

***Acolastus* – Der Verlorene Sohn** **Zwei kontroverse lateinische Bibeldramen des 16. Jahrhunderts**

von

FIDEL RÄDLE

Erstveröffentlichung in: Gattungsinnovation und Motivstruktur. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1986–1989, Teil II, hg. von Theodor Wolpers, Göttingen 1992, S. 15–34. Vandenhoeck & Ruprecht.

Ergänzungen und Korrekturen, auf die im laufenden Text durch Nummern in {} verwiesen wird, finden sich am Schluß des Beitrags.

Der vorliegende Beitrag befaßt sich mit zwei lateinischen Schauspielen vom Verlorenen Sohn, die zeitlich nur etwa 50 Jahre, „ideologisch“ aber unendlich weit auseinander liegen. {1} Gemeint ist zum einen das berühmteste lateinische Bibeldrama überhaupt, der *Acolastus*¹ des Niederländers Gulielmus Gnapheus² aus Den Haag, der den größten Teil seines Lebens in Deutschland verbracht hat. Dieses Stück ist 1529 zum ersten Mal in Antwerpen gedruckt worden³ und hat in ganz Europa allein im 16. Jahrhundert nahezu 50 Auflagen erlebt; schon früh gab es volkssprachige Übersetzungen: 1535 erschien die erste deutsche (von Georg Binder), 1540 die erste englische (von John Palsgrave), 1564 die erste französische (in Prosa, von Antoine Tiron). Der zweite hier zu behandelnde *Acolastus* ist hingegen völlig unbekannt. Es handelt sich um ein nur handschriftlich erhaltenes Jesuitendrama, das mit einiger Wahrscheinlichkeit seit seiner Aufführung vor mehr als 400 Jahren von keinem

¹ *Acolastus* ist eine geläufige Bezeichnung für den Verlorenen Sohn (*ἀκόλαστος* = der Ungezogene). Als Dramentitel kommen daneben noch vor: *Asotus* (*ἄσωτος* = der Rettungslose) sowie *Prodigus* (der Verschwender), der in den meisten europäischen Sprachen weiterlebt. Zur Verbreitung des Stoffes vgl. E. FRENZEL, Stoffe der Weltliteratur (Stuttgart, 1988), S. 702–705, mit reichen Literaturangaben. Vgl. auch unten Anm. 5.

² Über Gnapheus und sein literarisches Œuvre vgl. die Einleitungen der in Anm. 3 genannten Ausgaben und der englischen Übersetzung von W. E. D. ATKINSON, *Acolastus. A Latin Play of the XVIth Century by Gulielmus Gnapheus* (London, 1964), sowie PARENTE (Anm. 11), passim, und W. KÜHLMANN, Gnapheus, in: *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, hg. v. W. KILLY, Bd. IV (München, 1989), S. 180f. {2}

³ Die Antwerpener Editio princeps von 1529 liegt in zwei modernen kommentierten Ausgaben vor: Gulielmus Gnapheus, *Acolastus*, hg. v. J. BOLTE, *Lateinische Litteraturdenkmäler des XV. und XVI. Jahrhunderts*, 1 (Berlin, 1891); Gulielmus Gnapheus: *Acolastus*, Latijnse tekst met nederlandse vertaling ingeleid en met aantekeningen voorzien door Dr. P. MINDERAA (Zwolle, 1956); nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert.

Menschen mehr gelesen worden ist. Das Stück liegt heute in der Hessischen Landesbibliothek Fulda⁴ und ist in den allerersten Anfängen des Fuldaer Jesuitenkollegs, im Jahre 1576, auf die Bühne gekommen.

Natürlich hätten sich auch andere lateinische Spiele vom Verlorenen Sohn⁵ zum Vergleich mit dem gewissermaßen archetypischen *Acolastus* [16] des Gnapheus angeboten, etwa der *Asotus* des Georgius Macropedius⁶, ein Jugendwerk dieses wuchtigen niederländischen Dramatikers, das bereits um das Jahr 1507 entstanden ist, aber erst 1537, also acht Jahre nach Gnapheus, im Druck erschien. Aus dem prononciert katholischen Bereich hätte man die *Tragicomoedia Prodigus* des portugiesischen Jesuiten Ludovicus Crucius (Luís da Cruz) wählen können. Dieses Stück ist möglicherweise die älteste erhaltene Bearbeitung unseres Stoffes aus der überaus reichen Produktion des Jesuitentheaters⁷. Es wurde an Christi Himmelfahrt 1568 in Coimbra aufgeführt, aber erst 1605 in Lyon gedruckt⁸.

Gegen den noch vorreformatorischen *Asotus* des Macropedius sprach die noch nicht voll ausgereifte literarische Qualität, die der Autor selber eingeräumt hat; andererseits hätte der *Prodigus* des Portugiesen, „une sorte de comédie larmoyante“⁹, keineswegs eine so plastische Unterscheidung der z.T. sehr gegensätzlich motivierten Innovationen ermöglicht, wie sie sich im vorliegenden Fall ergab aus dem Vergleich zwischen dem *Acolastus* des Protestanten Gnapheus (dessen Werke übrigens 1559 auf

⁴ Fulda, LB, C 18, fol. 1r–27v.

⁵ Vgl. dazu F. SPENGLER, *Der Verlorene Sohn im Drama des 16. Jahrhunderts* (Innsbruck, 1888); J. F. M. KAT, *De Verlooren Zoon als letterkundig motief*, Diss. Nijmegen (Amsterdam, 1952); W. BREITSCHEIDER, *Die Parabel vom Verlorenen Sohn. Das biblische Gleichnis in der Entwicklung der europäischen Literatur* (Berlin, 1978); ferner A. M. TURNER, *The Motif of the Prodigal Son in French and German Literature to 1910*, Diss. Chapel Hill, 1968 (Ann Arbor, Mich.: University Microfilms); vgl. auch A. DÖRRER (Anm. 8).

⁶ *Asotus evangelicus seu evangelica de filio prodigo parabola*, in: *Omnes Georgii Macropedii Fabulae comicae denuo recognitae* [...] (Utrecht, 1552), A2-G; neu hg. v. H. P. M. PUTTINGER, *Georgius Macropedius'Asotus* [...] .]. *Tekst met inleiding, vertalingen, commentaar* (Nieuwkoop, 1988).

⁷ Vgl. dazu J.-M. VALENTIN, *Le Théâtre des Jésuites dans les Pays de Langue Allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555-1773)*, Hiersemanns Bibliographische Handbücher, 3, 2 Teile (Stuttgart, 1983 u. 84), hier Teil II: „Fils prodigue“ (Index des Sujets), S. 984. Zum Bibeldrama der Jesuiten allgemein vgl. auch E. M. SZAROTA, *Jesuitendrama und Bibel*, in: *Aspekte des religiösen Dramas. Vorträge*, hg. v. H. REINITZER, *Vestigia bibliae. Jahrbuch des Deutschen Bibel-Archivs*, 1 (Hamburg, 1979), S. 37–57.

⁸ *Tragicae comicaeque Actiones a Regio artium Collegio Societatis Iesu datae Conimbricae in publicum theatrum Auctore Ludovico Crucio* [...] (Lyon, 1605), S. 1–213; das Stück ist nachgedruckt und mit Einleitung, portugiesischer Übersetzung und Kommentar versehen von J. MENDES DE CASTRO u. R. M. ROSADO FERNANDES, P.e LUIS DA CRUZ, S.J., *O Pródigo (Tragicomédia)*, Biblioteca Euphrosyne, 5 (Lissabon, 1989). Über Crucius vgl. C.-H. FRÈCHES, *Le théâtre néo-latin au Portugal (1550–1745)* (Paris, 1964), S. 240–423; zum *Prodigus* ebd., S. 259–281; vgl. auch A. DÖRRER, *Der verlorene Sohn. Ein Beispiel landschaftlicher Spielentfaltung*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 24 (1936), S. 21–35.

⁹ Vgl. FRÈCHES (Anm. 8), S. 278.

den Index der verbotenen Bücher kamen¹⁰ und dem Fuldaer Jesuitendrama als einem wohlkalkulierten Zeugnis der deutschen Gegenreformation.

Zur Gattung des Bibeldramas

In der großen Tradition der lateinischen Bibeldichtung, die mit den christlichen Epen der Spätantike auf höchstem Niveau einsetzt, hat das Drama [17] bis zum 16. Jahrhundert nur eine bescheidene Nebenrolle gespielt. Das lateinische Drama des Mittelalters ist, wie man weiß, aus der liturgischen Feier hervorgegangen; seine ersten nennenswerten literarischen Ausformungen liegen etwa im 11. Jahrhundert. Die überwiegende Zahl der erhaltenen Stücke ordnet sich um die beiden Brennpunkte des liturgischen Jahres, Ostern und Weihnachten, und die Spiele stehen in einem lebendigen Vollzugszusammenhang mit diesen Festen der Kirche. Daneben gibt es vereinzelte kurze Spiele über Erzählungen des Alten und des Neuen Testaments, etwa über Isaak und Rebecca, Joseph und seine Brüder, Daniel, die Auferweckung des Lazarus, die Bekehrung des Paulus, die Zehn Jungfrauen (*Sponsus*). Diese Stoffe sind später zwar auch von der humanistischen Dramatik vielfach behandelt worden, doch gibt es keine literarische Kontinuität zwischen dem vereinzelt lateinischen Bibeldrama des Mittelalters und der enormen Produktion dieser Spezies im 16. und 17. Jahrhundert¹¹.

Die mittelalterlichen Spiele waren, wenn nicht ausdrücklich in die Liturgie integriert oder ihr benachbart, so doch in jedem Falle christlich erbauliche – bisweilen freilich depravierte – Andachtsveranstaltungen, in denen die in der Bibel überlieferten Ereignisse nacherzählt und rituell repräsentiert wurden. Dabei dienten die biblischen Texte lediglich der vorherrschenden repräsentierenden Aktion, sie wurden z.T. zitiert, z.T. amplifiziert und poetisch auf vielfältige Weise, kontemplativ und auch musikalisch, zubereitet.

Auf einen charakteristischen Unterschied hat HENNIG BRINKMANN in seiner Arbeit über die Anfänge des modernen Dramas hingewiesen: das mittelalterliche Drama kennt keinen eigentlichen Dialog. „Im geistlichen Schauspiel redete man aneinander vorbei, im Fastnachtsspiel hintereinander her“¹² – im humanistischen Drama spricht man m i t e i n a n d e r : argumentierend, rhetorisch–psychagogisch, mit der Absicht,

¹⁰ Vgl. J.-M. VALENTIN, Das Jesuitendrama und die literarische Tradition, in: Deutsche Barockliteratur und europäische Kultur, hg. v. M. BIRCHER u. E. MANNACK, Dokumente des Internationalen Arbeitskreises für deutsche Barockliteratur, 3 (Hamburg, 1977), S. 119.

¹¹ Vgl. dazu jetzt die vorzügliche Arbeit von J. A. PARENTE, Jr., Religious Drama and the Humanistic Tradition. Christian Theater in Germany and in the Netherlands 1500–1680 (Leiden, 1987), bes. Kap.I: „The Nature of Humanist Religious Drama“, S. 9–60; ferner E. KEARNS, Pagan Wisdom, Christian Revelation: Two Latin Biblical Plays, in: Humanistica Lovaniensia, 36 (1987), S. 212–238.

¹² H. BRINKMANN, Die Anfänge des modernen Dramas in Deutschland, in: Jenaer Germanistische Forschungen, 22 (Jena, 1933), S. 25.

den ändern für die eigene Wahrheit zu gewinnen. Die mittelalterlichen Dramen, die lateinischen und noch mehr die volkssprachigen, die in der späteren Zeit das Feld beherrschten, waren Schaustücke, die im wesentlichen von der Aktion lebten.¹³ [18]

Das Wortdrama¹⁴ der Humanisten, das nicht nur aufgeführt, sondern vor allem auch gelesen werden kann und soll, hat eine ganz andere Herkunft, und es hat auch eine andere Bestimmung. Es verdankt seine Existenz der Ideologie des Humanismus, die sich auf dem Gebiet des Dramas womöglich noch stärker als in den anderen literarischen Gattungen demonstrativ von der mittelalterlichen Tradition distanzierte und auf die Antike zurückgriff, somit eine ausgesprochen gelehrte und im weitesten Sinne pädagogische Bewegung wurde, die in erster Linie die Schule betraf. Die humanistischen Dramen orientierten sich an den Modellen der antiken (lateinischen) Dramatik – vor allem an Terenz, aber auch an Plautus und natürlich an Seneca –, und sie traten mit dem z.T. geradezu propagandistisch betonten Anspruch guten lateinischen Stils¹⁵ auf. Formal manifestiert sich die neue Ära der dramatischen Gattung dadurch, daß der Jambus seine für lange Zeit nahezu unbestrittene Herrschaft als Dramenvers antritt. Die dem Mittelalter so vertrauten rhythmischen und endgereimten Versformen werden fast völlig eliminiert. Allerdings nehmen sich die Anfänge des humanistischen Dramas in Mitteleuropa äußerst bescheiden aus. Der große Erfolg der Stücke Reuchlins mag zeigen, mit wie wenig man noch um das Jahr 1500 zufrieden sein mußte.

Auf dieser Folie wird der innovative Schritt, den Gnapheus mit seinem Acolastus vollzog, besonders deutlich¹⁶, und er läßt sich glücklicherweise durch die literaturgeschichtlich und poetologisch bedeutsame Widmungsvorrede des Autors zu seinem Stück illustrieren.

¹³ Man kann das u.a. an einem ganz äußerlichen Befund erkennen: die mittelalterlichen Spiele haben sehr umfangreiche Regieanweisungen, die humanistischen Dramen normalerweise gar keine. Am ehesten findet man in humanistischer Zeit Regieanweisungen in handschriftlich überlieferten Texten, die als Rollenbuch bei der Einstudierung einer Aufführung gedient haben.

¹⁴ Vgl. dazu H. RUPPRICH, Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock, 2 Teile, Geschichte der deutschen Literatur, IV, 1 u. 2 (München, 1970 u. 1973), Teil I: Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance 1370–1520, S. 237, und bes. Teil II: Das Zeitalter der Reformation, S. 313–391.

¹⁵ Die Bemühung um das korrekte Latein wird auch im Falle des Gnapheus sehr deutlich – wenn auch in Formeln der Bescheidenheit gehüllt – in der Widmungsvorrede zum *Acolastus*, im Titel der Pariser Ausgabe von 1554, die mit einem ausführlichen Kommentar des Gabriel du Préau versehen ist, heißt es: *Tanta quidem diligentia, cura et copia sententiis a Terentio et Plauto petitis, ut iisdem ipsis authoribus interpretandis, potissimumque Terentio, non parum conducant [...].* (Zit. nach dem Exemplar der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 8° Poet. Dram. I, 3250).

¹⁶ Vgl. dazu PARENTE (Anm. 11), S. 43–46, und J. LEBEAU, De la comédie des Humanistes à la ‚Divine Comédie‘. Aux origines du théâtre biblique luthérien, in *L’humanisme allemand (1480–1540)*. XVIIIe Colloque International de Tours, Humanistische Bibliothek, Reihe I: Abhandlungen, 38 (München, 1979), S. 482f.

Gnapheus schreibt, er könne sich nicht genug darüber wundern, daß in seinem so gelehrten Jahrhundert die Komödie¹⁷ (*poesis comica*, S. 48) so darniederliege und daß die guten Autoren, als ob sie sich verschworen [19] hätten, die Finger von dieser Gattung ließen. Seine Zeit habe zwar ihren Cicero, Livius und Vergil – wer immer das gewesen sein soll – aber sie habe keinen Menander und keinen Terenz. Dabei sei es nicht schwer, die antike Komödie nachzuahmen, weil die Stoffe ja aus dem Alltagsleben stammten und weil sie auch wegen ihrer von der Poetik geforderten *stili mediocritas* (S. 50) eigentlich leicht zu bearbeiten seien von jedem, der über Menschenkenntnis verfüge. Die Komödie sei ja, nach einem durch Donat überlieferten Cicero-Wort, *humanae vitae speculum* (S. 48).

Gnapheus wollte, wie er betont, endlich das Eis brechen, und er nahm zu diesem Zweck aus der Bibel einen Stoff, von dem er meinte, daß er in die Form einer „Komödie“ gebracht werden könne: *Argumentum delegi ex sacris, quod in comoediae formam cogi posse indicarem* (S. 50). Er räumt ein, daß es in diesem Drama gelegentlich, gegen die Horazische Poetik, zu Klagen komme, die eigentlich der Tragödie angehörten (*quod hic res subinde in nimis tragicas exeat exclamations idque praeter comicas illas leges, quas nobis tradidit Flaccus*, S. 50), er habe aber lieber Rücksicht auf die Religion (d. h. auf die religiös gesicherte Unverfälschtheit des Stoffes) nehmen wollen, als sich irgendwo den Regeln des literarischen *decorum* zu unterwerfen: *Malui enim pietatis respectui quam litteraturae decoro alicubi servire* (S. 50).

Innerhalb des generellen Konflikts zwischen profanantiker Formkultur und christlichem Wahrheitsanspruch haben sich die Dramatiker nach Gnapheus oft besonders eingeengt gefühlt durch die tatsächlich sehr hemmenden Vorschriften der antiken Poetik¹⁸, und sie haben sich normalerweise, wie Gnapheus, lieber der „Religion“ als der Poetik unterworfen, indem sie z.B. die Gebote der Einheit des Ortes und der Zeit übergangen, wenn es galt, (wie im Falle des Verlorenen Sohnes) eine längere Lebensphase oder gar das ganze Leben einer Figur in ihrer zeitlichen und räumlichen Ausdehnung auf der Bühne darzustellen. Das trifft zumal auf das Jesuitentheater zu, das sehr oft das Leben von Heiligen und Sündern in seiner langwierigen Entwicklung über Schuld und Sühne vorführen mußte.

Als ein besonderes Problem empfand man in der Folgezeit, bei zunehmender Geltung der aristotelischen Tragödiengesetze, die Behandlung biblischer Stoffe und zumal des Lebens und Sterbens Jesu auf der Bühne. Hier hat erst der *Christus patiens* des Hugo Grotius aus dem Jahre 1608 bahnbrechend gewirkt. Die Frage kann hier nicht weiter

¹⁷ Der Begriff „Komödie“ mit seiner sehr diffusen mittelalterlichen Geschichte umfaßt in dieser Zeit, grob gesprochen, jedes Drama, das nicht mit einer Katastrophe endet. Da die meisten Dramen christlichen Inhalts ‚glücklich‘ enden – z. B. im Fall des Verlorenen Sohnes mit der Heimkehr – sind die *comoediae* viel zahlreicher als die *tragoediae*, und so wird *comoedia* oft synonym mit *drama* oder *actio* gebraucht. Zu diesem Problem vgl. auch LEBEAU (Anm. 16), S. 482 f.

¹⁸ Vgl. dazu LEBEAU (Anm. 16), S. 481–484: „La lutte contre les contraintes“.

diskutiert werden, die Erwähnung von Grotius sollte aber in jedem Fall noch den Zugang zu einem Zitat vermitteln, das unser Thema direkt betrifft.

Hugo Grotius schreibt im Vorwort an den Leser seines *Christus patiens*¹⁹: [20]

„Einerseits läßt jede Erzählung, die man der Heiligen Schrift entnimmt, keinerlei Raum für poetische Erfindung (*inventio*), andererseits ist die Passion Christi mehr als sonstige biblische Geschichten durch vielfältige Umstände differenziert (*multiplicibus circumstantiis variata*), die wegzulassen ein Zeichen von Nachlässigkeit, und die eigenmächtig neu zu arrangieren (*invertere*) beinahe gottlos wäre.“

Dieses Wort einer großen Autorität mag die grundsätzliche Bedenklichkeit des Unterfangens verdeutlichen, in der Bibeldichtung nach Motiven zwischen Tradition und Innovation zu forschen. Die Bibel ist ein konstanter kanonischer Text, der, ganz im Sinne von Hugo Grotius, nicht so zur literarischen Disposition stehen kann wie ein beliebiger anderer Erzählstoff. Selbst eine Analogie mit dem Mythos scheint nicht erlaubt, denn der Mythos ist nicht kanonisch zu Ende formuliert, sondern bildet ein lebendiges und flexibles Potential geistiger Ausdrucksmöglichkeiten, und die „Arbeit am Mythos“ ist in keiner Weise eingegrenzt.

Der Bibeltext dagegen ist kodifiziertes Wort Gottes, das man so stehen zu lassen hat. Sein „literarischer“ Motivbestand ist ebenso wenig variabel oder innovierbar wie seine Bedeutungswahrheit. Der Bibeltext steht zudem theologisch-pastoral unter fester Verwaltung, nämlich in der Verfügung der Institution Kirche bzw. ihrer Prediger, und für die Erschließung des Schriftsinnes gibt es die tradierten exegetischen Methoden.

Man kann also die Zurückhaltung der Autoren verstehen – zumal in einer Zeit, in der das biblische Wort neue Würde bekommen hat – in humanistischen Dramen das Leben und Leiden Jesu darzustellen. Dahinter verbirgt sich zugleich eine religiöstabuhafte Hemmung und eine ‚artistische‘ Ratlosigkeit.

Martin Luther, der dem Theater durchaus aufgeschlossen gegenüberstand²⁰, empfahl zwar (in einem Brief vom Jahre 1530 an Nikolaus Hausmann) die Darstellung der *gesta Christi* auf der Schulbühne (außer der Passion), damit sie sich den noch zu wenig Gebildeten besser einprägten und ihnen emotional vertrauter würden (*propter rei*

¹⁹ De Dichtwerken van Hugo Grotius. Oorspronkelijke Dichtwerken, Teil II, Pars 5 A u. B, hg. v. B.L. MEULENBROEK [u.a.] (Assen, 1978), S. 59.

²⁰ Vgl. dazu jetzt PARENTE (Anm. 11), S. 76–82; ferner Th. I. BACON, Martin Luther and the Drama (Amsterdam, 1976), RUPPRICH (Anm. 14), 2. Teil, S. 318–320, und H. WALZ, Deutsche Literatur der Reformationszeit. Eine Einführung (Darmstadt, 1988), S. 112–114; vgl. auch B. KÖNNEKER, Luthers Bedeutung für das protestantische Drama des 16. Jahrhunderts. Geschichte und Heilsgeschichte in Bartholomäus Krügers ‚Newer Action von dem Anfang und Ende der Welt‘, in: Daphnis, 12 (1983), S. 545–573.

memoriam et affectum rudioribus augendum), aber diese Komödien sollten *rite et pure compositae* sein²¹.

Es gab hier tatsächlich nur wenig literarischen Spielraum, und deswegen nahmen die Dramatiker ihre Stoffe mit Vorliebe aus den fabulierenden Geschichten des Alten Testaments, oder aber sie wählten aus dem Neuen Testament die Parabeln, wie z.B. die Geschichte vom Verlorenen Sohn oder die vom reichen Prasser und dem armen Lazarus. Die Gleichnisse [21] hatten den Vorteil, daß sie nicht so explizit und definiert im Wort, sondern im Bild sprachen, also offen blieben für lebendige Ausgestaltung und vergegenwärtigende Interpretation.

Im Falle der Geschichte vom Verlorenen Sohn kommt hinzu, daß hier die Bibel viel Raum läßt (zeitlich und sogar geographisch) für reale Aktion wie für seelische Bewegung. Besonders günstig aber ist (etwa im Gegensatz zur Erzählung vom reichen Prasser), daß die Geschichte ganz in der realen Welt spielt, innerweltlich plausibel ist und ohne eine zweite, transzendente Ebene auskommt – oder auskäme. Das bedeutet: der Gleichnischarakter des Geschehens kann dramaturgisch vergessen werden, und die lebendige Handlung wird nicht ständig durch die allegorische Abstraktionsabsicht behelligt.

Der *Acolastus* des Gnapheus

Gnapheus hat sich, was den Verlauf der Handlung angeht, genau an die biblische Erzählung bei Lucas (15, 11–32) gehalten – mit einer wichtigen Ausnahme. Das von der Bibel angebotene, dramatisch ergiebige Motiv vom Neid des älteren Bruders hat er verschmäht: dieser Bruder tritt bei ihm überhaupt nicht auf. Gnapheus nennt dafür keinen Grund. Geschah es um der Einheit der Handlung willen, wie man vermutet hat? Oder sah er vielleicht doch nur die schöne Schlüssigkeit der Geschichte, die auf den Leser bzw. Zuschauer fast märchenhaft wirkt, durch den Neid des Bruders gestört? Konfessionsstrategisch, nämlich gegen den Werkglauben der alten Kirche, wollte er das Motiv bewußt nicht nutzen. Er lehnt es im Prolog ausdrücklich ab, zu den Fragen der neuen Glaubenslehre Stellung zu nehmen²². Dabei ist gerade die

²¹ D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Briefwechsel, Bd. V (Weimar, 1934), S. 272. Mit den Adverbien *rite et pure* ist die dem biblischen Text gemäßige dezente literarische Ausgestaltung der Dramen gemeint.

²² *Haec me latet, quanto odio vocabulum
Novi laboret; verum enimvero hic novis
De dogmatis ne μὴ quidem: paradoxa nos
Nullo loco dignabimur.* (V. 5–8, S. 58)

(„Ich weiß wohl, wie verhaßt das Wort ‚neu‘ ist; doch wir werden hier keine Silbe über die neue Glaubenslehre verlieren. Strittige Fragen werden wir nirgends berücksichtigen.“)

Geschichte vom Verlorenen Sohn ein für die Illustration der evangelischen Rechtfertigungslehre idealer Bibeltext²³.

In *De parabell vam verlorn Szohn* von Burkhard Waldis²⁴, die zwei Jahre vor dem Erscheinen des *Acolastus* in Riga aufgeführt wurde, ist gerade die Rolle des älteren Bruders polemisch höchst effektiv genutzt: dieser nämlich steht für die katholische Kirche, die von der göttlichen Rechtfertigung durch das Geschenk der Gnade nichts wissen will. Bei Waldis entschließt sich der ältere Bruder demonstrativ, Einsiedler zu werden, um sich den Himmel zu **verdienen**. Am Schluß steht er beschämt da, weil er sieht, [22] daß seine Werke (er trägt u.a. Kruzifix und Paternoster bei sich), mit denen er sich den Himmel erkaufen wollte, nichts wert sind, während gleichzeitig der Bordellwirt sich einfach im Vertrauen auf Gottes Gnade bekehrt und tatsächlich Gnade findet.

Auch den Bibelexegeten war die Figur des älteren Bruders von Anfang an wichtig. Ambrosius, der, im engen Anschluß an Origenes, den ersten lateinischen Lucas-Kommentar verfaßt hat, sieht im älteren Bruder Israel verkörpert, das „draußen“ steht, aber sich vielleicht noch entschließen wird, der Ankunft des Messias froh zu werden²⁵.

Die Handlung des *Acolastus* gliedert sich bei Gnapheus in folgende vier Abschnitte:

- A. Acolastus erbittet das Erbteil von seinem Vater Pelargus und verläßt die Heimat. Der Vater exponiert in einem langen Dialog mit seinem Freund Eubulus die gestörte Lage. Der Sohn will sich unter dem Einfluß seines Freundes Philautus der lästigen Aufsicht des Vaters entziehen. Die Gespräche der beiden „Parteien“ untereinander – auf der einen Seite das positive Paar Pelargus : Eubulus, auf der anderen Seite das negative Paar Acolastus : Philautus – und vor allem der große Dialog zwischen Vater und Sohn enthalten viel Didaxe. Die rechte Erziehung der Jugend – oder, modern ausgedrückt, der Generationenkonflikt – ist ein zentrales Motiv dieses Schuldramas. Die einschlägigen Terenz-Dramen *Heautontimorumenos*, *Adelphoe* und *Andria* mit ihren besorgten Vätern haben hier natürlich Modell gestanden.

Eubulus rät, den Sohn ziehen zu lassen, denn er sieht dessen künftiges Schicksal mit dem guten Ende genau voraus: Der Sohn wird heimkehren, und der Vater wird ihn wieder aufnehmen. Die religiöse, evangelische Deutung des Geschehens ist hier unüberhörbar. Nur zwei Sätze seien zitiert:

²³ Vgl. K. MICHEL, Das Wesen des Reformationsdramas, entwickelt am Stoff des Verlorenen Sohnes, Diss. Giessen (1934); RUPPRICH (Anm. 14), 2. Teil, S. 350.

²⁴ Parabel vom verlorenen Sohn, krit. hg. v. G. MILCHSACK, Neudrucke dt. Litteraturwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts, 30 (Halle, 1881).

²⁵ Sancti Ambrosii Mediolanensis Opera, Pars IV: Expositio Evangelii secundum Lucam, hg. v. M. ADRIAEN, Corpus Christianorum, Series Latina, 14 (Turnhout, 1957), S. 296f.

Wenn er unter deine Flügel (*tuas sub alas*²⁶) zurückkehren wird und du den Bittenden in Gnade aufnimmst (*in gratiam [...] admiseris*), wirst du dir deinen Sohn mehr verbinden als je. (V. 194–197)

Deine Güte wird besonders gerühmt werden, wenn sie sich gegenüber denen, die sie nicht verdienen (*in immerentes*) so bereitwillig und menschenfreundlich und gnädig erweist. (V. 200–202)

Hier wird, implizit, aber gut erkennbar²⁷, vom protestantischen Gott gesprochen. Während bei Gnapheus die Güte des Vaters sich den Menschen „ohne Verdienste“ (*in immerentes* [Plural!]) erweist, bleibt im Fuldaer *Acolastus* die Vergebung streng an die vorher geleistete Buße (*poenitere, poenitudo*) gebunden.

Eubulus ist die Figur, die durch das ganze Stück hindurch die Handlung lenkt und das mögliche Chaos (das Zerwürfnis zwischen Vater und Sohn, [23] schließlich die Verzweiflung des Vaters über den abwesenden Sohn) verhindert²⁸. Er hat in gewissem Sinn die stabilisierende Funktion der allegorischen Figuren aus den Moralitäten bzw. aus den späteren neulateinischen Dramen – etwa der Gratia, die oft die Verirrungen eines Sünderlebens voraussieht und deutet und das gute Ende (beruhigend für die Zuschauer bzw. Leser) verbürgt. Wichtig für die Psychologie der Handlung, im Hinblick auf das Ende, ist, daß Acolastus von Anfang an nicht eigentlich als selbstverantwortlicher Täter, sondern als verführtes Opfer seines Freundes Philautus erscheint. Philautus rät ihm, nur auf sich selbst zu vertrauen und sich selbst zu genießen (V. 446–449). Philautus wird übrigens im separat überlieferten Prolog²⁹ einer Aufführung vom Jahre 1536 (in Elbing bei Danzig) als *pessimi genii imago*, Abbild des Teufels, bezeichnet. Man sieht hier, wie nahe bereits dieses Stück des Gnapheus, der noch keine *personae fictae* auftreten läßt, den allegorischen Dramen steht³⁰.

²⁶ Vgl. Mt. 23, 37; Ps. 16, 8 etc.

²⁷ Im Prolog (V. 12–14) wird gesagt, daß unter der Hülle (*sub involucro*) der *ludica actiuncula* ein *mysterion* verborgen sei.

²⁸ In vergleichbarer Rolle kehrt diese Figur des Eubulus später bei den Jesuiten wieder: im *Stratocles* des Jacobus Pontanus (vgl. Lateinische Ordensdramen des XVI. Jahrhunderts, mit dt. Übers, hg. v. F. RÄDLE, Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, Reihe Drama, 6 [Berlin, 1979], S. 296–365), im *S. Udalricus Episcopus Augustanus*, 1611 in Dillingen a. D. gespielt (handschriftlich erhalten; Studienbibliothek Dillingen, cod. XV 222 und 245), sowie im Fuldaer *Arsenius* von 1589 (Fulda, LB, 4°B 15, fol. 33r–58r).

²⁹ Er ist am Schluß der (unpaginierten) überarbeiteten *Acolastus*-Edition (Antwerpen, 1555, vgl. Anm. 34) abgedruckt: *In Acolasti actionem Aelbingae nobili Borussiae oppido Anno 1536. patriaeque illius primoribus exhibitam, per Guliel. Fullonium Gnapheum eiusdem Comoediae auctorem dictus prologus.*

³⁰ In diesem Prolog gibt der Autor auch sonst ungewöhnlich deutliche allegorische Auflösungen seines Dramas bzw. einzelner Personen: der Verlorene Sohn führt vor Augen, wie verloren die Menschen durch ihre eigene Schuld sind und wie verstockt gegenüber einem Vater, der den in Reue zu sich selbst gekommenen Sohn in Gnaden wieder aufnimmt:

*Figurat autem prodigus decoctor hic,
Quam perditum suapte culpa sit genus*

- B. Der zweite Teil der Handlung (Akt II und III) führt das ruinöse Leben des Acolastus in der Fremde vor. Dieser Teil ist natürlich der ‚weltlichste‘ des ganzen Stücks. Man braucht nur die handelnden Personen aufzuzählen, um zu zeigen, in welchem Milieu man sich befindet: es sind lauter Namen und Typen der antiken lateinischen Komödie.

Darunter finden sich der Parasit Pamphagus und der Possenreißer Pantolabus, der Zuhälter Sannio³¹ mit seinem Diener Syrus und der derben Magd Bromia sowie die Dirne Lais³². [24]

Acolastus gerät in eine böse Gesellschaft. Er wird beim Würfeln betrogen von den falschen Freunden, die ihm schmeicheln, solange er Geld hat, und ihn zuletzt ebenso verraten wie Lais, der er in seiner Verliebtheit seine goldene Halskette geschenkt hat. Das liederliche Leben im Wirtshaus wird von Gnapheus nicht auf der Bühne gezeigt, man erfährt davon nur indirekt aus den Gesprächen der Diener und Parasiten. Die meisten anderen Dramen über den Verlorenen Sohn halten sich gerade bei den Gelage- und Spielszenen länger auf, als es nötig wäre. In der Regel wird an dieser Stelle auch musiziert und gesungen³³.

Die Liebesszene mit Lais ist allerdings geradezu kühn geraten. Die beiden Liebenden flirten miteinander, küssen sich, sie nennt ihn „Herzchen“ (*corculum*) und „Spätzchen“ (*passercule*) und sogar *mea mentula*, und sie gehen zuletzt ins Séparée mit den Worten: „Wir wollen diese ganze Nacht der Venus weihen“ (*Abeamus hanc solidam noctem consecratum Veneri*, V. 850). In seiner späteren Bearbeitung aus dem Jahre 1555³⁴ hat Gnapheus diese Liebesszene an mehreren Stellen entschärft.

- C. Am Ende des IV. Akts (Szene 6) erkennt Acolastus seine verzweifelte Lage. Er steht ausgeplündert vor dem Bordell, und in der genannten Fassung von 1555 leert die Dienerin der Lais den Nachttopf über ihn aus (IV, 5). Ein Bauer mit dem Terenzischen Namen Chremes nimmt ihn als Schweinehirten auf. Zu Beginn des

*Mortalium, quam contumax sit et patri
Longe optimo qui (quod Pelargo convenit)
Ad cor reversum poenitendo filium
In pristinam pius receptat gratiam.*

Von Eubulus heißt es, er bringe, als Ratgeber des Vaters, die Güte Gottes zum Ausdruck: *Eubulus optimus patri consultor est, / Clementiamque numinis summi exprimit [...]*.

³¹ Diese drei Personen treten auch im Fuldaer *Arsenius* von 1589 (vgl. Anm. 28) auf.

³² Lais hat ihren Namen von zwei bei Cicero und anderen erwähnten Korinther Hetären; natürlich handelt es sich um eine nahe Verwandte der klassischen Dirne Thais aus dem *Eunuchus* des Terenz.

³³ Vgl. das unten zitierte Preislied auf den Wein von Orlando di Lasso im Fuldaer *Acolastus*.

³⁴ *Acolastus, De filio prodigo, comoedia Acolasti titulo inscripta, non iam recognita modo, sed a multis etiam, quibus scatebat, mendis ab Auctore ipso Gulielmo Fullonio Gnaptheo Gymnasiarcha quondam Hagiensi diligenter repurgata, nitorique suo modo reddita* (Antwerpen, 1555).

V. Akts wird noch einmal, wie schon in III, 3 der immer besorgter werdende Vater im Gespräch mit Eubulus gezeigt. Darauf folgen, unterbrochen von einem kurzen Auftritt des Eubulus, zwei große Monologe des Acolastus. Er beklagt die schlimme Wendung seines Lebens (*Fortunae casus*, V. 1071) und verflucht sich selbst, wie das viele scheinbar verlorene Sünder in späteren Dramen tun, etwa der Euripus des Levinus Brecht oder auch der Cenodoxus bei Bidermann. Im zweiten Monolog (V, 4) verwandeln sich die aggressiven Energien des Acolastus in Reue:

„Ich verdiene es, in den tiefsten Schlund der Erde zu versinken ob meiner Schuld, die so groß ist, daß ich vom Vater keine Vergebung zu erhoffen wage“ ([...] *ob meam / Iniustitiam, quae tanta est, ut non audeam / Unquam mihi sperare veniam a patre*, V. 1133–1135).

Zunächst zögert Acolastus noch mit der Heimkehr. In der letzten Szene sieht man ihn schon in der Nähe seines Vaterhauses, wie er *a parte* mit sich selbst spricht, während Eubulus dem Vater für gewiß ankündigt, daß der Sohn noch heute zurückkomme.

Acolastus ist unschlüssig, und er fragt sich in bitterer Selbsterkenntnis: „Worauf bauend“ (*ecquo fretus*, d. h. verdeutlicht: auf welche Verdienste [25] vertrauend) „kehre ich heim?“ Doch er gibt sich zuletzt selbst den Befehl: „Keinen Schritt mehr zurück!“ (*nihil referas pedem tamen*, V. 1225). In der bearbeiteten Fassung von 1555 hat Gnapheus an dieser Stelle eigens eine neue Person, einen Genius (Engel), eingesetzt, der mitten im Monolog des Acolastus nur diese vier gebieterischen Worte spricht. Im Vorwort dieser Ausgabe bezeichnet Gnapheus die neue Figur als eine Art *Deus ex machina* (Ajjv).

- D. Danach kommt das Stück rasch zu seinem Ende. Der Vater versichert bei der Umarmung, daß der schmutzige Zustand seines Sohnes ihn nicht behellige, *quia te amo, gnate mi* („weil ich dich liebe, mein Sohn“, V. 1240).

Die Peroratio verdeutlicht das *mysterium*, das unter dieser *ludicra actio* verborgen liegt: Gottes Liebe sieht den Makel der Schuld am Menschen nicht, und wir dürfen uns freuen, daß wir durch den Heiligen Geist in die Gnade des gütigsten Vaters heimgekehrt sind: *in patris longe optimi quod gratiam / Redivimus per Spiritus charismata* (V. 1296f.).

Durch seinen *Acolastus* ist Gnapheus faktisch zum Begründer des humanistischen Bibeldramas geworden³⁵. Er vollzog die für die Gattung signifikante schöpferische

³⁵ Es kann hier davon abgesehen werden, daß man möglicherweise noch ein lateinisches Zwischenglied zwischen italienischen Dramatisierungen des Stoffes aus dem Ende des 15. Jahrhunderts und den ersten lateinischen Bearbeitungen in den Niederlanden postulieren muß. Über die Vorstufen und den literarhistorischen Ort unseres Dramas vgl. vor allem MINDERAA (Anm. 3), S. 19–26. Das *poema* des Reynerus Snoy über den Verlorenen Sohn, von dem Gnapheus gehört hatte und das er in seiner Vorrede (S. 52) ausdrücklich und mit der Bereitschaft, sich selbst hintanzustellen, erwähnt, scheint

„Kreuzung“ des biblischen Stoffes mit der profanantiken Form, die sich in der Gestalt eines fünftaktigen Dramas im vorwiegend jambischen Vers manifestiert. Das zweite Merkmal, das für das humanistische Bibeldrama als konstitutiv gilt, nämlich der Geist der religiösen Erneuerung durch die Reformation (und später auch die Gegenreformation)³⁶, tritt bei Gnapheus nicht so explizit hervor. Der Autor versagt sich bewußt eine direkte, gar polemische, Stellungnahme zu den akuten Glaubenskontroversen seiner Zeit³⁷. Sein Drama führt stattdessen ganz unaufdringlich eine evangelische Haltung vor, der ein allgemeines, konfessionelle Befangenheiten übersteigendes, humanes Verständnis sicher ist. Man darf vermuten, daß gerade die allgemein menschliche „Kommunikabilität“ seiner Botschaft dem Drama seinen einzigartigen Erfolg verschafft hat. Diese Qualität ist nicht etwa im irenischen Geist des Autors begründet, sondern bereits im gewissermaßen humanen Exempel-Potential des von ihm gewählten Stoffes: Die Erzählung vom Verlorenen Sohn stellt an den Leser [25] oder Hörer nicht die strenge, intellektuell gar überanstrengende Forderung spezifisch christlichen Glaubens, wie das, um ein Beispiel zu nennen, die Auferweckung des Lazarus tut, sie ist vielmehr eine in die Bibel (eben als Parabel!) aufgenommene Menschen-Geschichte, jedem verständigen Sinn zumutbar und plausibel³⁸.

Offensichtlich hat Gnapheus seinen Stoff aus der Bibel nach diesem Gesichtspunkt ausgewählt. In seiner schon zitierten Widmungsvorrede schreibt er, daß die Komödienstoffe mitten aus dem Leben der Menschen genommen würden (*media hominum vita petuntur*, S. 48) und daß jeder, der die „geistigen und moralischen Möglichkeiten und das Leben der Menschen gut kenne“ (*hominum ingenia, mores et vitam*, S. 50), zum Komödiendichter geeignet sei.

Die biblische Geschichte vom Verlorenen Sohn ist in solchem Sinne tatsächlich ein „Spiegel des menschlichen Lebens“³⁹. Das Grundschema dieser Parabel könnte man, noch sehr abstrakt, mit folgenden Stationen beschreiben:

Verlassen einer ursprünglich stabilen Ausgangslage (Flucht oder „Ausstieg“) – Verirrung – Scheitern – Krise und Umkehr (*resipiscere*) – Vergebung und Wiedereinsetzung (u.U. sogar Erhöhung).

Die hier aufgezählten „Lebensstufen“ des Verlorenen Sohnes repräsentieren zunächst archetypische Großmotive, die kulturneutral, also auch nicht spezifisch christlich sind.

nicht gedruckt worden zu sein. Zu den Anfängen des Bibeldramas vgl. jetzt auch CH. BROWN, The ‚Susanna‘ of Johannes Placendus: The First Latin Version of the Bible Drama, in: *Humanistica Lovaniensia*, 36 (1987), S. 239–251.

³⁶ Vgl. dazu PARENTE (Anm. 11), S. 1–60.

³⁷ S. o. Anm. 22.

³⁸ Vgl. dazu auch Th. C. van STOCKUM, Das Jedermann–Motiv und das Motiv des Verlorenen Sohnes im niederländischen und im niederdeutschen Drama, *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde*, N.R. 21, Nr. 7 (Amsterdam, 1958). {4}

³⁹ Vgl. das weiter oben erwähnte Zitat Ciceros.

(Gerade in solcher ‚neutralen‘ Parabelfunktion ist die Erzählung ja in die Bibel gekommen.) Dem widerspricht natürlich nicht, daß die hier schematisch aufgezeigte dramatische Reihe von Großmotiven auch eine – und vielleicht die geläufigste – exemplarische Denkform christlicher Kultur ist, der insbesondere die Lebensläufe vieler Heiliger und (mutatis mutandis) Sünder in den mittelalterlichen Legenden ihre Struktur verdanken.

Für den Dramatiker Gnapheus sind, im gewissermaßen offenen Rahmen der genannten Großmotive, folgende handlungsstrukturierende Motive der biblischen Erzählung wesentlich:

Lossagung des Sohnes vom Vater – Abschied von der Heimat – Leben in der Fremde – sozialer Abstieg (Verlust der Habe und der Identität) – *resipiscere* und Heimkehr – Wiederaufnahme durch den Vater.

Auf der Basis dieser vorgegebenen Handlungsmotive und zwischen ihnen hat Gnapheus in folgender Weise operiert:

Er hat die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn zu einer allgemeinen, den Leser bzw. Zuschauer orientierenden Erörterung des rechten Zusammenlebens erhoben und dramatisch besonders entfaltet durch die [27] Erfindung von Dialogpartnern für beide Hauptfiguren. Der neu erfundene Partner des Vaters, Eubulus, ist der um Ausgleich bemühte, weise und souverän argumentierende gute Ratgeber, der den Zusammenhalt der Handlung garantiert und die Funktion eines didaktischen Sprachrohrs und Deuters hat.

In dem ebenfalls neu eingeführten Partner des Sohnes, Philautus, der den schwachen Acolastus anstiftet, verkörpert sich das für Gnapheus zentrale Handlungsmotiv der Verführung (hier zunächst im geistigen Sinne). Acolastus ist durch das ganze Drama hindurch, wie schon gesagt, nicht so sehr der verantwortliche Täter als vielmehr der machtlose, etwas törichte Verführte. Man darf hier wohl ein protestantisches Mißtrauen in die Selbstverteidigungsfähigkeit des Menschen sehen.

Den Vater verliert Gnapheus nie aus den Augen. Er hält durch Szenen, die mehrfach zwischen die Handlung in der Fremde eingeschaltet sind, die Erinnerung an die väterliche Sorge wach – auch dies gewiß Ausdruck eines religiösen Anliegens.

Gnapheus erfindet eine überzeugende Szenerie für das liederliche Leben des Sohnes in der Fremde. Hier war er als Dramatiker frei, und er hat diesen Freiraum mit antikem Komödienpersonal bevölkert, das die Verführung des Acolastus nun in einem weniger sublimen Sinne vollzieht.

Die eigentlichen Innovationsarsenale waren für Gnapheus also einerseits die neue evangelische Theologie, die er aber bemerkenswert zurückhaltend nutzt, andererseits die lateinische Komödie der Antike. Aus dieser stammen die wichtigsten Typenmotive, die ihre Herkunft meist schon durch ihren Namen verraten.

Das Protagonistenpaar bilden, einander komplementär, der besorgte und bekümmerte Vater mit dem Namen Pelargus⁴⁰ und der leichtsinnige Sohn, der sich der väterlichen Aufsicht entziehen möchte, um schließlich seine Habe zu verprassen. Der *Jedermann*-Charakter unseres Stücks läßt sich gerade an der Figur des Acolastus sehr schön demonstrieren. Gnapheus hat diesem nämlich, was bisher übersehen wurde, genau die Eigenschaften verliehen, die Horaz in der *Ars poetica*, komprimiert auf 5 Verse (161-165), als für die Jugend „typisch“ beschreibt: Der junge Mann freut sich (bei Horaz), wenn er endlich nicht mehr beaufsichtigt wird (*tandem custode remoto*), er ist leicht empfänglich für Verführung und hört nicht auf Ermahnungen (*ceruus in vitium flecti, monitoribus asper*), er sorgt sich zu spät um das, was ihm frommt, und verschwendet das Geld (*utilium tardus provisor, prodigus aeris*), er will hoch hinaus, wird von seinen Begierden getrieben und gibt rasch wieder auf, was er geliebt hat (*sublimis, cupidus, et amata relinquere pernix*). Über den guten Ratgeber Eubulus ist bereits oben das Nötige gesagt. [27] Der Name begegnet schon bei Terenz und kehrt in vielen späteren Dramen wieder⁴¹.

Eine markante Akzentuierung – mit handlungsmotivischen Konsequenzen – erfährt das Drama des Gnapheus durch die halballegorische Figur des teuflischen Verführers Philautus. *Philautia* ist das Prinzip einer undemütigen, die menschlichen Möglichkeiten überschätzenden Sicherheit im Irdischen, nahe der *Superbia*, eine typische Renaissance-Eigenschaft, die z.B. im Zentrum des *Cenodoxus* von Bidermann steht.

Die Parasiten Pamphagus und Pantolabus verkörpern zugleich den Typus des Schmeichlers und des untreuen Freundes. Erwähnt seien wenigstens noch der Zuhälter Sannio (aus den *Adelphoe* des Terenz), seine Dienerin Bromia (aus dem *Amphitruo* des Plautus), die berechnende Dirne Lais, die weiter oben schon beschrieben wurde, und der Bauer Chremes (aus der *Andria* des Terenz).

An Situationsmotiven, soweit sie nicht schon unter den Handlungsmotiven aufgezählt wurden, sind zu nennen:

1. die Abschiedsszene zwischen Vater und Sohn mit der warnenden Belehrung des Vaters (V. 305ff.), für welche die Mahnrede des Philto im Plautinischen *Trinummus* das Modell geliefert hat⁴²;
2. die demonstrative Lossagung des Acolastus von der bisherigen Norm seines Lebens: er wirft, auf den Rat des Philautus, die Bibel, die ihm sein Vater ans Herz gelegt hatte, fort (V. 351–360);

⁴⁰ *πελαργός*; = der Storch. Die Störche wurden schon von den Griechen (und übrigens auch im Mittelalter) wegen ihres auffallenden Familiensinnes bewundert: die alten Störche sorgen für die jungen und die jungen für die alten, wenn diese hilflos geworden sind.

⁴¹ S.o. Anm.28.

⁴² Vgl. Plautus, *Trinummus* (V. 279 ff.); aus dem Bereich der späteren volkssprachigen Dramatik ist damit, zumindest strukturell, vergleichbar die Szene zwischen Polonius und Laertes im *Hamlet* (I, 3).

3. der Traum des Parasiten Pamphagus von einem märchenhaften Gelage, das Acolastus seinen neuen Freunden gleich darauf tatsächlich bereitet (V. 415ff.);
4. die Verführung und Ausplünderung des Acolastus⁴³;
5. die Anklage gegen Fortuna und die Selbstverfluchung des Acolastus⁴⁴. Fortuna als Macht der Welt ohne Gott ist bei Gnapheus immer gegenwärtig, aber sie tritt noch nicht als allegorische Figur auf die Bühne, wie das z. B. im Fuldaer *Acolastus* geschieht.

Ein letztes Situations- oder auch Stimmungsmotiv ist noch zu erwähnen: Acolastus singt, gegen den Brauch der klassischen Komödie, wie Gnapheus zugibt (S. 54), beim Abschied von der Heimat ein Sapphisches Lied zum Ausdruck seiner Freude über die neue Freiheit (V. 461–480). Weltlicher Gesang und Musik, traditionell suspekt – „Diabolus in musica“⁴⁵ – sind auch sonst geradezu unvermeidliche Bestandteile der Acolastus-Geschichte. Allerdings gehören sie normalerweise zu den Szenen in der Fremde, die den bereits aus der Bahn Geworfenen zeigen. Im Fuldaer *Acolastus* findet sich mitten in einem solchen Gelage die Regieanweisung: *Chorus hoc loco canit cantionem sumptam ex Horlando, cuius initium est Ave color vini [...]* („An dieser Stelle singt der Chor ein Lied von Orlando di Lasso, das mit den Worten beginnt ‚Ave color vini‘ [...], fol. 18v).

DER FULDAER ACOLASTUS VON 1576

Der Fuldaer *Acolastus*⁴⁶ ist offensichtlich das älteste Jesuitendrama vom Verlorenen Sohn, das aus dem deutschsprachigen Raum erhalten geblieben ist. Wie viele Stücke aus der Frühzeit des Jesuitentheaters hat es noch vor jedem Akt eine Inhaltsangabe in

⁴³ Sie beginnt mit der 5. Szene des II. Aktes. Acolastus wird zuletzt aller seiner Kleider beraubt (IV, 5). Zuvor erbettelt sich die Dirne *Lais* seine goldene Halskette (V. 822ff.). Diese Szene ist 20 Jahre später im *Euripus* von Levinus Brecht nachgeahmt, fast zitiert worden: dort verführt Venus den unbeständigen Euripus (einen wirklich verlorenen Sohn, für den es keine Rettung gibt), und er schenkt ihr seinen Ring, der ihm bis dahin ein *coeli symbolum* gewesen war. Vgl. dazu F. RÄDLE, Aus der Frühzeit des Jesuitentheaters. Zur Begleitung einer Edition lateinischer Ordensdramen, in: *Daphnis*, 7 (1978), S. 422–425.

⁴⁴ V. 1070–1111. Vergleichbare Situationen, die in den meisten Fällen der Umkehr, dem *resipiscere*, der Sünder und dem Eingriff der Gnade vorausgehen, finden sich in zahlreichen Jesuitendramen.

⁴⁵ Vgl. R. HAMMERSTEIN, *Diabolus in musica* (Bern, 1974). Die Musik ist als ein besonderes Vehikel der Verführung eingesetzt auch im bereits erwähnten *Euripus* (s.o. Anm.43); vgl. die Textstelle in: Lateinische Ordensdramen des XVI. Jahrhunderts (Anm. 28), S. 535, V. 580ff.

⁴⁶ Der Text der Fuldaer Handschrift (vgl. Anm. 4) ist am Anfang unvollständig: von der ersten Szene des ersten Aktes sind nur noch vier Verse erhalten. Damit ist auch nicht ganz gesichert, daß der Titel des Stücks *Acolastus* war. VALENTIN (Anm. 7), Teil I, Nr. 124, hat die Rolle des Brachymetaphrastes (= „Kurzdolmetscher“) versehentlich für den Titel gehalten.

deutscher Sprache, die ein Brachymetaphrastes vorträgt. Im Jahre 1591 wurden derartige volkssprachige Zwischentexte endgültig von Rom aus untersagt.

Den Namen des Autors kennen wir, wie beim Jesuitendrama üblich, nicht. Das Stück ist um ein Viertel länger als der *Acolastus* des Gnapheus (1659 Verse gegen 1301), es hat mehr als doppelt so viele Personen (29 gegen 12), und es hat, im Gegensatz zu Gnapheus, Chöre am Aktschluß und auch innerhalb der Akte, die alle musikalisch notiert sind. (Die Fuldaer Jesuiten waren bekannt für ihre Musikpflege.)

Es überrascht nicht, daß der Jesuit das Angebot der biblischen Erzählung, die alles besiegende und rechtfertigende Macht der Gnade zu bedenken und zu feiern, nicht annimmt. Er meidet geradezu ängstlich die theologische Ebene⁴⁷ und verkürzt die ‚Botschaft‘ seines Stücks auf ihre pädagogisch-moralische Dimension: Alle können aus dieser bewegenden [30] Geschichte etwas lernen, sagt der Epilog (fol. 27v). Nämlich: man muß den Vätern gehorchen; Würfelspiel und das übrige lose Treiben verdirbt die Jugend. Was sonst sagt uns das Unglück des Verlorenen Sohnes, als daß Gott die Schuld früher oder später bestraft. Was sagt die Aussöhnung zwischen Sohn und Vater anderes, als daß man dem Sohn, wenn er Buße tut, auch einmal vergeben soll (*poenitenti gratiam quandoque dandam filio*; das Wort *poenitere* kommt bei Gnapheus überhaupt nur ein einziges Mal und dann in anderem Sinne vor!). Was lehrt uns der Vater, der so oft dem Sohn das Erbteil verweigerte? Doch nur, daß man es den Söhnen wirklich verweigern soll, wenn sie es zur Unzeit verlangen. Was lehrt der reumütige Sohn? Doch nur, daß man ernsthaft Reue empfinden soll, wenn man Schuld auf sich geladen hat. Was schließlich bedeutet die Freude der ganzen Familie über die Rückkehr, wenn nicht, daß die guten Väter sich herzlich freuen sollten, wenn schlimme Söhne zur Buße zurückgefunden haben (*reductis filiis ad poenitudinem malis*)! Alles Gewicht liegt, wie man sieht, auf der Anstrengung der *poenitudo*, nicht auf der frei gewährten *gratia*.

Das Stück ist aber in Wirklichkeit viel besser und großzügiger, als die tendenziöse und banale Bilanz des Epilogs vermuten läßt. Es ist lebendiger und gewissermaßen geräumiger als der etwas stilisierte *Acolastus* des Gnapheus. Die Anzahl der Personen hat sich, wie gesagt, mehr als verdoppelt. Von Gnapheus sind nur noch vier Akteure namentlich übriggeblieben: Acolastus; Philautus, der falsche Freund, der aber einen Gefährten namens Diomeas⁴⁸ hat; Lais, die Dirne, die ebenfalls eine Gefährtin mit dem Namen Flora bekommen hat; schließlich Sannio, der Zuhälter. Übrigens ist der Part der beiden Dirnen im Fuldaer Text von späterer Hand getilgt. Offenbar gab es noch eine zweite Aufführung ohne Dirnen. Der Vater heißt in Fulda Maras⁴⁹; ihm

⁴⁷ Dieser Befund hängt sehr wahrscheinlich auch mit den überaus delikaten konfessionspolitischen Verhältnissen zusammen, die um die Mitte der 70er Jahre in Fulda herrschten. Vgl. dazu F. RÄDLE, Eine ‚Comoedia Elisabeth‘ (1575) im Jesuitenkolleg zu Fulda, in: Elisabeth, der Deutsche Orden und ihre Kirche, hg. v. U. ARNOLD u. H. LIEBING, Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens, 18 (Marburg, 1983), S. 78–145, bes. S. 82–94.

⁴⁸ So genannt nach einem Schurken und Prahler aus den *Acharnern* des Aristophanes.

⁴⁹ *μαραινῶ* = vor Alter schwach werden.

beigegeben ist nicht nur sein kluger und strenger Bruder mit dem bezeichnenden Namen Cato, der zusammen mit zwei Freunden, Phidias und Chiron, die lenkende Rolle des Eubulus übernommen hat, sondern auch seine Frau Zenobia, die Mutter des Acolastus, sowie natürlich dessen älterer Bruder, Cicereius, und die kleine Schwester Tulliola.

Während der beiden ersten Akte wird in diesem Stück hart gerungen zwischen dem strengen Vater, der fürchtet, nicht streng genug zu sein⁵⁰, und Acolastus, der hier nicht etwa nur eine heuchlerische Kreatur seiner schlimmen Freunde ist, sondern selbstbewußt auftritt und offen sagt, daß er das Leben genießen will, bevor er alt ist. Hier sind vom Autor erkennbar die Weichen gestellt für eine bewußt gewählte und also auch zu [31]verantwortende Verfehlung. Dieser Acolastus ist kein bedauernswerter Tor und nicht das Opfer von Verführern und Fortuna, er entscheidet sich selbst aktiv für einen falschen Weg.

Acolastus widersteht auch dem Versuch der ganzen Familie und der Verwandten, ihn umzustimmen. Er verlangt sein Recht, das er notfalls vor Gericht durchsetzen will. Die Familie gibt nach und ist sich klar, daß ihr Sohn nur durch Schaden klug werden wird. Acolastus erhält vom Vater zwei Diener, die ihm seine Habe tragen, die Familie verabschiedet sich von ihm und bleibt verzweifelt zurück.

Nach dem sklavischen Leben unter seinem strengen Vater ist Acolastus auf ein *novum vitae genus* aus (fol. 11r). In der Fremde begegnet er vier verkommenen Männern, die ihm ein Lotterleben als die wahre *vita beata* (fol. 11v) anpreisen und vor allem von der Schule, die ein *carcer* sei, abraten. (Die enge pädagogische Funktionalisierung, d.h. der ausdrückliche Bezug zur Schule, ist im Fuldaer Stück viel deutlicher und im übrigen rücksichtsloser gegenüber der Fabel der biblischen Erzählung als bei Gnapheus.)

Nach dieser Szene (III, 2) tritt die erste von drei allegorischen Figuren auf, Prudentia, die, vom Himmel gesandt, als *matrona* hinter Acolastus hergeht, um ihn zu warnen und vor Verirrung zu bewahren (fol. 12rv). Sie preist die *scientia* als wahren Trost des Menschen in der hinfalligen Welt. Acolastus hält ihre Ansicht für verfehlt, er seinerseits bekennt sich zum Lebensgenuß, und zwar, wie er zugibt, aus Angst vor dem Tod. Er schickt Prudentia fort, die nach einem klagenden und warnenden Monolog (fol. 12v – 13r) in den Himmel zurückkehrt.

Prudentia spielt hier die Rolle, die in vielen anderen Stücken der Zeit normalerweise der Conscientia, dem Angelus custos oder gar der Gratia vorbehalten ist. Gratia pflegt dem Menschen buchstäblich nachzulaufen, wie das Prudentia hier auch tut. Es ist

⁵⁰ Ein ähnliches Problem praktischer Pädagogik wird vorgeführt in dem Fuldaer *Dialogus de praeduro et avaro patrefamilias et tribus eiusdem filiis literarum desertoribus* (Fulda, LB, 4°C 13, fol.25^v–46^r), in dem zwei der drei Söhne bezeichnenderweise Namen von Personen aus dem *Acolastus* tragen: Pamphagus und Pantolabus.

durchaus denkbar, daß die Figur der Gratia für unseren Autor allzu schwierige theologische Implikationen gehabt hätte. Prudentia ist eine dem Menschen natürlichere Macht, um die man sich selber bemühen kann, Gratia erschien dem pädagogisch engagierten Katholiken vielleicht zu wenig „verdient“.

Das Unheil nimmt seinen Lauf. Man arrangiert ein Gelage mit den bedenklichen Freunden und den beiden Dirnen Lais und Flora. Die Szene (III, 6) wird dramatisch sehr eindrucksvoll eröffnet durch einen improvisierten Auftritt von Narren (*moriones*). Die Regieanweisung lautet: „Hier haben die Narren ihren Auftritt, der ihrer einzigartigen Erinnerungs- und Erfindungsgabe (*singulari memoriae et prudentiae*, fol. 13r) überlassen bleibt“.

Die Narrenszene ist das deutliche Zeichen für die Verkehrtheit des Lebens, das Acolastus nun beginnt. Bei dem folgenden ausgelassenen Gelage sind die Narren, zwei an der Zahl mit den Namen Morio und D. Grill, anwesend, und – ein ganz seltener Fall im Jesuitendrama! – sie sprechen deutsch im sonst völlig lateinischen Kontext. Vielmehr: sie werden als [32] Dialogpartner und Mitspieler von den andern gar nicht wahrgenommen, sie sprechen immer a parte und kommentieren lediglich auf ironische Weise das unvernünftige Treiben der Gesellschaft um Acolastus, dessen böses Ende sie voraussehen⁵¹. Es ist zweifellos ein sehr glücklicher Einfall, die Außenseiter, die die Wahrheit wissen, mitten unter den ahnungslosen lateinisch Redenden in der Volkssprache sprechen zu lassen.

Im Verlauf des Gelages verschenkt Acolastus an seine Freunde Hut, Halsband und einen silbernen Becher; die beiden Dirnen, die er mit *virgo* anredet, erhalten den Gürtel seiner Mutter und einen Ring⁵². Beim Würfeln verliert er schließlich sein Geld. Die Freunde sehen seinen Ruin nahen und bestehlen ihn, um sich rechtzeitig noch etwas von seiner Habe zu sichern. Jetzt verraten ihn alle und lassen ihn allein. Acolastus wird sich der sozusagen ‚barocken‘ Umkehrung der Verhältnisse bewußt und erkennt die *necessitas gravissima* (fol. 19v). Fortuna, die beim Würfelspiel immer wieder beschworen worden war, tritt nun leibhaftig als zweite allegorische Figur mit einem großen Monolog auf die Bühne (IV, 4, fol. 19v–20r). Es ist aber nicht die übliche prahlerische, sondern eine christlich domestizierte Fortuna, die ihre durch Gott gesetzten Grenzen kennt und verkündet, daß nicht sie die *causa mali* ist, sondern daß das Schicksal des Menschen von seiner eigenen Schuld abhängt. Der *Dens iustissimus* straft den Menschen, der die Gottesfurcht abgelegt und sich versündigt hat. Der Mensch ist nämlich verantwortlich für sich selbst, er muß sich bessern und Buße tun (*agat poenitentiam*, fol. 20r).

Nachdem Acolastus von den zwei Bauern Corydon und Alexis, deren Namen aus der 2. Ekloge Vergils stammen, verprügelt worden ist, erkennt er in seiner elenden Lage

⁵¹ Ein – allerdings moralisierender – Narr tritt auch in Hans Salats Drama „Von dem verlorenen [...] Sohn“ (1537) unter den Schlemmern auf (vgl. Spengler [Anm. 5], S.13).

⁵² Vgl. dazu die bereits erwähnte Szene im *Euripus* (s.o. Anm.43).

zum ersten Mal die gebrechliche Einrichtung der Welt: es fehlt an *fides*, *misericordia*, *caritas*, *libertas*, *humanitas* und *timor Dei* (fol. 21rv). Er verdingt sich bei einem Bauern, der ihn ebenfalls hart behandelt und demütigt, so daß er schließlich den Tod herbeiwünscht. In dieser Situation tritt ihm erneut Prudentia gegenüber. Sie hat ihre Schwester Spes mitgebracht, die Acolastus tröstet: „du bist noch nicht verloren“ (*foelix adhuc fieri potes*, fol. 23r)⁵³.

In der Heimat wird unterdessen der Bruder des Acolastus in die Rechte des alten Vaters eingesetzt (V, 2). Der Vater hat im Traum den elenden Zustand seines Sohnes Acolastus gesehen, hofft aber noch immer auf dessen Rückkehr. Der ältere Bruder findet die Strafe für den Ungehorsam und die Verstocktheit des Acolastus gerecht. Unmittelbar nach der Einsetzung des Bruders, also dramatisch pointiert durch ein scheinbares tragisches „Zu spät“, kehrt Acolastus heim. Die Anagnorisis vollzieht sich ganz nach [33] dem Text der Bibel, ebenso zunächst die Szene mit dem älteren Bruder (V, 4). Der Vater erinnert, um den Eifersüchtigen zu besänftigen, an Exempel aus dem Alten Testament: David habe seinen toten Sohn beweint, Joseph seinen Brüdern verziehen, und so habe derjenige, der bereue bzw. Buße tue⁵⁴, Anspruch auf Gnade (fol. 25r). Der ältere Bruder bestätigt das ausdrücklich: *Est gratia dignus, pater, quem poenitet* (fol. 25r). *Poenitentia* also ist die entscheidende Voraussetzung für die Gnade; um die *poenitentia* des Acolastus wird hier geradezu gerechert und gefeilscht zwischen dem Vater und dem älteren Bruder. Dieser will nämlich unbedingt den aktiv bereuenden, weinenden und seine Schuld bekennenden Bruder sehen, bevor er ihm verzeiht: *paenitentem cernere desidero* (fol. 25v). „Steh auf, wir haben dir die Schuld erlassen“, sagt er zu ihm, bevor er ihn umarmt: *Iam surgito / Culpam remisimus* (fol. 25v). In der letzten Szene des Stücks (V, 5) ist – genau wie unmittelbar vor dem Auszug des Acolastus – die ganze Familie mit den Verwandten und Freunden versammelt, und man freut sich, daß das verlorene Schaf wiedergefunden ist.

Acolastus zählt noch einmal voller Schmerz seine Verfehlungen auf, der Vater entlastet sein Gewissen und nimmt ihn als seinen Sohn, nicht als seinen *servus*, vor Zeugen wieder an. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man hier, im einprägsamen Schlußbild des Dramas, nichts anderes als eine Inszenierung des Bußsakraments mit Reue, Sündenbekenntnis und Absolution. Der letzte Akt endet mit einem *festus iubilus* des Chores (fol. 26v–27r).

Die Unterschiede zum *Acolastus* des Gnapheus liegen auf der Hand. In der allgemeinen Handlungsmotivierung hat sich eine zweifellos konfessionsspezifische

⁵³ Auch Spes verrät, wie Prudentia, eine gewisse funktionale Verwandtschaft mit Gratia. Acolastus redet sie emphatisch an: *O Sancta Spes* [...], (fol.23^v).

⁵⁴ Es läßt sich an dieser Stelle noch nicht eindeutig entscheiden, ob *poenitentia* bzw. *poenitere* nur psychologisch als zerknirschte innere Umkehr zu verstehen ist oder, was im Folgenden immer wahrscheinlicher wird, auf das kirchliche Heilmittel des Bußsakraments deutet (vgl. dazu die beichtartige Schlußszene).

Verschiebung vollzogen. An die Stelle der unbedingten Vergebung ist hier eine bedingte getreten: die *gratia* ist nicht frei geschenkt, sondern – fast kleinlich – an die *poenitentia* gebunden.

Außerdem ist das Fuldaer Stück vor allem in seinem ersten sehr ausgedehnten deliberativen Argumentationsteil viel stärker und unmittelbarer auf Erziehungsdidaxe angelegt, mit ausdrücklicher Berücksichtigung der Schule, überhaupt deutlicher aktualisiert und konkretisiert als der zeit- und ortlose *Acolastus* des Gnapheus. Die Lais von Fulda fragt den Acolastus nach seinem Heimatland; er antwortet, er komme aus Deutschland, und bestätigt ihr, daß es dort noch viele so schöne Männer gebe wie ihn.

Neu sind gegenüber Gnapheus die handlungsstrukturierenden oder –lenkenden Typenmotive (wenn man so sagen dürfte) der Allegorien: Prudentia, Fortuna und Spes als personale Verdichtungen der entscheidenden geistigen Prinzipien des Dramas.

Allegorische Figuren gehören natürlich zum mittelalterlich beeinflussten Grundbestand vor allem der sog. Moralitäten, etwa der *Jedermann*-Stücke, oder auch des schon erwähnten antireformatorenischen *Euripus*, in dem der negative Held die Personen Timor Domini und Tempus Gratiae in der gleichen Weise als lästig fortschickt wie Acolastus die Prudentia.

Neu sind vor allem die Narren, denen ebenfalls eine sehr komplexe Funktion zukommt. Zum einen gehören sie wie die Parasiten oder Dirnen zum Bestand der Typenmotive, zum andern wirken sie auf einer zweiten Ebene, die im vorliegenden Fall sehr schön durch ihre sprachliche Ausgrenzung sichtbar wird, deutsch redend als einzige kompetente, gewissermaßen vom Verfasser autorisierte, Interpreten des Geschehens⁵⁵. Sie sind in dieser Hinsicht den Allegorien sehr nahe. Auch sie, obwohl keineswegs vom Himmel geschickt wie Prudentia und Spes, stehen quer zur verirrtten ‚Welt‘ des Verlorenen Sohnes, und insofern sie diese Verirrung erkennbar machen⁵⁶, haben sie eine aufklärende und korrigierende, implizit christliche Funktion in diesem Stück.

Die beiden im vorliegenden Beitrag behandelten Stücke vom Verlorenen Sohn teilen das Los aller Bibeldichtung, in besonderer Weise bedingt und von außerästhetischen Erwartungen bzw. Verpflichtungen eingegrenzt zu sein. Der feststehende, dazu im hier gegebenen Fall noch populäre, vielleicht von vielen auswendig gewußte biblische

⁵⁵ Es liegt hier eine interessante Umkehrung der üblichen Sprachrollen – deutsch heißt „schimpflich“, lateinisch heißt „ernstlich“ reden – vor, wie sie G. HESS, *Deutsch-lateinische Narrenzunft* (München, 1971), bes. S. 29–174, untersucht hat.

⁵⁶ Hinzuweisen bleibt auf das „Spiel im Spiel“ in dem sehr bemerkenswerten *Filius Prodigus*, den die Münchner Jesuiten im Jahre 1641 aufführten. Bei einem ausgelassenen Bankett treten zwar keine Narren, aber doch *bistriones* auf, die dem Verlorenen Sohn *praesagam futurae calamitatis dant fabulam* („Die Gauckler spilen dem verlorren Sohn sein aignes Eilend“); zitiert nach E. M. SZAROTA, *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition* (München, 1979), Bd.1,1, Nr. I, II,6.

Text läßt dem Dramatiker a priori nur wenig Raum zu inventorischer Entfaltung seiner schöpferischen Phantasie. Ein anderer Faktor, der den Prozeß freien literarischen Schaltens hemmt bzw. dirigiert, ist in dieser Zeit offensichtlich die konfessionspolitische Funktionalisierung. Sie entscheidet zuletzt über die verändernden Eingriffe in die Ökonomie der Motive – und rechtfertigt sie. Ganz frei sind (oder wären) die Autoren nur in der sozusagen ornamentalen bzw. amplifizierenden Ausgestaltung offener, weder durch die Bibel noch durch Theologie ausdefinierter Lebensfelder. Daß auch sie im wesentlichen nicht aus der empirischen Welt der Autoren, sondern aus dem Motivvorrat der antiken Literatur gefüllt werden, beweist, wie stark im 16. Jahrhundert Kreativität an und von Tradition gebunden ist.

Ergänzungen und Korrekturen:

{1} Zur Kennzeichnung dieses Unterschieds ist hier der ursprüngliche Titel des Beitrags durch das Adjektiv „kontrovers“ ergänzt.

{2} Zu Gnapheus und Macropedius jetzt maßgeblich: J. BLOEMENDAL, Neo-Latin Drama in the Low Countries, in: Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe, ed. by J. BLOEMENDAL, H.B. NORLAND (Leiden . Boston 2013) S. 292–364, bes. S. 302–332.

{3} Seit kurzem heißt die Bibliothek „Hochschul- und Landesbibliothek Fulda“.

{4} Vgl. dazu B. JEBING, Zur Rezeption des morall play vom *Everyman* in der neulateinischen und frühneuhochdeutschen Komödie – Georg Macropedius, Hans Sachs, in: R.F. GLEI und R. SEIDEL (Edd.), Das lateinische Drama der Frühen Neuzeit (Tübingen 2008), S. 87–99.