

»Horazens Geist« oder Was die μηχανή der Druckmaterialität über Kaspar Stielers *Bellemerie* verrät

Nicola Kaminski

Bellemerie. Trauerspiel *Des Spaten*, im Druck erschienen in Jena 1680,¹ scheint in dramengeschichtlicher Perspektive ein Solitär. Es hat, versteht man Gattungsgeschichte nicht als Stoffgeschichte, sondern als Formgeschichte, in der deutschsprachigen Tradition des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts keinen Vorläufer, nach 1680 keinen Nachfolger.² Sein Titel (der Name der weiblichen Hauptfigur) ist,

- 1 Bellemerie. Trauerspiel *Des Spaten*. JENA/ Gedruckt bey Johann Nisio/ Jm Jahr 1680. Zitiert wird nach dem Exemplar der Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin (Signatur: Yo 90761). »Der Spate« ist der Gesellschaftsname Kaspar Stielers in der Fruchtbringenden Gesellschaft, unter dem er nicht nur hier publiziert.
- 2 Zur Tradition der »Revenge Tragedy«, innerhalb deren *Bellemerie* »in Deutschland [...] ein singuläres Phänomen geblieben« sei, vgl. Ulrike Roggendorf: »Wie können wir leben/ wenn wir lieben«. *Zur Situierung von Kaspar Stielers Bellemerie*. Berlin 2007, S. 17-57; das Zitat aus der »Einleitung«, S. 11. Analog auch Ulrike Roggendorf: »Zur Trauerspielkonzeption Kaspar Stielers«, in: *Kaspar Stieler (1632-1707). Studien zum literarischen Werk des »Spaten«*, hg. v. Michael Ludscheidt, Bucha bei Jena: quartus 2010, S. 209-221, hier S. 209. Zu Recht wendet allerdings Robert Schütze: »und ächzet/ aus dem Freudengalm oft plötzlich Weh und Schmerze«. *Zu Gattungsinterferenzen von Lust- und Trauerspiel im 17. Jahrhundert*. Schriftliche Hausarbeit für die Masterprüfung der Fakultät für Philologie an der Ruhr-Universität Bochum 2013, S. 87, Anm. 20, gegen solchen isolierenden Zugriff ein: »Es ist möglich, jeden Bezug der *Bellemerie* zum sogenannten ›Schlesischen Trauerspiel‹ durch ihre Einreihung in die Tradition ›Senecascher Rachetragödien in Abrede zu stellen. Da 1680 im deutschsprachigen Raum eine Gattung ›Trauerspiel‹ aber bereits etabliert ist, scheint es mir eine verkürzende Vorentscheidung zu sein, Stielers ›Trauerspiel‹ zum vorbildlosen Novum zu deklarieren. Jedes deutsche Trauerspiel, das 1680 publiziert wird, relationiert sich – und sei es nolens volens – zur Menge ›präexistierender‹ Trauerspiele.« Roggendorfs Verdienst ist es, Stielers *Bellemerie* überhaupt erst als Forschungsgegenstand (wieder)entdeckt zu haben. Nicht einmal Willi Flemming, der in seiner Edition des Wandertroupenspiels *Jeronimo Marschalck in Hispanien* (um 1660; vgl. unten Anm. 15), S. 238, dieses als »die einzige, bisher aufgefundene Fassung dieses Themas in deutscher Sprache« bezeichnet, kennt offenbar die *Bellemerie*, obwohl sie in Schoenwerths Aufarbeitung der Stoffgeschichte bereits behandelt wird. Vgl. Rudolf Schoenwerth: *Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen von Thomas Kyd's Spanish Tragedy*, Berlin: Felber 1903.

als sprechend aufgefaßt, reiner Hohn, denn von einem schönverfaßten Reich kann am Ende nicht die Rede sein: von der als Verbindung zweier Königreiche («Kastilien[s]« und »Portugall[s]«³) geplanten Hochzeit bleibt nach Abtragung der Leichen nichts als die leere Bühne. Einzig die nicht so recht zum Spiel gehörende lustige Figur namens Skaramutza und seine Partnerin Gillette sind noch übrig. Erlaubt man sich einen Moment lang ein Spiel mit dem Thema dieses Bands, so praktiziert das Trauerspiel *Belleperie* traditionsgeschichtlich gerade das, was (aristotelisch gesehen) dem Maschinentheater vorzuwerfen ist: daß es, ohne in einem notwendigen oder wahrscheinlichen Handlungskontinuum von Anfang, Mitte und Ende zu stehen, unmotiviert »vom Himmel fällt«. Das wäre nun nicht mehr als ein Aperçu, stellte das Trauerspiel *Belleperie* sich nicht seiner Machart nach, bis in die Buchmaterialität hinein, selbst wie ein Experiment auf antiaristotelisches Maschinentheater⁴ dar, und zwar in einer Radikalität, die selbst für das unaristotelische Trauerspiel des siebzehnten Jahrhunderts⁵ ungewöhnlich ist.

3 *Belleperie*, S. 3 (»Redende Personen«).

4 Auf die »Maschinen« kommt die aristotelische Poetik im fünfzehnten Kapitel zu sprechen (1454a-b), das eigentlich (nach der deutschen Übersetzung von Michael Conrad Curtius) »Von Bildung der Sitten« (d.i. der Charaktere) handelt. Die argumentative Brücke bildet die Motivation des tragischen Geschehens: »Sowohl bey den Sitten, als bey der Einrichtung der Fabel, muß die Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit zum Grunde liegen, und eine Begebenheit nothwendiger oder wahrscheinlicher Weise, auf die andere folgen.« Daran schließt der durch die Marginalie »Gebrauch der Maschinen« bezeichnete nächste Absatz ausdrücklich an: »Hieraus wird klar, daß die Auflösung des Knotens in der Fabel aus der Fabel selbst erfolgen müsse, und nicht durch eine Maschine, wie in der Medea, und in der Ilias bey der Rückkehr der Griechen. Denn Maschinen dürfen nur außerhalb der Handlung angewandt werden, entweder das vergangene, so ein Mensch nicht wissen kann, zu entdecken; oder das Zukünftige voraus zu sehen, und zu verkündigen. Denn den Göttern schreiben wir die Wissenschaft aller Dinge zu.« Aristoteles Dichtkunst, ins Deutsche übersetzt, Mit Anmerkungen, und besonders Abhandlungen, versehen, von Michael Conrad Curtius, der Königl. deutschen Gesellschaft in Göttingen Mitgliede. Hannover, Verlegt Johann Christoph Richter 1753, S. 31 sowie S. 32f. In seinen Anmerkungen (Anmerkung 207 und 208, S. 239-241) geht Curtius auslegend und wertend ausführlich auf den Gebrauch von Maschinen ein und führt Corneilles Verteidigung der euripideischen *Medea* gegen Aristoteles an. – Es versteht sich, daß Curtius' Aristoteles-Verdeutschung für die *Belleperie* über siebzig Jahre zu spät kommt. Sie steht jedoch deutlich in Traditionen des (späteren) siebzehnten Jahrhunderts, auf die sie sich in den Anmerkungen auch explizit bezieht, und erscheint insofern historisch adäquater als eine moderne Übersetzung (die hinter die grundstürzenden Einsichten zur aristotelischen μίμησις von Hermann Koller nicht mehr zurück kann, vgl. Hermann Koller: *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern: Francke 1954). Zugrunde liegt das Exemplar der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (Signatur: LG 233a).

5 In aller Schärfe sieht und formuliert das Walter Benjamin, wenn er im Übergang vom ersten zum zweiten Abschnitt des Kapitels »Trauerspiel und Tragödie« feststellt, »daß der Einfluß der aristotelischen Doktrin aufs Drama des Barock im Terminus der »Renaissancetragödie« überschätzt« werde, und fortfährt: »Die Geschichte des neueren deutschen Dramas kennt

»Die Auszierung der Bühne [...] macht keinen Theil der Dichtkunst aus«, bestimmt die aristotelische Poetik am Ende des sechsten Kapitels kategorisch, »[ü]berdem« laufe »die Zubereitung der Bühne mehr in das Feld der Baumeister als Dichter«. ⁶ Demgegenüber wird das »Wesen des Trauerspiels« ⁷ – unter konsequenter Absehung von der Optik der attischen Tragödie (angefangen bei den Masken über den Kothurn bis hin eben zum Einsatz von Bühnenmaschinen) – ganz auf dramatisches Worthandeln konzentriert, dem sein Spielraum im Rahmen des Notwendigen und Wahrscheinlichen angewiesen ist. Daß vor dem Hintergrund dieser logozentrischen Umdeutung antiker Theaterpraxis durch Aristoteles der »Gebrauch der Maschinen« als *Fehler* des Dramatikers erscheinen muß und statt dessen »die Auflösung des Knotens in der Fabel aus der Fabel selbst erfolgen müsse«, ⁸ ist nur folgerichtig. Mißt man an dieser aristotelischen Vorgabe, die sich – bei aller Differenz im Detail – fortschreibt in der horazischen Empfehlung »*Nec Deus interisit, nisi dignus vindice nodus | Inciderit*«, ⁹ mißt man daran also Kaspar Stiellers *Bellemerie* als Umschrift von Thomas Kyds *The Spanish Tragedy* aus dem

keine Periode, in der die Stoffe der antiken Tragiker einflussloser gewesen wären. Dies allein zeugt gegen die Herrschaft des Aristoteles. Zu seinem Verständnis fehlte alles und der Wille nicht zum wenigsten.« Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin: Rowohlt 1928, S. 50. Zitiert nach der von Roland Reuß herausgegebenen Faksimileausgabe (Göttingen: Wallstein 2019).

- 6 *Aristoteles Dichtkunst* (übers. Curtius), S. 15.
- 7 Diese Formulierung findet sich in Curtius' Anmerkung 70, *Aristoteles Dichtkunst*, S. 111. Meine Hervorhebung. Vom »innerlichen« oder »wahre[n] Wesen« des Trauerspiels ist in der Übersetzung ab dem vierten Kapitel immer wieder die Rede, hier S. 8 und 9.
- 8 *Aristoteles Dichtkunst* (übers. Curtius), S. 32; das erste Zitat in der Marginalie.
- 9 »Auch soll sich kein Gott einmischen, es sei denn, es ist zu einem Knoten gekommen, der eines solchen Retters/Rächers würdig ist.« Meine Übersetzung. QVINTUS HORATIUS FLACCUS CUM NOTIS MARGINALIBUS JOHANNIS MIN-ELLII ET D. FRIDERICI RAPPOLTI, POES. ANTEHAC, NUNC THEOL. P. P. COMMENTARIO I. In Satyras, ubi post generalem de Satyris Horatianis tractationem, Satyræ cujusq̄ve Inscriptio, argumentum dispositio, argumentatio, & forma, verborum item indoles, ritus antiqvi & memorabilia in Philosophia exponuntur. II. In Epistolas, ubi eadem tractandi methodus, qvæ in Satyris observatur. III. In Artem Poëticam, ubi præcepta in ordinem digeruntur, vocesqve selectiores enucleantur. IV. In qvinqve Carmina seorsim elucidata, & v. in Libros duos Carminum, ubi Horatius ad Philosophiam tantùm, omissis Humanioribus, exigitur, *NEC NON* JOACHIMI FELLERI, Poës. P. P. Supplemento, *In quo ex libro III. & IV. Carminum, LIBROQVE EPONDON φιλοσοφικώτερα, ad ductum Dn. Antecessoris eruuntur, & Indice Verborum ac rerum Memorabilium locupletissimo. CUM PRIVILEGIO SERENISS. ELECTOR. SAXON. Sumptibus JOHANNIS GROSSII & Soc. LIPSIÆ EXCUEBAT CHRISTOPHORUS UHMANN. M. DC. LXXV., S. 916f. Eine Anmerkung zur Stelle erklärt »*dignus vindice nodus*« so: »Res nimis ardua & sublimis, & nimia qvædam difficultas, negotiumqve nimis magnum ab homine non expediendum, occurrerit Deo liberatore dignum, qui rem difficillimam explanet.« Ebd. Zugrunde liegt das Exemplar der Staatlichen Bibliothek Regensburg (Signatur: 999/Class.778).*

ausgehenden sechzehnten Jahrhundert,¹⁰ dann läßt sich zugespitzt feststellen: Stielers *Bellemerie* bringt mit Methode alles zum Verschwinden, was im Sinne des Aristoteles dem »Wesen des Trauerspiels«¹¹ zugerechnet werden kann. Das beginnt damit, daß das Spiel, nachdem es erwartungsgemäß die »Redende[n] Personen« und die »Stumme[n] Personen« eingeführt hat,¹² den eigentlichen dramatischen Konflikt zwischen handelnden Menschen nicht *zeigt*, sondern unter der Überschrift »Veranlassung zu diesem Trauerspiel« auf fünf Seiten resümierend *erzählt*.¹³ Der Protagonist der Handlung, »des ReichsMarschalls Sohn/ Don Horazio«,¹⁴ der sich gegenüber den zunächst gegnerischen, dann verbündeten Prinzen von Kastilien und von Portugal als Krieger wie als Liebender eine Überschreitung seines ständischen Spielraums herausgenommen hat, dieser von

10 Roggendorf, »*Wie können wir leben/ wenn wir lieben*«, S. 9, gibt für Thomas Kyds *The Spanish Tragedy*, »die Anfang des 17. Jahrhunderts erstmals in Deutschland aufgeführt wurde«, als Entstehungszeit »ca. 1587« an, »zwischen 1592 und 1633« sei sie »in neun separaten Ausgaben erschienen«, von 1602 an mit »Ergänzungen [...], die nicht vom Autor selbst stammen« (S. 9, Anm. 4). Willi Flemming schreibt in seiner Edition des um 1660 zu datierenden Wandertruppenspiels *Jeronimo Marschalck in Hispanien* (vgl. unten Anm. 15), S. 220, »Vorstellungen Englischer Comödianten [...] in Holland« seien »seit 1591 belegt«. Mir liegt (digital) der Druck von 1633 vor: *The Spanish Tragedy: OR, HIERONIMO is mad againe. Containing the lamentable end of Don Horatio, and Bellemeria; With the pitifull Death of HIERONIMO. Newly Corrected, Amended, and Enlarged with new Additions, as it hath of late beene divers times Acted.* LONDON Printed by *Augustine Mathewes*, for *Francis Grove*, and are to bee sold at his Shoppe, neere the Sarazens Head, upon Snovv-hill. 1633. Exemplar der British Library (Signatur: 644.b.64 oder C.12.f.5.(2.)); leider erlaubt das EEBO-Digitalisat keinen Rückschluß darauf, welches Exemplar zugrunde liegt). Als unmittelbare Vorlage, von der der Autor der *Bellemerie* sich aber distanziert, ist laut Roggendorf (S. 10) eine anonyme niederländische Bearbeitung in Versen anzusehen, die 1638 in Amsterdam herauskam: *DON JERONIMO, Marschalck van Spanjens TREVRSPEL. Vertoont Op d'Amsterdamsche Schouwburgh, Den 12. October, 1638.* t'AMSTELREDAM, Voor *loost Hartgersz*. Boeck-verkooper, woonende in de Gasthuyssteegh, byt Stadt-huys. ANNO 1638. Exemplar der Bibliotheek Universiteit van Amsterdam (Signatur: Port. ton. 30-12).

11 Wie oben Anm. 7.

12 *Bellemerie*, S. 3 und 4.

13 Vgl. *Bellemerie*, S. 5-9. Von einem »begin[ning] in medias res«, wie Judith P. Aikin vorschlägt, kann nur bedingt die Rede sein, insofern das Trauerspiel auf der Ebene der *res* sich gerade nicht aufhält, sondern auf die Ebene potenzierten Spiels wechselt. Judith P. Aikin: *Scaramutza in Germany. The Dramatic Works of Caspar Stieler*, University Park (Pennsylvania) u. London: The Pennsylvania State University Press 1989, S. 72. In dieser Handlungslogik beurteilt Aikin folgerichtig die *Bellemerie* als besonders aristotelisch: »This compression of the action [...] brings the play into conformity with Aristotle's [...] dramatic unities of time, place, and action« (ebd.).

14 *Bellemerie*, S. 5.

Bellemerie, der Schwester des kastilischen Prinzen, geliebte Don Horazio ist vor Beginn des Trauerspiels bereits tot, Opfer eines heimlich verübten Meuchelmords der beiden Prinzen. »Ward also«, so schließt die Erzählung dessen, wofür die englische Vorlage (wie auch deren niederländische Bearbeitung¹⁵) mehr als zwei Akte dramatischer Darstellung braucht, »der Tag zur Vermählung angesetzt«¹⁶ (zwischen Bellemerie und dem portugiesischen Prinzen nämlich, um so die beiden Königreiche zu verbinden). Und weiter heißt es: »Was sich nun darauf begeben/ wird die Folge dieses Schauspiels mit mehrerm darzeigen.«¹⁷ Ein Knoten steht somit am Anfang, der sich wie der Gordische nur noch zerschlagen läßt, menschlicher Konfliktlösung keine Optionen anbietet.

Bemerkenswert und darum Anlaß, einen Moment innezuhalten, ist die im Rückblick (*nach* Lektüre der fünf Seiten) sonderbare Überschrift »Veranlassung zu diesem Trauerspiel«. Erwarten würde man okkasionelle Informationen, wie es dazu kam, daß der Autor (»Der Spate«) das Trauerspiel *Bellemerie* geschrieben und veröffentlicht hat.¹⁸ Im elf Jahre später gleichfalls »von dem Spaten« herausgebrachten *Teutschen Sprachschatz* wird das Lemma »Veranlaßung« lateinisch an erster Stelle durch »occasio« (»das Sich-Zutragen, der Zufall, die Gelegenheit«¹⁹) paraphrasiert, es folgen, konkret und abstrakt, Formen sich bietender Gelegenheit (»ansa, fenestra, opportunitas«), sodann für das Synonym »Anlaß« ein Beispiel: »Er hat ihm hierzu Anlaß gegeben/ causam dedit, præbuit, locum aperuit ad

15 In der niederländischen Bearbeitung von 1638 tritt »Oratius Geest mit een swaert in de rechter ende een Brief in de slincker handt, mit een strop om den hals« (Requisiten, die auch im ersten Auftritt der *Bellemerie* zum Einsatz kommen) auf der zweiten Druckseite des dritten Akts auf. *Don Jeronimo*, fol. C 4^r. Der Beginn des zweiten Akts ist in dem Druck von 1638 nicht gekennzeichnet, vgl. dazu Willi Flemming in: *Jeronimo Marschalck in Hispanien. Das deutsche Wandertruppen-Manuskript der Spanish Tragedy*, mit Erläuterungen und einer Abhandlung hg. v. Willi Flemming, Hildesheim u. New York: Olms 1973, S. 163.

16 *Bellemerie*, S. 9.

17 *Bellemerie*, S. 9.

18 Dieser Erwartung können allenfalls (wiewohl auch nicht vollkommen) die letzten zwölf Zeilen auf der fünften Seite der »Veranlassung« entsprechen, die bezeichnenderweise durch die auf Fernerliegendes verweisende Wendung »Im übrigen ist zuwissen« eingeleitet werden. *Bellemerie*, S. 9. Roggendorfs Rede vom »Vorwort zu seiner [Stielers] Tragödie«, die dieser peritextuellen Erwartung Rechnung trägt, bezieht sich denn auch nur auf den letzten Absatz der »Veranlassung«. Roggendorf, »*Wie können wir leben/ wenn wir lieben*«, S. 10.

19 Von diesen wörtlichen Bedeutungen her entwickelt die Hauptbedeutung »Gelegenheit« Georges' Wörterbuch. Vgl. *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel ausgearbeitet* von Karl Ernst Georges. Unveränderter Nachdruck der achten verbesserten und vermehrten Auflage von Heinrich Georges, Bd. 2, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988 [zuerst 1918], Sp. 1293-1295 s.v. »occasio«, hier Sp. 1293.

hanc rem.«²⁰ Bezogen auf »diese[s] Trauerspiel« können damit nur Umstände gemeint sein, die das Drama als verfertigtes Werk peritextuell betreffen, nicht die innerfiktionale Motivation seiner dramatischen Handlung. Entsprechend gibt der *Teutsche Sprachschatz* (jeweils an erster Stelle) für »Veranlaßen« die lateinische Paraphrase »autorem fieri, vel esse alicui«, für »Veranlaßer/ der« geradezu die Bedeutung »auctor«.²¹ In Kombination mit der Gattungsbezeichnung spielt die im Wörterbuch auffallend »auktorial« akzentuierte »Veranlassung« die Rede unzweideutig auf die Metaebene eines Sprechens *über* das vorliegende dramatische Werk. Es sei denn, man verstünde unter »diesem Trauerspiel« nicht das Trauerspiel *Belleperie*, sondern das Spiel *im* Spiel, von dem die »Veranlassung« aber allenfalls andeutend spricht, wenn sie Belleperies vermeintliche Einwilligung in die von Vater und Bruder erzwungene Heirat damit begründet, daß »des Horazio Geist ihr den Anschlag gab wie sie durch dieses Mittel an seinen Mördern ihre Rache vollstrecken könnte«.²²

Die »Veranlassung zu diesem Trauerspiel« endet auf einer *recto*-Seite, blättert der Leser um (ich gehe bewußt vom *Leser* aus), so beginnt »Der ersten Handlung Erster Eintritt« ungewöhnlicherweise auf einer *verso*-Seite (Abb. 1), und zwar mit einer Geistererscheinung – bühnentechnisch demnach mit einem *ex-machina*-Auftritt: »Don Hieronymo« ruht (auf der Hinterbühne) »auf dem Bette schlafend«,²³ der Geist, wiewohl als erster Sprecher an erster Stelle genannt, ist aus der Versenkung auf der Vorderbühne *dazukommend* zu denken.²⁴ An diesem Geisterauftritt ist (mindestens) dreierlei bemerkenswert:

20 Der Deutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs/ oder Teutscher Sprachschatz/ Worinnen alle und iede teutsche Wurzeln oder Stammwörter/ so viel deren annoch bekannt und ietzo im Gebrauch seyn/ nebst ihrer Anknuff/ abgeleiteten/ duppelungen/ und vornehmsten Redarten/ mit guter lateinischen Tolmetschung und kunstgegründeten Anmerkungen befindlich. Samt einer Hochteutschen Letterkunst/ Nachschuß und teutschem Register. So Lehrenden als Lernenden/ zu beider Sprachen Kundigkeit/ nötig und nützlich/ durch unermüdeten Fleiß in vielen Jahren gesamlet von dem Spaten. Nürnberg/ in Verlegung Johann Hoffmanns/Buch- und Kunsthändlers daselbst. Gedruckt zu Altdorf/ von Heinrich Meyern/ der löbl. Univ. Buchdruckern. Im Jahr des HErrn 1691, Sp. 1074f. s.v. »Anlaßen«, hier Sp. 1075. Exemplar der Staatlichen Bibliothek Regensburg (Signatur: 999/4Ling.80).

21 *Teutscher Sprachschatz* s.v. »Anlaßen«, Sp. 1075.

22 *Belleperie*, S. 8f., hier S. 9.

23 *Belleperie*, S. 10.

24 Vgl. hierzu die nach wie vor grundlegende Rekonstruktion der in den Dramen des Andreas Gryphius voraus- und eingesetzten Bühnentechnik von Willi Flemming: *Andreas Gryphius und die Bühne*, mit 8 Abbildungen, Halle a.d.S.: Niemeyer 1921, zu den Geistererscheinungen im Trauerspiel S. 218–223: »Gebräuchlich ist es, die Geister wie im »Carl Stuart« dem auf dem

Abb. 1: Belleperrie. Trauerspiel des Spaten. JENA/ Gedruckt bey Johann Nisio/ Im Jahre 1680, S. 10/11



Bett liegenden Helden erscheinen zu lassen. Das Bett erfordert stets die Hinterbühne [...]« (S. 218). »Allgemein wurde ja von *Versenkungen* zu jener Zeit der weitgehendste Gebrauch gemacht. [...] Merkwürdig ist, daß bei den Wandertruppen die Geister von hinten an den Helden [der auf der Vorderbühne auf einem Stuhl sitzt; N.K.] herantreten, also aufzutreten, nicht durch die Versenkung aufsteigen. Da weicht Gryphius deutlich von ihnen ab. Von höchster Wichtigkeit ist seine Bühnenanweisung zum ›Leo Armenius‹ (III, 1 [...]): *Unter währendem Spiel der Geigen erschallet von ferne eine Trauer-Trompete, welcher immer heller und heller vernommen wird, biß Tarasius erscheint, um welchen auf bloßer Erden etliche Lichter sonder Leuchter vorkommen, die nachmals zugleich mit ihnen verschwinden.* [...] Es wurde also die Gruppe auf dem Boden der Versenkung in Bereitschaft gestellt und dann heraufgewunden, nachher ebenso herabgelassen. Schnell und jäh muß das Erscheinen der Geister des Laud und Wentwort im ›Carl Stuart‹ (v, 2) vor sich gehen, die dem wahnsinnigen Poleh den Weg vertreten. Da sich ziemlich sicher herausgestellt hatte, daß sie nicht durch die Gasse auf-

Auffällig ist erstens, daß es »Horazens Geist« ist,²⁵ der (jedenfalls in der *gedruckten* Ausgabe) das erste Wort des Trauerspiels hat. Denn überall sonst heißt die in der Vorgeschichte der Spielhandlung getötete Figur bzw. ihr Geist »Don Horazio« oder »Horazio«, nicht »Horaz«, auch nicht in Genitivwendungen. »Horazens Geist« ruft demgegenüber für den *Leser* (es ist die Regieanweisung, die sich dieser Wendung bedient) poetologische Implikationen auf: und zwar in Verbindung mit dem Geisterauftritt pointiert die (bereits zitierten) Verse 191f. aus der horazischen *Ars poetica*, die zwar zu restriktivem Gebrauch von *deus-ex-machina*-Einsätzen anhalten (»*Nec Deus intersit, nisi...*«), jedoch den Ausnahmefall des »*dignus vindice nodus*« lizenzieren, eines Knotens also, der eines (göttlichen) Retters resp. Rächers²⁶ würdig sei (*scilicet* weil nur ein Gott überhaupt noch retten kann). »Horazens Geist« lenkt somit zum einen beim Leser Aufmerksamkeit auf die seinen Auftritt ermöglichende Bühnentechnik, seine Herkunft nicht aus dem metaphysischen, sondern dem maschinellen Off, zum andern markiert er das vorliegende Trauerspiel als (im horazischen Sinn) Ausnahme.

Zweitens ist auffällig, daß der unter poetologischen Vorzeichen der Theatermaschinerie entstiegene Geist nicht einfach bloß das dramatische Geschehen in Gang setzt, es »veranlaßt« und als *sein* Trauerspiel inszeniert. Vielmehr sorgt »Horazens Geist« dafür, daß die dramatische Wirklichkeit suspendiert wird zugunsten eines *in* dieser Wirklichkeit aufgeführten Theaterspiels. Anstelle des eigentlich auf der Tagesordnung stehenden Hochzeitsfests (gattungspoetologisch gesehen kein Trauerspielsujet²⁷) tritt nicht Trauerspielwirklichkeit in Erscheinung, sondern die *Aufführung* eines Trauerspiels. In deren Vorfeld werden von den Figuren kunstgerecht poetologische Überlegungen angestellt, insbesondere was das standesgemäß-

treten, sondern durch Versenkungen auftauchen, so erhalten wir aus diesen beiden Szenen den Hinweis, auf der Vorderbühne seitlich je eine Versenkung anzunehmen« (S. 222). Das Signalwort »(verschwindet.)« beendet als Regieanweisung auch den Auftritt von Don Horatio Geist. *Bellemerie*, S. 13. In seiner Edition des Wandertruppenspiels *Jeronimo Marschalk in Hispanien*, S. 196, nimmt Flemming für dessen szenisches Pendant dann exakt die oben vorgeschlagene bühnentechnische Realisierung mit Hinterbühne und Versenkung an.

25 *Bellemerie*, S. 10. Meine Hervorhebung.

26 Folgt man dem *Teutschen Sprachschatz*, Sp. 1506 s.v. »Rächer/ der« und Sp. 1606 s.v. »Retter/ & Erretter/ der«, so ist *vindex* für das erste Lemma die zentrale Bedeutung, für das zweite hingegen nachrangig. Das wird besonders deutlich, wenn man die Artikel zu den je zugehörigen Verben vergleicht.

27 In Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* werden die »hochzeiten« an erster Stelle unter den Stoffen der »Comedie« aufgezählt. MARTINI OPITII Buch von der Deutschen Poeterey. In welchem alle jhre eigenschafft vnd zuegehör gründtlich erzehlet/ vnd mit exempeln außgeführt wird. Gedruckt in der Fürstlichen Stadt Brieg/ bey Augustino Gründern. In Verlegung David Müllers Buchhändlers in Breßlaw. 1624, fol. D ij^v. Mein Exemplar.

ße *decorum* angeht, was folgt, kann geradezu als »angewandte[] Poetik« betrachtet werden.²⁸ Doch wird auf Anordnung des Geists die Grundregel allen Theaterspiels, die Unterscheidung nämlich zwischen spielenden Personen und gespielten Rollen, von zwei Darstellern, Bellemerie und Don Hieronymo, planvoll durchbrochen. »Spielet ihr mit eurem Bruder/ Lorenzo/ und meinem Vater/ die Begehnüß der Perseda«, so befiehlt der Geist in einem zweiten, von Bellemerie nur berichteten *ex-machina*-Auftritt seiner ehemaligen Geliebten, »und tuht das in der Wahrheit/ was sonst nur auf den Schein von den Schauspielern verrichtet wird.«²⁹ Gemäß dieser Weisung werden die Theatertode am Ende wirklich gestorben, wodurch das vom *ex-machina*-Geist errichtete Theater kollabiert und auf die dramatische Wirklichkeit durchschlägt. Die aber wird (ein *Novum* in der Stofftradition) in dem Moment, wo sie leer ist, kenntlich als leere Bühne: Vorderbühne, Hinterbühne, getrennt durch eine Mittelgardine, die für die dargestellte Theateraufführung den Vorhang gebildet hatte.³⁰ Wo es ein Diesseits dramatischer Wirklichkeit man-

28 So Schütze, »und ächzet/ aus dem Freudengalm oft plötzlich Weh und Schmerz«, S. 85. Vgl. *Bellemerie*, S. 63-65. Auf Bellemeries Vorschlag, »den König/ inmitten zur Trauung völlige Bereitschaft gemacht wird/ mit einem fremden Schauspiel [zu ergetzen]« und »selbst eine Person darinnen auf mich zunehmen« (S. 63), reagiert ihr prospektiver Bräutigam Don Lorenzo in einem ersten Argumentationsschritt auf der Ebene der Darsteller – eine Königstochter kann nicht ohne Verstoß gegen das *decorum* »vor dem unwehrten Hofgesinde/ als eine Komödiantin/ sich auf der Schaubühne sehen lassen« (S. 64). Diesen Einwand pariert Bellemerie durch Hinweis auf eine Exklusivvorstellung vor »allein/ dem Könige/ als dem Urheber unserer ehelichen Bündnüß« (ebd.) und antizipiert zugleich das rhetorische Bedenken, »Schauspiele« als »eine uralte Gemüthsbelustigung der Könige und Fürsten« müßten dem *genus grande* angehören: »Doch mehr die Trauer- als Freudenspiele« (ebd.). Da Lorenzo an der Vorstellung, »eine Komödie [zu] spielen«, festhält, erteilt sie geradezu eine gattungspoetologische Lektion (die, wie sich im Verfolg herausstellt, Lorenzo zu hoch ist, für den Rezipienten aber die gattungsreflexive Dimension auch *innerhalb* der dramatischen Wirklichkeit akzentuiert): »Nein mein Kind. Die Komödien sind mehrtheils schlechtes Inhalts und von unwürdigen Personen: Da hingegen die Tragödien eine weit grössere Pracht halten und lauter Königliche und Fürstliche Spieler vorstellen; Darum sie auch eigentlich vor hohe Heubter gehören/ und deren Zuschauens wehr geschätzt werden« (S. 65). Insofern Bellemerie als *Autorin* des aufgeführten Trauerspiels spricht, fällt sie mit dieser Belehrung nicht aus der Rolle.

29 *Bellemerie*, S. 57.

30 Der »Vorhang« bzw. die »Gardine[]«, vor oder hinter den/die die Figuren treten, rahmt das nicht strikt von der fiktiven Wirklichkeit abzugrenzende Binnenspiel des dritten Akts sowohl in den Worten der Figuren als auch in Regieanweisungen, vgl. *Bellemerie*, S. 152, 157f., 159 und 161. Am Ende der siebten Szene des dritten Akts fordert Bellemerie die Schauspieler, sich selbst eingeschlossen, auf, »hinder die Gardinen [zu] treten/ da wir uns dann wann Don Hieronymo wieder kommt/ eines Tanzes in kurzen Vergleichen wollen«. Damit »verwandelt« sich die vor der Gardine liegende Vorderbühne in einen hinsichtlich seines Wirklichkeitsstatus zweideutigen Raum, in dem einerseits (am Ende des achten Auftritts) der das Binnenspiel

gels physisch vorhandener, es konstituierender *dramatis personae* nicht mehr gibt, ist das Jenseits, dem »Horazens Geist« zugehört, das aller Metaphysik entkleidete Off theatraler Machination. Entsprechend ist es beinah ganz am Ende, eine Seite bevor Don Hieronymo die beiden königlichen Zuschauer und zuletzt sich selbst ersticht, »eine Gardine [...] / worhinder«, völlig nichttranszendent, als eigentlicher Adressat des Spiels »der Körper in einem Sarge aufgerichtet stehet.«³¹ Im Aus-

bei noch geschlossenem Vorhang eröffnende Tanz stattfindet, andererseits (zu Beginn des achten Auftritts) das königliche Publikum sich einfindet. Skaramutzas umstandsloses Wechseln zwischen Vorder- und Hinterbühne (*vor* und *hinter* der Gardine) verleiht der Zweideutigkeit Gestalt. Während er (in der neunten Szene) »heraus« tritt, bevor noch das eigentliche Spiel losgeht, und über die Rollenverteilung ebenso räsoniert wie über Gillettes Part als »nur ein spectaculum [das lat. Wort für ›Schauspiel‹, das katachrestisch wie ›Zuschauer‹ gebraucht wird; N.K.] und ein auditorium [das lat. Wort für den Ort des Zuhörens anstelle von ›Zuhörer‹; N.K.]«, »geht« (am Ende der neunten Szene) regulär »die Gardine auf und tritt Solymann hervor«. *Belleperie*, S. 159 und 161. Von da an ist das Binnenspiel auf der ganzen Bühne zu denken, die beiden Könige als Zuschauer wohl seitlich auf der Vorderbühne, vgl. Flemmings »Abhandlung« zu *Jeronimo Marschalck in Hispanien* (wo es eine entsprechende Regieanweisung gibt), S. 176f. (»Zwei Sessel für die beiden Könige sind vorn, ganz links, aufgestellt.«). Allerdings bleibt bis kurz vor dem ultimativen Showdown auf der Hinterbühne noch »eine Gardine« (nicht ›die!‹) geschlossen, der (zu Hieronymos an die beiden Könige gerichteten Worten »Schauet hier dessen [›meine[s] Sohn[s]‹] abgeseelten Körper!«) folgende Regieanweisung gilt: »(ziehet eine Gardine auf/ worhinder der Körper in einem Sarge aufgerichtet stehet.)« (S. 179). Zur Positionierung des Sargs im Wandertruppenspiel *Jeronimo Marschalck in Hispanien* vgl. Flemmings »Abhandlung«, S. 191-193, der den entsprechenden »Vorhang« allerdings mit der »Mittelgardine« identifiziert.

- 31 *Belleperie*, S. 179. Der Körper des ermordeten Horazio nimmt so, versteht man das Spiel im Spiel in *Absurda Comica/ Oder Herr Peter Squentz* (wofür es Gründe gibt) als Prätext, diejenige Bühnenposition ein, die dort das zum königlichen Hof gehörende Publikum innehatte. Vgl. dazu Flemming, *Andreas Gryphius und die Bühne*, S. 320f.: »Der letzte Aufzug [von *Absurda Comica*] erfordert nicht nur eine ziemlich breite, sondern auch nicht allzu flache Bühne. Sehr bezeichnenderweise schreibt der Dichter in der Überschrift vor: *die Personen alle* [...]. Das sind jedoch nicht allein die sieben Komödianten, König und Königin, Prinz und Prinzess, sowie der Marschall, sondern auch der Hofstaat. [...] Wir dürfen ihn [Squentz] auf die eine Seite der Bühne setzen und zwar nach vorn, weil er das Spiel ja stets mit seinen Bemerkungen, sogar mit Gestikulation und Mimik bis zu direktem Eingreifen in die Prügelei [...] begleitet. Das tun jedoch auch die vier vornehmen Gäste, die nach jener Stelle dem Schulmeister gegenüber ihren Platz haben müssen. Das stimmt nun zu dem künstlerischen Sinn der Szene, es ist ein fein und wirksam geschautes Bild, man möchte fast sagen Kontrapost. Es ist nun auffällig, daß die Zwischenbemerkungen der hohen Zuschauer, falls es nicht einzelne Einwürfe sind, ein Miteinander, andererseits auch ein Gegeneinander verraten. Da die Bemerkungen meist nicht allzu laut sein sollten, ist es wohl nicht allzu gewagt, den König mit der Königin auf der einen, den Prinzen und die Prinzessin auf der andern Seite vorn ganz symmetrisch anzunehmen. Schräg, ein wenig mehr in die Tiefe hätte Peter Squentz zu sitzen, der Hofstaat füllte im Halbkreis den Hintergrund.«

nahmezustand zieht das Theater sich auf die ihm eigene τέχνη zurück, die keine πολιτική ist, auch keine πολιτική, sondern eine μηχανική.

Drittens schließlich fällt an dem initialen Auftritt von »Horazens Geist« im *Lektürerückblick* auf, daß er nur in der Druckordnung der Buchausgabe des Trauerspiels das Spiel initiiert. Der mit dem Wort »E N D E« schließenden letzten Seite, auf der zuletzt auch die lustige Figur die leere Bühne räumt, dieser Seite (einer *verso*-Seite) gegenüber ist nämlich die Überschrift »Zwischensänger« zu lesen und darunter, in größerem Schriftgrad, »Vorsinger/ Zelotes« (Abb. 2).³² Am Ende des gedruckten Stücks erfährt der Leser also, daß es an dessen Anfang (beginnend auf der regelrechten *recto*-Seite) einen Prologos als ersten Sprecher – oder eben Sänger – gegeben hätte, und dieser Sänger oder Sprecher wiederum ist als nicht zur

Abb. 2: Belleperie. Trauerspiel des Spaten. JENA/ Gedruckt bey Johann Nisio/ Im Jahre 1680, S. 182/183



32 Belleperie, S. 182/183.

dramatischen Wirklichkeit gehörende Figur – eine Allegorie des Affekts »Eifer«³³ – abermals als *ex machina* kommend zu denken, wohl gleichfalls aus der Versenkung.³⁴ Es gibt folglich, »Horazens Geist« in der *Aufführung der Bellemerie* noch vorgeschaltet, einen ersten Machinator aus dem Off, den die *dramatis personae* überhaupt nicht zu Gesicht bekommen, den das Personenverzeichnis nicht aufführt und den die eigenwillige Druckordnung der Buchausgabe erst *post festum* sichtbar werden läßt,³⁵ in einem Blick hinter die printmediale ›Gardine‹ gleichsam. Dabei wird die liminale Funktion des »Vorsinger[s]« Zelotes im ganz Präsentischen seiner Worte kenntlich (»HEut' ist mein Fest«, beginnt er) wie auch vor allem darin, daß er sich nicht auf die *dramatische Wirklichkeit* bezieht, die Königreiche Kastilien oder

33 Vgl. die unten zitierte Selbstvorstellung des Zelotes.

34 Die allegorischen »Zwischensänger« sind (mit Ausnahme der »Venus«, die ausdrücklich »vom Gestirne« kommt, »darvon du [angesprochen ist der »Ehrgeitz«] ferne bist«, *Bellemerie*, S. 186) zwar deutlich als jenseitig (d.i. nichtirdisch) ausgewiesen, erfahren jedoch durch den dramatischen *Text* keine sichere Zuordnung zur himmlischen oder zur Unterwelt. Die Bühnentechnik, die alternativ zur Versenkung auch mit Hilfe von »F l u g m a s c h i n e n« »Erscheinungen von oben durch die Luft herabkommen« lassen kann, muß das in der *Aufführung* entscheiden. Flemming, *Andreas Gryphius und die Bühne*, S. 223. Daß »Zelotes« eher aus der Unterwelt kommend zu denken ist, legt seine Rede vom »dreybeköpft[e] Hellenhund« sowie seine Ankündigung »ein[es] Geist[s]« »aus dem Hellenheer« nahe (*Bellemerie*, S. 183 und 184). Ob des »Ehrgeitz« mit »Venus« konkurrierender Anspruch, »mit Göttern ewig [zu] werde[n]« (S. 186), gedeckt ist, erscheint ebenso fraglich wie die von »Venus« behauptete himmlische Herkunft (vgl. oben). Daß »Aleko/ Tisifone/ Megära« aus der Unterwelt und somit aus der Versenkung auf die Bühne kommen, dürfte halbwegs sicher sein; entsprechend kommentiert »Venus« deren Erscheinen mit den (indirekt auch »Zelotes« lokalisierenden) Worten »Sind diß nicht die Hellenbruten | vom Zelotes ausgesant?« (S. 188). Überträgt man ihre in unmittelbarem Anschluß geäußerte Konjektur »]Hre Tracht und Fackelbrand | gibts ja klärlich zuvermuten« (ebd.) auch auf »Nemesis«, die als »Schlußsängerin/ mit einer Fackel und blutigem Schwert« erscheint (S. 190), so erfolgt auch deren Auftritt mittels der Versenkung.

35 Auf das Moment, daß »[a]lle Rahmenteile [d.h. die »Allegorien« von »Zelotes, Venus und Ehrgeiz, Venus und d[en] Erinnyen und schließlich Nemesis«] [...] sich in der gedruckten Fassung hinter dem Tragödiertext [befinden]«, weist Roggendorf, »Wie können wir leben/ wenn wir lieben«, S. 45, hin, ohne dieser Beobachtung weitere Bedeutung beizumessen. Eine einleuchtende Erklärung für die ungewöhnliche Druckordnung gibt hingegen Krämer, *Komik im Trauerspiel* (vgl. unten Anm. 43), S. 20f., im Rahmen seiner Deutung der *Bellemerie* als performativer Auseinandersetzung differenter Theatertraditionen: »Neben der dramatischen Form des Trauerspiels wird mit Skaramutza als Hauptfigur die alternative Lesart der verschriftlichten Commedia-Aufführung angeboten. Dies könnte auch eine Erklärung für die ungewöhnliche Stellung der Chorlieder sein, die nicht zwischen den Akten erscheinen, sondern sich am Ende des Stücks gesammelt als eine Art Anhang befinden. Sie könnten ein ›Angebot‹ Stielers sein, sie nach Belieben an der vorgesehenen Stelle einzufügen – falls man den Aspekt des Trauerspiels betonen und Skaramutza zur ›komischen Einlage‹ degradieren wollte. ›Bellemerie‹ als Commedia-Aufführung gelesen, läßt die Chorlieder hingegen überflüssig werden.«

Portugal, sondern auf die *Bühne*: »Willkommen zu der bitteren Freude«, so fährt er fort,

wormit ich *diesen Platz* beleide!
 Es tobt die Flammenpest/
 der Eifer/ der mich jächezornet
 und *diese Bühn'* umdornet/
 in allen meinen Gliedern.³⁶

Am Ende seines Prologs kündigt er den vermeintlich initialen Geist als aus der Unterwelt kommend an und füllt damit erst das Bühnen-Jenseits inhaltlich:

Alles/ was den Grimm erwecket/
 was Kozytus ausgehecket/
 Grausamkeit und Drachenwut/
 samt Erynnis Schlangenbrut/
 soll auf diesen Tag sich zeigen
 und auf *diese Bühne* steigen.
 Hier kömmt schon aus dem Hellenheer
 ein Geist/ den Handel anzutragen.
 Ich weich' ihm willig/ üm Gehör
 zuschaffen seinen großen Klagen.³⁷

Was vor Beginn des »eigentlichen« Trauerspiels für den *Zuschauer* »dieser Bühne« eigene Bedeutsamkeit verleiht, bevor sie sich noch mit Figuren gefüllt hat, paßt *post festum*, wie die Druckordnung es für den *Leser* vorsieht, auf die wieder geleerte Bühne nicht minder genau. Die durch die *dramatis personae* konstituierte dramatische Wirklichkeit, das »eigentliche« Trauerspiel, nimmt sich *zwischen* diesen beiden als bedeutsam gerahmten »Auftritten« der *leeren Bühne* beinah episodisch aus.³⁸ Denkt man sich auch die übrigen »Zwischensänger«, *gegen* die Evidenz der Druckordnung, in das Trauerspiel eingeschaltet – »Venus« und »Ehrgeitz« »[n]ach der ersten Handlung«,³⁹ »Venus« und die drei Erinnyen »[n]ach der zweyten Handlung«⁴⁰ sowie »Nemesis« als »Schlußsängerin/ mit einer Fackel und blutigem Schwert«

36 *Belleperie*, S. 183. Meine Hervorhebungen.

37 *Belleperie*, S. 184. Meine Hervorhebung.

38 Strukturähnlich, aber noch *innerhalb* des auf der Bühne gespielten Spiels verbleibend, die auf *The Spanish Tragedy* bezogene Feststellung von Roggendorf, »*Wie können wir leben/ wenn wir lieben*«, S. 225: »Es gibt eine Rahmenhandlung, die in Prolog und Epilog dargestellt ist. Es werden Zwischenspiele eingesetzt, so daß die Tragödie selbst als ein »Spiel im Spiel« erscheint.«

39 *Belleperie*, S. 185.

40 *Belleperie*, S. 188.

»[n]ach der dritten und letztern Handlung«⁴¹ –, so entziehen die extrapolierten Allegorien den *dramatis personae* des »eigentlichen« Trauerspiels buchstäblich ihr Inneres, die Affekte, machen die Figuren zu von außen, aus dem bühnentechnischen Jenseits, gesteuerten Automaten. Durch die sonderbare Druckordnung sind *für den Leser* wie in einem Vexierbild *beide* Ansichten herstellbar – und verbunden damit der je differente Stellenwert von »eigentlichem« Trauerspiel und leerer Bühne samt Bühnenmachination reflektierbar.

Dabei beschränkt die Machination sich nicht auf die technische Ermöglichung von Geisterauftritten, ebensowenig wie »eigentliches« Trauerspiel und Machination unverbunden nebeneinander stehen. Vielmehr geistert die Machination – wovon nur die Dienerfiguren unumwunden reden – durchs ganze Trauerspiel, mit Skaramutzas Worten (gegenüber Don Lorenzo):

Skaram. Ach Jhr Gnaden/ daß Gott erbarm! alle Teufel in der Helle seyn los.

[...]

[...] es ist alles voll Gespenster im Schlosse. Es wirft und poltert/ als wenn man mit Kareten im Saal herum führe.

[...]

[...] Es hat den Kellner im Hofkeller gedruckt/ daß er da liegt und süpft/ wie ein Beckerschwein/ das abgestochen ist: Die Pferde sind alle im Stalle los worden/ und schlagen sich/ daß schon ein oder zehn maustodt seyn. Den König hat ein grosser schwarzer Mann aus der Stuben gejaget/ daß er bald den Hals zur Treppe herunter gebrochen hat/ und wenn ihr nicht taub gewesen seyde; so werdet ihr ja selbst das Hundeheulen gehöret haben. [...] es ist ein Lerm im Schlosse/ daß kein Mensche weyß/ wo er vor Furcht bleiben soll.⁴²

Was Skaramutza, selbst als komische Maske aus der Tradition der *commedia dell'arte* Fremdkörper im Trauerspiel (Abb. 3),⁴³ hier im »siebende[n] Eintritt« der »zweyten

41 *Bellemerie*, S. 190.

42 *Bellemerie*, S. 104-106.

43 Der (ohnehin sehr überschaubare) Forschungsstand ist als paradox zu charakterisieren: Die dem Titel nach einschlägige Untersuchung von Judith P. Aikin (*Scaramutza in Germany*) stellt die Skaramutza-Figur in Stielers Dramen ins Zentrum, ohne der Gattungsspezifik und dem daraus resultierenden besonderen Status seines einzigen Trauerspiels Rechnung zu tragen (zu *Bellemerie* S. 71-76), während die monographisch dem Trauerspiel *Bellemerie* gewidmete Dissertation von Roggendorf umgekehrt die Untersuchung der »komischen Figur« explizit ausklammert, »da sie für die Interpretation der Hauptfiguren [...] nicht von wesentlicher Bedeutung« sei. Roggendorf, »*Wie können wir leben/ wenn wir lieben*«, S. 279. – Wesentliche Einsichten verdanke ich der im Wintersemester 2014/15 in Bochum entstandenen germanistischen Hauptseminararbeit von Stefan Krämer: *Komik im Trauerspiel – Die Figur des Skaramutza*

Abb. 3: Scaramucia (und) Fricasso, in: BALLI DI SFESSANIA di Jacomo Callot (S.l., ca. 1620), fol. 11^r



Handlung«,⁴⁴ fast genau in der Mitte des Stücks, *verbal* fixiert (und somit seinerseits im dem Körpertheater fremden Medium Sprache), wird kenntlich als *non-verbaler* Hintergrund, Untergrund des gesamten Bühnengeschehens. Der Auftritt von »Horazens Geist« war demnach nicht punktuelle Initialzündung des »eigentlichen« Trauerspiels, sondern temporäres Sichtbarwerden einer unsichtbaren Anwesenheit.⁴⁵ Als drei Szenen später der Diener Severin, eine »normale« Dienerfigur,

als Vertreter der *Commedia dell'arte* in Kaspar Stielers »*Belleperie*«. Krämer stellt die oben zitierte Prämisse Roggendorfs in Frage und zeigt, daß »mit Skaramutza [...] nicht bloß eine Figur der *Commedia* zitiert« ist, sondern »deren gesamte Theaterpraxis in Person des Skaramutza Einzug in das Drama [hält] und [...] damit ein Spannungsverhältnis zweier prinzipiell unvereinbarer Theatertraditionen entstehen [lässt]«: des schriftlich fixierten Trauerspiels und der aus dem Spielraum auf dem Theater sich entfaltenden Improvisationskunst der *commedia*. Zitat auf S. 4.

44 *Belleperie*, S. 104 und 74.

45 Interessanterweise korrespondiert diesem zeitweiligen szenischen Sichtbarwerden auf der

monologisch über die »schlimme[n] Spukereyen« im Schloß räsoniert, erscheint im »eylften[n] Eintritt« denn auch prompt »Don Horazio Geist« wieder im verbalen Vordergrundgeschehen des »eigentlichen« Trauerspiels (»darum schwebte ich in diesem Zimmer«, so nennt er das).⁴⁶ Dabei zielt dieser Auftritt aus dem Off mitten *im* Trauerspiel nicht darauf, mit dessen Personal in Dialog zu treten. Vielmehr sorgt der Geist mitten *im* Spiel für eine zeitweilig leere Bühne, indem er exakt in der Mitte seines Monologs das Gegenüber handgreiflich-nonverbal ins Jenseits der Bewußtlosigkeit versetzt – »(Greiffst Severin an und drückest ihn/ daß er Sinnloß zur Erden fället.)«⁴⁷ –, um sodann von der leeren Bühne aus und also unmittelbar an den Zuschauer jenseits des Bühnenspiels gerichtet fortzufahren:

Niemand bilde sich ein/ ob wäre ich etwan des Don Horazio ümschweiffende Seele. Ich bin die Nemesis/ die Göttliche Rache/ von dem Schluß des Himmels auf die Erde gesant/ ein gerechtes Blutbad anzurichten und Mord mit Mord zuvergeltten. Darum müssen noch diesen Tag sowol Schuldige/ als Unschuldige in ihrem Blute schwimmen. Die Gestalt des Don Horazio habe ich wol an mich genommen/ und die Furchtsame mit meinem Gepolter erschrecktet/ und die Beleidigte zum unveröhnlichen Zorn gegeneinander angereiztet: Des entlebten Seele aber ist an den Ort gefahren/ welchen ihm die ewige Vorsehung vorlängst bestimmet hat.⁴⁸

»Horazens Geist« gibt sich so auf der leeren Bühne, als nichts mehr zwischen ihm und dem Publikum steht, selbst zu erkennen als Teil des Theaters, als bloße Maske, hinter der, spiegelbildlich zum vorangestellten oder nachgereichten Prolog des Zelotes, wiederum eine unsichtbare *ex-machina*-Figur zum Vorschein kommt: »Nemesis/ die Göttliche Rache«, die als Provenienz jenseits der Bühne nun nicht die »Helle« angibt, sondern den »Himmel[]« – der horazisch lizenzierte *deus vindex*. In Bühnenmachination übersetzt, hätte sich also Nemesis, die als Himmelserscheinung *via* Flugmaschine ins Bühnengeschehen hätte importiert werden müssen,⁴⁹ in den aus der Unterwelt, theatertechnisch also aus der Versenkung, kommenden

Ebene der Druckmaterialität, daß der Brief, den der Geist dem erwachenden Don Hieronymo als »sichtbare[s] Zeichen« hinterläßt (*Belleperie*, S. 16), nicht in Fraktur, der barocken »Grundschrift«, gesetzt ist, sondern in einer Schwabacher, somit der barocken Auszeichnungsschrift, vgl. *Belleperie*, S. 17f. Typographisch steht der Brief dadurch in einem Zusammenhang mit den in der *Belleperie* ebenfalls in Schwabacher gesetzten dramatischen Sprecherangaben, die gegenüber dem gesprochenen Text die Theatralität des Sprechens repräsentieren.

46 *Belleperie*, S. 119f.

47 *Belleperie*, S. 120.

48 *Belleperie*, S. 120f.

49 Vgl. oben Anm. 34.

Geist des entseelten Don Horazio verkleidet.⁵⁰ Mit dem durch die Bewußtlosmachung Severins ermöglichten parabasenartigen Auftritt der Nemesis ist – ohne daß Leser oder Zuschauer das schon zuordnen können – die Machination selbst, von der aus sich die leere Bühne als bedeutsamer Raum konstituiert, in Erscheinung getreten. Im Verhältnis zum nach dem Spiel im Spiel auf der nun endgültig leeren Bühne vorgetragenen Epilog von »Nemesis/ d[er] Schlußsängerin«⁵¹ nimmt sich dies Intermezzo aus wie eine Prolepse. Der totenähnlich bewußtlose Severin präludiert dem allerletzten Schlußauftritt, der die gewesenen *dramatis personae* des »eigentlichen« Trauerspiels als *ex-machina*-Geister wiederkehren läßt. »Und wird diß Trauerspiel schließlich mit einem Todtentanze der Ermordeten geendiget«, diese allerletzte Regieanweisung (in Schwabacher⁵²) ist beim Wort zu nehmen: das »eigentliche« Trauerspiel hat zugunsten der *Machination*, die dramatische Wirklichkeit zugunsten der *leeren Bühne* ausgespielt.

Der »Todtentanz[] der Ermordeten« korrespondiert aber nicht nur mit »Horazens Geist« (den man womöglich hier als Mittänzer zu denken hat⁵³), er bildet auch einen Rahmen mit dem unscharfen Beginn des Spiels im Spiel, das im weiteren Verlauf die Bühne leert. Während nämlich noch im »achte[n] Eintritt« der »dritten Handlung«⁵⁴ Skaramutza, die lustige Figur, mit dem exklusiven Publikum, dem kastilischen König Fernando und dem portugiesischen König Sanzio, anbändelt, um schließlich unter allerlei verballhornten französischen Unanständigkeiten aus der dramatischen Wirklichkeit »hinder den Vorhang [zu] wandern« und damit in die Theaterwelt des Spiels im Spiel,⁵⁵ läßt die Regieanweisung am Ende dieses Auftritts das Spiel pantomimisch bereits beginnen:

50 Daß »sich aus der Sicht des Theaterbesuchers »masque« und »masque« staffelt«, stellt Schütze, »und ächzet/ aus dem Freudengalm oft plötzlich Weh und Schmerze«, S. 91, pointiert fest.

51 *Belleperie*, S. 190.

52 Vgl. oben Anm. 45.

53 Roggendorf, »Wie können wir leben/ wenn wir lieben«, S. 90, sieht »die Leiche des Don Horazio« hingegen (neben Skaramutza und Gillette) als »die einzige Figur auf der Bühne, die dem Tanz der Toten zuschauen kann«.

54 *Belleperie*, S. 152 und 127.

55 Vgl. *Belleperie*, S. 157f.: »Nein/ so eine schelmische Kompanie gefällt mir nicht ein Härchen. Ich will zum Türkischen Keyser hinder den Vorhang wandern. Da habe ich meine Ehrenscharsche/ und darnach/ wenn das Spiel aus ist/ nehm ich Gilletchen beym Kanthacken und ziehe auf mein Ritterguht/ u. darmit hollarum wot servitör Muschy/ sche merekommande a wo bünne grasse/ parle wu fransä/ uy Muschy/ bäse möä le kü.« Das Skaramutzische Französisch hat man wohl folgendermaßen zu übersetzen: »votre serviteur, Monsieur, je me recommande à votre bonne grâce, parlez-vous français, oui, Monsieur, baise-moi le cul, zu deutsch ›Ihr Diener, mein Herr, ich empfehle mich Dero gnädiger Gewogenheit, sprechen Sie Französisch? Ja, mein Herr, küß mir den Arsch«. Für Übersetzungshilfe danke ich herzlich Andreas Beck (Bochum).

(leufft hinder die Gardinen/ *in dem* wird ein Tanz gespielt/ und treten die vier Personen: Solymann/ Mustafa/ Perseda und Erastus⁵⁶ auf [das sind die Figuren, die vom portugiesischen Prinzen Don Lorenzo, dem Reichsmarschall, Bellemerpie und dem kastilischen Prinzen Don Petro gespielt werden; N.K.]/ halten ein Ballet/ zu denen sich doch bald des Don Horazio Geist gesellet und wieder Don Petro und Lorenzo die brennende Fackel schwinget und ihm [d.i. sich selbst; N.K.] den Dolch etliche mal ans Herze setzet/ daß sie ganz bestürzt⁵⁷ zurück weichen und die Schaubühne verlassen.)⁵⁸

Wo *vor* dem Spiel (im Spiel) dramatische und binnendramatische Wirklichkeit distinkt gegeneinander abgrenzbar scheinen, *vor* der »Schaubühne« das königliche Publikum, *auf* der »Schaubühne« die königlich-hochadligen Schauspieler und als Fremdkörper *ex machina* unter sie gemischt »des Don Horazio Geist«, sind *nach* dem Spiel im »Todtentanze der Ermordeten« alle gleich und alle der leeren Bühne gleichermaßen fremd, von außen auf sie gestellt.⁵⁹

Vor diesem Hintergrund ist abschließend nach der Figur zu fragen, die *in* der dramatischen Wirklichkeit von Anfang an als Fremdkörper agiert und wie »Horazens Geist« umstandslos *zwischen* dieser und der materialen Bühnenwirklichkeit wechselt:⁶⁰ Skaramutza, der ungeachtet der Angabe im Personenverzeichnis (»Marschalls Diener«⁶¹) einem ganz andern Skript folgt, wovon nicht nur sein

56 Verbessert aus »Erastus«.

57 Verbessert aus »bestürze«.

58 *Bellemerpie*, S. 158. Meine Hervorhebung. Zu »in dem« als »temporale[m] adverb, die gleichzeitigkeit mit etwas vorher erzähltem betonend« vgl. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Bd. 10, Vierten Bandes Zweite Abtheilung H–Juzen, bearbeitet von Moriz Heyne, Nachdruck München: dtv 1984 [zuerst Leipzig: Hirzel 1877], Sp. 2107–2109 s.v. »INDEM«, hier Sp. 2107, 2).

59 Schütze, »und ächzet/ aus dem Freudengalm oft plötzlich Weh und Schmerz«, S. 94, erwägt (in Weiterführung von Aikin, *Scaramutza in Germany*, S. 75) sogar ein Strukturzitat aus dem *Peter Squentz*: »Es scheint, als behielte mit dem ›Todtentanze‹ der *exitus infelix* und mit ihm das Trauerspiel das letzte Wort. Doch mag schon die auffällige Abwesenheit (der Allegorie) des Todes auf der Bühne, die die Szene erst zum vollendeten Makabertanz stempeln würde, misstrauisch stimmen: Handelt es sich hier nicht um eine platte ›Aufstehung‹ der Toten, wie man sie als den ›tragischen‹ Tod überwindendes, ›komisches‹ Gegengift bereits aus dem *Peter Squentz* kennt?«

60 Daß in der $\mu\chi\alpha\nu\eta$ des Theaters Narr und Geister konvergieren, um den Preis, daß »der Eingriff ›von außen‹ ein Ankommen *im* Spiel« erfordert, betont Schütze, »und ächzet/ aus dem Freudengalm oft plötzlich Weh und Schmerz«, S. 91: »So gleichen sich die Blockadestrategien von Narr und ›Göttliche[r] Rache«, an der Mechanik des Spiels als *deus ex machina* gleichsam ›von außen‹ zu schrauben, hier das mit Bellemerpies Ohnmacht ernstlich auf [der] Kippe stehende Trauerspiel in die Bahnen des ›Himmels-Schlusses‹ zu leiten, dort die Perseda-Tragödie spielstörend zum Lustspiel zu modeln.«

61 *Bellemerpie*, S. 3.

auf den Scaramuccia oder Scaramouche der *commedia dell'arte* verweisender Name spricht,⁶² sondern auf der Schwelle zwischen dramatischer Wirklichkeit und Spiel im Spiel gleich zweimal auch er selbst. Bezeichnenderweise erfolgt diese Selbstexplikation beide Male gegenüber den ranghöchsten Figuren des Trauerspiels, den in der dramatischen Wirklichkeit das Publikum bildenden Königen, die Skaramutza als Skaramutza zunächst in dieser Wirklichkeit anspricht, sodann, unverändert als Skaramutza, in der Rolle eines improvisierten Prologus innerhalb des im Trauerspiel aufgeführten Spiels. Unterstreicht schon dieser die Identität der Figur unberührt lassende Wechsel deren gleichmacherisch-einebnendes Potential, so führen die beiden Ansprachen *ad reges* in komplementärer Systematik vor, wie am Ende das Theater in der komischen Maske alles Bedeuten auf sich selbst reduziert.⁶³ In der ersten, in der Wirklichkeit des königlichen Publikums verankerten Ansprache bildet den gemeinsamen Nenner der vielen Körper der *Eine* Name: »Herr König ich heisse Skaramutza«, erklärt Skaramutza auf des kastilischen Königs Vorwurf »Du Esel/ muß denn der Sohn nohtwendig wie der Vater heißen?«,⁶⁴

und mein Vater hat auch Skaramutza geheissen und mein Großvater auch/ und immer so fort/ bis auf den Kasten Matusalem. Und ist kein einziger Unächter unter unserm Hochadelichen Geschlechte gewesen. [...] Jetzund habe ich eine Liebste/ die heißt Gillette Skaramutzin/ u. wenn sie hundert Kinder kriegte; so sollen sie alle Skaramutza heissen. Als Exempli gratia. Skaramutza der erste. Skaramutza der andere/ Skaramutza der dritte/ und darnach immer so fort bis auf hundert

62 Daß »[d]er Haupteinfluss für Stielers Skaramutza-Figur [in *Bellemerie*] [...] in der [französischen] Figur des Scaramouche der *Commedia dell'arte* [...] zu finden« ist und nicht in der früheren napoletanischen Maske des Scaramuccia, zeigt Krämer, *Komik im Trauerspiel*. Zitat: S. 2.

63 Nicht von der Bühnentechnik her, sondern zeichentheoretisch gelangt zu einer analogen Einschätzung Schütze, »und ächzet/ aus dem Freudengalm oft plötzlich Weh und Schmerze«, S. 64 und 66: »Noch im halsbrecherischsten Kleidertausch bleibt der Narr stets er selbst: [...] Stielers Skaramutza mag als Don Quijote auftreten (BELL. 68), als »Portugallischer Ambassadeur« (BELL. 88), als Capitano, verhüllt in »tückische Komödienkleider« (BELL. 58) oder – ganz beiläufig – als das, »was ich selbst vor mich bin« (BELL. 88): Der genealogisch bestens abgesicherte »ewige« Narr arretiert seine Identität in der beschleunigten Nicht-Identität, durch Befestigung einer Rollenfunktion, die durch Nicht-Identität definiert ist. Man kann ihn mit Allegros Narrensaat [in Weises *Masaniello*; N.K.] jederzeit und in beliebiger Menge nachzüchten (MAS. 207-209), er wird immer denselben Namen tragen. [...] Der Narr ist eigentlich nichts als Verkleidung, ist *eigentlich* Verkleidung. Aber das kann man nicht sagen, da die Semantik von »Verkleidung« freilich ein nicht-verkleidetes Verkleidbares impliziert. Die Unlesbarkeit des Narren besteht folglich darin, als Verkleidung anzuzeigen, was sich der Decodierung als Verkleidung zugleich widersetzt. [...] Deswegen vermag der Narr auch als einziger er selbst zu bleiben, wo die *simulatio* seine Umwelt zur Maskierung nötigt.«

64 *Bellemerie*, S. 154.

hinaus/ werden ihr denn nun noch mehr; so spricht man Skaramutza hundert und eins/ u. so kan man viel Millionen Skaramutzen unterscheiden.⁶⁵

Komplementär dazu subsumiert in der zweiten, von der Spiel-im-Spiel-Bühne aus erfolgenden Ansprache Skaramutza in seinem improvisierten Prolog die vielen Namen der spielenden Personen unter das *eine* Ich der eigenen körperlichen Präsenz:

Jhr Herrn/ wartet ein klein winzerbisgen/ ietzt kommen sie bald heraus. Die beyde Prinzen wären bald gestorben. Der Teufel [gemeint ist der Geist Don Horazios; N.K.] ist da gewesen/ als sie getanzt haben. Sie schicken nur nach ein wenig Confectio Alkemres.⁶⁶ Wenn ein iedweder ein paar Büchsen voll ausgefressen hat/ darnach wirds gehen: Jch bin der Türkische Keyser. Das ist Don Lorenzo. Jch bin der Grandvisier/ das ist Don Hieronymo/ mein Herr. Jch bin der gefangene Erastus/ das ist Don Petro. Jch bin die gefangene Perseda/ das ist Jungfer Bellempcherchen/ darnach komm ich auch vor mich und spreche: ich bin der Schach Aga.⁶⁷

65 *Bellemperie*, S. 154f.

66 Rezepte für »Electuarium sive Confectio Alkermes« finden sich in »Apotheken« des späten siebzehnten Jahrhunderts allenthalben, ein besonders detailliertes und (sofern man in Scharlach gefärbte rote Seide zur Gewinnung von Scharlachsaft, der wichtigsten Substanz des Rezepts, zur Hand hat) leicht umzusetzendes bietet: Ehren-Krone der Artzney: Oder Der Neuen Stadt- und Land-Apothecken Dritter und fürnemster TOMUS, Worinn Die äusserliche Gebresten deß Leibes/ nebst ihren Kennzeichen/ Ursachen und HülfmittelN/ wie auch die fürnemste Chirurgische Operationes beschrieben werden. Samt angehengtem DISPENSATORIO MEDICO-CHIRURGICO, Darinn die handgriffliche Bereitung aller gebräuchlichen Pflaster/ Salben/ Oele/ Pulver/ Essentzen/ Extracten/ Salien und dergleichen/ was täglich inn- und äusserlich gebraucht/ und in allen wolbestellten Apothecken fertig gehalten wird/ zum deutlichsten vorgehalten und zu machen gelehret wird. Alles den Landgesessenen zu Dienst/ Übung/ und nechst GOTT fürnemster recreation/ mit Fleiß teutsch gestellet/ von JOHANNE HISKIA CARDILUCIO. Com. Pal. Phil. & Med. Doct. Nürnberg/ Jn Verlegung Wolfgang Moritz Endters/ und Johann Andreæ Endters Sel. Erben. ANNO M. DC. LXXIV., S. 1226-1229. An dessen Ende heißt es zur Anwendung: »Solches ist eine sonderbare Hertzstärckung/ so wider dessen Schwachheit und Ohnmachten dienet/ das Hirn stärckt/ die Melancholey vertreibt/ von einem halben bis gantzen Quintlein eingenommen« (S. 1229). Zugrunde liegt das Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München (Signatur: M.med. 181-3).

67 *Bellemperie*, S. 159f.; der »Schach Aga«, von dem im Fortgang nicht wieder die Rede sein wird, ist *ad hoc* erfunden (falls es sich nicht um ein verballhorntes Echo des Chach Abas in Gryphius' prototypischem Märtyrerdrama *Catharina von Georgien* handelt). Krämer, *Komik im Trauerspiel*, S. 17, erkennt in dem zitierten Passus einen selbstreflexiven Hinweis darauf, daß »Skaramutza nicht bloß eine aus der Commedia entlehnte Figur darstellt, sondern dass mit seinem Auftreten die Theaterpraxis an sich zitiert wird«, für die kennzeichnend sei, daß »die auftretenden Figuren mehrere Rollen übernehmen« können.

Wenn *nach* allen die Differenz zwischen Spiel im Spiel und dramatischer Wirklichkeit einebnenden Tötungen und Selbsttötungen Skaramutza auf der leeren Bühne erklärt »Nun will *ich* hier König werden«,⁶⁸ dann spricht er das nicht als *dramatis persona*, sondern als komische Maske, als amoralische Verkörperung bloßen Theaters, die Gillettes moralischen Vorwurf (»Ach! Skaramutza/ beklagt ihr denn euern Herrn nicht/ wie ich meine allerliebste Prinzessin wol ewig beweinen werde?«⁶⁹), diesen letzten Rest des »eigentlichen« Trauerspiels körperkomisch aus der Welt schafft.⁷⁰ Und zwar bezeichnenderweise in einem Zitat absurd komisch gebrochener Tragödie gerade auf deren Nullpunkt (»Wenn die Comœdianten abgegangen sind«⁷¹): lautet unmittelbar über dem die Druckseite beschließenden »E N D E« die letzte Regieanweisung doch »(huckt sie auf und trägt sie auf dem Rücken mit Gewalt hinein.)«. ⁷²

Wohinein? möchte man fragen und stößt auf eine erste Antwort leicht: »Komm du her mit mir in die Kammer«,⁷³ hatte Skaramutza kurz zuvor zu Gillette gesagt. Doch meint »hinein« auch jenes nicht beobachtbare Off, demgegenüber die dann leere Bühne sich als Theater zeigt. Wenn danach erst als »Schlußsängerin« Nemesis »diesen Platz« betritt, um ihn zuletzt dem »Todtentanze der Ermordeten« zu

68 *Bellemerie*, S. 181. Meine Hervorhebung.

69 *Bellemerie*, S. 181.

70 Wenn Aikin, *Scaramutza in Germany*, S. 74, zur Schlußszene feststellt, Skaramutza sei »left to moralize instead of the Portuguese king [in Kyds *The Spanish Tragedy*; N.K.]«, und ihn schon zuvor (S. 73) als Träger politischer Satire versteht, verkennt sie den rein theatralen Status der Figur. Als Höhepunkt der Auseinandersetzung zweier Theatersysteme beschreibt demgegenüber Krämer, *Komik im Trauerspiel*, S. 18f., das Spiel im Spiel: »In der Spiel-im-Spiel-Szene stehen sich nicht nur die geplante tragische und Skaramutzas komische Aufführung gegenüber. Es begegnen sich gleichsam auch das schriftlich fixierbare Drama und das improvisierte Stegreifspiel. In dieser Szene ist das Aufeinandertreffen zweier konträr eingestellter Theatertraditionen auf die Spitze getrieben. Auf der inneren Bühne findet geradezu ein Kampf statt zwischen Skaramutza und den übrigen Figuren um das Generieren und Durchbrechen der Illusion auf der Bühne. Entscheidend ist aber, dass sich dieses Spannungsverhältnis durch das gesamte Stück zieht.«

71 *Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz/ Schimpff-Spiel*, mit eigenem Zwischentitelblatt und separater Paginierung nach S. 778 eingebunden in: ANDREÆ GRYPHII Freuden und Trauer-Spiele auch Oden und Sonnette. Jn Breßlau zu finden Bey Veit Jacob Treschern/ Buchhändl. Leipzig/ Gedruckt bey Johann Erich Hahn. Jm Jahr 1663, S. 38. Mein Exemplar.

72 *Bellemerie*, S. 182. In *Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz* lautet die entsprechende Regieanweisung, nachdem Piramus und Thisbe sich nacheinander selbst erstochen haben: »Piramus stehet auff/ Thisbe springet ihm auff die Achseln/ Piramus trägt sie mit hinweg.« Das *Squentz*-Zitat steht exakt auf der Schwelle zwischen Binnenspiel und durch das königliche Publikum konstituierter Rahmenwirklichkeit: »die Comœdianten« sind schon »abgegangen«, »die Todten« »stehe[n]« als Schauspieler »auff«, tragen aber noch die Namen ihrer Rollen *im* aufgeführten Spiel. *Absurda Comica*, S. 38 und 39.

73 *Bellemerie*, S. 182.

räumen, dann ist die »Macht/ | die [...] auf diesen Platz« bringt oder wieder von ihm abzieht,⁷⁴ endgültig die des Maschinentheaters, das der Maske von »Horazens Geist« nun nicht mehr bedarf.

74 *Belleperie*, S. 190 und 192. Die Formulierung »diesen Platz« bildet, im dritten und im letzten Vers (S. 183 und 192) der von den »Zwischensänger[n]« nachgereichten »Chorlieder«, deren theaterbezogenen Rahmen.