

Andreas Gryphius (1616–1664)

Frühe Neuzeit

Studien und Dokumente zur deutschen Literatur
und Kultur im europäischen Kontext

Herausgegeben von
Achim Aurnhammer, Wilhelm Kühlmann,
Jan-Dirk Müller, Martin Mulsow und Friedrich Vollhardt

Band 231

Andreas Gryphius (1616–1664)



Zwischen Tradition und Aufbruch

Herausgegeben von
Oliver Bach und Astrid Dröse

DE GRUYTER

Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung.

ISBN 978-3-11-057387-9

e-ISBN (PDF) 978-3-11-066489-8

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-066376-1

ISSN 0934-5531

Library of Congress Control Number: 2019948940

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2020 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Astrid Dröse

Transformationen des Komischen

Gryphius' Übersetzung der italienischen Komödie *La Balia* von Girolamo Razzi

1 Komödie und *translational turn*

„Was man aber am meisten an diesem manne bewundern muß / ist / daß er in lustigen sachen eben so glücklich gewesen ist / als in traurigen. Welches sein schwärmender schäfer / Horribilicribrifax, Dorn-rose / und andere wercke gnug bezeugen“.¹ So urteilt Benjamin Neukirch in der *Vorrede von der deutschen Poesie* zu seiner Anthologie über Andreas Gryphius' Komödien. Auch Gottsched und später die Romantiker interessierten sich für die Lustspiele des Schlesiens.² Neben *Cardenio und Celinde* nahm Ludwig Tieck *Horribilicribrifax* und *Peter Squentz* in die Sammlung seiner „merkwürdigsten Schauspiele“ (*Deutsches Theater*, 1817) auf,³ in August Wilhelm Schlegels Übersetzung von *A Midsummer Night's Dream* tragen einige Handwerker die Namen der Gryph'schen Figuren.⁴ Auch in der Forschung ist das Interesse an Gryphius' Komödiendichtung nie verloren gegangen.⁵ Standen in der älteren Forschung quellen- und entstehungsgeschichtliche Fragen im Zentrum,⁶ so richtet sich neuerdings die Aufmerksamkeit auf die Selbstreflexionen dieser Komödien, ihre Spiel-im-Spiel-Situationen, die auktorialen Vexierspiele der Vorreden und andere metapoetische Pointen⁷ – man befasste sich also genau mit den Aspekten, die schon den

1 Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesene und bißher ungedruckte Gedichte / nebenst einer Vorrede von der deutschen Poesie. Mit Churfl. Sächs. Gn. PRIVILEGIO LEJPZIG / Bey J. Thomas Fritsch. 1695, b3'.

2 Vgl. Dieter Martin: Rezeption durch die Romantiker. In: Gryphius-Handbuch. Hg. von Nicola Kaminski und Robert Schütze. Berlin, Boston 2016, S. 791–801.

3 Deutsches Theater. Herausgegeben von Ludewig Tieck. Zweiter Band. Berlin 1817, S. 83–144, S. 145–231 und S. 233–271; Zitat Erster Band, S. IV.

4 Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von August Wilhelm von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck. Bd. 3. Berlin 1830, S. 198 (Personenverzeichnis).

5 Eine bibliographische Zusammenstellung der Forschungsliteratur zu Gryphius' Komödien findet sich bei Kaminski und Schütze (Anm. 2), S. 873–880.

6 Einschlägig: Eberhard Mannack: Andreas Gryphius' Lustspiele – ihre Herkunft, ihre Motive und ihre Entwicklung. In: *Euphorion* 58 (1964), S. 1–40.

7 Dirk Niefanger: Drama als ästhetische Reflexionsfigur. Christian Weises Nachspiel von *Tobias und der Schwalbe* (1682) und seine Prätexpte. In: Annette Gerok-Reiter, Anja

Romantikern an den Barockstücken gefielen. Gryphius' Lust- und Scherzspiele fanden also vor allem als „Komödien über die Bedingungen von deren Möglichkeiten“⁸ Beachtung. Derzeit dominiert eine kulturwissenschaftliche Perspektive,⁹ die – das Paradigma ‚historischer Lachkulturen‘ und des Karnevalesken aufgreifend¹⁰ – die Anthropologie und Medialität des Komischen bzw. die Verbindung von Sprache und Körperrepräsentation fokussiert.¹¹ Das Subversive, Obszöne, ‚Orgiastische‘ und Grotteske¹² der Gryph'schen Komödienwelt, das sich an der „Grenze zur Blasphemie“¹³ bewege, wird herausgestellt. Dabei stehen auch hier *Absurda Comica oder Herr Peter Squentz* (Erstdruck Breslau 1658) und *Horribilicribrifax Teutsch* (Erstdruck Breslau undatiert, vermutlich 1663) im Zentrum.

Wolkenhauer, Robert Jörg, Stefanie Gropper (Hg.): *Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vor-moderne*. Heidelberg 2019, S. 463–486, hier S. 463 f.

8 Bernhard Greiner: *Die Komödie*. Tübingen 1992, S. 131.

9 Zu diesem Paradigmenwechsel in der Barockforschung mit Blick auf Komödie, Satire etc.: *Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580–1730)*. Hg. von Stefanie Arend u. a. Amsterdam, New York 2008 (Chloe 40) mit programmatischer Einleitung (S. 9–25).

10 Werner Röcke, Helga Neumann (Hg.): *Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Paderborn u. a. 1999; Bernhard Waldenfels: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt am Main 2000.

11 Ralf Haekel: *Von Bottom zum Pickelhering. Die Kunst des komischen Schauspiels in Shakespeares *A Midsummernight's Dream* und Gryphius' *Absurda Comica**. In: Arend (Anm. 9), S. 207–221; Daniela Toscan: *Form und Funktion des Komischen in den Komödien von Andreas Gryphius*. Bern 2000 (*Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700* 33); Florent Gabaude: *Les comédies d'Andreas Gryphius (1616–1664) et la notion de grotesque*. Bern 2004 (*Contacts* 1.23); Knut Kiesant: *Inszeniertes Lachen in der Barock-Komödie – Andreas Gryphius' *Peter Squentz* und Christian Weises *Der niederländische Bauer**. In: Röcke und Neumann (Anm. 10), S. 199–214.

12 Vgl. Daniel Fulda: *Komik*. In: Kaminski und Schütze (Anm. 2), S. 643–654, hier S. 644ff.; Fulda hebt in Auseinandersetzung mit Toscan und Gabaude (Anm. 11) die „groteske Komik“ der Gryph'schen Komödien (behandelt werden: *Horribilicribrifax*, *Peter Squentz*, *Verlibtes Gespenste/Die gelibte Dornrose*) hervor, die v. a. von einer „differenzierten, kunstvollen Sprache getragen“ werde. Er betont also das Spielerische und Artificielle dieser Komödien. Die Lustspiele zielten somit nicht auf ‚Verlachen‘ bzw. ‚Lachen über‘, sondern auf ‚Lachen mit‘. Beim (zeitgenössischen) Publikum sei eine entsprechende Rezeptionshaltung anzunehmen: „Für den Rezipienten liegt es vielmehr nahe, die Anerkennung jener Kunst auszuweiten zu lachender Akzeptanz z. B. von Daradiridatumarides' Aufschneiderien oder der obszönen Pointe in der Erzählung von *Horribilicribrifax*' Hirschjagd.“ Ebd., S. 653. Fulda sieht in Gryphius' Stücken folglich keine ‚Komik der Herabsetzung‘, er relativiert damit den sozialen Index des *Squentz* und des *Horribilicribrifax*. Ob diese Einschätzung mit der Autorintention in Einklang zu bringen ist und auf die beiden Texte *insgesamt*, nicht nur auf einzelne Sequenzen, zutrifft, bleibt zu prüfen.

13 Nicola Kaminski: *Andreas Gryphius*. Stuttgart 1998, S. 176.

Bei der Beschäftigung mit den Gryph'schen Komödien wird jedoch meist ein Drama völlig außer Acht gelassen: „Unter seinen [Gryphius'] Lustspielen findet sich eines, welches aus dem Italienischen übersetzt ist, die ‚Säugamme‘“, notiert Johann Elias Schlegel.¹⁴ Im Komödien-Kapitel der *Critischen Dichtkunst* führt Gottsched dieses Stück sogar als erstes an, um die Qualität der komischen Werkgruppe zu betonen:

Gryphius hat es ohne Zweifel in Comödien bey uns am weitesten gebracht. Seine Säugamme, sein Horribilicribrifax und Peter Sqvenz sind sehr wohl gerathen, und stellen solche lächerlichen Thorheiten vor, die dem Zuschauer viel Vergnügen und Nutzen schaffen können.¹⁵

Die literaturwissenschaftliche Vernachlässigung der *Seugamme* (Breslau und Jena jeweils 1663)¹⁶ ist zwei Umständen geschuldet: Die Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts konnte diesem Drama wenig abgewinnen. Der erste Herausgeber der Gesamtausgabe, Hermann Palm, spricht davon, dass es „sittliche abbscheu“ errege. Man könne hier keinen Lustspielstoff erkennen, auch „charaktere und sprache“ gäben keine Veranlassung zu dieser Gattungsbezeichnung. Einzig die Dienerfiguren lieferten hin und wieder „dürftige komik“. Außerdem entfalte der Verfasser für seine „magre fabel einen unverhältnismäßig großen, zum teil ganz überflüssigen apparat an personen und scenen“. Überhaupt hielten episodische Teile den Fortgang der Handlung auf, so dass es sich – wie Gryphius in der Vorrede andeutet¹⁷ – tatsächlich um ein Jugendwerk handeln müsse, das der Dichter zu einem Zeitpunkt gewählt habe, als er noch bei „ziemlich unreifen anschauungen vom wesen eines dramas, insbesondere eines lustspieles“ Gefallen

¹⁴ Johann Elias Schlegel: Werke. Hg. von Johann Heinrich Schlegel (1764–1773). Bd. 3 (1764). Repr. Frankfurt 1971, Vorbericht.

¹⁵ Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen; Darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie, hernach alle besondere Gattungen der Gedichte, abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden: Überall aber gezeigt wird Daß das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe. Anstatt einer Einleitung ist Horatii Dichtkunst in deutsche Verße übersetzt, und mit Anmerckungen erläutert von M. Joh. Christoph Gottsched. Leipzig 1730, S. 593.

¹⁶ *Seugamme oder Untreues Hausgesinde. Lust-Spiel / Deutsch Auffgesetzt Von ANDREA GRYPHIO.* Breßlau / Bey Veit Jacob Dreschern / Buchhändl. Im Jahr M. DC. LXJJJ. Nach diesem Druck wird zitiert (Sigle im Folgenden: *Seug.*). Auch der Druck aus Jena (ebenfalls 1663) wurde durch den Breslauer Verlagsbuchhändler Veit Jacob Drescher (Trescher) vertrieben. Die Drucke unterscheiden sich in Schreibweisen und in Wahl der Typen. Vgl. Stefanie Stockhorst: *Seugamme*. In: Kaminiski, Schütze (Anm. 2), S. 300–312, hier S. 302 f.

¹⁷ „[...] ricordatus invertisse me adolescentem Itali Vatis Drama“ *Seug.*, Vorrede, A4^f. „[...] erinnerte ich mich, als junger Mann das Stück eines italienischen Dichters übersetzt zu haben“ (Übersetzungen A.D.).

gefunden habe.¹⁸ Zwar mögen diese zum Großteil ‚moralischen‘ Kriterien für die neuere Forschung keine Relevanz mehr besitzen, doch rückte Palms Einschätzung das Drama ins Abseits.

Hinzu kommt vor allem jedoch, dass es sich hier um eine Übersetzung, kein Originalwerk, handelt. Palm lag bei der Edition der *Seugamme* Razzis Komödie nicht einmal vor.¹⁹ Damit ist ein generelles Problem und Desiderat der Barockforschung angesprochen: Deutsche Übersetzungen aus modernen europäischen Sprachen wurden bislang selten konsequent aus transkultureller, komparatistischer und kulturgeschichtlicher Perspektive untersucht. Erst in letzter Zeit macht sich im Zeichen des sog. *translational turn*²⁰ ein neues Interesse an Übersetzung als zentraler Kulturpraxis der Frühen Neuzeit bemerkbar.²¹ Dem entspricht auch die Bedeutung von Übersetzung aus der Eigenperspektive der Epoche: Übersetzung (*interpretatio*) ist eine Sonderform der *imitatio*, des zentralen poetologischen Konzepts der Frühen Neuzeit.²² Was Gryphius' Dramen anbelangt, ist der Anteil von Übersetzungen aus modernen Sprachen durchaus bemerkenswert. Gerade hier, als Übersetzer von volkssprachlichen Dichtungen in die eigene Muttersprache, erweist sich Gryphius als ‚Moderner‘. Gewiss kann man bei Gryphius nicht wie bei Opitz oder Harsdörffer von einem systematisch durchgeführten Übersetzungsprojekt sprechen, das in der Orientierung an den modernen romanischen Sprachen und Literaturen ein kulturpatriotisches Programm verfolgen

18 Hermann Palm: Vorwort des Herausgebers. In: Andreas Gryphius. Werke in drei Bänden. Bd. 1: Lustspiele. Hg. von dems. Darmstadt (Neuausgabe) 1961, S. 441 f.

19 Palm (Anm. 18), S. 439–442. Vgl. auch Stockhorst (Anm. 16), S. 301. Der Druck ist in der Tat nicht sehr verbreitet. Das Exemplar der BSB München (Signatur: Res/P.o.it29#Beibd. 2.) liegt digitalisiert vor.

20 Doris Bachmann-Medick: Introduction. The translational turn. In: Translation Studies 2 (2009), Heft 1, S. 2–16; Thomas Bodenmüller: Literaturtransfer in der Frühen Neuzeit. Berlin, New York 2001 (Communicatio 25); Armin Paul Frank, Harald Kittel: Der Transferansatz in der Übersetzungswissenschaft. In: Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit. Hg. von Armin Paul Frank und Horst Turk. Berlin 2004, S. 3–70; Jürgen von Stackelberg: Kulturelle Beziehungen und Übersetzung in der Renaissance. 1550–1650. In: Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. Teilband 2. Hg. von Harald Kittel u. a. Berlin, New York 2007 (HSK 26), S. 1383–1389.

21 Vgl. das DFG-Schwerpunktprogramm „Übersetzungskulturen der Frühen Neuzeit“ (SPP 2130). Zuletzt auch: Regina Toepfer, Johannes Klaus Kipf, Jörg Robert (Hg.): Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620). Berlin, Boston 2017 (Frühe Neuzeit 211).

22 Vgl. Theo Hermans: Concepts and theories of translation in the European Renaissance. In: Kittel (Anm. 20), S. 1420–1428, v. a. S. 1421; Arno Reiff: Interpretatio, imitatio, aemulatio: Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern. Düsseldorf 1959.

würde.²³ Eine eigene, umfassende Übersetzungspoetik hat Gryphius – von wenigen paratextuellen Kommentaren abgesehen – nicht vorgelegt. Doch verspricht der konzentrierte Blick auf die Übersetzungsarbeit neue Perspektiven auf Gryphius' Gesamtwerk zu eröffnen und davon ausgehend den frühneuzeitlichen Kulturtransfer exemplarisch zu beleuchten.

Als Vorlage diente Gryphius die Komödie *La Balia* des Florentiner Gelehrten und späteren Abts von Santa Maria degli Angeli Girolamo Razzi (1527–1611).²⁴ Sie erschien erstmals 1560 in der berühmten Humanistenoffizin Giunta in Florenz. Gryphius folgt Razzi in weiten Teilen wortgetreu und dokumentiert damit seine vorzüglichen Kenntnisse der italienischen Sprache. Die Relevanz der *Seugamme* für die Gryphius-Forschung im engeren Sinne, für die Frühneuzeit-Forschung im Zeichen des *translational turn* im weiteren Sinne, liegt auf mehreren Ebenen: Zunächst einmal bezeugt dieses Übersetzungswerk die internationale Ausrichtung der Gryph'schen Dramatik,²⁵ insbesondere seine Italophilie, die sich auch in anderen Segmenten des Œuvres manifestiert und die durch seine Italienreise befördert wurde.²⁶ Dennoch bleibt zu klären, warum Gryphius' Wahl gerade auf dieses Stück fiel. Das Korpus italienischer Cinquecento-Komödien ist kaum zu beziffern, man kann aber sicherlich von mehreren hundert ausgehen.²⁷ Wieso übersetzt Gryphius also ausgerechnet diese *commedia*, zumal Razzi nicht zum Kanon der rinascimentalen Komödienautoren gehört?

Zur Beantwortung dieser Frage müssen mehrere Dimensionen der Gryphius-Übersetzung in den Blick genommen werden. Ausgangspunkt ist eine sprachlich-linguistische bzw. komparatistische (,interlinguale') Perspektive, die sich konkret auf die Arbeit am Sprachmaterial bezieht. Damit verbinden sich zugleich die pragmatischen, situativen und kontextuellen Aspekte der Übersetzung: Wie gut kannte Gryphius die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge, in denen die *Balia* zu verorten ist und trägt er den Zielkontexten Rechnung? Wie

23 Vgl. Jörg Robert: Im Silberbergwerk der Tradition. Harsdörffers Nachahmungs- und Übersetzungstheorie. In: Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock. Hg. v. Stefan Keppler-Tasaki und Ursula Kocher. Berlin, New York 2011 (Frühe Neuzeit 158), S. 1–22.

24 *La Balia / Comedia di / M. Girolamo / Razzi. / Nuouamente stampata. / In Fiorenza / Apresso i Giunti, / 1560.* (Im Folgenden: *Balia*). Laut Stockhorst (Anm. 15, S. 301) folgt Gryphius der Erstausgabe der *Balia* von 1560, berücksichtigt aber auch das Druckfehlerverzeichnis in der zweiten Ausgabe von 1564.

25 Vgl. auch die Beiträge von Achim Aurnhammer und Marie-Thérèse Mourey in diesem Band.

26 Vgl. den Beitrag von Jörg Robert in diesem Band.

27 Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Bd. 1. Stuttgart, Weimar 1993, S. 421–493, v. a. 426f.; Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas*. Bd. 2. Salzburg 1959, S. 49.

begegnet er z. B. der Tatsache, dass die Florentinische Komödie aus einem spezifischen, urbanen Raum erwächst, dass sie auf konkret lebensweltlich gebundene, lokale und zeitliche Aspekte Bezug nimmt und in ihrer Handlungsstruktur auch an spezifische bühnentechnische Gegebenheiten gebunden ist?²⁸ Welche Transformationen erfahren zeit- und kontextgebundene Scherze sowie moralische Normen? Sind konfessionsspezifische Perspektiven der Adaption identifizierbar? Schließlich gilt es, die *Seugamme* unter poetologischen und werkpolitischen Aspekten in Gryphius' Gesamt-Œuvre einzuordnen.

2 Traditionen: *Commedia erudita*

Girolamo Razzi (später Don Silvano), der Autor der italienischen Vorlage, verkehrte in den Florentinischen Gelehrtenkreisen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.²⁹ Seine vier Dramen entstanden vermutlich, bevor er um 1560 in den Karmeliterorden eintrat. Dort lebte er als Abt und Verfasser von Heiligenviten im Kloster Santa Maria degli Angeli bis zu seinem Tod 1616.³⁰ Razzi agierte im Umfeld Cosimos I., in freundschaftlicher Verbindung stand er zu Vincenzo Borghini, er pflegte Kontakt zu Benedetto Varchis Gelehrtenzirkel und zu Humanisten wie Leonardo Salviati, der Razzis drittes Stück *La Gonstanza* (1565) herausgab. Zuvor war bereits *La Cecca* (1556) erschienen, die Tragödie *La Gismonda* wurde erst 1569 publiziert. Giorgio Vasari bat Razzi außerdem um Unterstützung bei der Überarbeitung seiner Künstlerporträts, woran er dann tatsächlich Anteil hatte.³¹ *La Balia*, Razzis letzte Komödie, wurde wenige Wochen nach seinem Eintritt in den Orden veröffentlicht, wie der Herausgeber, der Buchdrucker Filippo Giunta, berichtet.³²

²⁸ Vgl. Kindermann (Anm. 27), S. 42ff.

²⁹ Zu Razzi: Stockhorst (Anm. 16), S. 300; Jean Balsamo unter Mitarb. von Franco Tomasi: *De Dante à Chiabrera. Poètes italiens dans la bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller*. Bd. 1. Genf 2007, S. 111 f.; Wilhelm Creizenach: *Geschichte des neueren Dramas*. Bd. 2. Renaissance und Reformation, Teil I. 2. Auflage. Halle an der Saale 1918, S. 299–301; Giulio Negri: *Storia degli scrittori fiorentini*. Ferrara 1722, S. 500–502.

³⁰ In seiner Zeit als Ordensmann verfasste er zahlreiche Heiligenviten (*Storia della Contessa Matilde*, 1587), *Vite di cinque uomini illustri* (Farinata degli Uberti, Gualtieri duca d'Atene, Silvestro de' Medici, Cosimo de' Medici il Vecchio, Francesco Valori. Firenze 1582) und übersetzte die Benedikt-Regeln ins Italienische. Seine Maler-Porträts wurden von Vasari übernommen.

³¹ Patricia Lee Rubin: Giorgio Vasari. Art and History. Hong Kong 1995, S. 219.

³² „Essendo mi venuto agli orecchi, poche settimane poi che M. GIROLAMO RAZZI, si fu ritirato a piu quieta vita nel monasterio di S. MARIA degl'Angeli, ch'egli haueua lasciato in mano di certi amici suoi, vna Comedia da lui poco innanzi fornita: io feci ogni possibile opera, che la

Gattungsgeschichtlich gehören Razzis Komödien in die Tradition der *commedia erudita*, der humanistischen Gelehrtenkomödie: die textlich fixierte und von antiken Motiven ausgehende, Novellenelemente und andere autochthone Traditionen beifügende, ‚regelmäßige‘, in *volgare* und Prosa verfasste Komödie der Renaissance.³³ Zu seiner Zeit verfügten Razzis Stücke über ein gewisses internationales Renommee: *La Cecca* wurde von Pierre de Larivey,³⁴ dem bedeutendsten französischen Komödienautor des 16. Jahrhunderts, ins Französische übersetzt.³⁵ In der Vorrede betont der Übersetzer den Wert der von ihm ausgewählten Komödien als gleichsam dramatisierte „Moralphilosophie“.³⁶ Gerade diese stark moralisierenden Züge, die Razzis Komödien insbesondere kennzeichnen und die sie von den meisten zeitgenössischen Stücken unterscheiden,³⁷ sorgten – so der poetologische Prolog der *Balia* – in Florenz

mi venissi nelle mani, ma per allora non mi venne cio fatto.“ Razzi, *Balia* (Anm. 24), Herausgebervorrede, Aij^f. („Vor wenigen Wochen ist mir zu Ohren gekommen, dass M. Girolamo Razzi sich in das Kloster Santa Maria degli Angeli zurückgezogen hat, um ein ruhigeres Leben zu führen und dass er seinen Freunden eine Komödie übergeben hat, die er kurz zuvor vollendet hat: Ich habe alles mir Mögliche unternommen, dass sie in meine Hand kommt, aber es ist mir zunächst nicht gelungen.“ [Übersetzung: A. D.]) Schließlich sei das Manuskript aber dennoch an ihn, Filippo Giunti, gelangt, so dass die „povera fanciulla abandonata“ unter seinem Schutz nun veröffentlicht werden könne (ebd.).

33 Benedetto Croce: *La commedia del Rinascimento* (1929). In: *Poesia popolare e poesia d'arte, Scritti di storia letteraria e politica*. Bd. 28. Hg. von dems. Bari 1957, S. 239–302; Johannes Höslle: *Das italienische Theater von der Renaissance bis zur Gegenreformation*. Darmstadt 1984 (Erträge der Forschung 210). Zur dramentheoretischen Diskussion bezüglich der Gattungsdifferenzen s. Rolf Lohse: *Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien*. Paderborn 2015 (Humanistische Bibliothek 64).

34 *Les Escollies* (= *La Cecca*) 1579; *La Constance* (= *La Gostanza*) 1611.

35 Ein Vergleich der Übersetzungsprinzipien der Razzi-Komödien von de Larivey und Gryphius wäre lohnenswert. So betont de Larivey beispielsweise in der Vorrede seiner gesammelten Komödien, dass es sich bei Razzis Stücken um Imitationen von Plautus und Terenz handle, und zählt den Autor neben Lorenzo di Medici und Ludovico Dolce zu den „bons auteurs italiens“. Pierre de La-Rivey: *Les comedies facecieuses* [...] Lyon 1597, Epistre. Vgl. Katrin Eberle: *Plautus' Aulularia in Frankreich. Die Rezeption der Figur des Geizigen von Pierre de Larivey bis Albert Camus*. Tübingen 2006 (ScriptOralia 132), S. 46–59; Modesto Amato: *La comédie italienne dans le théâtre de Pierre de Larivey*. Dima, Girgenti 1910. *La Balia* blieb hingegen, abgesehen von Gryphius' Übersetzung, ohne internationale Resonanz.

36 „Toutesfois, considerant que la Comedie, vray miroüer de noz œuvres, n'est qu'une morale philosophie, donnant lumière à toute honneste discipline [...]“ Pierre de La-Rivey (Anm. 35), S. 4.

37 Die Florentinische Humanistenkomödie gilt allgemein als wenig moraldidaktisch. Vgl. Joachim Schulze: *Seugamme, Oder untreuens Haussgesinde*. In: *Die Dramen des Andreas Gryphius*. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen. Hg. von Gerhard Kaiser. Stuttgart 1968, S. 339–362, hier S. 339.

auch für Kritik. Sie entsprachen damit nämlich nicht dem neuen, modischen Geschmack der Venezianischen Komödie ‚alla Zannesca‘. Razzi bzw. der ‚Herausgeber‘ kündigt jedoch an, dass die moraldidaktische Tendenz seiner vorherigen Stücke trotz besagter Aburteilung in der *Balia* sogar verstärkt werde:

Et tornando al proposito nostro dico, ch'essendo stata gia biasimata all'auttore della nostra, la sua prima Comedia, la quale molti di uoi, possano hauere ueduta, come troppo graue, & seuera, e per dir cosi poco alla Zannesca, & cio per considerarsi poco da quei tali biasimatori le cose dette di sopra, egli haueua deliberato, che questa sua *BALIA*, che cosi si chiama la Comedia, gl'inuechiasse in casa, piutosto, che lasciandola andare a torno, fosse malamente da non sani giudicij, come fu gia la sua *Cecca*, lacerate, & morsa. Ma hauendola ueduta alcuni amici suoi, di non poco giudicio, & dettogli, che se bene ella non ha in se tutte quelle eccellenti parti, che in quelle de Greci, & de Latini si truouano, ella può però stare appresso l'altre di questi tempi; s'è finalmente risoluto farne quello, ch'è stato cagione, che uoi hoggi ne sarete, Spettatori, & giudici.³⁸

Razzi, das ist hervorzuheben, verfasste sein Stück in einer Hochburg der Komödientradition: Florenz konnte in der Mitte des Cinquecento die reichste Lustspielproduktion Italiens aufweisen. Am Mediceer Hof entfaltete sich Ende des Jahrhunderts ein Höhepunkt der italienischen Szenekunst, die sich beispielsweise in pompösen Intermedien und aufwendigem Bühnenbild manifestiert.³⁹ Francesco d'Ambra (gest. 1558), Antonio Francesco Grazzini (1503–1584), Firenzuola (1493–1543) und Giovanni Cecchi (1518–1587) sind als die bedeutendsten Autoren der Florentiner *commedia erudita* zu nennen. Ihre Intrigenstücke kontaminieren antike Komödientraditionen (Terenz, Plautus) mit volkssprachlichen Elementen. Lokalkolorit manifestiert sich vor allem in einem großen Sprichwort-Reichtum, den *motti fiorentini*. Dieses Merkmal tritt bei Razzi gleichfalls ausgiebig

38 Razzi, *Balia* (Anm. 24), Prologo, Aiii^v. („Und um wieder darauf zurückzukommen, sage ich, dass die erste Komödie unseres Autors bereits getadelt wurde. Anscheinend ist sie vielen von Euch als zu schwerfällig und ernst erschienen und sozusagen zu wenig nach Art der *Zanni*. Da er [der Autor] sich wenig an dieser Kritik stört, hat er beschlossen, dass seine *Balia*, so heißt die vorliegende Komödie, in Ruhe zuhause vor sich hin altern soll, bevor sie herungereicht wird, um von Euch unverständigen Richtern, wie es schon seiner *Cecca* widerfahren ist, zerrissen und zerbissen zu werden. Aber auch einige seiner Freunde, die nicht weniger Urteilskraft besitzen, haben sie durchgelesen und dem Autor folgende Einschätzung mitgeteilt: Auch wenn sie [die *Balia*] nicht die herausragenden Stellen, die sich bei den Griechen und Römern fänden, aufweise, so könnte sie dennoch mit den Stücken aus diesen Zeiten mithalten. Daraufhin hat sich also der Autor doch dazu entschlossen, sie weiterzugeben, so dass Ihr heute ihr Zuschauer und Richter seid.“)

39 Kindermann (Anm. 27), S. 113f. Zu den besonders bemerkenswerten Spezialeffekten ebd. S. 121ff. Arthur R. Blumenthal: *Theater Art of the Medici*. Hannover 1980 (Zeitsprünge 20. H. 3/4).

zutage wie auch der typische Lokalpatriotismus: Wie viele andere Florentinische Komödien endet die *Balia* mit einer *laus urbis*.

Auf eine Inhaltsangabe der umfangreichen, fünftaktigen Komödie mit ihrer extrem verschlungenen Intrigenstruktur wird an dieser Stelle verzichtet,⁴⁰ die Figurenkonstellation und der dramatische Konflikt sollen jedoch in aller Kürze skizziert werden. Mit ihrem zum Teil schon aus der antiken Komödientradition bekannten Figurenarsenal präsentiert sich die *Balia* als typische *commedia erudita*. Dazu gehören das doppelte *innamorati*-Paar, die listigen Diener als Anführer der Intrigen, die Kupplerin, die von Piraten geraubte Schönheit, die gegen einen guten Gewinn weiterverkauft werden soll, der Sykophant, der in falsche Kleidung gesteckt wird und der lüsterne Alte, der gerade in den Florentinischen Komödien besonders vielfältig ausgestaltet wurde.⁴¹ Die Figuren sind Requisit der Handlung, ihnen „Plastik und Bläße“⁴² vorzuwerfen, geht an der Intention der Intrigen-Komposition vorbei.

Schauplatz ist eine Straße in Florenz. Aus der Handlungsstruktur ergibt sich, dass das Stück auf die Gegebenheiten der Florentiner Terenz-Bühne bezogen ist. Bei dieser bildet die Fassade der betreffenden Bürgerhäuser die Kulisse mit perspektivischer Straßendarstellung auf dem Hintergrundprospekt. Diese Raumgestaltung wird direkt für die Intrige nutzbar gemacht: Insbesondere *a-parte*-Sprechen und Belauschszenen lassen sich auf diese Weise besonders gut inszenieren. Ein Dekorationswechsel findet nicht statt. Alle Ereignisse, die sich im Inneren des Hauses abspielen, – wie diverse Betrugsszenen oder auch die entscheidende Inzest-Szene – werden teichoskopisch oder durch Botenberichte vermittelt. Die Häuser des Livio und des lüsternten Girolamo sind Austragungsorte der beiden Intrigenhandlungen, die durch den Austausch des Personals zwischen diesen Häusern verbunden werden. Die Bühne Razzis, das lässt sich aus der Handlungsführung rekonstruieren, muss recht groß gewesen sein und jedes Haus scheint über einen Seitenabgang verfügt zu haben. Schon vor diesem Hintergrund ist es fraglich, ob Gryphius eine Aufführung der *Seugamme*, z. B. auf der Breslauer Schulbühne, überhaupt in Erwägung gezogen hat. Auffällig ist die von Gryphius vorgenommene Ergänzung des Nebentexts: Ohne beispielsweise den (übrigens in größerer Type gedruckten) Hinweis „seit abwärts“ wäre die Kommunikationssituation der Szene II.2 nicht nachvollziehbar: Mosca fürchtet, der eintretende Paganin würde die Entführung seiner Tochter in dieses Haus bemerken. Für den Razzi-Rezipienten (den Leser oder den

⁴⁰ Ausführlich dazu Schulze (Anm. 37), S. 341 ff.

⁴¹ Heinrich Hitzgrath: Andreas Gryphius als Lustspieldichter. Wittenberg 1885, S. 252.

⁴² Schulze (Anm. 37), S. 341.

Schauspieler, der auf der Bühne performiert) ist es unmissverständlich, dass Mosca seine verzweifelten Fragen („Che farò?“, „Che dirò?“)⁴³ *a-parte* spricht. Es handelt sich um ein konventionelles Element der *commedia erudita*. Der Nebentext ist hier obsolet, bei Gryphius ist er für das Verständnis der Szene konstitutiv. Noch evidenter wird die notwendige Nebentextergänzung in der folgenden Szene: Musca belauscht ein Gespräch. Gryphius Regieanweisung „*gehet ab*“ bezieht sich auf die Dialogpartner, dann spricht Musca „*welcher bißher hinter der Thüren gestanden*“ allein *ad spectatores*.⁴⁴ Auch hier klärt Gryphius die szenische Situation durch Ergänzung des Nebentextes, während Razzi, der mit Kenntnis der entsprechenden Konventionen und Bühnengestaltung rechnen kann, vollständig auf die Anweisungen verzichtet.

Die Handlung selbst wird durch die bekannten Elemente der Humanistenkomödie strukturiert: Das schon in der Antike vielverwendete Motiv, dass die umworbene Frau eigentlich die Schwester ist, kombiniert Razzi mit dem novellesken Element des heimlichen Bettentauschs. Dieser *inganno* wird durch die Planung und Durchführung der Amme umgesetzt. Dadurch kommt es zu einem drastischen Inzest-Skandal: Der Jurastudent Livio verbringt, so scheint es zunächst, nicht mit der Angebeteten Lesbia – frevelhafterweise der Geliebten seines besten Freundes Gismondo – eine stürmische Liebesnacht, sondern unwissend mit Silvia, der eigenen Schwester. Diese wollte ihrerseits mit Hilfe der Amme einen Liebesbetrug ausführen, da sie Gismondo liebt, dessen Besuch sie in Lesbias Bett erwartet hatte. Die Titelheldin wird so zum Dreh- und Angelpunkt der Handlungsentwicklung. Das Prekäre des Handlungskonflikts besteht darin, dass eine Säugamme für den moralisch einwandfreien Lebenswandel der ihr von Geburt an anvertrauten Bürgerstochter Sorge tragen muss. Doch weist Razzi darauf hin, dass eine solche Vertrauensposition einen Risikofaktor darstellt, denn das Gesinde ist potentiell unzuverlässig.⁴⁵ Das wird bereits deutlich, als die Amme auf die Frage einer Hausbediensteten von der Unterrichtung Silvias ‚in eroticis‘ mit frivolem Amüsement berichtet:

BALIA: Se lo sa? E par che tu non sappia che non si vive piu all'antica & che le fanciulle sanne non che corna cozzano gli huomini, meglio che non sapeva al tempo nostro, una bene attempta. Se tu sapeßi I bei ragionamenti che facciamo di queste cose, Sivia & io quando siamo sole nell'anticamera à lavorare, ti strabiliaresti.⁴⁶

⁴³ Razzi, Balia (Anm. 24), II, 3, 13^v.

⁴⁴ Gryphius (Anm. 16), S. 143.

⁴⁵ Hitzigrath (Anm. 41), S. 257.

⁴⁶ Razzi, Balia, (Anm. 24), III, 1, S. 21.

(„Ob sie das weiß? Es scheint, dass du nicht weißt, dass man nicht mehr in der Vorzeit lebt und dass die jungen Mädchen sehr wohl wissen, dass die Männer mit Hörnern stoßen, sogar besser als sie zu unserer Zeit darüber Bescheid wussten. Wenn du wüsstest, welche hübschen Unterredungen Silvia und ich darüber führen, wenn wir alleine in der Vorderkammer sind, würdest Du staunen.“)

Gryphius übersetzt:⁴⁷

AMME: Ob sie es wisse: Es scheint / du verstehst nicht / daß man nicht mehr nach der alten Weise lebe / und daß die kleinen Mägdlein besser wissen / was die Wieder vor Hörner tragen: als da wir jung waren / eine zimliche Flederwisch Jungfer.⁴⁸ Wenn dir entdeckt / wie artig ich und Sylvia von dieser Sachen zu reden pfliegen / wenn wir alleine in der Förderkammer sitzen und mit einander arbeiten / du würdest dich zu einem Höltzlin lachen.⁴⁹

Die Hausbedienstete reagiert entsetzt: „Erbarm es Gott / wem vertrauet man itzund die Töchter.“⁵⁰ „Ja / ich kan mich sicher auff ihre [der Amme] Trew verlassen“⁵¹, meint hingegen Livius bereits in der zweiten Szene. Die Situationskomik entwickelt sich aus dem Wissensvorsprung des Rezipienten, der mit dem Charakter der typisierten Figur – der Amme als Kupplerin – vertraut ist. Um das Liebesbegehren ihrer Anvertrauten erfüllen zu können, arrangiert die *Balia* im dritten Akt den besagten Bettentausch. Der Skandal fliegt auf, Livius erwartet im Kerker sein Todesurteil, denn Blutschande ist ein kapitaless Vergehen. Die von der Amme mitorganisierten Intrigen haben zu einer Zerstörung der menschlichen sowie göttlichen Ordnung geführt. Die betroffenen Bürgerhäuser sind in tiefste Verwirrung gestürzt. „E la casa di Liuio tutta sotto sopra. In somma ogni cosa è in rouina“ – es geht „gantz bund über ecke; mit kurzem, alle Sachen sind in höchster Verwirrung“⁵², übersetzt Gryphius. Das Haus ist „uno inferno“⁵³, eine „lebendige Helle“⁵⁴, die Liebenden, die ihren Affekten blind gefolgt sind, nur noch „disperati“.⁵⁵

47 Auf die Änderungen wird unten näher eingegangen.

48 Den Ausdruck erklärt Gryphius in den *Anmerkungen*, K1^f: „Flederwisch Jungfer: ein hochmüthiges damals unverheyrathetes Frawenzimmer“.

49 Gryphius, Seug. (Anm. 16), III, 1, S. 54.

50 Ebd.

51 Gryphius, Seug. (Anm. 16), I, 2, S. 17; „Voglio, & posso fidarmene sicurißimamente“. Razzi, *Balia* (Anm. 24), I, 2, S. 7.

52 Razzi, *Balia*, (Anm. 24), V, 1, S. 41 f.; Gryphius, Seug. (Anm. 16), V, 1, S. 106.

53 Razzi, *Balia* (Anm. 24), V, 6, S. 47.

54 Gryphius, Seug. (Anm. 16), V, 6, S. 122.

55 Razzi, *Balia* (Anm. 24), V, 1, S. 41 („Girolamo è disperato“).

Doch zieht die Blutschande noch weitere Kreise: Die ganze Stadt ist betroffen, durch den Frevel befleckt. Das Vergehen im bürgerlichen Haus ist nur Symptom für einen allgemeinen Sittenverfall. Dabei sind alle schuldig, alle verhalten sich unmoralisch. Diese allseitige Unmoral führt wiederum auch dazu, dass keiner wirklich schuldig ist. Jeder betrügt jeden, man ist Betrüger und zugleich Betrogener. Entlarvende Soliloquien, karnevaleske Travestien und unzählige Lauschszenen zeigen die Allgegenwärtigkeit von *simulatio* und *dissimulatio*.⁵⁶ Eine Nebenfigur bringt es auf den Punkt: „Così è. In questo mondo è piu l'esser tenuto buono; che l'essere.“⁵⁷ Gryphius: „Also ists! Es ist besser in dieser Welt, dass man einen vor fromm ansehe, als dass er fromm sey“.⁵⁸ Wirkliche Reue zeigt ohnehin niemand. Fortuna, das „Glücke“, hole immer zum „gegen Anschlag“ aus,⁵⁹ Gismondo macht die „sorte crudele“⁶⁰ für sein Unglück verantwortlich, daher sieht er auch die Schuldigkeit seines untreuen Freundes als eine Laune des Schicksals, nicht als persönliches moralisches Vergehen („ha piu peccato la fortuna che egli“, „daß wegen des heutigen Verbrechens mehr das Glück als er zu beschulden“⁶¹); selbst der Inzest wird der Fortuna zugeschoben: „Questo è stato piu peccato della fortuna, che della Balia“⁶² („Das Glück hat hir mehr gesündigt als die Amme“⁶³). Diese Einsicht ist jedoch keinesfalls als religiöser Relativismus zu werten, der moraldidaktische Impetus wird vielmehr verstärkt, wenn die frevelnden Protagonisten die heilsgeschichtlichen Konsequenzen ihrer Untaten demonstrativ ignorieren. Das vorübergehende Chaos ist schließlich nur vordergründig und aus der Sicht der unmoralischen Figuren das Werk der planlosen Fortuna. Vielmehr wird hier das Strafgericht Gottes, des eigentlichen Spiellenkers, erkennbar. Das *lieto fine* ist dann andererseits als ein Gnadentat der göttlichen Güte aufzufassen, die über die teuflische Intrige siegt, auch wenn die uneinsichtigen Beteiligten den guten Ausgang eigentlich nicht verdient haben.

Damit entspricht die *Seugamme* dem „gängigen poetologischen Lustspielverständnis im deutschsprachigen Barock“, das „auf eine exemplarische Vorführung der zweiwertigen Ethik von Tugend (*bonum*) und Laster

56 Zum Machiavellismus in der Komödie der Renaissance und des Barock vgl. Pasquale Memmolo: Strategien der Subjektivität. Intriganten in Dramen der Neuzeit. Würzburg 1995 (Epistematata 141).

57 Razzi, *Balia* (Anm. 24), V, 7, S. 50.

58 Gryphius, *Seug.* (Anm. 16), V, 7, S. 129.

59 Ebd., III, 5, S. 64.

60 Razzi, *Balia* (Anm. 24), V, 1, S. 41.

61 Razzi, *Balia* (Anm. 24), V, 1, S. 42; Gryphius, *Seug.* (Anm. 16), V, 1, S. 108.

62 Razzi, *Balia* (Anm. 24), V, 7, S. 48.

63 Gryphius, *Seug.* (Anm. 16), V, 7, S. 125.

(*malum*) abzielt.⁶⁴ Das System von Täuschungen und Verblendungen fällt in sich zusammen: Am Ende stellt sich heraus, dass Silvia und Livio gar keine Geschwister sind, sondern Adoptivkinder verschiedener Herkunft. Es kommt zu einer glücklichen Dreifachhochzeit, denn – das ist eher ungewöhnlich – auch der *senex* heiratet und fungiert sogar als neues Familienoberhaupt. Das allegorisch zu lesende Schlusstableau zeigt die Gründung eines wohlgeordneten, gemeinsamen Hausstandes, in dem tatsächlich jede der beteiligten Personen ihren Platz findet. Somit enden auch die anarchischen Zustände, in denen das unzuverlässige Gesinde für chaotische Zustände sorgt. Was im Kleinen für die Hausgemeinschaft gilt, wirkt sich sofort auf das städtische Gemeinwesen aus. Auch hier kehrt wieder gottgefällige Ordnung und Ruhe ein. Razzi endet mit einer *laus urbis* auf Florenz aus dem Munde Paganinos, des Pisaner Ziehvaters der Lesbia:

Perche nessuna Prouincia è piu bella, piu felice, & per infinite cagioni piu desiderabile di questa, & cosi per esser questa Città tra l'altre sue magnifiche, nobilissima e bellissima, senza piu pensarci, son risoluto di far quanto uoi dite: & perciò uoglio, ridotto c'hauerò qui tutto il mio hauere, ò pocco ò assai, ch'egli si stia, con essouoi; & con questa honorata famiglia finir la mia uita.

Gryphius:

Weil kein Land schöner als dieses / keines mehr glücklich / keines unzehlicher ursachen wegen mehr begehrens-würdig / weil diese Stadt für allen andern die prächtigste / die edelste / die lieblichste / bin ich entschlossen sonder weiters nachdenken zu thun / was ihr saget / will derowegen / sobald ich mein Vermögen / es sey nu weniger viel / herübergebarcht / mit euch und diesem hochgeehrten Geschlecht die Tage meines Lebens zu vollenden.⁶⁵

3 Motti fiorentini – Misogynie – Moraldidaxe

Gryphius hatte sich während des Studiums und dann vor allem auf seiner Akademischen Reise ein umfangreiches kulturelles Wissen über Italien sowie ausgezeichnete Sprachkenntnisse angeeignet. Das Gryph'sche Bibliotheksverzeichnis

⁶⁴ Stockhorst (Anm. 16), S. 304; vgl. auch dies.: Lachen als Nebenwirkung der Barockkomödie. Zur Dominanz der Tugendlehre über das Komische in der Komödientheorie des 17. Jahrhunderts. In: Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580–1730). Hg. von Stefanie Arend, Thomas Borgstedt, Nicola Kaminski und Dirk Niefanger. Amsterdam 2008 (Chloe 40), S. 27–48.

⁶⁵ Razzi, Balia (Anm. 24), V, 10, S. 55. Gryphius, Seug. (Anm. 16), V, 10, 143.

weist eine Vielzahl von italienischen Büchern auf, darunter auch das *Vocabulario della Crusca* (Venezia 1608; Nr. 2789), die *Bravure del Capitano Spavento* (Venezia 1615; Nr. 2842) und zahlreiche Komödien u. a. von Aretino (1588; Nr. 2912), Girolamo Pico (*Honesta Schiava*, Ven. 1609; Nr. 3061) und Lodovico Riccato (*I Pazzi Amanti, o.J.*; Nr. 3061).⁶⁶ In welcher Form die *Seugamme* – von der *Balia* ist kein Exemplar im *Catalogus* nachgewiesen – bereits vor der Italienreise vorlag, lässt sich nicht rekonstruieren. Es ist kaum anzunehmen, dass Gryphius das Drama in Italien kennengelernt oder in Florenz gar eine Aufführung erlebt hat. Dass Gryphius einen bereits vorliegenden Übersetzungsentwurf der *Seugamme* (sollte ein solcher vorgelegen haben) für die Drucklegung 1660 überarbeitete, wie er in der Vorrede vorgibt, ist jedoch durchaus wahrscheinlich.

Insgesamt gesehen hält sich Gryphius in seiner Übertragung sprachlich und strukturell eng an die Vorlage: Er behält die Akt- und Szeneneinteilung exakt bei und nimmt keine Kürzungen oder Ergänzungen vor.⁶⁷ Die Abweichungen beschränken sich vor allem auf den Austausch von Metaphern oder Begriffen, die speziell aus dem florentinischen Kontext stammen. In den *Anmerkungen* weist Gryphius dezidiert auf die Schwierigkeit des kulturellen ‚frame-Wechsels‘ hin.⁶⁸ Unverständlich sei beispielsweise der Dialog in der Szene II,1, in der es um die fehlerhafte und somit komische Verwendung von Ehrentiteln geht: „Messere“, einen „titolo di maggioranza“, den Paganin irrtümlich für Girolamo verwendet, übersetzt Gryphius nicht mit „mein Herr“, „weil dieser Tittel bey uns Deutschen mehr denn gemein“ sei. Das Komische der inadäquaten Anrede komme also nicht zur Geltung. Also habe er „lieber einen etwas weniger gewöhnlichen“ Ausdruck, nämlich „Ihre Herrlichkeit“, verwendet.⁶⁹

Besonders findig ist Gryphius bei der Übersetzung der *motti fiorentini*, der florentinischen *proverbi* – also Redewendungen, Flüchen und Sprichworten,

66 Insgesamt weist der Katalog 342 Titel in der Abteilung Italica auf (Catalogus Bibliothecae Gryphianae. Breslau 1707; BU Wrocław, Mikrofilm BSB München): Nr. 2276–3118. Allerdings kann nicht geklärt werden, welche Bände aus dem Bestand Christians, und welche aus dem Andreas' stammen. Zu dieser insgesamt wenig beachteten Quelle vgl. Marian Szyrocki: Catalogus Bibliothecae Gryphianae. In: *Germanica Wratislaviensia* 69 (1986), S. 335–336.

67 Zu stilistischen Besonderheiten s. Erik Lundin: Assimilierung und Eigenschöpfung in den Lustspielen des Andreas Gryphius. In: Stoffe, Formen, Strukturen, Studien zur deutschen Literatur. Festschrift für Hans Heinrich Borchardt. Hg. von Albert Fuchs und Helmut Motekat. München 1962, S. 80–96, hier S. 83ff. Dass Lundings Analyse (angebliche Worttiraden, Aneinandervorbeisprechen, „barocke Schwellung“ etc.) nur bedingt zutrifft, zeigt Stockhorst (Anm. 16), S. 301f. Vgl. auch Schulze (Anm. 37), S. 339 f.

68 Gryphius, *Seug.* (Anm. 16), S. 145–154.

69 Gryphius, *Seug.* (Anm. 16), S. 145.

die auch den Soziolekt der Figuren aus niederer Schicht charakterisieren.⁷⁰ Hier ist der Übersetzer vor besondere Herausforderungen gestellt, da diese Phraseologismen in der Regel eng an die Vorstellungswelt der Ausgangssprache geknüpft sind, selten haben sie ‚transnationale‘, im Fall des Italienischen (oder auch Deutschen) oft nicht einmal ‚transregionale‘ Reichweite. Eine Auswertung der *motti* in der *Balia* und ihrer Übersetzung bei Gryphius wäre vor diesem Hintergrund eine lohnenswerte Aufgabe.⁷¹ Hier müssen wir uns auf wenige Beispiele konzentrieren: Im ersten Akt sprechen die Diener beispielsweise in zotigen Witzen über die schöne Fremde Lesbia. „No vi so dire s’ella è puldra, o s’ella è doma,“ feixt Mosca mit eindeutig anzüglicher Konnotation, also wörtlich: „Ich weiß nicht, ob es sich um ein weibliches Fohlen oder um eine bereits ‚Gezähmte‘ handelt“. Gryphius Version mutet dezenter an, indem er den zotigen Scherz in ein gesuchtes Wortspiel transformiert, das vor allem durch die alliterativ-assonante Gegenüberstellung auffällt: „Ich weiß dem Herren nicht zusagen/ Obs ein Füllin [weibliches Fohlen] oder Fräulin sey.“⁷² Ähnlich verhält es sich mit dem (bereits oben erwähnten) Ausdruck „con che corna cozzano gli homini“. Gryphius betont in den *Anmerckungen*, dass er „gewisser Ursachen wegen das [gemeint ist: diese Ausdrucksformel] Wort zu Wort nicht geben wolle“.⁷³ Die ziemlich unverblümte, frivole Anspielung wird durch eine etwas ungelenke Umschreibung „was die Wieder vor Hörner tragen“ ersetzt. Während der italienische Ausdruck die Phallus-Metapher „corna“ direkt auf „gli homini“ bezieht, zieht Gryphius mit der Tiermetaphorik eine weitere, abschwächende Bildebene ein. Zugleich wird das Verb „cozzare“ (‚stoßen‘) zu „tragen“ entschärft, wobei das assonant-alliterative Spiel der italienischen Phrase nicht übertragen wird.

Der Titel selbst ist mit der Bezeichnung „Seugamme“ adäquat wiedergegeben.⁷⁴ Eine Säugamme ist, wie das Grimmsche Wörterbuch erklärt, eine „amme,

70 Hier müsste man die Feststellung Stockhorsts (Anm. 16, S. 301) – „Typischerweise übersetzt Gryphius selbst Redewendungen wortwörtlich, statt sie durch deutsche Pendanten zu ersetzen.“ – modifizieren. Zu den *motti fiorentini* im Allgemeinen vgl. Carlo Lapucci: *Proverbi e motti fiorentini*. Firenze 1993.

71 Die Zusammenstellung von A. M. Ottow: *Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten aus Andreae Gryphii Seug-Amme* [...]. In: *Deutscher Sprachwart. Zeitschrift für Kunde und Kunst der Sprache* 6 (1871/72) S. 269–271 ist noch nicht ausgewertet worden.

72 Gryphius, *Seug*. (Anm. 16), I, 1, S. 14.

73 Gryphius, *Seug*. (Anm. 16), S. 146.

74 Das *Dittionario volgare [et] latino per Filippo Venuti da Cortona*, Roma 1576, das Gryphius besaß (den Druck Venedig 1598) und gewiss für diese Übersetzung konsultierte (laut *Catalogus Bibliothecae Gryphianae* Anm. 66, Nr. 2945), nennt als lateinische Entsprechungen für „balia“ „nutrix“ und „atrix“ (Sp. 102). Vgl. auch *Das herrlich grosse teutsch-italiänische Dictionarium*

welche fremde kinder säugt“.⁷⁵ Ein gewisses Misstrauen wird dem Berufsstand traditionell entgegengebracht. Gewarnt wird immer wieder vor „[g]ewissenlosen/ unverständigen und Abergläubischen Heb- und Säugammen“.⁷⁶ Hinzu kommen moralische Vorbehalte, die nicht zuletzt sozial begründet werden: Der Einsatz von Säugammen ist ein Privileg der adeligen Oberschicht,⁷⁷ im ‚bürgerlichen‘ Haushalt zeugt das Vorhandensein einer Säugamme hingegen von Eitelkeit, Dekadenz und Verschwendungssucht.⁷⁸ Die Bezahlung für eine Handlung, die eigentlich ein natürlicher Ausdruck mütterlicher Liebe sein soll,⁷⁹ rückt die Säugamme sogar in die Nähe der Prostitution: „so hingegen der seugammen lieb nur eine entlänete untergelegte dienstbenötigte und unnatürliche freundlichkeit ist

(Nürnberg 1702), S. 430: „Säug-amme, Säug-mutter, Säugerin/f. Balia [...] Allatatrice, Nutrice.“

75 Art. ‚säugamme, f. amme, welche fremde kinder säugt, nutrix, nutricula‘. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Online-Version vom 01.10.2018.

76 Janusz Abraham Gehema: Die sorgfältige und gewissenhafte Säug-Amme fürststellende d. Mißbräuche, welcher man sich bißhero bey säugenden Kindern bedienet [...]. Berlin 1689, A6^r.

77 „Ein gantz andere Beschaffenheit hat es mit Königlichen / Fürstlichen / und Großer Herren Kinder / denn gleichwie Dero hohe Eltern von GOtt dem Herrn zu Göttern und Regenten ihrer Königreiche / Fürstenthümer und Herrschafften / allhie in der Welt gesetzt sind / als ist Ihnen aus erheblichen und sehr wichtigen Ursachen [...] auch ohne die geringste Beschwerung des Gewissens wohl geschehen / daß sothane Köngliche und Fürstliche Eltern / [...] Dero Hochgebohrne Kinder / von qualificirten / tüchtigen und gesungen Säug-Ammen stillen lassen [...]“. Gehema (Anm. 76), A 8^f.

78 „Oder wenn eine Mutter aus schändlicher hoffarth / (weil andere ihres gleichen / oder ihre Nachbarinnen Säug-Ammen gebrauchen / und sie demnach selbigen nicht nachgeben wollte) oder aus Furcht / umb nicht eine heßliche Haut und weiche Brüste zubekommen / wodurch sie alßdann ihrem Manne oder anderen inclinationen nicht gefallen würde / oder aus großer Zärtlichkeit / da sie einer delicaten und gemächlicher Lebens-Art gewohnt wäre / und nicht eine Pein und Beschwerigkeit / aus schuldiger Liebe gegen ihr säugendes Kindlein / würde ertragen wollen / (da doch unter dem Geburth-Schmerzen / welche GOtt der Herr nach den Sünden-Fall dem Weiblichen Geschlechte zur Straffe auferleget / auch dieses Beschwer zu verstehen ist) und demnach ihr Kind lieber von andern säugen lassen wollte / solche Mütter / sage ich / sind nicht werth / daß sie von GOtt mit Kindern / und einen so herrlichen Ehe-Seegen / begnadiget werden: Wir sehen ja / daß kein unvernünftig Thier andere ihres gleichen zu ihren Jungen lassen / umb von denselben die Milch zu empfangen [...]“. Gehema (Anm. 76), A7^f.

79 „Wann nun eine Mutter so glücklich ist / daß sie mit wohlgestalteten Brüsten und Wartzten von Gott begabet / und eine gleichfals gesunde und wohl contituierte Milch / bald nach der Gebährung / ihres Kindes / sich häufig darin einfindet / alßdann ist kein Zweifel / daß es schwerlich für / GOtt und Menschen zuverantworten sey / ihr so theuer anbefohlenes / und mit so vielen Schmerzen auf die Welt gebohrnes Kind / einem frembden Weibesbilde anzuvertrauen.“ Gehema (Anm. 76), A 7^r.

als die umb verdingeten Ions willen sich holdselig ercyget,“ heißt es in Fischarts *Ehezuchtbüchlein*.⁸⁰ Frühneuzeitliche gynäkologische Ratgeber warnen aus moralisch-medizinischen Gründen vor Säugammen:

O Weib / Ich rede freundlichen mit dir/ unnd bitte dich/ du wollest deinem Kinde in allem eine gantze Mutter sein/ unnd nicht nur eine halbe. Dann wie ist das eine unvollkommene unnd unnatürliche gattung einer Mutter / jetzo gebohren haben / und das Geborne gleich hinweg geben. [...] Der heilige Gregorius erzürnet sehr uber die Frawen so ihre Kinder verammen / unnd will denselben gebrachen gar nicht zulassen / sondern gantz und gar vernichtigen.⁸¹

Die ‚untreue Amme‘ bzw. Säugamme ist geradezu ein Topos der Moralistik und steht in der Komödientradition der Kupplerin nahe bzw. übernimmt deren Funktion.⁸² Hinzu kommt eine allgemein misogyne Tendenz, die sich auch im Razzi-/Gryphius-Drama manifestiert und die der Frau stets die Disposition zur Sinnlichkeit und Ausschweifung zuschreibt (auch Silvia/Sylvia trägt in diesem Sinne Schuld an der ‚Beinahe‘-Katastrophe).⁸³

Schon auf paratextueller Ebene wird bei Gryphius die Hauptfigur entsprechend konnotiert. Der Doppeltitel – eine Zutat des deutschen Übersetzers – weist direkt auf den Exemplumscharakter der *Seugamme* und rückt das Drama zugleich augenfällig in einen biblischen Horizont ein: das Gleichnis vom ungetreuen Hausgesinde ist mehrfach Thema des Alten und des Neuen Testaments.

80 Zitiert nach Grimm (Anm. 75).

81 Vade mecum das ist: Ein künstlich new Artzneybuch, 1596; im gleichen Tenor: Gehema (Anm. 76), A8^r.

82 Vgl. exemplarisch eine moralische Anekdote, laut der eine untreue Säugamme den ihr anvertrauten Knaben heimlich mit Schweinemilch genährt habe, woraufhin sich der Knabe zu einem unreinlichen und psychisch auffälligen Kind entwickelt habe (Geist- und Weltliche Geschichtschule / Oder Ergetzliche nutz- und lehreiche Geschichte / Beyspiele und Begebnüsse von mancherley wunderbare[n] Verhengnüssen / Gerichten / Wolthaten und Straffen Gottes: Als auch Seltsamen Zufällen / Eigenschafften und denckwürdigen Tugend- und Lasterthaten der Menschenkinder / Auß bewährten / gelährter Leute Geschicht- Zeit- und Kunstbüchern zusammenbracht Von Martino Grundman. [Zuerst Dresden 1655] Görlitz 1678, S. 425). Zur Figur der Amme als Kupplerin vgl. Creizenach (Anm. 29), S. 256 f.

83 So bereits in der Szene I,2: „Musca. [...] Perche delle dieci donne, che cascano nel peccato della carne, le noue ui cadono, per la commodità, che lor si porge. Non parlo delle publice, & infami. Ne per altro mezzo si come mette il piu delle uolte Adulterio, & Stupro fra uivini cosi nelle città, come nelle uille, da donne con famigliari di casa, & da parenti l'un con l'altro.“ Razzi, Balia (Anm. 24), I,2, 8^v. „Musca. [...] denn unter zehn Frawen welche durch die Lüste des Fleisches gefället / sind neue durch Gelegenheit / welche ihnen an die Hand gegeben / verführet / ich rede nicht von gemeinen und offenbaren Huren / mehrentheils wird Ehrbruch und Unzucht unter den Benachbarten / so immer den Städten als auff den Dörffern / ja zwischen Blutsverwandten durch diß Mittel gestiftet.“ Gryphius, Seug. (Anm. 16), I,2, S. 21.

Insbesondere das Matthäus-Evangelium berichtet, welche katastrophalen Folgen die Abwesenheit des Hausvaters hat: Das dem Gesinde entgegengebrachte Vertrauen wird bitter enttäuscht.⁸⁴ Ohne eine ordnende Hand wird das redliche Haus zum chaotischen Sündenpfuhl. Schon bei Razzi ist der biblische Intertext erkennbar. Gryphius – das zeigt der Doppeltitel – erhebt die biblische Anspielung zur zentralen Deutungsebene.

Exemplarisch lässt sich diese Akzentuierung in Szene IV,10 aufzeigen: Hier wird die Amme *in absentia* vom Diener Brozzi, dem die Funktion des ‚Moralpredigers‘ zukommt, für ihre Unachtsamkeit gescholten. Der misogynen Grundtenor des Stücks kommt hier gleichfalls besonders zum Tragen – denn Schuld an der ganzen Misere sind letztlich die unmoralischen Frauen der unteren Schicht:

Brozzi: Du bist dahin gebracht du Schandhure / da deine Schelmereyen verdienet / du hast die guten Tage / welche du in diesem Hause / (da du über Güter und Leute gestellet) genossen / nicht ertragen können. Es ist wol war / daß ein redliches Frawenzimmer ihre Ehre in keiner Gefährlichkeit setzet / bey öffentlichen Zusammenkünften / sondern mehr achtung auff sich zu geben habe / in ihrem eigenen und ihrer Nachbarn Hause. Es mag sich ein ieder hüten / vor Mägden / Ammen / Bettelvolck / Kleider-Umbrägerin / und dergleichen liederlichem Gesinde / und nicht hergegen den Kindern verbitten / Kirchen und vornehme Oerter zu besuchen: Denn durch solch Teufels Geschmeisse werden sie beredet / zu Hurerey und Ehebruch. Schawe in welch einem Irrgange Livius itzt steckt.⁸⁵

Der Vergleich zeigt abgesehen von bemerkenswerten Übersetzungen einzelner Begriffe („femminaccie“ wird zu „Teufels Geschmeisse“ – einen Ausdruck, der an die Diktion Luthers erinnert; „Kleider-Umbrägerin“, d.i. ‚HausiererIn‘, für „rivenditrici“ ist gut gewählt) gerade im ersten Satz eine auffällige Änderung. Während bei Razzi die Wohltaten gegenüber der Amme als Mitglied des Hauses in der Schelte aufgezählt werden, übersetzt Gryphius die Apposition auf merkwürdige Weise: Die Amme wird gleichsam als ‚Hauschefin‘ apostrophiert, die ihr Amt missbraucht hat. Die semantische Abweichung bei der Wahl dieses

⁸⁴ Vgl. Schulze (Anm. 37), S. 352f., der auch auf weitere Bibelstellen verweist, in denen vom untreuen Hausgesinde die Rede ist (Matthäus 10, 34–36; Michael 7, 4; Jeremia 9, 4).

⁸⁵ Gryphius, Seug. (Anm. 16), IV, 10, S. 105. „BROZZI. Sei condotta dove meritano le tue ribalderie, poltrona. Tu potresti scontrare il bel tempo, che tu ti sei data in questa casa, dove ti sei doduta la roba & le persone. Eben vero, che ne per le piazza, ne per le chiese, portano pericolo dell'honore le donne da bene; ma nelle case pro prie, & de vicini. Da fantesche, balie, camarucchie plebee, rivenditrici & simili bisogna guardarsi & non da lasciar andar le fanciulle alle chiese & alle feste. Perche da queste femminaccie & non per le case degli huomini da bene, s'imparano à commettere gli stupri, e gl'adulterij. Guarda in che laberinto si truova Livio.“ Razzi, Balia (Anm. 24), I, 2, S. 40.

Ausdrucks erhellt sich beim Blick in den biblischen Intertext. Der Wortlaut des Gleichnisses vom untreuen Knecht scheint hier Vorbild gewesen zu sein:

Wilcher ist aber nu eyn trewer und kluger knecht, den sein herr gesetzt hatt über seyn gesind, daß er ihn speyß gebe zu rechter zeyt? Selig ist der knecht, wenn seyn herr kompt und findet yhn, daß er so thutt, warlich ich sage euch, er wirt yhn ubir all seyne guter setzen. So aber der bose knecht, wirt ynn seynem hertzen sagen, meyn herr kompt noch lange nicht, und seheth an zu schlagen seyne mit knecht, isset und trinckt mitt den trunckenen, so wirt der herr deß selben knechtß komen, an dem tag deß er sich nit versihet, und zu der stund die er nicht weyß, und wirt yhn zu scheyttern, unnd wirt yhm seyn lohn geben mitt den heuchlern, da wirt seyn heulen und zeen klappen. (Matth. 24, 45–51)⁸⁶

Durch die wörtlichen Übernahmen aus der Lutherbibel wird bei Gryphius die moraldidaktische Botschaft akzentuiert und mit protestantischen Vorzeichen versehen. Dem bürgerlichen Hausvater wird zugleich in einer Paränese ein sozialdisziplinierender Auftrag erteilt: Er muss das Gesinde, auf das kein Verlass ist, unter Kontrolle halten. Gibt er die Zügel aus der Hand, oder ist er abwesend, stellt sich die Katastrophe ein. Das trifft insofern auf den Komödien-Haushalt zu, als dieser auch von keinem richtigen Hausvater regiert wird, sondern von einem liebestollen Jüngling (Livio). Die richtige Familienkonstellation, die am Ende des Stücks durch die Hochzeiten eintritt, spiegelt hingegen – in „eine[m] gedanklichen Brückenschlag von der *comoedia humana* zur *comoedia divina*“⁸⁷ – die göttlich-gewollte Ordnung.⁸⁸ Diese Vorstellung war für Gryphius im Sinne der lutherischen Analogie von obrigkeitlichem Regiment, Hausherrschaft und Gottes herrschaft gut adaptierbar.

In der Bibelstelle, die die Komödie anzitiert, folgt auf die Rückkehr des Hausherrn die Bestrafung des Knechtes, das „heulen und zeen klappen“. Bei Razzi bzw. Gryphius gibt es jedoch eine andere Wendung, die der Gattungskonvention geschuldet ist. Am Ende ist man der Amme sogar dankbar, da ihre Kuppelei katalysatorische Wirkung hatte: Nur so konnten die verworrenen Verwandtschaftsverhältnisse ans Tageslicht kommen. „Amme/ du hast einen Crantz verdient“, heißt es in der Schlusszene.⁸⁹ Schließlich sind die Hausherrn selbst moralisch nicht einwandfrei: Sie lügen, betrügen und geben

⁸⁶ Vgl. Martin Luther: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Die Deutsche Bibel. 12 Bde. Weimar 1906–1961, zitiert als WA DB mit Angabe von Bd.- und Seitenzahl, hier: WA DB 6, 110.

⁸⁷ Stockhorst (Anm. 16), S. 310.

⁸⁸ Für den sich im Herzogtum Toskana ausbildenden Frühabsolutismus wird diese Botschaft auch in der Vorlage intendiert gewesen sein. Razzi stand Cosimo nahe, weswegen die Komödie den Charakter eines Fürstenspiegels hat.

⁸⁹ Gryphius (Anm. 16), V, 10, S. 141. „Balìa tu meriti una corona“. Razzi, Balìa (Anm. 24) V, 10, S. 55.

sich erotischen Ausschweifungen hin. Die Lizenzen der Gattungspoetik ermöglichen diese Verkehungen sozialer und moralischer Normen: Auch der Hausherr oder Herrscher darf im Zwielficht erscheinen – und sogar der biblische Bezugstext erfährt mit Blick auf das Gesamtdrama eine karnevaleske Travestie. In der *Balia* wird, so könnte man also die Grundstruktur des Stücks beschreiben, eine komische Kontrafaktur des Gleichnisses vom untreuen Knecht inszeniert. Dass Razzi die Handlung komödientypisch zur Karnevalszeit spielen lässt, unterstreicht die Inszenierung einer verkehrten Welt. Die moraldidaktische Sinnebene bleibt aber dabei dauerpräsent: Das Stück ist durchsetzt mit *ad-spectatores*-Passagen, in denen v. a. die Dienerfigur Brozzi aus ihrer Rolle fallend überzeitliche moralische Lehren, Tadel und Ermahnungen vorträgt, die keinesfalls komisch anmuten.⁹⁰ Florenz' Konkurrentin, die Universitätsstadt Pisa, wird gleichsam als gelehrtes Babylon gezeichnet, wo die studentischen Unsitten – unter anderem die Entführung sittsamer Bürgerstöchter durch liebeskranke *studiosi* – um sich greifen.

Vor allem aber wird vor den Gefahren gewarnt, denen junge Mädchen durch das Dienstpersonal im Haus selbst ausgesetzt sind. Deutlich wird auch: Intrige bzw. unmoralische Listigkeit ist der Versuch, die Weltlenkung zu usurpieren – also: Hybris. Die Amme wird zur moraldidaktischen Reflexionsfigur. Ihre List führt aber paradoxerweise in der verworrenen irdischen Welt des Scheins und Betrügens, im poetischen Schutzraum der Komödie, zur Wahrheit. Bei einer Komödie bleibt auch das Strafergericht am Ende aus. Alles ist noch einmal gutgegangen. Das glückliche Ende im Schlusstableau erweist sich als Zeichen der göttlichen Fügung und Gnade: „Et per'bisogna lasciar far 'a Dio“, jubiliert der Diener Mosca, was Gryphius auch ‚gut protestantisch‘ übernehmen kann: „Dero-wegen soll man alle Sachen GOtt anheim stellen / und ihn machen lassen.“⁹¹

4 Komödienpoetik und Werkpolitik

Die Analyse der Übersetzung hat gezeigt, dass Gryphius den moraldidaktischen Tenor der Komödie besonders akzentuiert und durch den hinzugefügten Doppeltitel von vornherein unterstreicht.⁹² Doch es ist vor allem ein weiterer Paratext,

⁹⁰ Hinweise zum moralisierenden Anspruch der Gryphius-Komödien, die damit einer Tendenz in der Dichtungspraxis der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entsprechen: Stockhorst (Anm. 64), S. 37.

⁹¹ Razzi, *Balia* (Anm. 24), V, 10, S. 55; Gryphius, *Seug.* (Anm. 16), V, 10, S. 141.

⁹² So auch Stockhorst (Anm. 16), S. 300; Eberhard Mannack: *Andreas Gryphius*. Stuttgart 1968. 2. Auflage 1986, S. 99.

in dem Gryphius seine Beweggründe für die Übersetzung und Publikation des Dramas verdeutlicht: Die lateinische Widmungsrede an die Glogauer Juristen Johann Matthias Kettelbutter und Johann Röber.⁹³ Sie beginnt mit einer pathetischen, im taciteischen Duktus gehaltenen Zeitklage über die Zerstörungen des Krieges. Insbesondere die damit einhergehende sittliche Depravation wird thematisiert. Sie habe auch zur Verwirrung der häuslichen Verhältnisse geführt: „Durch Hass und Argwohn ist das Gesinde verdorben. Selbst die Tüchtigen geraten in Verruf, andere wieder werden sich durch Furcht und Trägheit selbst zum Feind.“⁹⁴ Die Niederträchtigkeit des eigenen Hausgesindes wird ausführlich angeprangert. Es sei stets zu aller Untat bereit, pflege Betrügereien durch List zu vertuschen, säe Zwist unter den Verwandten, entzweie gegen Belohnung Freunde. Überhaupt zeichneten sich nicht wenige Angehörige des Gesindes durch Undankbarkeit und pflichtvergesene Untreue gegenüber dem Hausherrn aus. Allerorts im Herzogtum beklage man entwendeten Hausrat, unterschlagenes Geld, das von Unzüchtigkeit befleckte Heim.⁹⁵ Genau diesen Weltzustand, den Gryphius für seine Gegenwart diagnostiziert, scheint die Komödie des Italieners exemplarisch abzubilden. Der zerrüttete Familienverband und damit auch der Zustand eines ganzen Gemeinwesens, der sich mit einer düsteren Anthropologie verbindet, sichert aus Gryphius' Sicht das Aktualitätspotential der hundert Jahre alten Komödie. Der Übersetzer gibt nämlich vor, sich in Anbetracht der verderbten Gegenwart einer Übersetzungsarbeit aus der Jugend zu erinnern, die er nun zum Druck befördert habe: Das Stück eines italienischen Dichters, worin jener die Untaten des Dienstpersonals behandelt habe.⁹⁶

93 Schulze (Anm. 37) erwähnt die Vorrede; eine eingehende Analyse fehlt jedoch.

94 „Odio & suspicione corrupti familiares. Impropera etiam strenuis fama, alius timore aut desidia sibimet ipsi hostis.“ [Übersetzung: AD]. Gryphius (Anm. 16), Vorrede, A3^v.

95 „Crebris id passim sermonibus jactatum aliqui norunt: plures reapse experiuntur atque dolent. Quoties sollicitas aures circumstrepunt lamenta variorum! hic expilatam supellectilem, argentum interversum alius in criminis societatem adscitos, nullius ante flagitii compertos, hic venales inimicis in caput insontis Domini animas, hic libidine foedatam domum acerrime conqueritur.“ Gryphius (Anm. 16), Vorrede, A4^r. („Einige wissen, dass dies allenthalben Gesprächsthema ist. Mehr noch haben es selbst erfahren und leiden darunter. Wie oft tönen die verschiedenen Klagen in den sorgenvollen Ohren. Dieser beklagt entwendeten Besitz, unterschlagenes Geld, ein anderer, dass Menschen zu Komplizen von Verbrechen wurden, die sich zuvor keines Vergehens schuldig gemacht haben; wieder andere klagen, dass die Feinde gegen das Haupt des schuldlosen Herren käuflich seien; dieser beklagt bitter das durch Unzucht befleckte Haus.“)

96 „Id dum molior, recordatus invertisse me adolescentem Itali vatis drama, quo servitorum ille criminibus illusit, idipsum recensere mihi visum atque publico dare, vel ob id, quod perspectum mihi, arcendae vitiorum putredini haud incassum adhiberi ejuscemodi sales. Jocorum denique apud plerosque in longum memoria, qui sapientiae praecepta vix visu dignantur.“ Gryphius (Anm. 16), Vorrede, A4^r f. („Während ich dies bei mir dachte, erinnerte ich mich, als

Unverkennbar steht dieser Aspekt für Gryphius im Zentrum. Von der Adaptation erhoffe er sich, dass deren „beißender Spott“ dazu beitrage „die Fäulnis des Lasters abzuwehren“ („arcendae vitiorum putredini haud incassum adhiberi ejusmodi sales“). Denn „bei den meisten bleiben Scherze am Längsten in Erinnerung“ („Jocorum denique apud plerosque in longum memoria“).⁹⁷

Gryphius löst die Komödie somit in der Vorrede aus ihrem historischen und kommunikativen Zusammenhang und schafft zugleich neue Kontexte. Er habe, wie er schreibt, die florentinische Amme mit einem deutschen Gewand geschmückt („Germana veste Nutricem Florentinam exornavi“) und sich angesichts des allgemeinen Sittenverfalls plötzlich an diese Jugendarbeit erinnert:

Und beinahe hätte ich dieses Werk vergessen, wenn ich nicht, entzündet von den Missetaten der Dienerschaft, die weder Achtung noch Furcht im Zaum hält, der Meinung gewesen wäre, die Väter der bedeutenderen Familien zu ermahnen, dass sie sorgfältig erwägen mögen, wem von den Kindern und Enkeln sie Vermögen, Ansehen und vor allem Ehre und guten Ruf vermachen wollten.⁹⁸

Der Renaissancekomödie wird dabei transhistorische Exemplarizität beigemessen – im Zeichen der biblischen Parabel vom untreuen Hausgesinde, wie der Titel annonciert. Mit Blick auf die Handlungsstruktur des Dramas scheint Gryphius die Intention der *Balia* in der Vorrede in genau diesem Sinne zu akzentuieren, ohne dass er im Stück selbst Änderungen vornimmt. Denn als ungebrochene Gesindeschelte präsentiert sich die Renaissancekomödie Razzis keineswegs. Gryphius' Behauptung, der italienische Humanist verurteile in seiner Komödie die Untaten der Dienerschaft, verhüllt die Ambivalenzen, mit denen die *commedia erudita* die Begebenheiten und die Akteure zeichnet – so erscheint in einigen Szenen das Hauspersonal sogar als moralisch überlegen, wenn beispielsweise der Diener Brozzi, aus der Rolle fallend, das Geschehen kritisch kommentiert.⁹⁹

junger Mann das Stück eines italienischen Dichters übersetzt zu haben, in dem jener seinen Spott über die Missetaten der Dienerschaft ausgoss, und ich beschloss, dieses Stück noch einmal zu überarbeiten und zu veröffentlichen, gerade deswegen, weil ich eingesehen hatte, dass sich beißender Spott mit Erfolg einsetzen ließ, um die Fäulnis des Lasters abzuwehren. Denn bei den meisten bleiben Scherze am Längsten in Erinnerung, während man die weisen Lehren kaum eines Blickes würdigt.“)

⁹⁷ Ebd., A4^v.

⁹⁸ „Et ferme oblivione transmissem hancce operam, ni accensus ferocia servili quam neque reverentia neque formido continet; ad monendos censussem familiarum paulo ampliorum patres, sollicito ut perpendant. Cui rem, decus, et quod potissimum, pudorem atque incolunitatem commiserint liberorum, nepotumque.“ Gryphius (Anm 16), Vorrede, A4^r.

⁹⁹ Vgl. dazu auch Stockhorst (Anm. 15), S. 310.

Dadurch stehen umgekehrt bei Gryphius Paratext und Drama in einem Spannungsverhältnis.¹⁰⁰ Gewinnt die Übersetzung hierdurch „erheblich an Komplexität gegenüber der Vorlage“ (so Stockhorst)¹⁰¹ oder liegt nicht vielmehr ein *misreading* vor, durch das Gryphius die soziale Pointierung massiv verstärkt? Hier wie auch in den anderen Komödien des Autors scheint es jedenfalls fraglich, ob es sich bei Schelte und Spott wirklich um eine „durchweg gutmütige Variante“ handelt.¹⁰² Zumindest im Fall der *Seugamme* will Gryphius, das verdeutlicht die Vorrede, sein Drama bzw. seine Übersetzung dezidiert als Warnung vor dem unkontrollierbaren Hauspersonal verstanden wissen. Die misstrauische Haltung gegenüber den Vertretern der unteren Schichten geht über die durch die Ständeklausel vorgegebene Dramaturgie hinaus und wird im Stück selbst – wie auch im *Peter Squentz* – unmittelbar zum Thema.

Doch die Paratexte verdeutlichen auch, dass Gryphius die Renaissancekomödie nicht nur als Vehikel der Moralisierung, als Paränese an den Hausvater, schätzt. Zu Beginn der *Anmerkungen* hebt Gryphius darüber hinaus dramenästhetische und kompositorische Qualitäten hervor:

Es ist vonnöthen dieses Lust-Spiel weitläufftig auszustreichen: weil es wegen der schönen Erfindung / arthigen Eintheilung [gemeint: die regelmäßige Struktur: fünf Akte, A.D.] / künstliche [also kunstvolle, A.D.] Verwirrung / beweglichen Schlißungen [gemeint: *elocutio*, *ornatus*, A.D.] und Lehrreichen Reden sich selbst genugsam lobet.¹⁰³

Dieses Lob ist durchaus bemerkenswert. Andernorts geht Gryphius hart mit seinen Vorlagen ins Gericht – man denke an die Kritik an Corneilles Tragödie *Polyeucte* in der Vorrede des *Leo Armenius*, in der er dem (nicht explizit genannten) Autor vorwirft, eine Liebesepisode in die Märtyrerhandlung eingeführt zu

100 Diese auffällige Akzentuierung, die bei Razzi in dieser Form nicht angelegt ist und auch in dessen Prolog keine Erwähnung findet, hat zu Spekulationen darüber geführt, ob die Wiederaufnahme der *Seugamme* vielleicht auch vor einem biographischen Hintergrund zu betrachten sei: Gryphius' Lieblingstochter, die begabte Anna Rosina, war im Kindesalter schwer erkrankt, was sie lebenslang beeinträchtigte. Die Familie machte dafür auch die Achtlosigkeit der Amme verantwortlich – davon berichtet Christian Gryphius, auch Andreas thematisiert die Begebenheit in einem Gedicht. Hier wird die Amme gleichsam als eine Hexe beschrieben, die dem Kind einen Dämon geschickt habe. Gryphius' Biograph Christian Stieff berichtet, dass die Amme des Hauses aus Rache für ihre wegen Unzuverlässigkeit erfolgte Entlassung Anna Rosina vergiftet habe. Zu den einzelnen Quellenhinweisen vgl. Stockhorst (Anm. 15), S. 308 f.

101 So auch Stockhorst (Anm. 16), S. 310.

102 Vgl. Michael Multhammer in diesem Band mit Blick auf *Peter Squentz*.

103 Gryphius (Anm. 16), S. 145.

haben.¹⁰⁴ Geht man entsprechend der Vorrede davon aus, dass die *Seugamme* Gryphius' Komödiendebut darstellt – vielleicht sogar eine seiner ersten Dramenarbeiten überhaupt – ist mit Effekten dieser produktiven Auseinandersetzung auf die folgenden Projekte zu rechnen. Gryphius lernt durch das intrigenreiche und mit Sprachwitzen durchzogene Stück Prinzipien, Motive und Stereotype der Komödie kennen. Der Liebesbetrug durch Bettentausch findet beispielsweise auch im *Horribilicribrifax* statt und könnte durch die Auseinandersetzung mit der *commedia erudita* Razzis inspiriert worden sein: Hier ist es die Kupplerin Cyrilla, die sich heimlich zur Schäferstunde in das Bett des Pedanten begibt, um ihn damit zur Ehe zu zwingen. Auch zwischen den Protagonist(inn)en werden Bezüge hergestellt; Sophia verhält sich ähnlich wie Lesbia/Lucrezia (!) als Tugendheldin, die den *senex* standhaft abwehrt. Lesbias/Lucrezias tugendhafte Abwehr erinnert an *Catharinas von Georgien* beständige Haltung gegenüber dem Schah: „Ich werde das Leben keimahl höher achten als die Ehre / [...] Denn das Leben sonder Ehre bey einer Frawen / ist nicht Leben / sonder Tod / und eine Fraw sonder Ehre / ist keine Fraw.“¹⁰⁵

Auch der strenge Bauplan, der das scheinbar lockere Szenengefüge des *Horribilicribrifax* zusammenhält, ist an die Prinzipien der Humanistenkomödie angelehnt: Bei genauer Betrachtung sind die zahlreichen Handlungsstränge – wie auch bei der *Balia* – durchdacht verwoben. Die *Seugamme* fungiert also im Blick auf das komödiantische Gesamtwerk als ein ‚training in comedian diction‘.¹⁰⁶ Durch die Übersetzungsarbeit erschreibt sich Gryphius ein Reservoir an Elementen der Komödientradition, die in den folgenden Dramen produktiv eingesetzt werden.

Doch darin erschöpft sich die Relevanz der *Seugamme* für das Gesamtwerk keineswegs. Mit dem ‚Lustspiel‘ *Seugamme*, dem ‚Scherzspiel‘ *Horribilicribrifax*, dem ‚Schimpff-Spiel‘ *Peter Squentz*, dem ‚Gesangspiel‘ *Verliebtes Gespenste/Dornrose*, dem ‚Satyrischen Lustspiel‘ *Der schwermende Schäfer* und dem ‚Lust- und Gesangspiel‘ *Piastus* legt Gryphius deutsche Exempla für nahezu alle Varianten der Komödientradition vor. Im *Horribilicribrifax* adaptiert er neben Elementen der *commedia erudita* Charakteristika der *commedia dell'arte*,¹⁰⁷ *Squentz* steht in

104 Dabei fällt der Name Corneilles freilich nicht explizit. Vgl. den Aufsatz von Marie-Thérèse Mourey in diesem Band.

105 Gryphius, *Seug.* (Anm. 16), IV, 6, S. 92.

106 Wie man in Anklang an Forsters Formel vom „training in poetic diction“ mit Blick auf den Renaissance-Petrarkismus sagen könnte. Leonard Forster: *European Petrarchism as Training in Poetic Diction*. In: *Italian Studies* 18 (1963), S. 19–32.

107 Walter Hinck: *Gryphius und die italienische Komödie. Untersuchung zum „Horribilicribrifax“*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 13 (1963), S. 120–146.

der Tradition der englischen Wanderbühnen und des Fastnachtspiels bzw. ironisiert diese,¹⁰⁸ *Dornrose* und der *Schwermende Schäfer* partizipieren an der arkadischen Tradition des Schäferspiels, *Majuma*, das enkomiastische ‚Freuden-Spiel‘, ist mit einer komischen Nebenhandlung versehen; auch hier liegt die Adaptation einer italienischen Vorlage vor (die Oper *La Flora Andrea Salvadoris*, 1628).¹⁰⁹ Nicht umsonst weist Gryphius jeder seiner Komödien – im weiteren Sinne¹¹⁰ – spezifische Gattungsbezeichnungen zu, die als Subgattungen das gesamte Spektrum der Makrogattung Komödie/Lustspiel abdecken. Insofern ist die Übersetzung der *Balia* ein wichtiger Bestandteil des Gryph’schen Dramen-Ceuvres, das auf eine werkpolitisch motivierte Gesamtkonzeption schließen lässt.

108 Dazu Volkhard Wels: Der theologische Horizont in Andreas Gryphius’ *Absurda comica*. In: Arend (Anm. 9), S. 371–402.

109 Vgl. den Beitrag von Achim Aurnhammer in diesem Band.

110 „Der Begriff *comoedia* meint im frühneuzeitlichen Gebrauch noch bis weit ins 17. Jahrhundert hinein zunächst nicht mehr als ein beliebiges ‚Schauspiel‘, das gut endet.“ Stockhorst (Anm. 64), S. 33.