



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Der Jesuit Jakob Masen

Scheid, Nikolaus

Köln, 1898

Die Dramatiker

urn:nbn:de:hbz:466:1-43781

spielsweise einem hoffnungsvollen, jungen Freiherrn von Schaffsberg den Gedanken nahe, daß der Adel am meisten durch Wissenschaft sich ziere. „Wenn der Adel Gold ist, dann bedeutet die Wissenschaft den Edelstein, dem eine goldene Fassung zieme; ist der Adel ein Lustgarten, dann darf als schmückende Rose die Wissenschaft nicht fehlen . . .“ In ähnlichen Bildern weiß Masen geistreich und ohne zu verletzen eine vielleicht doch nicht so gerne gehörte Wahrheit zu sagen (II, 22). Den Abschied von der Muse feiert ein recht anmuthiges Liedchen mit der Schlußstrophe:

„Lusum iam satis est, si bene; — plus satis,
Si lusum male sit. Ni streperam amoves
Fessi pectinis oden,
Taxum, non hederum feres“ (Epod. 26).

Schließlich weihet er alle seine Gedichte dem hl. Antonius von Padua, weil er durch die Fürbitte des Heiligen verlorene Gedichte wiedergefunden habe. Masen scheint demnach zu den sog. abstracten Gelehrten gezählt zu haben, die in ihrer Bergeßlichkeit die Hülfe des hl. Antonius besonders viel in Anspruch nehmen müssen.

„Aeternum Paduae manus Apollini
Haec laetus tribuo barbata debitor
Suspensisque perennem
Obstringo fidibus fidem.“

Der Dramatiker.

(Palaestra, III. pars.)

Noch vor etwa einem Jahrzehnt hat Borinski in seiner Poetik der Renaissance¹⁾ den Satz schreiben können: „Die Jesuitenspiele sind ein dunkler Punkt der Litteraturgeschichte, d. h. man weiß nichts über sie.“ Vielleicht war schon damals das gelassen ausgesprochene große Wort nicht ganz richtig, sicherlich darf es heute, Dank der eifrigen Forschung, nicht mehr wiederholt werden. Die äußere Einrichtung und die richtige Eintheilung dieses so viel besprochenen Jesuitendrama's hat am besten P. Duhr dargelegt²⁾. In seiner Ausführung finden sich nebenher auch viele Andeutungen über die Geschichte des Jesuitentheaters, zumal in Deutschland, und eine ausgezeichnete Litteraturangabe enthalten die reichen Anmerkungen. Eine Frage hat P. Duhr nicht berührt, — sie lag außerhalb des Rahmens seiner Darstellung — die Frage nach dem Typus der Jesuitenkomödien. Zeidler³⁾ hat die Frage aufgeworfen und

¹⁾ S. 359, Anmerkung.

²⁾ Die Studienordnung der Gesellschaft Jesu, Freiburg (Herder) 1896, S. 136–148.

³⁾ Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie . . . in Vilmann's theatergeschichtlichen Forschungen. IV, S. 15 ff.

auch ihre Lösung versucht. Nach ihm „haben wir in Rom den Archetypus unseres Theaters zu suchen. In Rom, der Capitale dieser geistlichen Republik (d. h. des internationalen Lateinreiches der Gesellschaft Jesu), in welcher alle Fäden des weitverzweigten Provinznetzes zusammenliefen, in den großen Collegien daselbst waren die Werkstätten, in welchen die verschiedenartigsten Elemente im Sinne des Universalreiches gemodelt wurden . . . Von hier aus sickerten die Lebensäfte des Ordens den entferntesten Zweigen zu. Gleiche Weltanschauung, gleiche Vorschrift für die Production, gleiche Sprache¹⁾ und immerdauernde Tradition lassen das Einzelwerk fast wie eine Collectivarbeit von Generationen erscheinen . . .

„Was in Rom Anklang und Approbation fand, konnte des Beifalls und der Verbreitung in allen Provinzen sicher sein. Treten einzelne Individualitäten nationalen Charakters schärfer hervor, wie N. Caussin in Frankreich, wie Jak. Biedermann oder Jak. Balde in Deutschland: wir hören doch immer die Stimme des Ordens aus ihnen, welche ihre wahre Heimath bildet.“ Zeidler versucht es dann, den Typus in Rom genauer an Beispielen festzustellen. Die Absicht, auf diese Weise einer Litteraturgeschichte des Jesuitendrama's den leichtesten Weg zu weisen, verdient alles Lob. Ob indeß ein solches Wellencentrum, wie es Zeidler auch für die Jesuitenkomödie in Rom annimmt, je bestanden habe, das wird jedem, der mit den alten und neuen Gepflogenheiten des Ordens bekannt ist, mehr als zweifelhaft erscheinen. Derselbe gelehrte Verfasser, der sich viel auf dem Gebiete der alten Jesuitenschulen und ihren Leistungen beschäftigt, hat vier Jahre später bei Besprechung des „Don Juan“ auf dem Ordensstheater²⁾ eine Bemerkung einfließen lassen, die zu einem Typus des Jesuitendrama's sicherer die Spur aufdecken kann. „Es habe nämlich später zur Verbreitung des Stoffes (Don Juan) jedenfalls viel beigetragen, daß einer der angesehensten Theoretiker des Ordens, Jak. Masenius, denselben in seiner Palaestra als besonders geeigneten Dramenvorwurf hinstellt.“ Masen's Empfehlung also genügte, einen Stoff in häufige Bearbeitungen für die Jesuitenschulen überzuführen. Mit dieser Behauptung wird Zeidler sicher recht haben und noch recht behalten, wenn er seine Einzelbeobachtung, auf dem dramatischen Gebiete wenigstens, weiter auf ähnliche Fälle überträgt, ja ganz verallgemeinert und sagt: der Einfluß der angesehenen Theoretiker im Orden war auf dem Gebiete des Drama's so stark, daß er auf lange Zeit hinaus geradezu maßgebend für Stoffwahl und Ausarbeitung

¹⁾ Die lateinische Sprache war im 16. und 17. Jahrhundert allgemeine Schul- und Lehrersprache, nicht bloß bei den Jesuiten.

²⁾ Ztschr. für vergleich. Litteraturgeschichte von Dr. Koch, IX, 1. bis 2. H., S. 88 ff

wurde. Darnach ist aber der Typus in der jedesmal geltenden Theorie zu suchen¹⁾. Das scheint auch leicht begreifbar, wenn man bedenkt, daß jene Theorien sich schulmäßig fortpflanzten, indem die theoretischen Werke an allen Anstalten des Ordens als Lehrbücher eingeführt waren: so Pontan's Poetik, die vom schließenden 16. Jahrhundert an bis zur Mitte des 17. in zahlreichen Auflagen die Schulen beherrschte; so darauf Masen's Werke, die bis in's 18. Jahrhundert ihre Geltung bewahrten²⁾. Wohl mag nebenher die Eigenart des jeweiligen Lehrers an der überlieferten Theorie manches gemodelt haben; im großen Ganzen wird die Ueberlieferung des Lehrbuches gewahrt worden sein. Daß die Ausarbeitung der Dramen wirklich nach den allemal geltenden Grundsätzen der Schulpoetik geschah, erhellt schon zur Genüge aus der Beobachtung, wie nach Masen's Auftreten die vorher so häufigen biblischen Stoffe immer seltener werden, sozusagen ganz verschwinden. Warum? Weil sich Masen dagegen ausgesprochen hatte. Pontan hatte als Musterbeispiele zwei Stücke aus der hl. Geschichte des alten Testaments — Eleazar und Isaaks Opferung — gegeben, unter den sieben Dramen Masen's befindet sich kein biblischer Stoff. Von noch einschneidenderer Bedeutsamkeit waren die Poetiken für den Aufbau und die Ausarbeitung, sowie die ganze äußere Technik des Drama's; der Erweis wäre leicht erbracht, würde aber hier zu weit führen³⁾. Kann demnach, um das kurz Ange deutete zusammen zu fassen, von einem Typus der Jesuitenkomödie überhaupt gesprochen werden, so ist er, für Deutschland wenigstens, in den Poetiken Pontan's und vorzüglich Masen's zu suchen. Daraus ergibt sich die hohe Bedeutung, die der vieljährige Kölner Rhetorikprofessor für seine Zeit und das ganze nachfolgende Jahrhundert in den Jesuitenschulen gehabt hat; er rechnet zu den führenden Geistern in der Blüthezeit des Jesuitendrama's.

¹⁾ Wenn von Rom aus, d. h. vom General des Ordens von Zeit zu Zeit Bestimmungen, und zwar zumeist scharfe Einschränkungen erlassen sind, so kann das nicht als Beweis einer alles typisch bestimmenden Centralleitung gelten. Der nationalen Eigenart der einzelnen Ordensprovinzen ist in der Gesellschaft Jesu der weiteste Spielraum gelassen. Die oberste Leitung in Rom greift nur ein, wenn Ueberschreitungen dorthin berichtet werden; eine centrale Regierung, die keinen Unterschied der Nationen kennt, gibt es nicht und hat es im Orden nie gegeben.

²⁾ Auch des Italieners A. Donats Poetik war in Deutschland bekannt; wenigstens gibt es außer den verschiedenen italienischen Ausgaben des Buches eine Kölner aus dem Jahre 1633, und Balde erwähnt auch des Italieners „ars poetica“ neben Pontan und Masen, jedoch ohne ein schmückendes Beiwort, wie es sein gleichzeitiger deutscher Ordensgenosse erhält. Donats kleines Büchlein scheint für Italien das gewesen zu sein, was Pontan für Deutschland war.

³⁾ Eine Vergleichung des „Stratokles“ von Pontan mit irgend einem Lustspiel Masen's würde zum Beweise schon genügen.

Die Theorie.

Masen's Dramatik, ihrem nächsten Zwecke nach ebenfalls ein Schulbuch, wie die meisten seiner gelehrten Werke, zerfällt nach einem mehr praktischen Eintheilungsgrunde in zwei Bücher, von denen das erste das innere Wesen des Drama's behandelt, während das zweite einen für den angehenden Dramatiker höchst wichtigen Punkt darlegt: die Theorie der Verwickelungen, von denen Pontan nicht einmal eine Andeutung hat. Die Begriffsbestimmung der dramatischen Poesie lautet sehr allgemein: „Omnis poesis actionum humanarum dramaticae, oratione metrica, cum delectatione et affectuum moderatione repraesentativa“. Diesen allerweitesten Begriff schränkt dann die Behandlung der einzelnen Dramengattungen genügend ein, so daß sich überall neben der generischen Einheit das spezifische Unterscheidungsmerkmal bestimmen läßt.

Für die Tragödie zunächst wird die berühmte aristotelische Begriffsbestimmung beibehalten. Die vielumstrittene *κάθαρσις τῶν παθημάτων* faßt der Jesuit als wirklich ethische Besserung auf, und zwar so, daß durch die Furcht vor jeder Ausschreitung und den daraus erfolgenden Strafen einerseits und durch die Angewöhnung zum Mitleiden andererseits alle ungeordneten Neigungen der Seele wie durch ein gesundes Tugendheilmittel in ihre richtige Verfassung gebracht werden¹⁾.

Mit genauer Anlehnung an die Tragödie gibt Masen die Definition der Komödie als „imitatio actionis ridiculae et absolutae, metro familiari constans, dramaticae, per spem ac gaudium inducens similitum affectionum purgationem“. Wiederum liegt der Hauptnachdruck auf der Reinigung der Affecte, da eben nach Masen's oberstem Grundsatz keine Kunst sich selbst Zweck sein kann. Außer Tragödie und Komödie müsse es noch eine mittlere Gattung geben, weil das Drama die Nachahmung des wirklichen Lebens sein soll; wie diese Mischgattung — das heutige Schauspiel — genannt werden müsse, darüber lasse sich streiten. Masen führt eine doppelte Bezeichnung ein: ist die Handlung rein tragisch oder auch mit etwas Komischem vermischt, endigt aber glücklich, so nennt er das eine Tragiko-Komödie; dahingegen gibt er einem Stück mit ganz komischer oder auch gemischter Handlung, aber unglücklichem Ausgang den Namen Komiko-Tragödie, ohne über die eigentliche Herkunft dieser Bezeichnungen eine Aufklärung beizufügen²⁾.

In einem besondern Capitel werden die Eigenthümlichkeiten des

¹⁾ Ob Lessing seine ebenfalls ethische Deutung der *κάθαρσις* etwa hier gefunden habe, könnte sich vermuthen, doch schwer beweisen lassen, wenn nicht etwa die Ähnlichkeit mancher Gedanken als Anlehnung oder Benutzung gelten darf.

²⁾ cf. Lessing, Dramaturgie, 55. Stück.

Drama's klargelegt: Wahrscheinlichkeit, Einheit, Schürzung und Lösung des Knotens. Bei der Wahrscheinlichkeit wird die Frage erörtert, ob denn die so beliebten Personificationen nicht gegen dieses Grundgesetz aller wahren Poesie verstoßen. Masen redet den Personificationen entschieden das Wort, wiewohl das alt-klassische Drama dieselben kaum verwerthet habe; die Wahrscheinlichkeit bleibe bestehen, weil ja dem Zuschauer die Täuschung sofort einleuchtend sei¹⁾. Die Einheitenfrage sodann löst sich leicht durch den Grundsatz, daß das Drama die Handlung, nicht aber eine festgesetzte Zeit oder einen bestimmten Ort nachahmen sollte. Jede Einheit sei genügend gewahrt, wenn die einzelnen Theile der Handlung wie die Glieder einer Kette so zusammenhängend, zeitlich und örtlich, ineinandergreifen, daß nirgends ein störender Riß entstehen könne. So müsse auch der „Philosoph“ verstanden werden, wenn er nicht mit sich selbst in Widerspruch gesetzt werden soll²⁾. Für die Schürzung und Lösung des Knotens endlich, als das praktische Geheimniß eines guten Drama's, wird auf das zweite Buch der Abhandlung verwiesen.

Eine vollere Darstellung erfährt der Aufbau des Drama's. Der Prolog ist unentbehrlich, weil es die alten Vorbilder so gehalten haben. Nur verlangt Masen, daß zwar der Inhalt des Stückes in großen Umrissen angedeutet, nicht aber der Ausgang verrathen werde, weil die Lösung allemal überraschen müsse. Höchst merkwürdig ist Masen's Ansicht über die Eintheilung des Drama's in Acte und Scenen. Wohl findet er es sehr passend, eine größere dramatische Handlung in bestimmte Theile zu gliedern und diese Stücke etwa Acte zu nennen; allein im voraus eine bestimmte Anzahl solcher Acte festzusetzen, will ihm nicht gefallen. Wenn nämlich auch ein gewöhnliches Drama sich als Dreiacter angemessen entwickeln lasse, so könnten doch Fälle eintreten, in denen 4, 5, 6, ja sogar 7 Acte nothwendig würden, und daher wird als Grundsatz aufgestellt, „ut pro rerum tantum, consiliorum partiumque diversitate

¹⁾ Zwar wird Calderon nirgends namentlich erwähnt; doch scheint ein Einfluß des großen Spaniers auf die Jesuitendramatik kaum zu verkennen, am wenigsten bei Masen; eines seiner Jugenddramen, die er mit seinen Mitschülern aufgeführt habe, behandelt die Auffindung des Kreuzes Christi, vielleicht als Nachahmung des spanischen Dramatikers im Priesterkleide.

²⁾ Daß man sich in der Folgezeit bei der Einheitenfrage vielfach auf die Autorität Masen's berief, hat Borinski an manchen Stellen nachgewiesen; so besonders S. 360 und 365. Vergl. auch H. Breitingen „les unités d'Aristote“, Genf 1879. Interessant scheint das Urtheil des Verfassers über Vida's Poetik, die Borinski ein „elegantes Büchlein in Versen“ nennt (S. 5): „La poétique de Vida (1527) est un poème latin en trois chants qui, en effet, ne se meut que dans les généralités et qui est, de plus, fort ennuyeux à lire“ (S. 53).

actus mutetur toties, quoties rei natura exigit; also die größte Freiheit, die ebenso für die Sceneneintheilung verlangt wird; nur sollte man über 7 Acte nicht hinausgehen, weil sonst die Uebersicht leide. Am naturgemähesten gliedern sich die Tragödien in 5 Acte, von denen der letzte die Katastrophe enthalten müsse. Die Katastrophe verlange eine natürliche Lösung, nicht eine solche, die durch eine wunderbare göttliche Dazwischenkunft — *deus ex machina* — vermittelt werde. Zugleich soll der Schluß der Tragödien besonders überraschen; es dürften daher nicht Stoffe gewählt werden, die in ihrem unabänderlichen Ausgang allgemein bekannt seien, wie dies mehr oder weniger bei allen biblischen Stoffen der Fall sei. Wenn man aber doch einmal einen Vorwurf aus der hl. Schrift tragisch bearbeiten wolle, so solle nur ein solcher Stoff ausgewählt werden, der in der Bibel selbst kaum mehr als angedeutet vorliege, so daß er einer freien Umgestaltung seitens des Dichters fähig sei¹⁾.

Einige Schwierigkeit bereitet der Chor. Wesen, Zweck und Art der Verwerthung bei den Alten weiß Masen recht geschickt darzulegen, nicht minder klug über die Anwendung desselben auf das Drama seiner Zeit hinwegzugleiten, indem er ganz unvermittelt in seiner Darstellung durch ein „porro“ auf die Sitte des 17. Jahrhunderts übergeht: „porro chori loco hoc aevo quandoque instrumentalis vocalisque musica, tum etiam tragicus saltus nonnunquam usurpatur“. Uebrigens verfehle auch eine derartige Stellvertretung des Chores, besonders wenn sie recht würdevoll gehalten und allenfalls noch von lebenden Bildern unterstützt sei, ihre mächtige Wirkung nicht.

Weil die Einrichtung der alten Jesuitenschulen es mit sich brachte, daß der jederzeitige Professor der Rhetorik für die Dichtung sowohl als auch für die Aufführung des Drama's einstehen mußte, so gehörten auch sehr sachgemäß die äußere Bühneneinrichtung und die Ausstattung der Theater-Garderobe zur Dramatik. Masen, der geborene Lehrer, gibt zunächst eine Beschreibung der altklassischen Bühneneinrichtung und Costümierung und verlangt von dem Theaterdirector seiner Zeit nur, „daß alles geziemend und anständig geschehe“. Frauenrollen, in weiblichem Costüm dargestellt, finden auch für die Schulkomödie nicht die geringste Beanstandung, wenn sie nur nicht „in habitu officiove aliquam speciem levitatis prae se ferant“²⁾.

¹⁾ Balde's „Jephtias“ verstößt nicht gegen Masen's Forderung; durch die Einführung des Liebesverhältnisses wird eine vollkommene dramatische Verwicklung erzielt.

²⁾ Vergl. P. Duhr „Studienordnung“ S. 137. — Zu Anfang des 18. Jahrh. wurden die Frauenrollen, sicher in Folge von Ausschreitungen, ganz verboten und scharfe Bestimmungen gegen den übertriebenen Luxus der Bühne und Costüme erlassen.

Das Wort Seneca's: „Longum iter est per praecepta, breve per exempla“, hat Masen als erfahrener Schulmann sehr treu beobachtet. Die bereits angedeutete Schürzung und Lösung des Knotens, das eigentliche Geheimniß der Dramatik, veranschaulicht er im zweiten Theile seiner theoretischen Abhandlung zunächst an einer großen Zahl von Beispielen in reichster Abwechslung, bald nur kurz erzählt, bald weiter ausgeführt. Unter andern werden der Warbeckstoff, Don Juan, die Weiber von Weinsberg zur Bearbeitung vorgelegt und empfohlen. Das Theoretische faßt Masen kurz in vier Punkte zusammen:

1. Der Dichter darf sich niemals zum Zwecke einer guten Verwicklung wesentliche Veränderung, sei es zum Bessern oder zum Schlimmern, weder an den geschichtlichen Thatsachen noch an den Charakteren gestatten¹⁾.

2. Die Art der Verwicklung muß sich nach dem Zweck des Drama's richten, so sei es z. B. für die höchste Tragik am gerathensten, den Helden mehr aus Unkenntniß Fehlgriffe begehen zu lassen, weil sich dann mit unserm Mitleiden Zuneigung und Liebe für den Irrenden verbinden.

3. Zu einer geschichtlichen Begebenheit läßt sich nichts hinzudichten, was nicht den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit entspricht, auch wenn das Hinzugedichtete nur metaphorische Bedeutung haben soll.

4. Endlich soll eine etwaige Fiction des Dichters, wo immer sie angebracht sei, als solche nicht gemerkt werden.

Masen schließt seine Darlegung mit dem allgemeinen Satze: „quo quisque in dramatibus ab humanis moribus abest remotius, tanto et magis a laude“. Und warum? Das Drama sei nichts anderes als ein lebendiges Gemälde; der ganze Vorzug eines solchen aber liege darin, daß es uns die Wirklichkeit in künstlerischer Verklärung wiedergebe. Das sei der Probiertestein (Lapis Lydius) in der Dramatik. „Nicht rauschende Musik, die durch wilden Lärm oder durch den Reiz der Neuheit das Ohr betäubt und die Nerven aufregt, nicht Spectakelstücke mit mancherlei Maschinenwerk, wo Phaeton den Himmelswagen lenkt, Kometen erscheinen, Drachen und Genien durch die Luft fliegen, Seeschlachten auf den Brettern geliefert werden . . . nicht lange Reden und Expectorationen“ — alles das ist es nicht, was „diu constanterque placere poterit“; das vermag nur ein ruhiges, kunstgerechtes Stück. „Expertus didici“ lautet Masen's letztes Wort: seine Theorie ist der Erfahrung und der Wirklichkeit abgelauscht.

¹⁾ Dieselbe wesentliche Forderung stellt bekanntlich auch Lessing auf.

Die Dramen als Musterbeispiele.

Es muß auffallen, daß unter den sieben Musterbeispielen des Dichters nur eine Tragödie, aber drei Lustspiele sich befinden. Mafen selbst hat das Sonderbare dieser Thatsache gefühlt und deshalb seinen drei Komödien eine Erklärung vorausgeschickt. Nicht eine etwaige Eigenart seines Geschmacks habe ihn das Lustspiel so bevorzugen lassen, sondern nur das Bedürfnis sei der Grund der scheinbaren Vorliebe. Während es nämlich an mustergiltigen Tragödien nicht fehle, seien die Lustspiele sowohl der alten Klassiker als der modernen Poeten meist so weit davon entfernt, der aristotelischen Anforderung zur Reinigung der Affecte zu genügen, daß sie vielmehr eher selbst Pflanzstätten der Sittenlosigkeit und Rohheit seien; daher habe er zeigen wollen, wie auch ein Lustspiel, unbeschadet seines heitern Charakters, edel und belehrend sein könne. In der äußern Form habe er, um den Eindruck des Lächerlichen noch zu steigern, Redewendungen aus der alten Komödie herübergenommen; für Härten und Unebenheiten der eigenen Sprache bitte er um Nachsicht: es seien zumeist Jugendarbeiten, an denen sich eine spätere Feile nur schwer anwenden lasse¹⁾. Die letztere Bitte ist mehr ein Beweis für die Bescheidenheit des anspruchslosen Mannes, als in der Sache selbst begründet. Mafen's Dramen-Stil, in seiner jugendlichen Frische und doch edlen Einfachheit, kann ebenfalls als wahres Muster dienen. Die Sprache der Plautinischen Komödie ist ihm besonders geläufig²⁾, und so mag es erklärlich scheinen, daß der Dichter sein erstes Stück nach der berühmtesten Komödie des Plautus, der *Aulularia*, mit kleiner Umformung des Titels „*Ollaria*“ genannt hat.

„*Ollaria*.“

Außer dem Titel und der damit bezeichneten Vergrabung eines Schatzes hat Mafen's Stück mit der Plautinischen „*Aulularia*“ höchstens

¹⁾ Die Dramen wurden oft unter großem Beifall aufgeführt, schon bevor sie im Druck veröffentlicht worden waren, wie der Dichter es selbst gelegentlich berichtet. In der Einleitung zu den Schauspielen sagt er: *nunc mixtas comico tragicoque argumento actiones in scena proponemus, avide alias, cum in theatro spectarentur, prae superioribus (scilicet comicis et tragicis) exceptas, idque potissimum Monasterii Westphalorum . . . 1647 et 1648 . . .*“ Aus der Stelle folgt wohl nicht, wie Bahlmann, „Jesuitendramen . . .“ S. 5 anzunehmen scheint, daß nur die drei Schauspiele vor den Friedensgesandten gegeben worden seien, vielmehr müssen, wenn der Vergleich der Stücke untereinander auch in Münster gemacht werden konnte, die Lustspiele und die Tragödie ebenfalls dort aufgeführt worden sein.

²⁾ Als Appendix hat Mafen eine Auswahl aus den Sentenzen der Plautinischen Komödien für die Schule zusammengestellt, „weil man nicht leicht der Jugend den Plautus selbst anempfehlen könne“.

noch den Namen eines lustigen Dieners gemeinsam. Eher ließe sich an die Benutzung einer spätern Nachahmung der *Aulularia*, unter demselben Titel, oder auch „*Querulus*“ genannt¹⁾, denken, da hier bei Entdeckung des vergrabenen Schatzes Spukgeschichten vorkommen, wie auch Masen Vermummungen zu demselben Zwecke, wenngleich in ganz verschiedener Weise, anwendet. Wahrscheinlicher ist es, daß der Dichter der *Ollaria* außer der Quelle, die er im Prolog nennt, nichts weiter benutzt hat, und diese Quelle ist Petrarca²⁾. Der Prolog erzählt in 20 Versen Petrarca's angeblich wahre Geschichte in großen Umrissen. Einst lebte in Italien ein reicher Edelmann, der von seinem Gelde den vernünftigsten Gebrauch zu machen verstand. Sein Erstgeborener dagegen bildete sich immer mehr, trotz der väterlichen Ermahnungen, zu einem eingefleischten Geizhals aus, häufte Geld und Gold zusammen und versteckte es hinter Schloß und Riegel. Da geschah es, daß der junge Herr als der zukünftige Stammhalter des hochangesehenen Geschlechtes in einer Gesandtschaft nach Rom gehen mußte. Der Vater entdeckt unterdessen die verborgenen Schätze, nimmt das Geld und füllt statt dessen die Säcke mit Sand. Dann wird von dem Gelde das Schloß neu in Stand gesetzt, angrenzende Güter angekauft, kurz, der aufgesparte Schatz in solcher Weise nutzbar gemacht. Wie erstaunt der Sohn bei seiner Rückkehr über all die Pracht! Um so größer ist jedoch seine Enttäuschung, als er sein Geld nicht mehr findet. Der kluge Vater weiß ihm in überzeugender Weise klar zu machen, wie der Sand in den Säcken, wenn er doch nie hineingreifen wolle, für ihn denselben Nutzen habe, als das eingefüllte Gold. Der Prolog leitet zum Stücke über:

„Haec acta quondam agere nunc rursus iuverit,
Ut quisquis ex auro mores formet aureos.“

Und was hat Masen aus der einfachen Erzählung gemacht? Zunächst erhalten die auftretenden Personen, die bei Petrarca nur „*quidam*“ sind, ihre bestimmten Namen; so wird der junge Geizhals „*Desiderius*“, d. h. Nimmersatt, geheißen, der Vater dagegen *Abundius* — „*Ueberreich*“. Dann werden der Geiz, der Reichthum und die List als Personifikationen aufgeführt, um mit in die Handlung einzugreifen. Die adelige Familie ergänzt sich durch vier Brüder und drei Diener auf neun Köpfe, weiter treten noch zwei Bettler auf, so daß im ganzen 14 Personen auf der Bühne erscheinen. Das Stück baut sich mit regelmäßig steigender Entwicklung und heiterer Lösung im fünften Acte, ganz nach Masen's Theorie, sehr einfach auf; die Höhe liegt im dritten Acte, in dem der Diener

¹⁾ Ausgabe von H. Peiper, Leipzig 1875 (4. oder 5. Jahrg.).

²⁾ Petrarca, de remediis utriusque fortunae lib. II. dial. 13.

Strobilus — ein durchtriebener, listiger Bursche — die Probe der von seinem jungen Herrn angezweifelten Treue besteht, um für die Zeit der Abwesenheit seines Herrn der Hüter des verborgenen Schatzes zu werden. Der Epilog gibt eine kurze Lehre über den vernünftigen Gebrauch des Geldes im Anschluß an das vorgesehnte Spiel und gipfelt in dem Sage:

„Si vultis hoc vos exemplo licebit sapere,
Et senis potius liberalis, quam avari iuvenis
Consilia amplecti. Valet et recte vivite!“

„Rusticus imperans.“

Das Stück behandelt die bekannte und vielbearbeitete Geschichte von dem „träumenden Bauer“ oder dem „betrunkenen Kesselflicker“, worüber A. v. Weilen eine kleine Schrift verfaßt hat¹⁾, auf die also in Betreff des Stoffes nur verwiesen zu werden brauchte; allein in diesem Schriftchen fehlt nicht bloß Masen's berühmt gewordenes Stück, sondern auch manch' andere Bearbeitung. Masen selbst erzählt unter den Beispielen für eine gute Verwicklung eine ähnliche Geschichte, die sicher mit dem „träumenden Bauer“ in irgend welchem Zusammenhange steht, die aber gleichfalls in v. Weilen's erstem Capitel: „Entwicklung des Stoffes vor der dramatischen Behandlung“ keine Erwähnung gefunden hat. Leider gibt Masen für seine Erzählung die Quelle zu unbestimmt an: „hoc ex optima fidei viro Doctore Hispano refero“²⁾. Die Geschichte ist kurz folgende: Sieben spanische junge Burschen schläfern zum Fastnachtspaß einen ihrer Freunde mit einem starken Kräutertrank ein, scheeren ihm dann eine Mönchsglatze, stecken ihn in eine Kutte und bringen ihn so in das nächste Kloster, wo der arme Schlastrunkene, im Einverständnis mit den Mönchen, von seinen lustigen Freunden in eine Zelle gebracht wird. In der Nacht schleppen ihn die Mönche „volens nolens“ mit in den Chor, behandeln ihn überhaupt als wirklichen Mönch. Am nächsten Tage schicken sie ihn sogar in seinem Mönchsaufzuge und in Begleitung eines Klosterbruders durch die belebtesten Straßen der Stadt, wo er vordem sehr bekannt war und jetzt allgemein angestaunt und verlacht wird. Abends schläfern ihn die Mönche wieder ein, und dann bringen ihn seine alten Spaßgenossen in seine Wohnung zurück. Beim Erwachen hält er alles für einen Traum, erkennt aber bald an der geschorenen Glatze und an dem Lachen der muntern Gesellschaft die Wirklichkeit des tollen Fastnachtsstreiches. Daraufhin wendet er den Scherz in Ernst und wird wirklich Mönch. Die Geschichte scheint kaum auf

1) Shakespeare's Vorspiel zu „Der Widerspännigen Zähmung, 1884.“

2) Die Angabe ist vielleicht nur scherzhaft gemeint.

Wahrheit zu beruhen; doch ist sie eine gute Nachbildung oder Uebersetzung vom „träumenden Bauer“, wer auch ihr Verfasser sein mag. Ob zu Masen's Stoffquellen eine dramatische Bearbeitung, die 1641 zu Mastricht unter dem Titel: „vita humana somnus“ gespielt wurde, gehört habe, läßt sich aus der Ähnlichkeit beider Stücke vermuthen. Der betrunkene Bauer „Birrophilus“ wird von Herzog Philipp dem Guten auf der Straße gefunden, in den Palast gebracht, spielt dort einen Tag den Fürsten, um dann wieder ernüchtert seiner Frau zurückgegeben zu werden, der er alles als einen sonderbaren Traum erzählt. Das ist ungefähr der Inhalt der beiden Lustspiele¹⁾. Aber ganz ohne Zweifel wurde von Masen Bidermann's ausführliche Erzählung benutzt²⁾. Nur ist auffallender Weise Masen's „rusticus“ kein Bauer, sondern ein Schmied. Woher wohl diese Umänderung?³⁾ Vielleicht weil der Dichter im Epilog die heilsame Lehre des Stückes in das Sprüchwort kleiden wollte: „Jeder ist seines Glückes Schmied“ — „fortunam faber fabricare tuammet tibi“. Es könnte jedoch auch der Schalk im Dichter die Umänderung des Namens vorgenommen haben. Wenige Jahre vorher nämlich, so wird berichtet, hatten die Jesuiten in Köln einen drolligen Schmied auf die Bühne gebracht, und darüber hatte sich die ehrsame Zunft beim Magistrat beschwert, war aber mit der verfühnenden Versicherung entlassen worden, daß so etwas dem Stande eher zur Zierde als zur Schmach gereiche, weil die Patres mit ihren Scherzen niemanden verletzen wollten.

Das Stück Masen's besitzet vor allen andern scenischen Bearbeitungen des Stoffes den dramatischen Vortheil, daß ein Lehrgeselle des Schmiedemeisters eingeführt wird, den der Betrunkene für die gute Absicht, den weinbeschwerten Meister nach Hause zu bringen, mit seinen Schmiedefäusten tüchtig bearbeitet, so daß der blutig geschlagene Geselle am andern Tage an den Hof des Herzogs klagen geht. Es ist nun eine der heitersten Scenen, wie der Lehrgeselle dem eigenen Meister, den er aber in dem fürstlichen Aufputze nicht wiedererkennt, sondern ahnungslos als den Herzog ansieht, seine Klage wegen der blutigen Mißhandlung vorträgt, und wie

¹⁾ v. Weilen erwähnt weder diese Bearbeitung noch eine ganz ähnliche westflandrische aus dem Jahre 1638.

²⁾ Bidermann's Erzählung wird in v. Weilen's Schrift zwar getadelt, aber kaum hinreichend gewürdigt.

³⁾ An eine Beeinflussung von Shakespeare's „Kesselflicker“ auf die Umformung des Namens darf kaum gedacht werden, da Masen's Spiel mit Shakespeare sonst keine Ähnlichkeit aufweist. Damit soll nicht in Abrede gestellt werden, daß Masen den großen englischen Dramatiker gekannt habe. Vergl. W. Creizenach, die Schauspiele der englischen Komödianten. (Kürschner, Deutsche Nat.-Litt 23. Bd. S. XXIV.)

dieser aus seiner dunkeln Erinnerung den ganzen Bericht sehr wahrheitsgetreu findet und als „Fürst von Burgund“ nach dem Gutachten seiner Rätthe gegen jenen groben Schmiedemeister das Urtheil fällen und schriftlich ausfertigen muß, „daß in Zukunft der Geselle an Stelle des Meisters treten soll und daß der Meister unter seinem frühern Gesellen stehen müsse“. Dieses Urtheil wird dann später, als der Schmied wieder „ausgefürstet“ worden ist, von dem wirklichen Herzog Philipp dem Guten als gerechte Strafe für den beschämten Trunkenbold vollkräftig bestätigt. Gesteigert in seiner Wirkung wird der künstlerische Meistergriff, der eine Nebenhandlung mit geschickter Verwebung in die Haupthandlung schafft, durch eine gleichzeitige Einführung der Meisterin, Gretel, die ebenfalls von dem so tragisch endenden Urtheilspruch ihres eigenen Mannes mitbetroffen wird und sich zuletzt am allerschwersten fügt.

Der „Rusticus imperans“ ist das beliebteste Spiel aller Masen'schen Stücke geworden und hat zahlreiche Aufführungen in Deutschland bis weit in's 18. Jahrhundert auf den Jesuitentheatern erfahren. Wohl mag es zumeist der gute Humor sein, der dem Stück die besondere Gunst gewonnen hat: sicherlich hat auch die treffliche Zeitschilderung viel zu der allgemeinen Beliebtheit beigetragen. So wird z. B. das Hofschranzenthum vortrefflich gezeichnet, wenn dem genarrten „Schmiedeherrzog“ in den damals üblichen Phrasen gehuldigt wird.

„Magnanime princeps, imperator Belgii!“ —
 „Invictæ civium columen!“ — „Terror hostium!“ —
 „Urbis orbisque decus!“ — „Lux sidusque patriæ!“
 „Te proceres incolumem, cives salvum volunt . . .“
 „Prudentia in te habitat, quanta nullibi . . .“ (III, 2.)

Und so geht es durch die ganze Tonleiter der Schmeichelworte noch ein gut Stück weiter, bis ein Gesandter mit einer Siegesbotschaft auftritt, die ebenfalls ganz im Stile der damaligen Zeit abgefaßt ist:

„Si quis nuntius unquam, cursor, tabellio
 „Grandia inexpectata, plane mira attulit,
 „Ego ille sum, felicitas mihi comes est:
 „Burgundia iam tota est tua, paret Leodium,
 „Luxeburgum tenetur, Lotharingia in manibus est . . .“

Ein anderer Gesandter bringt die Botschaft, daß der König von England dem großmächtigsten Fürsten von Burgund die Hand seiner einzigen Tochter anbiete. Der arme Fürst aber kann nicht lesen. „Exciderunt, hercle, artes illæ“, entschuldigt er sich, worauf einer der Umstehenden mit beißendem Witz beifügt:

„Scio equidem;
 Neque mos est Principibus, istis (scilicet) artibus operam dare.
 Aliis datur hoc negotium, pro his ut studeant;
 His pro aliis ut bibant, ut comedant, est labor“;

was der gutgelaunte Schmiede=Herzog bestätigt:

„Tolerabilis est provincia, geram naviter.“

Dann wird der Heiraths=Antrag, eine wohlgetroffene Travestie des damaligen schwulstigen Briefstiles, vorgelesen. Der Fürst möchte über seine Braut nur noch erfahren:

„Ipsa an ego rectorus sim? Namque ut hoc genus
Mulierum amat, caligas praeripere solent viris
Sibique arrogare in illos imperium.“

Und als er gehört, daß die englische Königstochter „proba est et modesta, feret imperium viri“, bemerkt zufrieden der Fürst: „Dos rara, qualem paucae in feminis habent“. Ähnliche treffende Hiebe werden auch gelegentlich gegen die hohe Geistlichkeit geführt, besonders gegen ihre Geldgier, „daß selbst in Rom keine Messe unentgeltlich gelesen werde“.

Um das ganze Stück würdigen zu können, müßte es wörtlich wiedergegeben werden. Statt dessen seien noch einige Bemerkungen über den Aufbau des Stückes gestattet.

Das Personenverzeichnis fehlt in den Stücken Masen's; es wurde wohl im Falle einer Aufführung der größern Inhaltsangabe, die als Theaterzettel galt, vorausgeschickt. Für den „Rusticus imperans“ setzt es sich sehr einfach zusammen: Mopsus, der Schmiedemeister; Congrio, sein Gesell; Gretula, seine Frau. Philipp, Herzog von Burgund. Cleobulus, der Ceremonienmeister. Democles, Demilus, Stafimus, Sosa, Menedemus, Höflinge. Salpa, der Hofnarr. Pagen. Ein Barbier. Ein Siegesbote. Ein englischer Gesandter.

Der Prolog deutet in wenigen Versen die behandelte lustige Geschichte kurz an und macht mit Ort und Zeit bekannt. Dann bittet er, Auge und Ohr zu leihen, es werde beiden genug geboten.

Das Stück, vielleicht das beste Lustspiel der ganzen Jesuitendramatik, läßt sich nach der jetzt schulmäßig beliebten Art etwa in folgender Weise im Aufbau darstellen:

1. Exposition (I, 1 und 2).

Congrio, der Geselle, versucht es, seinen schwerbetrunkenen Meister nach Hause zu bringen, erhält aber dafür tüchtige Schläge von der wuchtigen Schmiedefaut, so daß er schließlich den undankbaren und auch vergblichen Liebesdienst nicht weiter fortsetzt, vielmehr sich entschließt, bei Herzog Philipp „dem Guten“ Beschwerde über seinen Meister zu führen. Mopsus, der Schmiedemeister, bleibt unterdessen auf offener Straße liegen (I, 1).

Herzog Philipp macht mit seinem Gefolge einen Rundgang durch die Stadt, um zu sehen, wie seine Bürger Fastnacht feiern. Unter

heiterem Gespräch kommen sie an die Stelle, wo der weinbegrabene Mopsus liegt und die Straße sperrt. Die Begleiter des Herzogs versuchen den Mann aufzuwecken und aufzurichten, aber es ist eine Sisyphusarbeit. Da befiehlt der Fürst, um seinem Hof einen Fastnachtspaß zu machen, den Betrunknen nach dem Palast zu bringen und in sein eigenes Bett zu legen. Das Uebrige werde er dann selbst weiter anordnen. Philipp setzt seinen Spaziergang fort (I, 2).

2. Das erregende Moment.

Dasselbe liegt schon in dem Befehl des Herzogs angedeutet, wird aber in der folgenden Scene noch klarer hervorgekehrt, indem die Hofbeamten während ihrer mühsamen Arbeit an dem schweren Schmiedemeister allerlei Vermuthungen und Befürchtungen über den Plan des Fürsten gegenseitig äußern (I, 3).

3. Die aufsteigende Handlung (I, 4—III, 6).

Sie umfaßt den Schluß des ersten Actes, sowie den ganzen zweiten Aufzug, um am Ende des dritten Actes ihre Höhe zu erreichen.

a) Erste Stufe (I, 4): Der Fürst ist auch in den Palast zurückgekehrt und erkundigt sich, ob sein Befehl ausgeführt und Mopsus in das herzogliche Bett gebracht worden sei. Dann ordnet er an, daß der Schmied bei seinem Erwachen aus dem Rausch mit allem Ernst und allen Ceremonien als Herzog von Burgund behandelt werden solle; er wolle selbst dem ganzen Verlauf der heitern Entwicklung zusehen.

b) Zweite Stufe (II, 1 und 2): Der Geselle Congrio kommt, wie er sich vorgenommen und ohne Ahnung von dem, was mittlerweile geschehen war, zum Palast, um vor dem „guten“ Fürsten über seinen Meister zu klagen; es wird ihm freundlich bedeutet, er müsse etwas warten; der Fürst sei noch nicht aufgestanden. Natürlich trifft sich das für den Plan Philipps sehr glücklich. Endlich erwacht Mopsus — furchtbares Erstaunen — er findet sich nicht zurecht; er ruft nach seiner Frau, der Gretula, und dem Gesellen Congrio; umsonst. Dann tritt er vor den großen Spiegel, um zu sehen, ob er denn wirklich der Schmiedemeister Mopsus sei. Es bleibt ihm nichts übrig, als sich wieder in's Bett zurückzuziehen, um der Dinge zu warten, die da kommen sollen. Da erscheint ganz feierlich der Ceremonienmeister und wünscht dem Herzog einen guten Morgen; die Bagen bringen die prächtigsten fürstlichen Gewänder. Stumm vor Verblüffung läßt Mopsus alles mit sich geschehen; nur als der Barbier seine harte Arbeit an dem struppigen Haar und dem verwahrlosten Bart beginnt, schreit der „arme Fürst“ wiederholt: „Oho!“ Nachdem die Toilette beendet, fragt Mopsus ernst,

für wen sie ihn denn eigentlich hielten. Die einstimmige Antwort lautete mit ebenso großem verstelltem Ernst: „Natürlich für Philipp den Guten, Herzog von Burgund.“ Dann empfiehlt sich der Ceremonienmeister, um im Palast die nöthigen Befehle für die laufenden Tagesgeschäfte zu geben; die Pagen bleiben im Vorzimmer, jedes Winkes gewärtig.

c) Dritte Stufe (II, 3 und 4): Mopsus beschließt in einem kurzen Monologe, die glückliche Wendung seines Geschickes gut auszunützen. Als nächstes Bedürfniß macht sich eine „große Leere des Magens fühlbar“. Sein erster Befehl geht demnach auf ein gutes Mahl. Die Speisefarte wird sehr genau festgestellt, wobei die verschiedensten Weine nicht vergessen werden.

d) Vierte Stufe (III, 1—4): Nachdem dem Hofnarren vorge-schrieben ist, wie er sich dem „neuen“ Herzog gegenüber zu benehmen habe, wird eine feierliche Staatsitzung abgehalten, die Mopsus als Herzog von Burgund leiten muß. Ein Bote ist angelangt und überbringt die ruhmvollsten Siegesnachrichten; die Feinde seien alle wie in einer Mausefalle gefangen, und es frage der Feldherr, was mit ihnen geschehen solle. „Alle auch wie Mäuse tödten,“ entscheidet kurzer Hand der „Fürst“. Der Hofnarr kann mit seinen tollen Wizen kaum zurückgehalten werden; er ruft nach Heu, um sich damit den Mund zu stopfen. Diesen Einfall benützt der Ceremonienmeister, um Mopsus begreiflich zu machen, daß der Hofnarr die fixe Idee habe, früher ein Pferd gewesen zu sein. Darüber freut sich Mopsus, doch Seinesgleichen zu finden, da er selbst meine, früher ein Schmied gewesen zu sein. Darauf erscheint ein Gesandter aus England und bietet im Namen seines königlichen Herrn die Hand der englischen Prinzessin an. Die größte Schwierigkeit für Mopsus bildet die Ueberlegung, was aber seine Gretula dazu sagen werde. Man redet dem „Fürsten“ seine „fixe Idee“ bald aus, und die neue Verbindung mit der englischen Königstochter wird zugesagt. Der Hofnarr bringt zur Bekräftigung des Handels einen Becher Wein, weil ein Deutscher ohne Wein kein Geschäft abmachen dürfe; dafür soll er von Mopsus zum Mundschenken ernannt werden. — Noch ein schwerer Rechtsfall sei zu erledigen, wird dem schon unruhig gewordenen „Herzog“ angezeigt: es ist Congrio mit seiner Klage, der erkannte Gesell vor seinem unerkannten Meister. Das Ergößlichste bei der ganzen Verhandlung liegt darin, daß Mopsus als Herzog von Burgund bei jeder neuen Anschuldigung des Gesellen gegen seinen groben Meister erst für sich sagt: „Es stimmt.“ Schließlich fällt der „Schmiedeherrzog“ auf das Gutachten seiner Rätthe hin das Urtheil, daß in Zukunft Congrio der Meister sein und Mopsus den Gesellen spielen soll; darüber wird ein schriftliches Document ausgestellt und dem Congrio eingehändigt.

Auf dem Heimweg trifft der glückliche Gesell seine Meisterin, die nach ihrem Mopsus sucht; Congrio theilt ihr das Urtheil des Herzogs mit, sie aber sagt ihm als einzige Entgegnung, er scheine den Verstand verloren zu haben.

4. Die Höhe (III, 5).

Endlich ist nach Erledigung der laufenden Geschäfte die Zeit des Mahles gekommen. Ihre Schilderung und die bösen Folgen derselben für den „Rusticus imperans“ bilden die Höhe der Mopsus-Handlung.

Eine merkwürdige Scene ist hier eingefügt, die das ganze Spiel bis zu seiner gegenwärtigen höchsten Steigerung noch lächerlicher erscheinen läßt. Der Hofnarr will nämlich die That des Schmiedemeisters nachahmen, in der Hoffnung, wenigstens auf einen Tag den Fürsten von Burgund spielen zu können. Aber er wird nicht in's fürstliche Bett gebracht, sondern in den Kälberstall gelegt.

5. Die fallende Handlung (IV. Act).

Innerhalb derselben können ebenfalls mehrere Stufen unterschieden werden: Die Entförsung des Eintagsherzogs, sein Zusammentreffen mit seinem Gesellen, die Beschämung vor dem Hofe und die herzogliche Bestätigung der Strafe, die er selbst als fürstlicher Richter über sich als den Schmiedemeister Mopsus verhängt hat.

a) Erste Stufe (IV, 1): Der wiederum weinberauschte Mopsus wird auf Befehl des Herzogs in seine Schmiedekleidung gesteckt und dorthin zurückgebracht, wo er am Tage vorher gefunden worden war. Philipp deutet seinen Hofleuten den ganzen Fastnachtscherz in ernster Weise als Allegorie von manchem Menschenleben.

b) Zweite Stufe (IV, 2—3): Eine handgreifliche und stürmische Scene entwickelt sich zwischen der Gretula und Congrio, als dieser, mit Berufung auf den herzoglichen Entscheid, seine Rechte als Herr des Hauses der frühern Meisterin gegenüber geltend machen will; der Gesell wird endlich doch Meister. Dann geht er, um nach Mopsus zu forschen; er findet ihn, wie er so eben aus seinem Rausch erwacht ist und sein Erstaunen über seine jetzige Lage durch Wort und Gebärde ausdrückt. Ebenso überrascht es den nichts ahnenden Congrio, als ihm Mopsus, auf seinen Bericht der gestrigen Scene beim Herzog, kurz und nüchtern antwortet: „Vidi, interfui, probavi, legem dedi.“ Und daß er wirklich alles als Augenzeuge gesehen und selbst so bestimmt habe, beweist Mopsus durch die genaueste Sachkenntniß des ganzen Herganges. Der Schmiedemeister aber weigert sich, der von ihm selbst getroffenen Entscheidung nachzukommen, und so gehen beide zur Aufklärung der verwickelten Lage an den Hof zu Herzog Philipp dem Guten.

c) Dritte Stufe (IV, 4): Die tiefste Beschämung vor dem Fürsten und seinem Hofstaate kann dem guten Mopsus nicht erspart werden; der Herzog bestätigt rechtskräftig das vom „Schmiedeherzog“ gestern gefällte Urtheil und entläßt den gedemüthigten Schmiedemeister mit einer wohlgemeinten, aber scharfen Ermahnung; Mopsus fügt sich jetzt in's Unvermeidliche.

d) Vierte Stufe (IV, 5): Die letzte und tiefste Erniedrigung muß der alte Meister von seinem bisherigen Gefellen sich gefallen lassen, so daß er in das Schlußwort ausbricht:

„Ja, sterben will ich lieber, als so leben.“

Der kurze Epilog gibt im Anschluß an die allegorische Deutung den Wunsch als Nutzenanwendung mit auf den Lebensweg, daß jeder „seines Glückes Schmied werden möge“.

„Fortunam faber fabricare tuammet tibi!“

Wie aus dem Aufbau ersichtlich sein wird, greift die Nebenhandlung des Congrio nicht nur recht geschickt und steigernd in die Haupthandlung ein, sondern sie ließe sich auch ebenso gut wie die führende Handlung im dramatischen Aufbau selbständig darstellen. Der Einfachheit halber ist es unterlassen worden. Auch wird der einfache Aufbau des Stückes es zeigen, wie eine Erweiterung durch Einlage anderer lustiger Scenen leicht geschehen kann, und dieser Umstand wird vielleicht noch mit dazu beigetragen haben, daß Masen's „Rusticus imperans“ das beliebteste Lustspiel auf den alten Jesuitenbühnen geworden ist.

„Bacchi schola eversa.“

Eine „comoedia fabulosa“, d. h. eine freie Erdichtung nennt Masen selbst dies Lustspiel. Wie der Titel andeutet, wendet es sich gegen die Trunksucht. Bacchus will für alle Stände Deutschlands eine förmliche Trinkschule gründen, die ganz nach Art der damaligen Hochschulen eingerichtet werden soll. Die Götter des Olymp nehmen „für“ oder „gegen“ Partei, je nach ihrem Charakter; Cupido und Venus betreiben die Gründung auf's eifrigste. Am Ende aber muß sich die Schule wieder auflösen, weil es die Bacchus-Berehrer, die aus allen Ständen und Theilen des deutschen Vaterlandes sich zahlreich eingefunden hatten, wirklich zu toll treiben.

Da das Stück schon seine verdiente Würdigung unter großem Lob für Masen's Dichtungen überhaupt anderswo¹⁾ gefunden hat, so sei nur

¹⁾ Trenkle, Freiburger Archiv 1865. Der Verfasser hatte schon 1856 über Freiburg's gesellschaftliche theatralische Institute geschrieben. Nur ist zu bedauern, daß die Uebersetzung der beigegebenen Proben manchmal weniger geglückt ist.

noch nebenbei bemerkt: Mafen selbst entschuldigt einerseits die oft überdrastischen Schilderungen mit seiner guten Absicht: „*Deformitatem sceleris (Trunksucht) hac arte ut proderent*“, nimmt aber an einer andern Stelle den „vielbeschriebenen deutschen Trunk“ mit gewissen Einschränkungen sogar in Schutz¹⁾. Von den eingestreuten Liedern mag ein Klagesang über die verderblichen Folgen der Trunksucht in Deutschland als Probe dienen (als Schluß des 4. Actes)²⁾.

- | | |
|---|--|
| <p>1. In den weiten deutschen Gauen
Ist ein unabsehbar Heer
Weiser, Thörichter zu schauen,
Doch der Thoren gibt es mehr.</p> <p>2. Auf dem Markt, in Küch' und Schenken
Thut die Narrenzunft sich auf;
Essen, Trinken und nicht denken,
Schlendern ist ihr Lebenslauf,</p> <p>3. Hochgestieft, hoch die Nasen,
Treten sie den Pflasterstein,
Eitel sind sie, aufgeblasen,
Und zu Haus kein Brod im Schrein.</p> <p>4. Mancher mit den Sporen klirret
Auf der Straß' bei jedem Schritt,
Der noch nie ein Pferd geschirret,
Kaum des Müllers Esel ritt.</p> | <p>5. Draußen sitzt der Kerl beim Schmause,
Trinkt vom Wein sich übersatt,
Der kaum Erbsen, Brei zu Hause,
Kleie kaum zum Essen hat.</p> <p>6. Mutter, Schwester unverdrossen
Spinnen weinend im Gemach,
Während Vater, Sohn, Genossen
Leckerm Mahle laufen nach.</p> <p>7. Ist der Lump dann am Berganten,
Will er Krieg und blut'gen Strauß;
Raubend, mordend zieh'n die Banden
In des Landmanns stilles Haus.</p> <p>8. Darum stöhnt in tausend Klemmen
Deutschland schmach- und schuldbedeckt,
Weil das unvernünft'ge Schlemmen
Hoch und Nieder angesteckt.</p> <p>9. Schlagt darum den Bacchus nieder,
Schickt ihm seine Trinker nach;
Dann glänzt Gottes Huld uns wieder
Nach dem herben Ungemach.</p> |
|---|--|

Mafen's Stück kann als ein wohl getroffenes Zeitbild gelten, weil es ziemlich genau nach der Wirklichkeit geschildert ist, und so verdient die „*comoedia fabulosa*“ einen Platz in der Trinklitteratur aus dem 17. Jahrhundert; die culturhistorische Bedeutung dieses Lustspiels über-

¹⁾ „*Utilis curiositas*“ ep. XII: „*Germanis imprimis et borealis orae hominibus, quorum natura frigidior hoc caloris fomento excitatur ingeniaque ad consilia usumque perspicaciorem exacuuntur. Unde et priscis Germanis usitatum consultare inter pocula. Et memini audire me a Fabio Chisio . . . postea Alexandro Pontifice, Germanis in potu aliquid indulgendum, quod post liberalem haustum maxime sint homines.*“

²⁾ Der lateinische Text hat keine Strophen-Eintheilung, die sich aber durch die stärkere Interpunction und auch dem Sinne nach leicht in der durch die Uebersetzung angedeuteten Weise herstellen läßt. So lauten die ersten vier Zeilen:

„Est in orbe Germanorum
Infinitus numerus
Sapientum ac Stultorum,
Quamquam stultis vincimus.“

wiegt seinen dichterischen Werth, wiewohl es ihm nicht an einzelnen trefflich gelungenen Scenen fehlt. Der Epilog sucht noch einmal die guten Lehren des Stückes kurz zusammenzufassen und wendet sich mit seinem letzten Mahnwort an die Zuschauer:

„Vos si sapitis, sobrie sapite, unaque discite
Immodico semper in vino venenum praebibi.“

Mauritius, Orientis imperator.

Das ist die einzige Tragödie, die der Jesuitendramatiker in sein Buch aufgenommen, schwerlich die einzige, die er gedichtet hat. Statt des sonst üblichen Prologs schiebt Masen den Bericht der geschichtlichen Thatsache voraus, wie sie Baronius zum Jahre 589 erzählt: Mauritius Cappadox hat es durch seine kriegerische Tüchtigkeit bis auf den Kaiserthron des Orients gebracht. Ein Befehl, durch den auch die Mönche zum Kriegsdienst verpflichtet wurden und statt ihrer nur Kriegsuntaugliche in den Klöstern die Psalmen singen sollten, brachte den neuen Kaiser mit dem Papste in Streit, in dem der Kaiser nicht nachgab. Sodann weigerte er sich, eine große Anzahl seiner Soldaten, die ohne ihr Verschulden in Gefangenschaft gerathen waren, loszukaufen, trotz des geringen Lösepreises und wiewohl ihn alle Feldherren darum baten und seine Rätthe es für das Beste hielten. Durch diese beiden eigensinnigen Maßnahmen verscherzte er die Gunst seiner Unterthanen. Er wird gewarnt, sich vor einem gewissen Feldherrn, dessen Namen mit „Ph“ anfange, zu hüten. Während deshalb Mauritius auf seinen treuesten Feldherrn Philippus Sororius Verdacht wirft, aus keinem andern Grunde, als weil sein Name mit „Ph“ beginnt, wird er von Phokas gestürzt und mit seiner ganzen Familie dem Tode geweiht; die List einer Amme, den kaiserlichen Prinzen zu retten, indem sie ihr eigenes Kind an seiner statt opfern wollte, war entdeckt worden. Mauritius, voll Reue über seine Mißgriffe, sagt zu allem: „Gerecht ist der Herr und gerecht ist sein Gericht.“

Daß der Stoff zu einer Tragödie wie geschaffen ist, leuchtet ein, und so erfreute er sich auch auf der Jesuitenbühne der größten Beliebtheit. Nach Duzenden zählen die Aufführungen und vielleicht auch Bearbeitungen. In welchem Verhältnisse sie zu einander und insbesondere zu Masen's Stück stehen, läßt sich schwer untersuchen. Jedenfalls gehört das letztere zu den besten von allen. An dem geschichtlichen Stoffe ward nur eine scheinbar kleine, aber doch für die Schule höchst wichtige Aenderung vorgenommen. Statt der Amme läßt der Dichter einen treuen Diener des Kaisers den edelmüthigen Versuch wagen, den eigenen Sohn an Stelle des kaiserlichen Prinzen den Häschern auszuliefern. Die Scenen,

in denen der edle Betrug durch die naive Ehrlichkeit des Prinzen selbst entdeckt wird, gehören zu den schönsten des Stückes und haben zugleich wirklich erziehlichen Werth.

„Josaphatus“, „Androphilus“ und „Telesbius“.

Den drei letzten seiner Dramen, den Mustern für das Schauspiel, gibt der Verfasser ein sehr empfehlendes Begleitschreiben mit auf die Wanderung durch die Bretterwelt: es sei diese Gattung von den Alten zwar nur spärlich gepflegt worden, verdiene aber größere Beachtung und gefalle überall besser als Tragödien und Komödien.

Das erste Stück behandelt den allbekannten Legenden=Stoff von Barlaam und Josaphat¹⁾. Nur hat Masen, ganz verschieden von der gewöhnlichen schulmäßigen Bearbeitung, seinem Schauspiel eine andere, viel weitere Idee zu Grunde gelegt: Vater und Sohn entsagen in gleicher Weise beide der Königskrone, um Barlaam in die Einsamkeit zu folgen, also großmüthige Verzichtleistung auf irdische Herrschaft, damit die ewige Herrlichkeit um so sicherer erreicht werde. Daneben geht noch die Absicht des Dichters einher, Josaphat, der für die Einheit des Glaubens im Reiche so sehr besorgt ist, als Fürstenvorbild für das Jahrhundert des 30jährigen Krieges hinzustellen, wie es klar im Epilog gesagt wird:

„Si similes Europa nobis principes gigneret,
Deessent bella, pax ubique occuparet solium.“

Den „Androphilus“²⁾ — Menschenfreund — führt Masen als ein „Parabel=Schauspiel“ ein, und es mag wohl dieses Stück mit der größten Vorliebe bearbeitet sein, jedenfalls nach Calderons Muster. Es stellt die Erlösungsidee in der nicht ungeläufigen Parabel von dem Königssohn dar, der selbst zum Knechte wird, um den Diener zu retten. Dieser Königssohn heißt „Androphilus“; der Vater desselben, der himmlische Vater, wird als „Andropater“ eingeführt; der Knecht, um dessen Rettung es sich handelt, ist der Mensch — anthropus —; sein Erzieher wird Euphronimus genannt, seine Diener sind „Cosmus“ und „Creon“. Tod und Teufel dürfen natürlich nicht fehlen: sie treten als „Thanatus“ und „Andromisus“ auf, mithin eine Allegorie im großen Stil, durch ein ganzes Stück bis in die kleinsten Theile einheitlich durchgeführt. Stofflich hat das Drama eine so große Aehnlichkeit mit der bereits bespro-

¹⁾ Auch dieses Drama hat Trenkle gut gezeichnet; Freiburger Archiv S. 160 u. 163.

²⁾ S. Birken hat 1656 Masen's „Androphilus“ bearbeitet, und diese deutsche Bearbeitung ist vielfach aufgeführt worden. Die Aufführung in Leipzig 1660 erschien den protestantischen Geistlichen daselbst nicht unbedenklich. (G. Müller, Zur Geschichte der Jesuitenkomödie in Sachsen, Neues Archiv für sächs. Geschichte 14, 140.)

chenen „Sarfotis“, daß es als eine erweiterte „Sarfotis“ gelten und insofern noch eher als Vorlage des „Verlorenen Paradieses“ von Milton angesehen werden könnte, wie es auch thatsächlich geschehen ist ¹⁾.

Das letzte Schauspiel Masen's — Telesbius — gehört wie der „Androphilus“ der parabolischen Gattung an. Es stellt ein ganzes Menschenleben mit seinen Verirrungen und seiner Reue in buntem Wechsel dar, bis endlich ein unerwarteter Tod das Urtheil dem ewigen Richter anheim gibt. Calderon's „großes Theater der Welt“ und „das Schiff des Kaufmanns“ enthalten die gleiche Vorstellung, und wenn es überhaupt gestattet ist, eine Beeinflussung des spanischen Dramatikers auf das Jesuitendrama anzunehmen, so erscheint sie hier unverkennbar. Außerdem hat der „Telesbius“ noch eine andere dramatische Bedeutung. Es werden nämlich in diesem Stücke statt des Chores sogenannte „scenae mutae“, eine Art lebender Bilder, zwischen die einzelnen Acte eingeschoben, um im Bilde kurz den Inhalt der vorausgehenden Handlung darzustellen. So umstehen in dem ersten Bilde der gute Engel und der böse Geist den Menschen, harrend, für wen er sich entscheiden werde. Nach dem zweiten Acte heißt die Angabe für die „scena muta“: „Daemon hominem, veste alba spoliatum, captivum trahit, Angelo fletu, Mors Vitam sub iugum cogit.“ Das folgende Bild dagegen zeigt den Sieg des Schutzengels, wie er dem armen „verlorenen Sohne“ die Rettung aus den Banden des Dämons und des Todes vermittelt. Wirklich erfolgt in dem vierten Acte die Bekehrung des Menschen, und zur Bestärkung derselben stellt ihm der Schutzgeist die Eitelkeit und die Gefahren der Welt in verschiedenen Bildern vor. Den Schluß bildet ein Todtentanz und der Streit des Schutzengels mit dem Dämon um die Seele des Telesbius; der Schutzengel ruft die Hülfe des hl. Michael an; der erscheint und weist alle vor den Richterstuhl Gottes, indessen er auf der Bühne zurückbleibt und den Epilog an die Zuschauer vorträgt, in dem er nach kurzer Bitte um aufmerksames Gehör allen zuruft:

Telesbii omnes estis . . .
 Omnes uti noster hic Telesbius moriemini, vita omnium
 Ad trutinam aequissimam rigide ponderabitur . . .
 Si aequa, praemium; sin iniqua, poenam habebit suam . . .
 Citamini omnes, res est certissima, citamini.
 Disceptatio erit de morte, de vita, de aeternitate omnium,
 Jam tuba insonuit saepius, ibitis omnes, ibitis;
 An cras, an hodie, nescio, hoc scio, citamini!

¹⁾ Insbesondere von Saint-Marc-Girardin in den „Notices politiques et littéraires sur l'Allemagne“, Paris 1835 p. 320 sq. Derselbe hatte schon 1829 einen sehr lobenden Artikel über des „Masenius théâtre“ in der „Revue de Paris“ erscheinen lassen.

Diese furchtbar ernste Sprache paßt zwar immer, doch ganz besonders für die Zeit des 30jährigen Krieges.

Zur abschließenden Würdigung sei einem sicher unparteiischen und urtheilsichern Kritiker das Wort über Masen's Poesien überlassen. In dem „Kenotaphium des Dichters Jakob Balde“ erwähnt Herder an drei Stellen in anerkennender Weise auch den P. Jakob Masen: einmal da, wo er vom Geschmacke der Jesuiten des 17. Jahrhunderts spricht, und dann bei der Würdigung, die Balde schon zu seinen Lebzeiten gefunden habe, endlich in der Werthbestimmung Balde's für die Jesuitenschulen. Die letzte Stelle lautet: „Für die Schulen des Ordens waren seine (Balde's) Gedichte vorzüglich eingerichtet; wegen seines überschwänglichen Reichthums an Silbenmaassen, Gedichten und Materien war aus ihm und aus Masenius das Meiste zu lernen.“ Daß Herder wie über Balde, so auch von den dichterischen Werken Masen's richtig geurtheilt habe, wird wohl durch die skizzenhafte Darstellung dieser Arbeiten klar gelegt worden sein. Masen gehörte nicht zu den großen Häufen der Dichter, von denen Balde klagend sagte ¹⁾: „Nostrum aevum quid agit? Inventa invenire, cantata canere, raptò vivere“, er hat vielmehr die Forderung seines Mitbruders an der Schar erfüllt, die Herder in etwas freier Weise mit den Worten wiedergab ²⁾: „Wir sollen Muster nachahmen, daß wir selbst Muster werden.“ So konnte ein Jahrhundert nach Masen's Tode ein bekannter Geschichtschreiber der Gesellschaft Jesu ³⁾ über Masen's Poetik das kurz zusammenfassende Urtheil fällen: „Præcepta quae ad Poesin aspirantibus tradit, praeclara omnino sunt et multorum etiamnum manibus teruntur, nullo fortassis e capite reprehendenda, quam quod saepe ultra modum proluxa sint ac satietatem afferant legenti.“ Der letzte Tadel der Weitschweifigkeit liegt wohl in der großen Häufung der Beispiele begründet, die von allüberall her zusammengetragen werden, und enthält insofern ein großes Lob für den Professor, wenn es auch an dem Schriftsteller gerügt werden muß. Alles in allem erscheint Masen in seinen dichterischen Werken als Ideal eines Lehrers für die Poetik, wie ihn die alte Studienordnung der Gesellschaft Jesu verlangt. Doch damit war seine Bedeutung für die Schule nicht abgeschlossen; seine Thätigkeit erstreckte sich auf das ganze humanistische Gebiet der schönen Litteratur, wie es das alte Gymnasium pflegte.



¹⁾ Dissertatio de studio poetico (Opera omnia. 1729, Bd. III, S. 325).

²⁾ In „Kenotaphium Balde's“, Absatz 8.

³⁾ F. Reiffenberg, Historia S. J. ad Rhen. infer. tom. II, ad annum 1681. Ms.