazitat – *ne quarta loqui persona laboret* (ars 192) – einfügt. Da sich bereits die Jesuitentheoretiker Pontanus inst. poet. 105 f. und Jouvancy inst. poet. 359 dieser Forderung des Horaz angeschlossen hatten,¹⁵ kann die ausschließliche Abhängigkeit von dieser Vorlage nicht behauptet werden. Die Beschränkung auf drei Sprecherrollen korreliert bei den späteren Kommentatoren mit der Aufforderung, die vierte Person habe als *persona muta* nur physisch präsent zu sein.¹⁶

Im Kapitel *vitia elocutionis* argumentiert Friz für die Klarheit und Verständlichkeit der Dramen, deren jesuitische Autoren durch einen Wust an entlegener Bildung die Zuseher vertreiben, die am besten gleich mit einem mythologischen Lexikon ausgerüstet ins Theater kommen sollten. Diesem Symptom des Verfalls hält Friz die Klassiker – *veteres* – entgegen, deren Ziel es gewesen sei, verstanden zu werden. Hier (236v) nennt er die Namen Sophokles, Euripides, Seneca, Vergil, Claudian und Statius, von denen Sophokles und Euripides auf der griechischen, Vergil auf der lateinischen Seite die positiven Vorbilder an Verständlichkeit repräsentieren, während Seneca, Claudian und Statius als Archegeten einer Fehlentwicklung stehen, an der die eigene Zeit leide. Da im weiteren Fortgang der *Epistula* ausschließlich Seneca eine Rolle spielt, bedarf die ablehnende Haltung des Friz gegenüber Senecas Dramen einer Erklärung. Grundsätzlich ist die Senecarezeption des Friz in sich nicht homogen, von einer durchgehenden Ablehnung kann nicht gesprochen werden. Friz spricht zwar sein Verdikt über die nicht den *leges artis* gebauten Chöre Senecas, aber: *Nec tamen omnino neglegendus Seneca ob illustres sententias, quibus abundat, modo ne nimio sententiarum et numero, et tumore eum imitemur* (247v-248v). Dies bedeutet, daß Seneca als moralische Instanz Vorbild sein kann, allerdings werden die Sentenzendichte und die übertriebene Pointierung seiner Gedanken als Rezeptionshindernis empfunden. Doch es war nicht erst die Aufklärung, die Senecas Stil als problematisch empfand. Die von Friz artikulierte Kritik am Deklamatorischen entspricht zwar dem Rationalismus der Epoche, entspringt ihm aber nicht. Bereits Quintilian hatte die zu starke Pointierung in Senecas Stil getadelt, weil sie den Inhalt zerstöre, der verdorbene Stil übe einen schädlichen Einfluß auf die Jugend aus (Quint. 10, 1, 125-131). Dieses Verdikt wurde von den Meistern der jesuitischen Barockdichter jedenfalls nicht übernommen.

Philodem, der in direkter Überlieferung durch Papyrusfunde aus Herkulaneum auf uns gekommen ist, treten terpein als auch die *psychagogia* synonym als Termini für „erfreuen“ auf; vgl. M. Fuhrmann, *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – Longin*, Darmstadt 1992, 152 f.

15 J. Pontanus, *Institutiones poeticae*, Ingolstadii MDXCIV, J. Juventius, *Institutiones poeticae*, Venetiis MDCCXI; Weybora 81 f.

16 Diom. GL 1, 491, 2, weitere Belege bei Brink 253.

Als Beispiel sei nur der „bayrischen Horaz“ Jakob Balde erwähnt, der sich in seinem wichtigsten Drama *Jephtias* kompositionell und sprachlich eng an den römischen Dramatiker anlehnte.¹⁷

Auch in der französischen Klassik vermochte Quintilians Urteil die Strahlkraft Senecas nicht zu verdunkeln. Die von Friz so geschätzten Franzosen Corneille und Racine gehörten zu den prominentesten Rezipienten Senecanischer Tragödien. So beruft sich Corneille in seinem Examen auf Euripides und Seneca als Vorlagen, wobei er gerade in seiner *Médée* ganze Passagen aus dem Senecastück paraphrasierend überträgt.¹⁸ Nicht nur in der Anlehnung an die großen Stoffe, sondern auch in deren dramatischer Umsetzung folgte Corneille seinem römischen Vorbild, wenn er etwa – was auch Friz 233v fordert – die Monologe zur Darstellung der Affekte verwendet.¹⁹ Die reservierte Haltung des Friz gegenüber Seneca kann sich also nicht aus Corneille speisen, sondern rührt vielleicht von Bemerkungen Racines, der, obwohl viele seiner Stücke deutliche Spuren Senecas zeigen, dem Zeitgeschmack gemäß doch in Seneca eher einen Deklamator als einen Tragiker sehen wollte.²⁰ Der Einfluß Senecas auf die französische Bühne läßt sich dessenungeachtet bis knapp vor die Revolutionszeit belegen, noch *Crébillons Atrée et Thyeste* ist stark von Senecas *Thyestes* inspiriert. Dieses Phänomen einer selektiven Wahrnehmung einer als klassisch beurteilten französischen Literatur, die in ihren bedeutendsten Vertretern Seneca intensiv rezipierte und sich teilweise auch dazu bekannte, mag durch die Haltung Gottscheds beeinflußt worden sein, der in der Vorrede zu seinem 1730 verfaßten Trauerspiel *Der sterbende Cato* die Senecarezeption der beiden Franzosen sehr verkürzt dargestellt hatte, indem er sie ausschließlich als Nachahmer des Sophokles und Euripides verstand.²¹ Von Seneca, dem Gottsched outrierten Schwulst unterschiebt – ein Urteil, das übrigens auch Lucan trifft –, dürfen die Franzosen, die dem Wahrscheinlichen und der Natürlichkeit huldigen, natürlich nichts geborgt haben.²²

Ein weiteres Motiv für die Verbannung Senecas aus dem Kreis der nachzuahmenden Klassiker ist nun gerade in der Wertschätzung des stoischen Philosophen bei jenem Dramatiker begründet, dessen Poetik Friz als Symbol für eine zu überwindende Epoche bekämpft und den er in der *Epistula* als einzigen neuzeitlichen Dramatiker auch namentlich kritisiert. Es war Nicolaus Avancini, der am Höhepunkt des Österreichischen Jesuitentheaters in der Vorrede an seine Leser im ersten Band der *Poesis dramatica*

17 W. Stroh, *Seneca in Prag*: Mehr als wohl irgend ein anderes Jesuitendrama der Zeit (jedenfalls in Deutschland) stellt ja diese 'Jephtias' mit ihren fünf Akten und gliedernden metrischen Chorliedern einen Versuch dar, nach den Vorgaben der antiken, senecanischen Tragödie, bis hin zur Dreischauspielerregel, ein christliches bzw. alttestamentarisches Drama anzulegen. Unser "Seneca in Prag" ist gerade auch in dieser Hinsicht, wie in der Stoffwahl, eine Vorübung zu jenem späteren, betont klassizistischen Meisterwerk. Zu Baldes Einschätzung der Tragödien Senecas als Steigerung der griechischen Dramatiker vgl. J.-M. Valentin, *Les jésuites et le théâtre. Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris 2001, 559.

18 Zur intensiven Senecarezeption in der *Médée* und im *Oedipe* Corneilles vgl. Ch. Wanke, *Die französische Literatur*, in: E. Lefèvre (Hrsg.), *Der Einfluß Senecas auf das Europäische Drama*, Darmstadt 1978, 173-234, 197.

19 Corneille, *Discours du poème dramatique* 1, 45.

20 Racine Bd. 1, 133 (Picard), vgl. Wanke 207 ff. mit genauer Analyse von senecanischen Elementen in Corneilles *La Thébaïde* und *Phèdre*.

21 J.-Chr. Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, Darmstadt 1962 (unv. Ndr. Leipzig 1751), 2. Teil, X. Hauptstück Kap. 6.

22 W.-D. Liebermann, *Die deutsche Literatur*, in: Lefèvre, 371-449, 425.

gerade Seneca als stilistisches Vorbild hervorhebt.²³ Dort finden wir auch Avancinis explizite Ablehnung der Einheit der Zeit und des Ortes, deren Einhaltung die Dramatik des Stückes beeinträchtigt,²⁴ der er als Praktiker aber verpflichtet sei: *Ego minorum bullarum nomine contentus ero ... hoc igitur Dramatis titulo excuso materiam: quam alii ... uno die vel reipsam accidisse, vel accidere potuisse volunt: alii ... etiam uno loco (Ad lectorem 5)*. Zuvor hatte Avancini die Wahl des Titels *Poesis dramatica* für die Ausgabe seiner Stücke anstelle von *Poesis tragica* damit erklärt, er könne mit den Peripetien, dem sublimeren Stil und dem Gewicht der Sentenzen bei den klassischen Autoren nicht mithalten, seine Stücke seien also keine Tragödien im strikten Sinne, sondern sie müßten sich mit dem bescheideneren Titel *Dramen* zufrieden geben. Als Klassiker der antiken Tragödie nennt er die *Iphigenie* bei den Griechen und den *Hercules Oetaeus* des *princeps Latinus*, also des Seneca. Avancinis große in Wien aufgeführten *Ludi Caesarei* wollten also keine Tragödien sein. Die Welt ihrer Protagonisten ist die Welt Habsburgs, ein Reich, in dem vor dem Anspruch garantierter Sicherheit und Harmonie die *Fortuna* keinen Angriffspunkt findet, um zu wirklichen Normenkonflikten oder Gewissenskämpfen zu führen. Der Sieg der *virtus* steht bereits am Beginn des Stückes unerschütterlich fest. Die von Avancini auf die Bühne gebrachten Stoffe und Schicksale können in die überkommenen Gattungsgrenzen nicht mehr integriert werden, neben der Tragödie ist aber auch der Begriff der Komödie für diese von *gravitas* erfüllten Bühnenwelt, in der beinahe nie gelacht wird, unpassend. So beschreibt Valentin die *Ludi Caesarei* Avancinis treffend als *gigantesques constructions anti-tragiques*.²⁵ Tatsächlich teilt Avancini eines seiner Dramen, nämlich sein *Suspicio sive Pomum Theodosii* in zwei Hälften, deren zweite mit dem Titel *Antitragoedia sive triumphus innocentis Eudoxiae* eingeleitet wird, ohne daß der erste Teil als *Tragoedia* bezeichnet worden wäre.²⁶ Unter diesem Lichte weist Friz bereits mit der Titulierung seines Lehrbriefs als *Epistula de Tragoediis* auf seine programmatische Ablehnung der Bühnenkunst des Avancini hin, eine Polemik, die schließlich zur Vertreibung des Seneca aus dem Zirkel der Klassiker führte.

Den klassischen *veteres* der Griechen an die Seite stellt Friz die lateinischen Dramen eines Terenz und Plautus, die das Gesetz der Wahrscheinlichkeit beachteten und den Personen auf der Bühne eine ihrer Vorstellungswelt entsprechende Diktion in den Mund gelegt hätten (237r). Die Erhebung der beiden Komödienautoren zu Klassikern, findet ihren Niederschlag auch im Abschnitt über die *unitas actionis*. Terenz habe, so hält Friz fest, in seiner *Andria* beispielhaft vor Augen geführt, wie sehr die einzelnen Handlungsstränge auf das eine übergeordnete Ziel hinleiten sollen. Und doch bleibe auch hier ein Rest an Doppelgleisigkeit spürbar, da dieses Stück trotz aller Kunst den Eindruck erwecke, es sei ein Werk aus zwei zusammengeleimt worden: *quamquam fatendum istic, geminam hanc fabulam, et utriusque*

23 Nicolaus von Avancini, *Poesis dramatica*, Pars I, Wien 1655.

24 Zu Avancinis Vorrede vgl. A. Kabiersch, *Nicolaus Avancini S.J. und das Wiener Jesuitentheater 1640 – 1685* (ungedr. Diss.), Wien 1972, 25 f.

25 Valentin 656.

26 Zur symmetrischen Anordnung beider Hälften mit den Teilen *Protasis*, *Epitasis*, *Katastasis*, *Katastrophe* bzw. *Antiprotasis*, *Antiepitasis*, *Antikatastasis* und *Antikatastrophe* vgl. Valentin 657.

adulescentis amores magna arte esse connexos, e duobus conglutinatum (244v).²⁷ Mag auch Plautus, so setzt Friz fort, mit seinen *Captivi* die Einheit des Stücks noch besser gewahrt haben, gibt er doch Terenz zusammen mit den führenden Zeitgenossen zur Nachahmung frei: *Si tamen Terentium, et praecipuos aevi nostri hac in parte imitari lubet ...*(244v).

Mucius Scaevola und die Einheit der Tragödie

Friz exemplifiziert an zentraler Stelle seines Briefs (245r–246v) die ihm wesentliche Forderung nach dem Gesetz der *unitas actionis* am Schicksal des altrömischen Tugendhelden C. Mucius Scaevola, der in das Lager des Etruskerkönigs Porsenna eindringt, um diesen zu töten, aber aus Versehen dessen Schreiber erdolcht und gefangen genommen wird. Zum Zeugnis, daß er die vielen anderen römischen Jünglinge nicht verraten wird, die gegen Porsenna ihr Leben aufs Spiel setzen werden, verbrennt er seine Rechte in einer Opferschale. Friz konstruiert den Plot eines möglichen Muciusdramas in drei Akten mit den beiden Schauplätzen Etruskerlager und Rom. Im ersten Akt kommt Mucius zu Porsenna, wo die dramatische Handlung einsetzt. Der zweite Akt zeigt die besorgten Eltern des Mucius, Hoffen und Bangen halten sich die Waage. Im dritten Akt befinden wir uns wieder im Etruskerlager, die im ersten Akt begonnen Verknüpfungen werden aufgelöst. Friz kritisiert an diesem hypothetischen Stück die grundsätzliche Störung des Einheitsgebots insofern, als diese Tragödie den Anschein einer *duplex actio* erwecke (245v). Akt 1 und Akt 3 könnten nämlich zusammen ein in sich geschlossenes Sujet für ein Drama abgeben, in diesem Falle wäre die Handlung des zweiten Akts, die *intra muros* angesiedelt ist, verzichtbar. Umgekehrt wäre es möglich, mit nur geringfügigen Erweiterungen wie etwa mit Botenberichten auch den in Rom angesiedelten zweiten Akt zu einem autarken Stück zu formen.

In der Folge soll die These vorgestellt werden, wonach die Wahl des Muciusstoffes für die Formulierung eines dramatischen Musterplots nicht nur aus dessen breiter Rezeption im geistigen Umfeld abgeleitet werden kann, sondern darüber hinaus eine implizite Polemik des Friz gegen das Grazer Jesuitendrama enthält. Ein Einwand ist vorab auszuräumen: In einer gelehrten Publikation zur Rezeption der Geschichte von Mucius Cordus Scaevola wird festgehalten, daß sich im Vergleich mit anderen Episoden aus dem alten Rom in der Literatur keine intensive Beschäftigung mit diesem Stoff nachweisen lasse.²⁸ Einem *Scévole* von P. du Ryer (vermutlich 1646 aufgeführt) wird in Paris Erfolglosigkeit beschieden,²⁹ das Muciusstück von R. Feith (1794), das sich richtete gegen das Haus Oranien richtete, als isolierter Versuch bewertet.

Wenn man allerdings die Grenzen der Rezeption nicht nur auf die Sprechbühne einengt, sondern auch das Musiktheater einbezieht, ist an der Popularität des Stoffes nicht zu zweifeln. So erfreute sich das Libretto des N. Minato großer Beliebtheit, das in Folge von P. F. Cavalli (1665 Venedig), D. Monari

27 Diese Kritik an der *Andria* hatte bereits der Jesuit Donati formuliert: *In Andria Terentii Pamphilus Pasibulam, Charinus Philumenam sibi quaerunt uxores. Duo nempe diverso fine agentium expetuntur. Quomodo ergo una actio?* (*ars poet.* 158), dazu Weybora 77.

28 So bei E. M. Moormann - W. Uitterhoeve, *Lexikon der antiken Gestalten*, Stuttgart 1995, 459 f.

29 Das Stück erlebte allerdings im 17. und 18. Jahrhundert zahlreiche Nachdrucke, P. du Ryer selbst wurde 1646 in die *Académie Française* gewählt und dabei Corneille vorgezogen. Die Erstausgabe seines *Scévole* erschien 1647 in Paris. Vgl. dazu das Titelblatt

(1692 Wolfenbüttel), A. Scarlatti (1698 Neapel) und F. Ballarotti (1700 Turin) vertont wurde.³⁰ P. A. Rolli bearbeitete eine Vorlage von S. Stampiglia zu einem Libretto in drei Akten, das von F. Amadei (erster Akt), G. B. Bononcini (zweiter Akt) und G. F. Händel (dritter Akt) vertont und am 15. 4. 1721 am Londoner King´s Theatre aufgeführt wurde.

Im akademischen Leben war das Schicksal des altrömischen Freiheitshelden ebenso präsent, bot es doch Ansatzpunkte, um über ethische Fragen zu reflektieren. Ernst Christian Boldichs (1660-1696) *Consideratio Ethica Facti C. Mutii Scaevolae* kreist um die Laster, die sich im Gewande der Tugenden einschleichen, und erschien 1673 im Druck.³¹ Der Gattung der akademischen Pro – Loco Dissertation gehört eine Erörterung an, die 1722 in Leipzig unter dem Titel *Caium Mucium Scaevolam Cordum regio parricidam ex antiquitate eruit et sancta principum capita a quibusque privatorum iniuriis ... defendit* vom späteren Juristen Chr. L. Crell (1703-1758) gehalten wurde.

Das Weiterwirken der Muciusgeschichte in der bildenden Kunst zu verfolgen würde die uns gestellte Aufgabe, den Einschub des Friz über ein mögliches Muciusdrama zu erklären, überschreiten. Wir konzentrieren uns also nur auf das zeitliche und örtliche Umfeld des Andreas Friz. In über 600 Deckengemälden und Friesbildern hatte die fürstliche Dynastie der Eggenberger in ihrem Schloß bei Graz das humanistische Bildungsideal des tugendhaften Aristokraten, der die *exempla virtutis* lebt, in Bilder umgesetzt und den Zeitgenossen ästhetisch erschlossen.³² Auf den Deckengemälden sind Darstellungen mythologischen und historischen Inhalts zu sehen, die mittelbar auf Ovids *Metamorphosen*, auf Livius und Valerius Maximus sowie auf Herodot zurückgehen.³³ Die Römische Frühgeschichte liefert einen reichhaltigen Fundus an Gestalten, aus denen die Werte des Adels zur Zeit der Entstehung des Bildprogramms in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts abgelesen werden können. Der Schöpfer der Bilder in den Räumen 1-24 der Beletage, Johann Melchior Otto, benutzte als Vorlage unter anderem beliebte *Metamorphosenausgaben* und für historische Persönlichkeiten die erstmals 1630-1634 erschienene *Weltchronik* des Johann Ludwig Gottfried mit 321 Radierungen des Matthäus Merian.³⁴ Mucius Scaevola erscheint in Eggenberg in Raum 10 zusammen mit Romulus und Remus und dem großen Bild von Horatius Cocles als Symbolfigur für die Abwehr von Feinden, umgelegt auf den politischen Kontext zur Zeit der Entstehung der Gemälde wohl als Chiffre für den Kampf gegen die Türken.³⁵ Mit dem Blick ruhig zum Betrachter gewandt, verkörpert er Selbstbeherrschung und Tapferkeit gegenüber einem Nero, dessen feige Flucht und Tötung von fremder Hand im selben Raum bildlich dargestellt ist. Das gemeinsame Auftreten des Mucius mit Horatius Cocles und Romulus im Raum 10

30 Moormann - Uitterhoeve 460.

31 Jena bei J. J. Bauhofer.

32 B. Kaiser, *Schloß Eggenberg*, Graz 2006, 124 ff. Die Gemälde sind nach Stichen gearbeitet, die teilweise als Bestand der Eggenbergschen Bibliothek nachweisbar sind; vgl. Kaiser 138.

33 Vgl. E. Krummen, *Non est mortale quod ambit*. Antike Mythen und Geschichte im Bildprogramm von Schloss Eggenberg bei Graz, in: J. Dalfen – Chr. Harrauer (Hrsg.), *Antiker Mythos erzählt und angewandt bis in die Gegenwart*. Symposium Wien 15.-17. November 2001, 181 – 236, 181.

34 Vor allem die in Wien 1642 erschienene Ausgabe der *Metamorphosen* von Johann Wilhelm Bauer mit 150 Radierungen; vgl. Krummen 183 ff.

35 So Krummen 215.

spiegelt die Einordnung des Mucius in die Gruppe altrömischer Tugendhelden, zu denen in verschiedener Zusammenstellung Romulus, Marcus Curtius, Curius Dentatus, Horatius Cocles und Coriolan gehören können. So tritt Mucius im Römersaal der Riegersburg in der Oststeiermark vereint mit Marcus Curtius, Horatius Cocles und Romulus auf.³⁶ Daß Mucius Scaevola natürlich nicht nur regional beschränkt zum Bildungsgut der Barockkunst gehörte, zeigt beispielsweise das knapp vor den Eggenberger Darstellungen entstandene Fresko von P. da Cortona im römischen Palazzo Barberini (1633-1639), auf dem Mucius als Vertreter der Fortitudo erscheint. Der Poetik des Friz zeitlich näher stehen die um 1725-1730 zu datierenden Gemälde über Mucius Scaevola vor Porsenna von G. B. Tiepolo und C. Carlone.

Der Muciusstoff war also in der gebildeten Welt und im lokalen Umfeld des Friz präsent genug, um ohne Einführung als Beispiel für ein poetologisches Anliegen angeführt zu werden. Und doch – wie unser Exkurs in die bildende Kunst gezeigt hat, gab es viele dramatische Stoffe aus der römischen Heldenzeit von ebenso großer Popularität, warum berief sich Friz wie selbstverständlich auf Mucius, warum exemplifiziert er sein Ideal der *unitas actionis* nicht an einem Horatius Cocles, einer Phädra, an Stoffen, die doch auch aus dem zeitgenössischen französischen Theater bestens bekannt waren?

Eine Antwort gewinnen wir, wenn wir aus der Argumentation des Friz jene Indizien abstrahieren, die für ihn Symptome des Niedergangs des Jesuitendramas darstellen. Das Gesetz der drei Einheiten ist Friz so wichtig, daß er gegen den Szenenwechsel innerhalb eines Aktes polemisiert, eine Praxis, die seine Ordensbrüder kritiklos anwenden: *ex hoc facile conicies, quid de nostrorum arte sentiam, qui magnam elegantiae partem in varia, eaque frequenti scenarum mutatione ponunt* (228r). Klarheit schafft Verständlichkeit, diese ist Voraussetzung für die Rezeption eines Stoffes. Dieses Ideal gilt nicht nur auf dispositioneller Ebene, sondern auch auf dem Gebiet des Ausdrucks. Daher bekämpft Friz die schwer verständlichen Metonymien im lateinischen Drama, die es verhindern, daß man den Sonnengott Sol auch so bezeichnet: *Cave solem umquam suo nomine appelles. Phoebum semper, quin ne sic quidem, multi enim forent, qui hoc nomen intellegerent, Hyperione natum dicito aut quid eiusmodi* (236r). Desgleichen sei ein Antikebezug, der nur das enge Gebiet der Fachgelehrten anvisiere und sich in der Verwendung gesuchter und entlegener lateinischer Vokabel niederschlägt, inakzeptabel. Auch hier bringt Friz seine persönlichen Erfahrungen in die Debatte: *Eadem ratione a verbis antiquis abstinendum, quae obscuram reddant orationem. Novi quosdam, qui se Plautinos putarunt, eo quod verba aliqua minus usitata orationi inspersionem*. (237v). Im Abschnitt über die Wahrscheinlichkeit hält er fest, das Drama sei per se Imitation menschlicher Handlungsweisen, sodaß ein Abweichen vom Prinzip der Ähnlichkeit von Leben und Bühne das Theater selbst aufhebe (225v). Dementsprechend muß sich Friz gegen die ungeschickte, weil ungläubhafte und nicht imitative Verwendung von Theatermaschinen wenden, auf denen Phoebus zum Aufgehen gebracht werde, ohne daß man das entsprechende Requisit identifizieren konnte (255r). Aus eigener Anschauung kennt Friz auch Geistwesen, die aus dem Hintergrund des Theaters in Richtung Publikum schweben, wobei man die Seile, an denen die Schauspieler hängen, allzu deutlich sieht (255v). Dieser unfreiwilligen Komik stellt Friz als zerstörerisches Element die Gewohnheit zur Seite, in einer Tragödie spaßige Rollen einzubauen: *sed, dum seria ludicris misceri video, dum in tragoedia personae*

36 Der Schöpfer der um 1600 auf Riegersburg entstandenen Gemälde ist unbekannt.

ridiculae prodeunt, videor mihi heroem, militem, aut virum gravissimum intueri erepundiis exornatum (257r).

Bei unserem Überblick zum Fortwirken des Scaevolastoffes haben wir bisher ein Zeugnis verschwiegen, das für die Wahl des Muciusstoffes als dramatisches Exemplum und für das Verständnis der Poetik des Andreas Friz von maßgeblicher Bedeutung ist: Es handelt sich um das unter dem Titel *Virtus in Hoste Honorata seu Mucius Nobilis Romanus* von dem in Graz wirkenden Jesuiten Anton Maurisperg verfaßte Drama, das 1710 hier aufgeführt und 1730 in Steyr als Nachdruck verlegt wurde. Damit haben wir jenes Rezeptionsdokument vor uns, das sowohl in seiner lebensweltlichen Verankerung als auch chronologisch neben dem evidenten Inhaltsbezug der Epistula des Friz am nächsten steht.³⁷ Lesen wir nun dieses Stück vor dem Hintergrund der wenigen Dezennien später verfaßten Überlegungen des Friz zu seinem idealen Muciusdrama, stellt sich heraus, daß alle oben von Friz als Zeichen des Verfalls der Jesuitenbühne aufgelisteten Symptome bei Maurisperg auf der Bühne realisiert waren. Der Autor ergeht sich in entlegensten Anspielungen auf antike Geschichte und Mythologie (*Tristesque modulos Memnonis saxum dabat*: v. 66; *Cyrrhaee vates*: v. 262 für Apollopriester), die Sonne und mit ihr verbundene Zeitangaben werden metonymisch verschlüsselt (*Alteras jam per Poli / duodena signa Cynthius volvit rotas*: v. 53 f.), evident ist die Vorliebe für ein manieristisch überladenes Latein, das gegen die Forderung nach Klarheit verstößt (*Mihi cura rabido dente pectus lancinat*: v. 508), Landsknechtszenen (*Inductio V*) durchbrechen den Handlungsverlauf der Tragödie, von den drei Einheiten ist nirgends eine Spur, wechselt Maurisperg doch ständig in rascher Szenenfolge zwischen den beiden Schauplätzen Rom und Etruskerlager. Ominöse Feuergestalten am Himmel (v. 190-198) durchbrechen ebenso das Gesetz der Wahrscheinlichkeit wie jener Bauer, der sich verklausuliert auf die Themis beruft (*Ad Themidis aequam diphtheram impostor tibi / dico diem*: v. 404 f.). All dies zusammengenommen erscheint es mehr als plausibel, daß Friz dieses in Graz noch präsenste Stück seines Ordensbruders als Kontrastfolie verwendete, um für seine Reform des Jesuitendramas zu werben. Die von Livius ausgemalte Heldengeschichte aus dem frühen Rom wird so zum Ferment, das nicht unwesentlich zur Herausbildung einer neuen, im Sinne der Aufklärung konzipierten Poetik beitrug.

Latein als Bühnensprache

Das wohl wesentlichste Phänomen der Rezeption antiker Literatur im Zusammenhang mit der Jesuitenbühne thematisiert Friz im letzten Teil seines Briefes, den er unter das Motto *Reflexiones* stellt: In Abwägung des möglichen Nutzens einer Schulaufführung hebt Friz den tatsächlichen Fortschritt der Schüler hervor, der sich vor allem in einer korrekten *pronuntiatio* äußere (259r). Dies, und nicht die Äußerlichkeiten der Aufführung wie Musik, Tanz oder Kulisse, sei der tatsächliche Profit für die Schüler, der auch von den Eltern, dem eigentlichen Publikum, als solcher wahrgenommen werde. Dagegen gleiche der Lehrer, der nur auf die äußere Präsentation achte, einem Feldherrn, der sein Heer schlecht bewaffnet, aber in prächtigen Uniformen ins Feld führe. Als Rezeptionshindernis von Seiten des Publikums läßt Friz

37 Lat. Text und deutsche Übersetzung von M. Einfalt – L. Fladerer – U. Syrou, Anton Maurisperg, *Virtus in Hoste honorata seu Mutius Nobilis Romanus*.

mangelnde Kenntnis der dramatischen Techniken nicht gelten (259r–259v), eine gute Rede wirke auch dann, wenn der Hörer die eingesetzten Stilmittel nicht benennen könne. Einzige Voraussetzung einer für Schüler und Publikum positiven Wirkung der Aufführung sei die Kenntnis der lateinischen Sprache. Auf den möglichen Einwand, die Koppelung des Theaters an den Gebrauch des Lateinischen enge den Rezipientenkreis ein, entgegnet Friz, die Heimat des Schulstücks sei eben die Schule und es wäre absurd, außerhalb dieser Welt jemanden mit Theater erfreuen zu wollen: *Quin ne me nimis severum dicas, etiam minus doctis placere studeamus, modo linguam Latinam caleant (nam exercitatione Latina et scholastica alios delectare velle tam ridiculum est, quam Germanice ad Indos dicere: 259r)*. Friz' Argument beruht auf einer Voraussetzung, die für das Jesuitendrama nicht immer gegolten hat, aber für die Grazer Bühne des mittleren 18. Jahrhunderts Realität ist: In seiner letzten Phase hat sich das Grazer Ordentheater nach einer Zeit der Verbindung mit dem Hof wieder zum Schultheater gewandelt. In diesem Kontext ist für Friz die aktive und passive Beherrschung der lateinischen Sprache eine Selbstverständlichkeit. Im Sinne dieser pädagogischen Verankerung des Theaters erübrigt sich, wie Friz zuvor moniert hat, auch der Druck von deutschen oder zumindest zweisprachigen Periochen oder der hohe Aufwand für Kostüme. Die Dominanz der lateinischen Sprache wird somit nicht aus dem Streben nach einer Trennung von Bildungselite und Publikum abgeleitet: Vielmehr ist das Publikum nur mehr ein lateinisch gebildetes und hat daher mit einer ihm entgegenkommenden klaren und verständlichen Form der lateinischen Sprache bedient zu werden.

Ein starkes Argument dafür, daß die Ausrichtung am Publikum im Sinne eines Nutzeffekts des Dramas die Sprachwahl jesuitischer Dramatik bestimmte, finden wir in den Dramen des Paul Aller, die zwischen 1684 und 1713 in Köln aufgeführt wurden und in denen Deutsch und Latein gleichberechtigt nebeneinander stehen. Allers im Jahre 1710 geschriebene *Ursula* – Tragödie ist sogar vollständig in Deutscher Sprache verfaßt, obwohl sie an Gymnasien gezeigt wurde.³⁸ Als Begründung und Rechtfertigung für die Verwendung des Deutschen führt Aller in seiner lateinisch geschriebenen Vorrede an: *Idiomate vernaculo uti fuimus, quo utriusque sexus affectui consuleretur facilius: utque pios motus, quod unum spectare debet poesis dramatica, consequeremur certius, Musicam, animorum dominam, in subsidium advocavimus.*³⁹ Beide Jesuitendramatiker, Aller und Friz, denken vom Publikum aus, der Deutsche möchte auch Frauen ansprechen und bei ihnen dem explizit angegebenen Ziel der Tragödie entsprechend Affekte evozieren. Diese Gefühle werden als *pios motus* in einen christlichen Bezugsrahmen gesetzt und sollen durch Vertonung endgereimter deutscher Partien evoziert werden. Auch Friz stellt sich der Frage, wie die lateinische Tragödie vor einem weiblichen Publikum bestehen könne (257v–258r), er begrüßt ihre Präsenz dann, wenn die Frauen einen moralischen Gewinn vom Stück davontragen,

38 Zur Verwendung der deutschen Sprache vgl. F. Rädle, Zur lateinisch-deutschen Symbiose im späten Jesuitendrama, in: Rhoda Schnur (ed.), *Acta conventus Neo-Latini Hafniensis. Proceedings of the eighth international congress of Neo-Latin studies. Copenhagen 12 August to 17 August 1991, Medieval & renaissance texts & studies*. 120. Binghamton / New York, 1991, 857 – 868.

39 *Ursula Colonensis Tragoedia ... Coloniae, Anno MDCCX Theatro data. Authore P. Paulo Aller S. J., p. 3, editio secunda*. Zitiert nach Rädle 866. Die *Ratio studiorum* von 1599 verbot die Verwendung der Volkssprachen auch für die Zwischenspiele: L. Lukács S. J. (ed.), *Monumenta paedagogica Societatis Iesu. V: Ratio studiorum. 1586, 1591-92, 1599. Nova editio ex integro relecta, Romae, 1986, 371.*

kämpft aber mit Vehemenz für den akademischen Anspruch der Jesuitenstücke, deren Verfasser nicht gezwungen werden dürften, Ungebildete zu erheitern und – diese Konsequenz klingt an – auf das Latein als Bühnensprache zu verzichten. Das akademisch–universitäre Umfeld sei das einzige Terrain, auf dem sie die dramatische ars behaupten könne. Dieser Anspruch dürfe nicht dem Interesse einer weiteren Öffentlichkeit geopfert werden.

Die Zielbestimmung der Komödie – Terenz und Donat

Die Finalisierung von dramatischem Schrifttum zu einer auf Unterhaltung gestützten Moraldidaxe gilt nach Friz 224v-225r mehr noch für die Komödie als für die Tragödie. Dem Zuseher wird das *ridiculum* in Form von Untugenden wie der *loquacitas*, *inanis ostentatio* oder der *avaritia* vor Augen gestellt, sodaß er sich schämt, diese Laster nachzuahmen: *Ut enim tragoediae gravioribus affectibus aut sensum virtutis eliciunt, aut absterrent a vitiis, ut spectatorem, si reus sit, talem fuisse pudeat, aut certe is caveat, ne talis posthac videatur* (224v). Die Tragödie arbeitet also im Gegensatz zur Komödie mit schwerwiegenderen Affekten – *gravioribus affectibus* – ohne sich aber in ihrer moralischen Zielsetzung vom Lustspiel zu unterscheiden.⁴⁰ Friz bietet keine weitere Analyse des Witzes *per se*, eine explizite Differenzierung in Wortwitz und Handlungskomik wird nicht weiter ausgeführt. Auf diese Straffung ist deshalb hinzuweisen, weil in dem einzig vollständig erhaltenen Traktat über das Komische aus der Antike, den § 2 – 3 des anonymen *Tractatus Coislinianus*, das *geloion* in die Komik des Wortes und der Situation auf der Bühne geschieden wird.⁴¹ Weybora geht den geistesgeschichtlichen Hintergründen der Komödientheorie des Friz nicht weiter nach und nimmt als Basis für seine Theorien die Abhandlungen der Jesuiten Donati und Masen an. Wie schwer es auch sein mag, antike Vorlagen für die von Friz vorgestellte Komödiendefinition zu finden, so läßt sich doch in einigen Punkten ein Traditionszusammenhang herstellen, der freilich das Bild eines ausschließlich von den Poetiken der frühen Aufklärung bzw. von deren Rezeption der Antike abhängigen Friz entscheidend modifiziert. Dabei spielt Terenz als Autorität für die Gestaltung von Komödien, die dem Gesetz der drei Einheiten gehorchen, eine wesentliche Rolle. Friz las seinen Terenz nicht nur als Lehrer der Humanistenklassen zusammen mit seinen Schülern, sondern auch als Praktiker der Bühne, der für sich selbst aus dem szenischen Aufbau der alten Stücke Formgesetze zu abstrahieren versuchte, um nach diesen seine eigenen Plots zu realisieren. Beide Erfordernisse – die Vermittlung eines korrekten Latein in der Schule, wie auch die theoretische Beschäftigung mit einem Meister des eigenen Genres – führten zur Herausbildung gelehrter Literatur über Terenz, die untrennbar mit den Kommentaren des Donat verbunden ist. Die enge Verbindung von Originaltext und sekundärer Erläuterung schlug sich dann in der Zeit des Buchdrucks auf materieller Ebene in der gemeinsamen Edition des Dramatikers und seines Kommentators nieder.

40 Lessing wird um 1750 die Aufwertung der Komödie im Hinblick auf die Tragödie wie Friz mit ihrem moralischen Nutzen und mit dem *delectare* begründen: „Was ist aber die Absicht des Lustspiels? Die Sitten der Zuschauer zu bilden und zu bessern. Die Mittel, die es dazu anwendet, sind, daß es das Laster verhaßt und die Tugend liebenswürdig vorstellt“ (Lessing in seinen Beiträgen zur Aufnahme und Historie des Theaters, W. 11, 1, 130).

41 Vgl. H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*. UaLG 36, Berlin – New York 1990, 102 – 149, R. Jakobi, *Die Kunst der Exegese im Terenzkommentar des Donat*, Berlin – New York 1996, 145 f.

Aus dem Bestand der Grazer Universitätsbibliothek ist für das frühere 18. Jahrhundert auf den 1732 von Westerhovius herausgegebene Terenz zu verweisen, der den ganzen Donat abdruckt.

Es gilt also den Nachweis anzutreten, daß aufgrund der mit Terenz untrennbar verbundenen Donatrezeption die Ideale der Lebensnähe und der Glaubwürdigkeit der Charakterzeichnung direkt aus den Notizen des Donat zu Terenz geschöpft werden konnten. Wäre dies der Fall, verdankte unser Jesuit wesentliche Elemente seiner Poetik nicht der Aufklärung, oder wenn wir diesen Gedanken unter einem rezeptionsgeschichtlichen Aspekt formulieren: Die fortschrittliche Dramentheorie im Österreich des 18. Jahrhunderts baut in wesentlichen Punkten auf der Rezeption des Donat.

Nach Friz verdankt die Komödie ihre moralische Effizienz dem Schamgefühl des Zusehers, der fürchtet, seine Laster könnten auf der Bühne dargestellt werden. Dieses Verhalten kann eigentlich nur dann plausibel sein, wenn der Zuseher nicht nur ein abstraktes vitium, sondern sich selbst in eigener Person dem Gelächter preisgegeben sieht. Dies scheint Friz auch vorauszusetzen, wenn er den Zuseher als reus apostrophiert: ... ut spectatorem, si reus sit, talem fuisse pudeat. Nun ist in Euanthius Vorwort zur comoedia, das in den Terenzkommentar des Donat aufgenommen wurde, im Rahmen des Abrisses der Geschichte der Alten Komödie ebenfalls vom Nutzen der Komödie die Rede. Wie Friz führt auch Euanthius den Sinn der Komödie auf die Angst des Publikums zurück (caveret), sich selbst mit seinen Lastern direkt und ohne Änderung des Namens auf der Bühne wiederzufinden: ... sed res gestae a civibus palam cum eorum saepe qui gesserant nomine decantabantur, idque ipsum suo tempore moribus multum profuit civitatis, cum unus quisque caveret culpam, ne spectaculo ceteris exstitisset et domestico probro (Euanth. 2, 4 ed. Wessner). Der Zuseher soll seine Laster wie im Spiegel auf der Bühne sehen, durch das ridiculum Scham empfinden und so gebessert werden. Die Metapher vom Spiegel ließ sich freilich direkt aus einer Sentenz bei Terenz ableiten:

Inspicere tanquam in speculum in vitas omnium

Iubeo atque ex aliis sumere exemplum sibi (Ter. Ad. 415 f.).

Das Motiv vom sich selbst erkennenden und daher unweigerlich moralisch gebesserten Betrachter wird dann in der spätantiken grammatischen Tradition auch mit Cicero in Verbindung gebracht: discitur, quid sit in vita utile, quid contra evitandum. Denn bereits Cicero habe festgehalten: Comoedia est fabula ... continens affectuum civiliū ac privatorum, quibus discitur, quid sit in vita utile, quid contra evitandum ... comoediam esse Cicero ait imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis (Exc. com. 5, 1 ed. Wessner). Der Grammatiker kann sich guten Wissens auf Cicero berufen, der in Sext. Rosc. 47 den Zweck der Fiktionalität in der poetischen Transformation eigener Vorlieben auf andere Personen erblickt hatte, wodurch überhaupt erst ein Bildnis unseres Lebens entstehe: Etenim haec conficta arbitror esse a poetis, ut effictos nostros amores in alienis personis expressamque imaginem vitae cotidianae videremus. Diese rezipientenbezogene Sicht auf Funktion und Wirkweise der Komödie, die ihren Nutzen durch Imitation erzielt, steht am Beginn der neulateinischen Tragödie in Deutschland und ist in ihren Fernwirkungen noch bei unserem Andreas Friz, einem Autor der Aufklärung, greifbar.⁴²

42 Vgl. C. Dietl, Tragödie est encomium. Gab es eine frühe Humanistentragedie in Heidelberg?

Auch in der Differenzierung der Gefühlslagen in Tragödie und Komödie folgt Friz einer Tradition, die bereits zu Donats Zeiten normative Gültigkeit erlangt hatte: ... in comoedia mediocres fortunae hominum, parvi impetus periculorum laetique sunt exitus actionum, at in tragoedia omnia contra, ingentes personae, magni timores, exitus funesti habentur; et illic prima turbulenta, tranquilla ultima, in tragoedia contrario ordine res aguntur; tum quod in tragoedia fugienda vita, in comoedia capessenda exprimitur; postremo quod omnis comoedia de fictis est argumentis, tragoedia saepe de historia fide petitur. (Euanth. 4, 2 ed. Wessner). Die „Gewöhnlichkeit“ der Schicksale, deren glückliches Ende, ein tumultuarischer Handlungsablauf, dessen Protagonisten nicht zu den historischen Persönlichkeiten zählen, machen das Wesen der Komödie aus. An Terenz wurde besonders gelobt, daß er die Gefühlslage der Komödie stets eingehalten und den Übergang zum tragischen Affekt vermieden habe: Terentius ... temperavit affectum, ne in tragoediam transiliret (Euanth. 3, 5 ed. Wessner), auch in der sprachlichen Diktion habe er diese Welt der einfachen Leute durch einen der Prosa möglichst nahekommenden einfachen Stil nachgebildet (Euanth. 3, 3 ed. Wessner). Friz übernimmt diese Systematik, indem er die erhabenere Gefühlslage der Tragödie als Differenzierungsmerkmal heranzieht: Ut enim tragoediae gravioribus affectibus aut sensum virtutis eliciunt (224v). Das Element der niedrigeren Sprachebene begegnet allerdings nicht im einleitenden Abschnitt über das Ziel des Dramas, sondern im weiteren Zusammenhang der Frage, welches Bildungsniveau auf der Komödienbühne überhaupt zu erreichen sei (De eruditionibus in dramate 237r). Friz kritisiert die wohl unfreiwillig komische Sitte der Jesuitenbühne, einfachen Menschen aus dem Volk gesuchte Anspielungen auf entlegene antike Riten und Mythen in den Mund zu legen. Zur Zeit des Plautus und Terenz hätte diese Sprechweise, so gibt Friz zu Bedenken, ihre Berechtigung gehabt, weil sie dort nicht zur Schaustellung von Bildungswissen diente, sondern Ausdruck der Alltagskultur und des Wissens um sie war. Wer seine Schauspieler so reden lasse wie alte Athener, verstoße gegen das Gesetz der *proprietas* der Komödie, die *cottidiana* auf die Bühne zu bringen habe. Genau dies hatte Donat eingefordert, wenn er den *humilis stilus* als Merkmal der Komödie definierte. Nicht zuletzt siedelte auch Cicero im oben ausgeschriebenen Stück den Stoff der komödienhaften *Mimesis* in der *vita cottidiana* an. Terenz trifft in der Bewertung des Donat die für den jeweiligen Menschen typische Verhaltensweise, indem er einen Begriff setzt, der das Eigentümliche eines Charakters oder einer Situation wiedergibt. Zu Eun. 405 lesen wir: *proprie hoc morale est stolidis inerudite loquentibus*. Jakobi hält denn auch zu Recht fest, daß die *proprietas* das leitende Kriterium der sprachlichen Analyse des Donat ausmache, nach dessen Interpretation Terenz allein das passende Wort für eine bestimmte Sache oder eine bestimmte Handlung gesetzt habe.⁴³ Die 170 Scholien, in denen Donat seinem Autor Terenz die Erreichung der *proprietas* zugeschrieben hat, prägten nicht nur den Blick der Späteren auf Terenz als vorbildlichen Komödienautor, sondern vermittelten indirekt auch ein Kriterium der Beurteilung und Erzeugung von Poesie, dem sich Friz, der allein im Abschnitt 237r den Terminus *proprietas* fünf Mal anführt, anschloß.

Auch die Warnung des Friz, man solle auf der Bühne nicht Knechte aus Wien mit Bildungswissen ausstatten, das nur wenigen Experten zugänglich ist (237r), entspricht einer *virtus* des Terenz im Urteil des Euanthius: ... *nihil abstrusum ab eo ponitur aut quod ab historicis requirendum sit, quod saepius*

43 Jakobi 109 zu Don. An. 117, 2-3: „*efferris*“ *proprie dicuntur cadavera mortuorum*; „*ire*“ *proprie dicitur ad exsequias*.

Plautus facit et eo est obscurior multis locis (Euanth. 3, 6 ed. Wessner). Wie sein Vorgänger auf dem Gebiet der Stilkritik schließt auch Friz mit dem Hinweis auf die durch bildungsbehaftete Altertümelei drohende Dunkelheit: eadem verbis a verbis antiquis abstinendum, quae obscuram reddant orationem (237v).

Von zentraler Bedeutung im Werk des Friz ist dessen Plädoyer für die Einheit der Handlung (unitas actionis 242r-245r). Auch hier gilt, daß neben nicht auszuschließenden zeitgenössischen Einflüssen die direkte Beeinflussung durch die Terenzexegese nicht nur wahrscheinlich ist, sondern auch durch terminologische Parallelen nachzuweisen ist. Zunächst sei festgehalten, daß Terenz explizit als nachzuahmendes Vorbild den aktuellen Dramatikern ebenbürtig zur Seite gestellt wird, ja die ganze Abhandlung zum Thema der Einheit der Handlung steht gleichsam unter den Auspizien dieses Vertreters der Neuen Komödie: Si tamen Terentium, et praecipuos aevi nostri auctores hac in parte imitari lubet ... (244v). Terenz verdient sogar den Vorrang vor Plautus, wie das auch von den eruditi so gesehen werde (244r). Damit ist ein expliziter Verweis auf die Terenzexegese gegeben, und es liegt nahe, daß Friz hier in erster Linie den Kommentator des Terenz schlechthin, nämlich Donat, im Sinne hat, der Terenz den Vorrang vor Plautus gab. Die *Andria* des Terenz wird als Musterkomödie genannt (244r), worin wir keinen Zufall sehen können, da Euanthius in seinem allgemeinen Vorspann zum Terenzkommentar des Donat auch an zwei Charakteren aus der *Andria*, Hecyra und Pamphilus, die Kohärenz des Terenzianischen Bühnenerstlings illustriert (Euanth. 3, 9 ed. Wessner). Friz postuliert, dem in der Einleitung des Stücks vorgegebenen Sachverhalt hätten sich alle Handlungsdetails unterzuordnen: ... si in dramate omnes casus, etiam multiplices illi, solum rei, quae initio proposita est, aut obtinendae aut avertendae servient, non multiplicem reddent actionem, sed plura quidem unius tamen operis, et corporis membra iudicabuntur (244r). Wir gehen nun ins Detail der Formulierung und finden auch hier viele Parallelen. Friz lobt Terenz, weil er es verstanden habe, aus zwei Liebesgeschichten ein homogenes Stück zu schaffen: Quamquam fatendum istic, geminam hanc fabulam et utriusque adolescentis amores magna arte esse connexos, quod tamen non prohibet, quominus unum quoddam opus videatur e duobus conglutinatum (244v). Auch Euanthius hatte festgehalten, daß Terenz Anfang und Ende seiner Stücke so kunstvoll miteinander verwoben habe, daß seine Dramatik ein organisches Ganzes ausmache. Wir finden hier das aus Friz bekannte Bild vom Körper des Stücks und vom Verknüpfen (necto) der Teile zu diesem Ganzen: ... media primis atque postremis ita nexuit, ut nihil additum alteri, sed aptum ex se totum et uno corpore videatur esse compositum (Euanth. 3, 7 ed. Wessner). Weiters beruht die Wertschätzung des Terenz bei beiden Kritikern auf dessen Fähigkeit, eine zweisträngige Handlung zu einem Stück zu formen. So notiert Euanthius über Terenz: ... locupletiora argumenta ex duplicibus negotiis delegerit ad scribendum (Euanth. 3, 9 ed. Wessner). Friz spricht im oben zitierten Stück von der in der *Andria* zu einer Einheit verknüpften gemina fabula und in 245r warnt er, daß die Verletzung dieses dramatischen Gesetzes, wonach alle Orte und Personen stets auf das eine Thema zu beziehen seien, zu einer Duplizierung des Stücks führen müsse: Fieri enim vix potest, ut opus eiusmodi non duplici dramati sit similis. Gegen Weyboras' These von einer ausschließlichen Abhängigkeit von Friz von Corneille, namentlich von dessen Reflexionen zu seinem *Horace double*, haben wir ein starkes Indiz

dafür gewonnen, daß die direkte Rezeption der Terenzexegese einen Umschwung in der Jesuitenpoetik mitverursacht hat. Es kann als erwiesen gelten, daß Friz die in seiner Theorie zentrale Lehre von der Einheit der Handlung aus der Lektüre des Terenz und aus dem mit diesem Autor zusammen überlieferten Donatkommentar gewonnen hat. Im Anschluß daran konstruiert Friz die oben skizzierte Handlung eines fiktiven Stückes über Mucius Scaevola, das diesen Forderungen nach der Einheit nicht genügt.

Auch in der Marginalisierung des Chores, den Friz als Störung der homogenen Handlung an das Ende der Akts verbannt, kann der Einfluß der antiken Komödientheorie gesehen werden. Freilich setzt Friz 246v mit dem Hinweis ein, man solle doch einen einzigen, nicht nur von Jesuiten anerkannten, lebenden Autor nennen, der noch Chöre auf die Bühne brächte. Die Antwort falle klar aus – niemand würde außerhalb der Pforten der Jesuitenschule, in der die artifizielle Unsitte allegorischer Chöre, die nur die Einheit der Handlung störten, entstanden sei, dieser Praxis noch huldigen. Dagegen seien die Chöre der Griechen aus der Handlung des Stückes (*ex ipsa materia*) organisch erwachsen und stellten keine *personae fabulosae* (248v) auf die Bühne, sondern förderten sogar die Einheit der Handlung. Diese Fähigkeit – so klagt Friz 247v weiter –, Musik, Tanz und Gesang den Gesetzen der Dramaturgie zu unterwerfen, sei in seiner Zeit geschwunden, in der es den Autoren kaum noch gelinge, das Publikum zwei Stunden vor einem zusammenhängenden Theaterstück ruhig zu halten: *Quin hoc artificio imbecillitatem nostram fateri videmur, qui duabus horis connexo dramate auditorem nos tenere posse desperamus* (247v). Stellen wir uns aber Friz als kompetenten Leser des Terenz und seiner Kommentatoren vor, liegt es nahe, hinter dieser Skepsis gegenüber der Realisierbarkeit von Chören auch die Stimme der alten Grammatiker zu vernehmen: Euanthius hält fest, daß der Zuseher gerne aus dem Theater laufe, wenn die Handlung von der Aktion zum Gesang übergehe – ... *fastidior spectator effectus est et tum, cum ad cantatores ab actoribus fabula transiebat, consurgere et abire coepit* (Euanth. 3, 1 ed. Wessner) – womit er wie Friz die Chorpartien als Quelle der Publikumsvertreibung ansieht. Schließlich hätten nach Euanthius die Vertreter der Neuen Komödie daraus die Konsequenz gezogen, wobei Menander Chöre reduziert, die Lateiner auf sie gänzlich verzichtet hätten. Bedenken wir nun die Hochschätzung des Terenz als des führenden lateinischen Dramatikers, der die Einheit der Handlung auch bei der schwierigen *Andria* erreicht habe, ist es sehr plausibel, daß Friz seine reservierte Haltung zum Chor auch von der antiken Komödientheorie ableitete.