

**Das lateinische Jesuitentheater in den  
deutschsprachigen Ländern der Frühen Neuzeit  
(von den Anfängen bis zum Westfälischen Frieden)**

von

FIDEL RÄDLE

- A. DAS PHÄNOMEN JESUITENTHEATER: SEINE KULTURELLE ROLLE UND SEINE LITERARISCHE GESTALT
  - A. 1. Vorbemerkung
  - A. 2. Zum zeitlichen und geographischen Rahmen dieser Untersuchung
  - A. 3. Die Societas Jesu und ihr Selbstverständnis
  - A. 4. Zur Forschungslage – Hilfsmittel
  - A. 5. Zur kulturellen und literarischen Herkunft des Jesuitentheaters
  - A. 6. Geistliche Spiele?
  - A. 7. Moralitäten: *Hecastus* und *Euripus*
  - A. 8. Konfessionspolemik. Ein Bibeldrama als interkonfessioneller Vorschlag zur Güte: der *Acolastus* des Gulielmus Gnapheus (1493–1568)
  - A. 9. Das Jesuitendrama und die Antike
  - A. 10. Zum Spielbetrieb: Autoren als Regisseure; Termine und Schauplätze
  - A. 11. Zur Funktion des Jesuitentheaters
  - A. 12. Das Problem der lateinischen Sprache auf der Bühne. Die Periochen
  
- B. DRAMENTYPEN (in Exempeln)
  - B. 1. Festspiele
  - B. 2. Erziehungs- und Bildungsdramen
  - B. 3. Bibeldramen
  - B. 4. Heiligen- und Märtyrerdramen
  - B. 5. Legendendramen
  
- C. DIE ENTFALTUNG DES JESUITENTHEATERS - HISTORISCHER KONTEXT UND POLITISCHE FUNKTIONALISIERUNG. DAS EXEMPEL FULDA
  - C. 1. Humanistische Euphorie, moralische Erneuerung und konfessionelle Eroberungsstrategie
    - C. 1.1. Die programmatischen Prinzipien
    - C. 1.2. Die Praxis: *eruditio, recreatio, pietas* – ein Spielplan zur Sympathiewerbung

- C. 1.3. Konfessionalisierung? Ein Dramatiker mildert durch Kunst und Phantasie das Klima der Restauration: Gottfried Lemius und sein dramatisches Werk
- C. 1.3.1. *Archaeofuldalocus seu origo rerum Fuldensium, Drama*
  - C. 1.3.2. *Maioflosculus, Drama*
  - C. 1.3.3. *Psalterium Marianum*
  - C. 1.3.4. *Hercules Clarius, Comoedia Scholastica*
  - C. 1.3.5. *Irene Drama Hospitale*
  - C. 1.3.6. *Episcopus, Drama Oratorium*
- D. KOLLEKTIVE ANONYMITÄT UND DAS PROBLEM EINES KANONS - AUTOREN UND WERKE.  
(Eine zur ständigen Komplettierung einladende Zwischenbilanz)
- D. 1. Zwei Theaterpioniere aus der Rheinischen Jesuitenprovinz
- D. 1.1. Peter Michael, genannt Brillmacher (1542-1595)
  - D. 1.2. Gottfried Lemius (1562-1632)
- D. 2. Die Theaterlandschaft Bayern als Netzwerk zwischen Kollegen, Lehrern und Schülern aus der Societas Jesu
- D. 2.1. Der *magister perpetuus* Jacobus Pontanus (Jakob Spanmüller, ca. 1542-1626) – ein Ersatz-Erasmus der Jesuiten
  - D. 2.2. Der große bayerische Lehrer: Matthaëus Rader (1561-1634) und seine Schüler
    - D. 2.2.1. Wolfgang Starck (1554-1605)
    - D. 2.2.2. Ferdinand Crendel (1557-1614)
    - D. 2.2.3. Wolfgang Schönsleder (Schensleder) (1570-1651)
    - D. 2.2.4. Kaspar Rhey (1570-1625)
    - D. 2.2.5. Jeremias Drexel (1581-1638)
    - D. 2.2.6. Simon Scharl (1594-1652)
  - D. 2.3. Jakob Gretser (1562-625): Vom Volksschauspiel zur gelehrten Philologenkomödie
  - D. 2.4. Jakob Bidermann (1577-1639): das Mißtrauen gegen die Welt
  - D. 2.5. Georg Stengel (1584-1651): der Parade-Dramatiker des Herzogs
  - D. 2.6. Georg Bernardt (1595-1660): Pathos und Ironie
  - D. 2.7. Jakob Balde (1604-1668): ein großer Dichter kann alles, auch Drama
- E. Pazifizierung; Poetik, Huldigung:- Jakob Masen und Nicolaus Avancini – zwei Repräsentanten des Übergangs
- E. 1. Jakob Masen (1606-1681): Katharsis durch Komödien?
  - E. 2. Nicolaus Avancini (1611-1686): ein Dramatiker für Wiens Glorie

Epilog

## A. 1. Vorbemerkung

Zu Beginn dieser Untersuchung sind einige Grundbedingungen des Jesuitentheaters zu benennen, die signifikante Unterschiede zu den üblichen Werken der dramatischen Gattung darstellen und die Methode seiner Erforschung definieren.

Die Dramentexte,<sup>1</sup> um die es im Folgenden geht, sind ursprünglich Produkte der pädagogischen und rhetorisch gelehrten Mündlichkeitskultur des Jesuitenordens (Societas Jesu, S.J.) und also nicht primär als Literatur im heutigen Sinn für einen lesenden Rezipientenkreis konzipiert. Vielmehr sind sie das Resultat einer nachträglichen Archivierungsaktion. Das heißt: sie sind der papierene Rest einer schon vergangenen, möglicherweise multimedialen Aufführung, auf die es dem Autor bzw. seinem Orden zuallererst angekommen war. Jedes erhalten gebliebene Jesuitendrama hat also seine Erprobung auf der Bühne hinter sich, und kein Autor (wenigstens aus dem hier behandelten Zeitraum) konnte beim Verfassen des Textes damit rechnen, diesen auch noch im Druck erscheinen zu sehen. Dies ist ein entscheidender Unterschied zu der klassischen Buchgattung ‚Epos‘. Dementsprechend ist der weit überwiegende Teil der erhaltenen Texte nur noch in Handschriften des 16. bis 18. Jahrhunderts verfügbar,<sup>2</sup> was für ihre Erforschung (im Vergleich zu anderen, modernen Philologien) eine außerordentliche Erschwernis bedeutet. Die Umstände der Entstehung, Aufführung und Wirkung der Dramen sind besonders komplex, deshalb ist im Titel dieses Beitrags vom Jesuitentheater die Rede.

Der Bestand an erhaltenen Texten resultiert zwar aus einer generell geregelten sukzessiven Auswahl und Konservierung durch die dafür verantwortlichen Bibliothekare des Ordens, doch führten die Wechselfälle der Geschichte, neben subjektiver Nachlässigkeit, zu vielen beklagenswerten Verlusten. Die Unruhen der konfessionellen Kämpfe mit den Zerstörungen des Dreißigjährigen Krieges, dazu die vorübergehende Suspendierung des Ordens im Jahre 1773, haben eine gleichmäßige und kohärente Überlieferung verhindert und zu einer Selektion geführt, die stark vom Zufall bestimmt ist.<sup>3</sup> Die Herausbildung eines gerechten Kanons von maßgeblichen

---

<sup>1</sup> Die lateinischen Bezeichnungen für ‚Drama‘ oder ‚Schauspiel‘ variieren; es begegnen *drama*, *actio*, *dialogus*, *dialogismus*, *comedia* (generell für Drama) neben *comedia* bzw. *tragoedia* im poetologisch prägnanten Sinn.

<sup>2</sup> Oft handelt es sich um Regie- bzw. Rollentexte, die bei der Inszenierung verwendet wurden, was aus den auffallend zahlreichen Regieanweisungen und bisweilen auch aus den ad hoc eingetragenen Namen der Akteure noch zu erkennen ist.

<sup>3</sup> Vgl. dazu JEAN-MARIE VALENTIN, *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555–1773)* 2 Bände, Stuttgart 1983, „Introduction“, p. XV sq. Von den 450 bei VALENTIN verzeichneten Dramen, die bis zum Jahre 1600 nachweislich aufgeführt wurden, haben sich ungewöhnlich viele, nämlich mehr als hundert, handschriftlich erhalten, darunter 17 Stücke von Jakob Gretser und wenigstens sieben von Jacobus Pontanus. Diese beiden bewährten Dramatiker konnten selber dafür sorgen, daß ihre Werke nicht in Vergessenheit gerieten. Gretser hat seine Stücke eigenhändig abgeschrieben und gesammelt, drei der Dramen von Pontanus erfuhren den im 16. Jahrhundert noch singulären Vorzug, (im Anhang zu seiner

Autoren der ersten hundert Jahre war wegen der Anonymität und Unübersichtlichkeit der dramatischen Produktion zur damaligen Zeit unmöglich. Einzelne Dramatiker (Avancini, Balde, Bidermann, Masen) wurden überhaupt erst durch die Drucklegung ihrer ausgewählten Werke zu Beginn der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts allgemein sichtbar.

Der terminus *Autor* hat im vorliegenden Fall seine spezielle Fragwürdigkeit. Die Jesuiten legten nämlich Wert darauf, daß die Aufführung eines Schauspiels nicht als Leistung eines einzelnen, sondern als Beweis der kollektiven pädagogischen und kulturellen Potenz des betreffenden Kollegs (wenn nicht gar des ganzen Ordens) gesehen und gewürdigt wurde. Deshalb sind die Texte in den Handschriften grundsätzlich anonym überliefert.<sup>4</sup> Ihre Zuweisung an einzelne Autoren ist fast immer sekundär.

Die Verfasser der Texte, die ihre Stücke in der Regel auch selber zu inszenieren hatten, waren per se an die ideologischen Vorgaben des Ordens gebunden. Die Theatertermine, die im Laufe der Zeit immer zahlreicher wurden, ergaben sich aus dem Rhythmus des Schuljahrs und aus dem Festkalender des Kirchenjahrs;<sup>5</sup> im übrigen waren die Aufführungen von den technisch-praktischen und auch finanziellen Möglichkeiten der einzelnen Kollegien und ihrer Gymnasien abhängig.<sup>6</sup>

---

Poetik) gedruckt zu werden. Andererseits gibt es ganze Regionen, in denen aus über 200 Jahren Theaterbetrieb nahezu keine Texte auf uns gekommen sind. Weniger als ein Prozent der aufgeführten Stücke sind es in dem von FRANK POHLE (vgl. Anm. 11) untersuchten niederrheinischen Bereich Aachen, Jülich-Berg und Ravenstein.

- <sup>4</sup> Die Aufführungsprogramme (*Periochae*) nennen zwar in der Regel jeden einzelnen Schauspieler mit Namen, gegebenenfalls auch den Komponisten, nie aber den Verfasser des Stücks.
- <sup>5</sup> Unsere Untersuchung berücksichtigt alle einschlägigen Texte, nicht nur die zur Eröffnung des Schuljahres (*in renovatione studiorum*) aufgeführten Herbstdramen. Auch die Stücke, die z. B. an Heiligenfesten (besonders Marienfesten) aufgeführt wurden, waren von Jesuiten verfaßt und wurden von ihren Schülern gespielt. Die Leitung der *Sodalitates* (d. h. religiös besonders motivierten Gruppierungen von Gymnasiasten, Studenten oder auch Stadtbürgern) lag gewöhnlich in der Hand von Jesuiten.
- <sup>6</sup> Das betrifft zum Beispiel die in der Regel schwer zu rekonstruierende jeweilige Bühnenform (vgl. dazu WILLI FLEMMING, *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge*. Berlin 1923), die ihrerseits auch davon abhing, ob im geschlossenen Raum oder im Freien gespielt wurde. Was die Kosten für die Aufführungen betrifft, so wurden sie oft vom zuständigen Bischof bzw. vom sympathisierenden katholischen Adel übernommen, der mit dem Orden prinzipiell eng zusammenarbeitete. Diese Kooperation, die geradezu als eine Bedingung für erfolgreiche Theaterarbeit der Jesuiten galt, wird sehr deutlich im Epilog des *Absolon*, den Peter Michael (Brillmacher) 1571 in Speyer vor erlauchtem Publikum aufführte. Hier dankt der Epilogus den „Sponsoren“: *Si grata vobis actio nostra haec fuit / Et cum voluptate utilitatem attulit, / Laetamur plurimum, Deoque gratias / Persolvimus. Spectatores amplissimi, / Vobis etiam, quorum sumptu omnis hic scenicus / Est factus apparatus, quantas possumus, / Non quantas debemus, gratias dicimus / Habemusque, optantes diu ut superstites / Et incolumes Vos Deus servet, saepius / Quo a nobis exhiberari ludo simili / Cum fructu possitis, quem unum optat sui / Laboris auctor esse finem et praemium.* (Fulda, Hessische Landesbibliothek C 18, fol. 231). (Wenn Euch unsere Aufführung gefallen und Euch neben Vergnügen auch eine nützliche Lehre erteilt hat, so freut uns das sehr, und wir danken Gott dafür. Auch Euch, Erlauchte Herrschaften, die Ihr die Kosten für diese ganze Inszenierung aufgebracht habt, gilt unser herzlichster Dank, obwohl wir ihn in dem geschuldeten Maß gar nicht

Daraus folgt: Das Jesuitentheater ist ein kulturelles Produkt, das, unbeschadet der künstlerischen Eigenart der einzelnen Werke, kaum individuell verantwortete Autor-Positionen zum Ausdruck bringt. Es lebt vielmehr aus einem einheitlichen Geist und dient einem kollektiven spirituellen und zugleich religionspolitischen Epochenanliegen. Für die Darstellung des komplexen Phänomens *Jesuitentheater* ist es angesichts der unübersehbaren Masse des Materials unvermeidlich, von exemplarischen Fällen auszugehen und die Urteile auf die naturgemäß beschränkte persönliche Lektüreerfahrung zu stützen. Der Leser sei also von vornherein darauf hingewiesen, daß im Folgenden neben Fulda vor allem die Jesuitenkollegien der Oberdeutschen Provinz (hauptsächlich Augsburg, Dillingen an der Donau, Ingolstadt und München) schärfer ins Bild kommen werden<sup>7</sup> als andere, über die der Verfasser weniger authentische Kenntnisse hat.<sup>8</sup> Dadurch wird das Bild trotzdem nicht allzu einseitig werden, denn die zentralistische Organisation des Ordens garantiert, wenigstens in der hier zu verhandelnden Epoche, eine starke Konformität der schulischen Unternehmungen, zu denen das Theater ja gehörte. Der intensive Austausch an Lehrern und Studenten zwischen den verschiedenen Kollegien sorgte zudem für eine weitgehende Kommunikation. In der Frühzeit sicherte die Visitation durch maßgebliche Patres spanischer und italienischer Herkunft, die vermutlich auch Dramentexte mitbrachten oder vermittelten, den internationalen Anschluß der nordalpinen Ordensprovinzen.

## A. 2. Zum zeitlichen und geographischen Rahmen dieser Darstellung

Das Jesuitentheater hat über mehr als 200 Jahre einen wichtigen, vor allem gut sichtbaren Bereich der katholischen Kultur repräsentiert. Es begann, noch zögernd, nach der Mitte des 16. Jahrhunderts, also bereits während des Konzils von Trient (1545–1563), entfaltete sich rasch vor allem in der *Germania superior* zu einer etwa 50 Jahre dauernden Blüte (bis der Dreißigjährige Krieg gegen 1630 dort alles kulturelle Leben

---

abstatten können. Wir wünschen, daß Gott Euch ein langes und gesundes Leben schenke, damit Ihr noch öfter durch ein ähnliches Spiel von uns erheitert und zugleich belehrt werden könnt. Das allein nämlich wünscht sich der Autor als Zweck und Lohn seiner Arbeit.)

<sup>7</sup> Hierfür ist viel nur handschriftlich überliefertes Quellenmaterial wie *Litterae annuae* (Jahresberichte für die Zentrale in Rom), Kollegienchroniken und private Briefe der Ordensmitglieder ausgewertet worden.

<sup>8</sup> Die bisherige Forschung hat sich mit Vorliebe auf das Jesuitentheater der Oberdeutschen Provinz konzentriert. Eine willkommene Korrektur dieser Tendenz vollzog BARBARA MAHLMANN-BAUER mit ihrem Forschungsprojekt „Die Bedeutung der Kollegien und des Theaters der Jesuiten für die Rekatholisierung Fuldas und Paderborns zwischen 1570 und 1700“. In diesem Kontext erschien u. a.: P. Augustinus Turrianus SJ, *Comoedia de Divi Augustini pueritia et adolescentia* (Paderborn 1604). Mit Einleitung, Kommentar und Übersetzung hg. von PETER MARTIN MAIER. Aachen 2006. Im Rahmen des Projekts wurden bisher rund 50 Schuldramen transkribiert (vgl. MAIER, S. 4). Nach Angabe von ANNETTE KOLLATZ, die eine Arbeit über die Entwicklung und Bedeutung des Fuldaer Schultheaters, im besonderen über die Dramen von Gottfried Lemius, ankündigt, sind in Fulda 38 handschriftliche Dramentexte aus dem 16. und 17. Jahrhundert erhalten (vgl. unten, Anm. 110, S. 260, Anm. 6, und S. 263),

lahmlegte) und existierte in sich wandelnden Formen, mit sehr erfolgreichen Phasen, etwa in Wien unter Kaiser Leopold I., bis zum Jahre 1773. Allerdings hatte es bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts seine Bedeutung eingebüßt, da es der Konkurrenz der Aufklärung nicht mehr gewachsen war.<sup>9</sup>

Von der Mitte des 16. Jahrhunderts an bis zur Suspendierung ihres Ordens im Jahre 1773<sup>10</sup> haben die Jesuiten regelmäßig lateinische Dramen aufgeführt. Von den gut zwei Jahrhunderten der Geschichte dieses Theaters steht in unserer Darstellung nur knapp die erste Hälfte zur Debatte. Sie gilt aber allgemein als die kreativere und fruchtbarere Phase, und sie ist dementsprechend von der bisherigen Forschung entschieden bevorzugt worden. Daß diese Gewichtung jedoch objektiv ungerecht ist und korrigiert werden muß, hat eine gewichtige Untersuchung von FRANK POHLE gezeigt.<sup>11</sup> Pohle zeichnet zum ersten Mal auf der Grundlage exakter Quellenstudien und vieler Realien, besonders durch die Analyse der spezifischen historischen Bedingungen in einem klar abgegrenzten Ausschnitt der Niederrheinischen Ordensprovinz, ein eigenes Profil des lange Zeit unterschätzten Jesuitentheaters nach der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Die vorliegende Studie erstreckt sich, wie angedeutet, von der ersten nachweisbaren Aufführung innerhalb der hier berücksichtigten zwei Ordensprovinzen, dem Wiener *Euripus* des Jahres 1555, bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges. Dieser Zeitausschnitt hat historisch seine Plausibilität, denn er entspricht ziemlich genau der Epoche zwischen dem Augsburger Religionsfrieden (1555) und dem Westfälischen Frieden (1648), die in der modernen Geschichtswissenschaft mit dem Begriff der Konfessionalisierung bezeichnet wird. Es ist evident, daß das lateinische Jesuitentheater gut in diesen Prozeß hineinpaßt, da es als ein wichtiges Instrument der Konfessionalisierung gedient hat.

Unsere Darstellung wird sich bemühen, auf der Grundlage der überlieferten Dramentexte und der lokalen historischen Tradition das Theaterleben bedeutender

---

<sup>9</sup> Die „Agonie des Jesuitentheaters am Ort seiner einst größten Triumphe“ (nämlich in München) ist soeben eindrucksvoll dargestellt worden von REINHARD WITTMANN, „Das Spiel machte keine Wirkung“. Zum Ende des Jesuitentheaters in München, in: *Museion Boicum oder bajuwarische Musengabe. Beiträge zur bayerischen Kultur und Geschichte. Hans Pörnbacher zum 80. Geburtstag*, hg. von GUILLAUME VAN GEMERT und MANFRED KNEDLIK. Amsterdam & Utrecht 2009, S. 107–127, hier S. 107.

<sup>10</sup> POHLE (vgl. die nächste Anmerkung), weist nach, daß die Theateraktivitäten wie auch der übrige Schulbetrieb noch mehrere Jahre über dieses Datum hinaus unverändert weiter liefen. Doch bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts ließ sich die Volkssprache nicht mehr strikt von der Bühne fernhalten. Sie hatte sich, regional unterschiedlich, schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor allem in Arien, sozusagen auf den Flügeln des Gesangs, Zugang verschafft.

<sup>11</sup> FRANK POHLE, *Glaube und Beredsamkeit. Katholisches Schultheater in Jülich-Berg, Ravenstein und Aachen (1601–1817)*. Münster 2010, S. 38–40. In wünschenswerter Weise hat STEFAN TILG soeben die vollständige Geschichte des Jesuitentheaters für Tirol dargestellt in: *Tyrolis Latina. Geschichte der lateinischen Literatur in Tirol*, 2 Bände, hg. von MARTIN KORENJAK, FLORIAN SCHAFFENRATH, LAV SUBARIC, und KARLHEINZ TÖCHTERLE. Wien 2012, Bd. 1, S. 267–281 und 436–464; Bd. 2, S. 660–700.

Kollegien bzw. geographisch oder politisch zusammenhängender „Spiellandschaften“<sup>12</sup> zu erfassen und in diesem Rahmen, der auch die soziokulturellen und religiösen Faktoren einbezieht, die wichtigsten Werke und Autoren vorzustellen. Die Terminierung des Untersuchungsfeldes bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts bedeutet, daß mit der eindeutigen Ausnahme von Paul Aler (1656-1727) und Franz Neumayr (1697-1765) alle bisher etablierten großen Namen mit ihrer Produktion noch in unseren Bereich fallen. Selbst die Dramen Jakob Masens (1606-1681) reichen nur bis an die Jahrhundertmitte heran, – die dazu gehörende Poetik hat der Autor erst im Jahre 1657 drucken lassen.<sup>13</sup> Im Wesentlichen ausgespart bleibt allerdings das ohnehin kaum zu bewältigende Werk von Nicolaus Avancini (1611-1686): bis zum Jahre 1650 waren erst sieben Stücke von ihm aufgeführt (alle in Wien), der größere Teil folgte später. Sein letztes Drama *Fides coniugalis sive Ansberta sui coniugis Bertulphi e dura captivitate liberatrix* kam 1667 auf die Wiener Bühne.<sup>14</sup>

Was die räumliche Eingrenzung angeht, so umfaßt unsere Darstellung die damaligen zwei deutschen – genauer: deutschsprachigen – Ordensprovinzen der Societas Jesu, die Ignatius von Loyola noch unmittelbar vor seinem Tode (1556) gegründet hatte, nämlich die Oberdeutsche Ordensprovinz (*Germania superior*), die das gesamte südliche Deutschland, dazu Österreich und die katholischen Kantone der Schweiz, einschloß, sowie die Niederdeutsche Ordensprovinz (*Germania inferior*), die das Rheinland, Norddeutschland und die Niederlande umfaßte.<sup>15</sup> JEAN-MARIE VALENTIN, auf dessen *Répertoire* wir uns beziehen, hat zur notwendigen Beschränkung seiner Materialauswahl das Kriterium der Deutschsprachigkeit gewählt, das bereits BERNHARD DUHR seiner stoffreichen, wenn auch allzu apologetischen „Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge“ zugrundegelegt hatte.<sup>16</sup> Um dem Leser eine grobe geographische Vorstellung zu vermitteln, geben wir hier eine Liste der wichtigsten Jesuitenkollegien,<sup>17</sup>

<sup>12</sup> Zu diesem Begriff vgl. RUPRECHT WIMMER, Neuere Forschungen zum Jesuitentheater des deutschen Sprachbereiches. Ein Bericht (1945–1982), in: *Daphnis* 12, 4 (1983), S. 585–692, hier S. 597f. und S. 622–625.

<sup>13</sup> Vgl. dazu FRANK POHLE, Jakob Masen als Dramatiker, in: *Spee-Jahrbuch* 14 (2007), S. 97-117, hier S. 103–105.

<sup>14</sup> VALENTIN, *Répertoire* (wie Anm. 3) Nr. 2159.

<sup>15</sup> Seit 1562 gab es eine autonome Österreichische Ordensprovinz (*Provincia Austriae*), die sich nach Böhmen und in die von den Türken nicht besetzten Teile Ungarns, Rumäniens und Sloweniens sowie nach Italien erstreckte. 1564 wurde die Niederdeutsche Provinz aufgeteilt in eine Rheinprovinz und die Belgische Provinz. 1623 wurde eine autonome Böhmisches Provinz von der Österreichischen abgetrennt.

<sup>16</sup> BERNHARD DUHR, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge*, 4 Bände (Freiburg i. Br.: Herder 1907–1928).

<sup>17</sup> Zur Gründung der ersten Kollegien und zu ihrer Geschichte vgl. DUHR (wie vorige Anm.), Bd. 1, S. 33–65, und S. 92–236. Literatur zu jedem einzelnen Kolleg findet man bei Valentin, *Répertoire* 2 (wie Anm. 3): „Les scènes des Provinces Germaniques“, S. 1154–1179. Zur Entstehungsgeschichte der großen europäischen Jesuitenkollegien (Messina, Leuven, Rom, Wien und Prag) vgl. die Beiträge in: Ignatius von Loyola und die Gesellschaft Jesu 1491–1556, hg. von ANDREAS FALKNER und PAUL IMHOF. Würzburg 1990, Kap. IV: „Frühe Jesuitenkollegien“, S. 299–378.

in denen bzw. in deren unmittelbarem Einflußbereich<sup>18</sup> das lateinische Theater gepflegt wurde.

Oberdeutsche Ordensprovinz:

Augsburg, Dillingen a. D., Freiburg i. Br., Fribourg in der Schweiz, Graz, Hall in Tirol, Ingolstadt, Innsbruck, Klagenfurt, Konstanz, Luzern, München, Passau, Pruntrut (Porrentruy) in der Schweiz, Regensburg, Solothurn (Soleure), Straubing, Wien.<sup>19</sup>

Niederdeutsche Ordensprovinz:

Aachen, Fulda, Heiligenstadt, Hildesheim, Köln, Koblenz, Mainz, Molsheim im Elsaß, Münster, Paderborn, Speyer, Trier.

### A. 3. Die Societas Jesu und ihr Selbstverständnis

Der Jesuitenorden, dessen Mitglieder keine Mönche,<sup>20</sup> sondern Regularkleriker waren und sind<sup>21</sup>, wurde von Ignatius von Loyola und seinen Gefährten am 15. April 1539 in der Form eines religiösen Gelübdes gegründet und von Papst Paul III. am 27. September 1540 approbiert. Ignatius wurde ein Jahr später zum ersten Generaloberen gewählt und behielt dieses Amt bis zu seinem Tod am 31. Juli 1556. Das Ziel dieses völlig neuartigen, *apostolischen* Ordens war: ‚Hilfe für die Seelen‘ (*iuuare animas*) zu einem christlichen Leben, christliche Unterweisung und die Verbreitung des Glaubens. Jeder Jesuit hatte vor seiner Aufnahme in den Orden die dreißigtägigen *Exercitia spiritualia* („Geistliche Übungen“) zu absolvieren, die Ignatius lange vor seiner Priesterweihe als ein teils mystisches teils lebenspraktisches Meditationsbuch verfaßt hatte. Mit ihrer systematischen Verbildlichung psychischer Prozesse und geistiger Unterscheidungen formten die *Exercitia* eine Spiritualität des Jesuitenordens, der die Darstellung

<sup>18</sup> Einigen dieser Kollegien war eine ordenseigene Universität zugeordnet; vgl. dazu KARL HENGST, *Jesuiten an Universitäten und Jesuitenuniversitäten*. München, Wien, Zürich. 1981; andere waren für bestimmte Fakultäten an der externen Universität zuständig (z. B. in Ingolstadt oder Würzburg).

<sup>19</sup> Vgl. dazu HORST NISING, „... unseren Zwecken aufs beste angepaßt“. Die Jesuitenkollegien der Süddeutschen Ordensprovinz im 16. bis 18. Jahrhundert und ihre Darstellung in fünf Bilderzyklen. Mit einem Beitrag von RITA HAUB. München 2003.

<sup>20</sup> Das Spottbild des ungebildeten, faulen, Gebete lernenden Mönchs, das die Reformatoren und Humanisten einmütig in das Bewußtsein der Epoche gepflanzt hatten, lockte sicherlich niemanden, einen Orden der traditionellen Art zu gründen.

<sup>21</sup> Die Mitglieder der Societas Jesu kannten kein gemeinsames Stundengebet und keine Ordenstracht; aus der monastischen Tradition übernommen wurden jedoch die Gelübde (*vota*) des Gehorsams, der Armut und der Keuschheit, die durch ein viertes Gelübde, des besonderen Gehorsams gegenüber dem Papst, „in bezug auf die Aussendungen“ (*circa missiones*) ergänzt wurde, d. h. der Bereitschaft, sich dorthin schicken zu lassen, wo der Papst eine pastorale Notwendigkeit erkannt hatte. Es handelt sich um ein Mobilitätsgelübde, das an die Stelle des traditionellen monastischen Stabilitätsgelübdes trat; vgl. JOHN W. O'MALLEY, *Die frühe Gesellschaft Jesu*, in: *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*, hg. von REINHOLD BAUMSTARK. München 1997, S. 31–40, hier S. 33.

existentieller Fragen des menschlichen Lebens auf der Theaterbühne später auf ideale Weise entsprochen hat.<sup>22</sup>

Der von Italien ausgehende Humanismus, der in der neu entdeckten Antike eine mit dem Christentum konkurrierende Möglichkeit freier Lebensentfaltung fand, hatte in weiten Teilen Europas einen mächtigen Aufklärungs- und Säkularisierungsschub bewirkt. So wurde die Reformation vorbereitet, und die Katholische Kirche stand vor der Notwendigkeit, sich neues Vertrauen zu sichern, ja eine neue Identität zu finden. Dies wurde zur Hauptaufgabe des Jesuitenordens, dessen programmatische Welttätigkeit dem optimistischen Menschenbild des Humanismus entsprach. Angesichts der geistigen und sittlichen Verwahrlosung des kirchlichen Lebens, die von Humanisten und Reformatoren gleichermaßen beklagt wurde, erkannten die ersten Jesuiten, selber zum größten Teil akademisch und im *modus Parisiensis*<sup>23</sup> ausgebildet, daß eine Erneuerung der Katholischen Kirche nur über eine umfassende intellektuelle Bildung der Jugend gelingen würde. Also gründeten sie, in Messina 1548 beginnend, Schulen, die in kurzer Zeit großen Erfolg hatten und sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu einer ersten Konkurrenz für die protestantischen Gymnasien entwickelten. ‚Obwohl die meisten offiziellen Schriften es niemals klar sagten, wurden die Schulen dennoch zu einem Teil der Jesuitischen Selbstdefinition [...]. Der Jesuitenorden wurde ein „Lehrorden“‘.<sup>24</sup> Der von Natur pädagogische Humanismus hatte sich früh und erfolgreich der neuen evangelischen Lehre zugewandt und war durch die Verbindung von *litterae* bzw. *eloquentia* und *pietas* so überzeugungsmächtig geworden, daß sich die Frage, welcher Art die Bildung in den Jesuitenschulen sein sollte, gewissermaßen gar nicht mehr stellte. Daß der humanistische Kampf gegen die Ignoranz in jedem Fall dem Wohle der Religion diene: dies war die unbeirrbar Überzeugung auch der Jesuiten. Viele ihrer Dramen propagieren das *studium* geradezu als die Voraussetzung – um nicht zu sagen: als Garantie – für ein christlich verantwortetes sittliches Leben. So wurde der christliche Schulhumanismus, für den Johannes Sturm in Straßburg die Formel *sapiens et eloquens pietas* (als *finis studiorum*)

<sup>22</sup> Vgl. dazu SANDRA KRUPP, ‚Sinnenhafte Seelenführung‘. Das Theater der Jesuiten im Spannungsfeld von Rhetorik, Pädagogik und ignatianischer Spiritualität, in: Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, hg. von HARTMUT LAUFHÜTTE, in: Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35. Wiesbaden 2000, S. 937–950; ferner BARBARA MÜNCH-KIENAST, *Philothea* von Johannes Paullin. Das Jesuitendrama und die Geistlichen Übungen des Ignatius von Loyola. Studien zur Literatur und Kunst, 7. Aachen 2000.

<sup>23</sup> Es handelt sich um die strengere Variante der beiden europäischen Studien-Modi: im Gegensatz zu dem freien Hören und Leben der Studenten des Bologneser Modus war das Studium in Paris durch ein relativ geschlossenes Internats- und Collegesystem mit enger Bindung zu den Lehrenden geprägt. Vgl. dazu KLAUS MERTES S.J., ‚Lernen in Messina‘, in: Ignatius von Loyola (wie Anm. 17), S. 300–304.

<sup>24</sup> JOHN O’MALLEY, Die ersten Jesuiten. Würzburg 1995, S. 28; vgl. dazu HERIBERT SMOLINSKY, ‚Docendus est populus‘. Der Zusammenhang zwischen Bildung und Kirchenreform in Reformordnungen des 16. Jahrhunderts, in: *Ecclesia Militans*. Studien zur Konzilien- und Reformationsgeschichte, hg. von WALTER BRANDMÜLLER, HERBERT IMMENKÖTTER, ERWIN ISERLOH. Paderborn, München, Wien, Zürich 1988, 2, S. 539–559.

erfunden hatte,<sup>25</sup> zum pädagogischen Programm der Jesuitengymnasien. In Bezug auf die formal-sprachlichen Lehrinhalte unterschied sich dieses nicht wesentlich von dem der protestantischen Lateinschulen Melanchthonscher Prägung.

#### A. 4. Zur Forschungslage – Hilfsmittel

Die Geschichte der Erforschung des Jesuitentheaters<sup>26</sup> begann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und erlebte mit der Wiederentdeckung des Literaturbarocks eine, allerdings nur kurze, intensive Phase vor dem Zweiten Weltkrieg. Das allgemeine Interesse für die neulateinische Literatur als eine edle Schwester der europäischen Nationalliteraturen rückte zuletzt auch die literarische Produktion des Jesuitenordens, zumal das Drama, ins Blickfeld. Dieser Prozeß, der vor allem von der Germanistik ausging, setzte in den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts ein. Hier verdienen die Namen MAX WEHRLI, ROLF TAROT, HANS-GERT ROLOFF und ELIDA MARIA SZAROTA Erwähnung.<sup>27</sup> Sie alle überragt JEAN-MARIE VALENTIN, der im Jahre 1978 mit einer monumentalen Arbeit die erste moderne Darstellung dieses Gegenstandes vorgelegt hat.<sup>28</sup> Für jeden Forscher geradezu unentbehrlich ist VALENTIN's bereits zitiertes (Anm. 3) *Répertoire*, in dem man chronologisch geordnet 7650 Aufführungen von Jesuitendramen nachgewiesen findet. Ein überaus nützliches Quellenwerk ist die umfangreiche Sammlung von gedruckten Theaterprogrammen („Periochen“) der Jesuiten, die ELIDA MARIA SZAROTA herausgegeben hat.<sup>29</sup> Die Periochen sind oft die

<sup>25</sup> Vgl. dazu ANTON SCHINDLING, Der Straßburger Schulrektor Johannes Sturm, die Schule in Lauingen und die Jesuiten in Dillingen – Humanistische Bildungsreform an Oberrhein und oberer Donau, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, 100 (2008), S. 328 und 339, mit Anm. 55.

<sup>26</sup> Diese Forschung und ihre Resultate sind reich dokumentiert in Valentin's *Répertoire* (wie Anm. 3): der 2. Band enthält eine „Bibliographie secondaire“ zum „Etat des recherches et méthodologie“ (S. 1137f.), zu den „Instruments bibliographiques, catalogues et répertoires“ (S. 1139f.), zur „Histoire de la Compagnie de Jésus“ (S. 1140–1144), zu „Pédagogie et théâtre“ (S. 1144–1147), zur „Histoire du théâtre“ (S. 1147–1154), zu den einzelnen Spielorten („Scènes“) der deutschen Ordensprovinzen (von Aachen bis Xanten, S. 1154–1179), zu den Autoren (S. 1179–1211), zu den Stoffen („Thèmes“, S. 1211–1225) sowie zu weiteren literatur- und kulturwissenschaftlichen Fragen (S. 1226–1242). Nahezu gleichzeitig erschien der oben (Anm. 12) erwähnte Literaturbericht von RUPRECHT WIMMER. Die neueste und umfassendste Bilanz der bisherigen Forschung, verbunden mit der vollständigsten Bibliographie, findet man in der Arbeit von FRANK POHLE (Anm. 11).

<sup>27</sup> Vgl. dazu WIMMER (Anm. 12), S. 591–596; ihnen folgten aus der späteren Germanistengeneration u. a. BARBARA BAUER, GÜNTER und URSULA HESS, WILHELM KÜHLMANN und RUPRECHT WIMMER sowie der um die neulateinische Literatur verdiente HERMANN WIEGAND.

<sup>28</sup> JEAN-MARIE VALENTIN, *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554–1680)*. *Salut des âmes et ordre des cités*, 3 Bände. Bern 1978, mit Bibliographie: Band 3, S. 1319–1500; eine überarbeitete und stark gekürzte Fassung dieses Werks erschien unter dem Titel *Les Jésuites et le théâtre (1554–1680)*. *Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*. Paris 2001. Wichtige Aufsätze des Autors sind gesammelt in: JEAN-MARIE VALENTIN, *Theatrum Catholicum. Les Jésuites et la scène en Allemagne au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles*. *Die Jesuiten und die Bühne im Deutschland des 16. und 17. Jahrhunderts*. Nancy 1990.

<sup>29</sup> ELIDA MARIA SZAROTA, *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet*. Eine Periochen-Edition, 3 Bände (zweigeiteilt). München 1979–1983; ein 4. Band „Indices“ (1987) erschließt das reiche Material.

einzigsten Textzeugnisse, die sich von den Aufführungen erhalten haben. Zwei für das Jesuitentheater generell maßgebliche Arbeiten aus den 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts sind noch ausdrücklich zu nennen: RUPRECHT WIMMER untersucht und erprobt an einem „Paradestoff“ aus dem Alten Testament die Vielfalt poetischer Gestaltungsmöglichkeiten, die „Versionen“ eines Stoffes, die sich je nach „Form- und Handlungstypen, Aufführungssituationen und Anlässen“ ausbilden können.<sup>30</sup> Er korrigiert damit einen fundamentalen und für die Forschung folgenreichen Irrtum JOHANNES MÜLLERS,<sup>31</sup> der die den Stoffen inhärente Potenz weit überschätzte und die Ansicht vertrat, daß sich weltanschauliche Entwicklungen des Ordens in der Wahl spezifischer Stoffe, etwa des *Theophilus*-Komplexes, manifestierten. BARBARA BAUER hat die enorme Bedeutung der Rhetorik für die humanistisch ambitionierte formale Sprachideologie der Societas Jesu aus den Traktaten ihrer großen Lehrer (Perpinyá, Soarez, Pontanus, Masen) herausgearbeitet.<sup>32</sup>

In den vergangenen 50 Jahren hat das Interesse am Jesuitentheater stetig zugenommen. Seit dem Jahre 1997 erscheinen in der Reihe *Jesuitica* wichtige Arbeiten zum Thema.<sup>33</sup> Im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 496 *Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution* an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster hat sich das Projekt *Theatralische und soziale Kommunikation: Funktionen des städtischen und höfischen Spiels in Spätmittelalter und früher Neuzeit* unter der Leitung von CHRISTEL MEIER-STAUACH und HEINZ MEYER seit 2002 intensiv der Erforschung des Jesuitentheaters aus verschiedenen Perspektiven angenommen und grundlegende Veröffentlichungen vorgelegt.<sup>34</sup> Aus dieser Reihe

---

Szarota's Periodisierungsversuche und die Kommentare zu den einzelnen Stücken sind höchst eigenwillig.

<sup>30</sup> RUPRECHT WIMMER, *Jesuitentheater. Didaktik und Fest. Das Exemplum des ägyptischen Joseph auf den deutschen Bühnen der Gesellschaft Jesu*. Frankfurt a. M. 1982.

<sup>31</sup> JOHANNES MÜLLER, *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665)*, 2 Teile. Augsburg 1930.

<sup>32</sup> BARBARA BAUER, *Jesuitische „ars rhetorica“ im Zeitalter der Glaubekämpfe*. Frankfurt a. M., Bern, New York 1986. Die Grundlage für die Neubewertung der Rhetorik auch im geistigen Kosmos der Jesuiten legte WILFRIED BARNER, *Barockrhetorik*. Tübingen 1970.

<sup>33</sup> *Jesuitica. Quellen und Studien zu Geschichte, Kunst und Literatur in der Gesellschaft Jesu im deutschsprachigen Raum*, hg. von GÜNTER HESS, JULIUS OSWALD SJ, RUPRECHT WIMMER, REINHARD WITTMANN. Regensburg 1997-2009: Band 1: GÜNTER HESS, SABINE M. SCHNEIDER, und CLAUDIA WIENER, *Trophaea Bavarica*, 1997; Band 2: BARBARA BAUER / JÜRGEN LEONHARDT, *Triumphus Divi Michaelis Archangeli*, 2000; Band 7: ADRIAN HSLA / RUPRECHT WIMMER (Hgg.), *Mission und Theater*, 2005; Band 8: HELMUT GIER (Hg.), *Jakob Bidermann und sein „Cenodoxus“*, 2005; Band 9: THORSTEN BURKARD, GÜNTER HESS, WILHELM KÜHLMANN, JULIUS OSWALD SJ (Hgg.), *Jakob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche*, 2006; Band 10: GÜNTER HESS, *Der Tod des Seneca*, 2009.

<sup>34</sup> *Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496*. Münster 2004–2017: Band 4: CHRISTEL MEIER, HEINZ MEYER, CLAUDIA SPANILY (Hgg.), *Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation*, 2004; Band 7: VOLKER JANNING, *Der Chor im neulateinischen Drama*, 2005; Band 14: WOLFRAM WASHOF, *Die Bibel auf der Bühne*, 2007; Band 23: CHRISTEL MEIER, BART RAMAKERS, HARTMUT BEYER (Hgg.), *Akteure und Aktionen. Figuren und Handlungstypen im Drama der Frühen Neuzeit*, 2008; Band 29: Frank Pohle, *Glaube und Beredsamkeit*, 2010; Band 30: CLAUDIA SPANILY, *Allegorie und Psychologie. Personifikationen auf der*

bietet die schon oben erwähnte Arbeit von FRANK POHLE, *Glaube und Beredsamkeit* (2010, vgl. Anm. 11), die umfassendste Bibliographie zum Jesuitentheater.

Was die vorliegende Studie betrifft, so versucht sie, die wichtigsten Ergebnisse der Forschung bis etwa zum Jahr 2010 zu berücksichtigen. Falls ihr ein Verdienst zukommt, läge dieses gewiß nicht in der lückenlosen Bilanzierung solcher Ergebnisse, sondern allenfalls im Zugewinn von Zeugnissen und Einsichten, die aus der Lektüre originaler, in der Regel nur handschriftlich überlieferter Texte resultieren.

#### A. 5. Zur kulturellen und literarischen Herkunft des Jesuitentheaters

„Der Weg des Ordens zum Theater geht über die Schule“, schreibt RUPRECHT WIMMER in seiner bereits erwähnten Studie (Anm. 30, S. 12). Das heißt: sein Ursprung ist nicht kultisch wie im Fall des Geistlichen Spiels des Mittelalters, das aus der Liturgie hervorging und zuletzt das Kirchengebäude und die lateinische Sprache hinter sich ließ. Das Jesuitentheater ist gelehrt, und es bleibt – *incredibile dictu* – lateinisch bis zu seinem Ende nach der Mitte des 18. Jahrhunderts, ein humanistisches Fossil. Aber es ist natürlich stets auch ein Instrument der christlichen Unterweisung und steht in dieser Funktion in einer andauernden Spannung mit der neuen, elitären Form der lateinischen Sprache. Als christliches Theater kann es sich nicht einfach von der spätmittelalterlichen Tradition lossagen und in die gebildete Gesellschaft der antiken Dramatiker, eines Terenz, Plautus und Seneca, entschwinden. Die Jesuiten hatten also noch ein mittelalterliches Erbe zu übernehmen: sie haben nachweislich noch eine Zeit lang das Geistliche Spiel in Gestalt von Passions- bzw. Osterspielen, Weihnachtsspielen und Fronleichnamsspielen gepflegt.<sup>35</sup> Es war jedoch, wie man leicht sehen kann, nicht einfach, ihr genuin humanistisches Worttheater mit den populären und theatralischen Aktions- und Darstellungsanforderungen dieser Spiele in Einklang zu bringen.

#### A. 6. Geistliche Spiele?

Die Nachrichten über Osterspiele der Jesuiten gehen bereits nach den ersten 25 Jahren stark zurück. Belegt sind u. a. Aufführungen für Wien 1559, München 1561, Prag 1571, Innsbruck 1574 und Köln 1580.<sup>36</sup> In Augsburg führten die Angehörigen der Sodalität am Karfreitag 1602 in der Kirche am leeren Grab (*Cenotaphium*) ein noch dreimal

---

Bühne des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, 2010; Band 34: CHRISTEL MEIER / ANGELIKA KEMPER (Hgg.), Europäische Schauplätze des frühneuzeitlichen Theaters, 2011; Band 44: ANGELIKA KEMPER, Hof und Macht im lateinischen Theater frühneuzeitlicher Residenzen, 2014; Band 45: CHRISTIANE PÉREZ GONZALEZ, Bilingualität auf der Jesuitenbühne, 2014; Band 49: CHRISTEL MEIER / DOROTHEE LINNEMANN (Hgg.), Intertheatralität. Die Bühne als Institution und Paradigma der frühneuzeitlichen Gesellschaft, 2017.

<sup>35</sup> Es ist allerdings damit zu rechnen, daß solche Spiele, wenn sie eher pastorale als kulturell-schulische Ereignisse waren, nicht konsequent in den Chroniken verzeichnet wurden.

<sup>36</sup> Vgl. VALENTIN, *Le théâtre des Jésuites* (Anm. 28), 1, S. 399, und DERS., *Répertoire* (Anm. 3), unter den betreffenden Jahreszahlen.

wiederholtes Stück mit dem Titel *Nicodemus* auf (Hist. Collegii Aug., wie Anm. 41, S. 398). Aus einem Brief an Matthäus Rader ist zu erfahren, daß der rührige Dramatiker Wolfgang Schönsleder in der Karwoche 1604 in Regensburg einen zuvor schon in Augsburg gespielten *Dialogus de Morte, Cupidine, Cacodaemone à Christo triumphatis* in Gegenwart des Bischofs aufgeführt habe.<sup>37</sup> Schon seit den 80er Jahren gab es aus der Ordenszentrale allerdings vielfache Kritik an der Aufführung derartiger Spiele (*Dialogi*) in den Kirchen, weil man in ihrem theatralischen Charakter eine Gefahr für die Frömmigkeit sah.<sup>38</sup> Eine klare Scheidung zwischen Drama und liturgischem Frömmigkeitsakt war und blieb der Sache nach immer schwierig. Noch im Jahr 1640 berichtet die Ingolstädter Kollegienchronik von einer *Actiuncula [...] die Sabbathi Sancto ad sepulchrum de Christo patiente data*.<sup>39</sup> Das leere Grab war in der Karwoche ein wichtiger Schauplatz für die Meditation der Gläubigen, die durch agierte Bilder unterstützt werden konnte. War das noch Theater?

Relativ selten und ebenfalls nur für kurze Zeit finden sich Nachrichten über Aufführungen von Weihnachtsspielen. Wohl noch in die 70er Jahre gehört ein in Fulda erhaltener *Dialogismus trium Personarum de nativitate Christi*, in dem neben einem in Jamben sprechenden Prologus zwei Schüler, Bernhardus und Martinus, an der Krippe in elegischen Distichen die Ankunft Christi feiern.<sup>40</sup> An Weihnachten 1585 gab es in der Kirche des frisch gegründeten Augsburger Kollegs einen Dialog, der die Zuschauer stark beeindruckte: *Natalitiis feriis ad Christi cunabula dialogismus in templo celebratus, cum magno sensu spectatorum*.<sup>41</sup> Für das Jahr 1593 ist ebendort (S. 342) ein weiterer *Dialogus ab Angelis ad Praesepe Domini recitatus* verzeichnet. Aus dem Jahr 1588 haben sich sogar zwei in Dillingen aufgeführte Dialoge erhalten: ein *Dialogus Natalicius* (sechs Szenen mit Prolog und Epilog), sowie ein *Dialogus pro Natalitiis ad praesepe Domini. Ad aram Sancti Hieronymi in Academia. Anno 1588*,<sup>42</sup> in dem sechs Engel teils mit Königsinsignien, teils mit den Leidenswerkzeugen auftreten. Am 6. Januar desselben Jahres 1588 gaben die Jesuiten in Innsbruck eine *Comoedia trium regum*, für Prag ist bereits 1568 ein Spiel mit dem Titel *Trium regum ad cunas iter et adoratio*, am 6. Januar 1594 ein weiteres *De nativitate Christi* belegt.<sup>43</sup> In Biburg, einer von Ingolstadt aus betriebenen Residenz der Jesuiten, gab man unter großer Anteilnahme der Zuschauer an Weihnachten 1595 einen *dialogus, quo Pastorum ad puerum recens natum adventus repraesentabatur*.<sup>44</sup> Interessante Einzelheiten

<sup>37</sup> Vgl. Bayerische Gelehrtenkorrespondenz: P. Matthäus Rader SJ, Band I: 1595–1612, bearbeitet von HELMUT ZÄH und SILVIA STRODEL, eingeleitet und herausgegeben von ALOIS SCHMID. München 1995, Nr. 143, Anm. 5. Offenbar stand der *Descensus ad inferos* im Zentrum dieses Spiels.

<sup>38</sup> Vgl. DUHR, Geschichte der Jesuiten, Band 1 (wie Anm. 16), S. 355f.

<sup>39</sup> *Summarium de variis rebus Collegii Ingolstadiensis* (Diözesanarchiv Eichstätt B 186), S. 333.

<sup>40</sup> Fulda, Hessische Landesbibliothek, Hs. C 18, fol. 63r–64v.

<sup>41</sup> *Historia Collegii Augustani* (Bibliothèque Cantonale et Universitaire Fribourg/Suisse, Hs., Sign. 95), S. 293; der aus dem Griechischen stammende terminus *dialogismus* wird öfter synonym mit *dialogus* gebraucht.

<sup>42</sup> Dillingen, Studienbibliothek XV 221, fol. 82r–96r, bzw. fol. 106r–112r.

<sup>43</sup> VALENTIN, Répertoire (wie Anm. 3) Nr. 271 bzw. 66 und 355.

<sup>44</sup> *Summarium* (wie Anm. 39), S. 97.

über die Inszenierung solcher Weihnachtsspiele erfährt man aus den *Annales Collegii Monacensis* zum Jahre 1596:

[...] Natalitiis pius admodum de Christo recens nato in aula scholarum exhibitus, et octiduo post expetitus Dialogus exstructo in modum scenae Praesepei, cui superne nubes incumbabant, unde Angeli distinctis ordinibus suave admodum cantillare iussi, pastoribus puellum in cunis vagientem invisentibus, angelisque laetas choreas ducentibus et munuscula varia offerentibus.<sup>45</sup>

„An Weihnachten wurde in der Schulaula [des Münchener Kollegs] ein sehr frommer Dialog über das Christkind gegeben und 8 Tage später auf Wunsch noch einmal aufgeführt. Die Krippe war zu einer richtigen Bühne ausgebaut, über der oben Wolken hingen. Von dort aus sollten Engel, nach Chören unterschieden,<sup>46</sup> sehr lieblich singen. Die Hirten machten dem Kind, das in der Krippe wimmerte, ihre Aufwartung; Engel führten fröhliche Reigen auf und brachten ihm alle Arten von kleinen Geschenken dar.“<sup>4</sup>

Von Jacobus Pontanus (1542–1626) ist ein wohl nach Dillingen gehörendes kleines Krippenspiel erhalten, welches die delikate Spannung zwischen dem populärchristlichen Mysterienspiel und der den Jesuiten eigenen humanistischen Formkultur sehr deutlich zum Ausdruck bringt:

In natalem Domini Bucolicon poematum  
Tres pastores de visis, auditisque ab se angelis, et de Salvatoris ortu sibi nuntiato  
mutuum gratulantes, ad praesepe adeunt, ubi puerum infantem precibus, et  
quibusdam rusticis muneribus venerati, beneficium Dei, et mox futuram saeculi  
felicitem, honorem praeterea matris digredientes laetabundi canunt,  
omnesque ad exultandum invitant.<sup>47</sup>

„Ein kleines bukolisches Gedicht zu Weihnachten

Drei Hirten beglückwünschen sich gegenseitig voll Freude darüber, daß sie die Engel gesehen und vernommen haben und ihnen die Geburt des Erlösers verkündet wurde. Sie treten zur Krippe, wo sie das kleine Kind anbeten und mit ländlichen Geschenken ehren. Im Weggehen besingen sie in großer Freude die Wohltat Gottes und den bald eintretenden glücklichen Zustand der Welt, preisen auch die Ehre der Gottesmutter und laden alle zum gemeinsamen Jubel ein.“<sup>4</sup>

Es handelt sich hier um einen bukolischen Wechselgesang zwischen drei Hirten mit den antiken Namen Battus (vgl. Ovid, *Metam.* 2, 688), Alcimedon (vgl. Vergil, *Ecl.* 3, 37) und Lollus, der sich sofort als christliche Kontrafaktur zu Vergils schon in der Spätantike auf die Geburt Christi adaptierter vierter Ekloge zu erkennen gibt. Die beiden berühmtesten Verse daraus sind, kaum verändert und doch auffallend, elegant

<sup>45</sup> München, Arch. Prov. Germ. Sup. Mscr. I, 45, S. 48.

<sup>46</sup> Gemeint sind die 9 Engelschöre der *Hierarchia caelestis*.

<sup>47</sup> Der Text ist handschriftlich erhalten: Dillingen, Studienbibliothek XV 223, fol. 252r–254v; gedruckt in Pontanus, *Miscellanea Poemata II* (Augsburg: 1595), S. 466–471; hier fol. 252r, *Misc.* S. 466.

christianisiert: aus dem Vergilischen *Iam nova progenies caelo demittitur alto* (Ecl. 4, 7) wird im Krippenspiel *Iam nova progenies supera delabitur arce*, und aus *Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem* (Ecl. 4, 60) macht Pontanus: *Incipe, parve puer, intactam amplectere matrem* (fol. 254v; S. 471). Ein hexametrisches Hirtenspiel, dessen Personen antike Namen tragen, eigentlich nur eine gebildete, aber spielerische literarische Erfindung, die ganz und gar nichts Volkstümliches mehr hat – dies sagt viel aus über den vom spätmittelalterlichen Volkstheater ziemlich weit entfernten Standort des Jesuitendramas.

Thematisch dem Weihnachtsfestkreis zuzuordnen wäre ein Schauspiel über den Kindermord von Bethlehem, das in der Dillinger *Historia Collegii* für das Jahr 1576 verzeichnet ist: *Bacchanalibus Convictores Tragoediam de Innocentibus ab Herode occisis egerunt in Aula Academica*.<sup>48</sup> Da das Ereignis an Fastnacht (*Bacchanalibus*) und in der Aula der Universität stattfand, ist jedoch nicht an ein in das Kirchenjahr eingepaßtes Geistliches Spiel zu denken, sondern an eine Theateraufführung, wie sie um diese Zeit von den Jesuiten gerne als *antipharmacum* gegen die Verlockungen des karnevalesken Treibens angeboten wurde.<sup>49</sup> Es dürfte sich also um eine dramatische Darstellung des Kindermords gehandelt haben, die sozusagen bereits die kurz darauf folgenden literarischen Bearbeitungen dieses Themas ankündigte: Pontanus hat es im dritten Buch seiner *Progymnasmata Latinitatis* und in einer Elegie *De infantibus, Herodis immani crudelitate trucidatis* behandelt, und Jakob Bidermann schrieb um 1602 sein großes Epos *Herodias*, das erst 1622 in Dillingen gedruckt wurde.<sup>50</sup>

Weihnachten und Ostern waren theologisch und liturgisch völlig befriedete Felder: hier gab es keine konfessionellen Kontroversen. Ganz anders verhielt es sich mit dem Fronleichnamfest und der theologischen Problematik der Eucharistie. Das Konzil von Trient hatte dieser eine besondere Bedeutung zugemessen:<sup>51</sup> der häufige Empfang der Eucharistie war ein zentrales, gerade vom Jesuitenorden gefördertes Anliegen,<sup>52</sup> und das Fronleichnamfest entwickelte sich zu einer Demonstration katholischer Identität mit großer Attraktion für die Bevölkerung. In den *Litterae annuae* des Kollegs von Speyer liest man zum Jahre 1576: *Harum rerum tum ingenti voluptate detenti, tum admiratione sanctissimarum capti ceremoniarum, multi antiquae religionis desiderium renovarunt*.<sup>53</sup> (Viele

<sup>48</sup> *Historia Collegii Dilingani S. J.* (Bibliothèque Cantonale et Universitaire, Fribourg/Suisse, Hs. Sign. L 89), fol. 10r.

<sup>49</sup> In die Fastnachtszeit fallen auch die meisten Plautus-Aufführungen von Dillingen.

<sup>50</sup> Vgl. dazu GÜNTER HESS, *Der Mord auf dem Papier oder: Herodes in Augsburg*, in GÜNTER HESS, *Der Tod des Seneca. Studien zur Kunst der Imagination in Texten und Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts*. Jesuitica 10. Regensburg 2009, S. 145–165, hier S. 145–154.

<sup>51</sup> Vgl. JEAN-MARIE VALENTIN, *Les Jeux de la Fête-Dieu jésuites au XVI<sup>e</sup> siècle* (mit den wichtigsten Zitaten aus dem Concilium Tridentinum), in: Valentin, *Theatrum Catholicum* (wie Anm. 28), S. 93–112. Zur Theologie des Fronleichnamfestes vgl. auch die beiden unten (Anm. 56) zitierten Arbeiten von Ulrich G. Leinsle.

<sup>52</sup> Die jährliche Zahl der Kommunionen wurde in den *Litterae annuae* regelmäßig registriert.

<sup>53</sup> Zitiert bei VALENTIN, *Le théâtre* (wie Anm. 28) 3, S. 1122, Anm. 79.

Menschen haben, einerseits beeindruckt durch die gewaltige äußere Prachtentfaltung dieses Ereignisses, andererseits ergriffen von Bewunderung für die hochheiligen Zeremonien, wieder Sehnsucht nach ihrer alten Religion bekommen.)

So wurde das Fronleichnamsfest die passendste Gelegenheit für die Societas Jesu, zugleich theatralisch und theologisch agierend öffentlich vor der Stadtbevölkerung aufzutreten. In den *Acta* der Universität Dillingen findet sich zum Jahre 1565 folgende Notiz:

Hoc ipso anno in octava corporis Christi de more solemnibus habita est ab Universitate processio cum Venerabili Sacramento intra menia oppidi, et quater in locis ad hoc praeparatis substitit, ubi a pueris angelico schemate instructis Dialogi latini et germanici in Eucharistiae laudem sunt pronuntiati.<sup>54</sup>

„In eben diesem Jahr in der Oktav von Fronleichnam wurde traditionellerweise von der Universität innerhalb der Stadtmauern eine feierliche Prozession mit dem Allerheiligsten gehalten. Diese Prozession machte an vier zu diesem Zwecke vorbereiteten Stationen Halt. Dabei trugen als Engel gekleidete Schüler lateinische und deutsche Dialoge zum Lob der Eucharistie vor.“

In Dillingen ist ein hexametrischer Fronleichnamdialog (überschrieben: *Discipulus et praeceptor*) erhalten, in dem der Schüler sich über das Geheimnis der Eucharistie belehren läßt und am Schluß selber ein Sapphisches Gedicht zu deren Lob spricht.<sup>55</sup> Ein ganzes Nest von acht bisher unbekanntem Eucharistie-Dialogen des Jacobus Pontanus hat ULRICH G. LEINSLE jüngst aus einer Dillinger Sammelhandschrift angezeigt und kurz darauf ausführlich vorgestellt.<sup>56</sup> Es handelt sich, wie bei Pontanus nicht anders zu erwarten, um sprachlich höchst elaborierte Dialoge (in drei verschiedenen Versmaßen) zwischen jeweils einer theologisch kompetenten und einer irrenden oder fragenden Person. Es ist undenkbar, daß diese Texte einer Laienbevölkerung im Rahmen einer Prozession hätten zugemutet werden können. Bezeichnenderweise verwendet Pontanus an einer Stelle für die Hostie die befremdend antike Metonymie *crustulum*, was, wie LEINSLE (S. 286) herausgefunden hat, kurze Zeit später von dem theologisch strengeren Jesuiten Jakob Gretser (1562–1625) sogar auf dem Theater, nämlich in seinem Bildungsdrama *De regno Humanitatis comoedia prima* (1587), ironisiert wurde.

#### A. 7. Moralitäten: *Hecastus* und *Euripus*

<sup>54</sup> *Acta Universitatis Dilinganae* (Dillingen, Studienbibliothek XV 226, 1), S. 74.

<sup>55</sup> Dillingen, Studienbibliothek XV 219, S. 1039–1043. Ebendort steht auch einer der hier erwähnten Dialoge in deutscher Sprache: *Dialogus inter vere Catholicum et Dubitantium* (!). Er ist ediert von VALENTIN, „Les Jeux“ (wie Anm. 28), S. 109–112; seine Quelle ist, wie VALENTIN, S. 380, Nr. 5, nachgetragen hat, der 1563 gedruckte lateinische Dialog *Dubitantius* des Wilhelm Lindanus, Bischofs von Roermond, der von 1554 bis 1557 vor der Ankunft der Jesuiten in Dillingen gelehrt hatte.

<sup>56</sup> ULRICH G. LEINSLE, „Werke Jakob Pontanus“ in der Handschrift Studienbibliothek Dillingen XV 399, in: *Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen* 106 (2005), S. 87–146, hier S. 141f., und LEINSLE, „Dichtungen Jakob Pontanus“, in: *Jahrbuch des Hist. Ver. Dill.* 107 (2006), S. 259–321, hier S. 286–299.

So boten die Mysterienspiele des späten Mittelalters in ihrer ausgeprägt populären und naiven Narrativität weder Handhabe noch Anreiz für feine lateinische Dramatisierung, und die theologische Reflexion des eucharistischen Geheimnisses war auf den blumenbestreuten Straßen der Fronleichnamsprozessionen buchstäblich in den Wind gesprochen. Dagegen fand eine von der niederländischen Rederijkerbühne ausgegangene literarische Erscheinung bei den Jesuiten dankbare Aufnahme: die spätmittelalterliche *Moralität* (*Moral Play*), ein nicht mehr an die Liturgie gekoppelter Typus didaktischer Dramen in ursprünglich volkssprachlicher und erst später latinisierter Gestalt.<sup>57</sup> Sie präsentieren unter den Titeln *Elckerlijc*, *Everyman*, *Homulus* und *Hecastus*<sup>58</sup> das durch Allegorien verbildlichte Menschenleben in exemplarischen Entscheidungssituationen, nämlich in der Situation der Verführung durch die Welt (*mundus*), die sich in verschiedenen Lastern (*vitia*) verkörperte, und vor allem in der Situation des Todes und des Gerichts. In diesen Dramen, die mit dem niederländischen *Elckerlijc* (vor 1475) einsetzen, steht nichts Geringeres als das Seelenheil des Menschen auf dem Spiel, und die Heilkräfte, die dem stets gefährdeten Individuum an die Hand gegeben werden, sind die von der Kirche bereitgestellten moralischen Lehren für ein tugendhaftes, d. h. asketisches Leben, die Gnadenmittel der Sakramente und die sogenannten, in der Reformation fragwürdig gewordenen *guten Werke*. Es war unausweichlich, daß sich an diesem Stoff die Konfessionen schieden, und der Fall des *Hecastus* (1539 und 1552) von Georg Macropedius (1587–1658) zeigt, wie delikats das Dramenschreiben gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts werden konnte. Macropedius hatte sich in der Vorrede zur zweiten, leicht bearbeiteten Auflage seines Stücks dafür zu rechtfertigen, daß er ursprünglich die Bedeutung der Bußwerke und der sakramentalen Betreuung des sterbenden *Hecastus* durch die Kirche vernachlässigt hatte.

Die Jesuiten haben in der ersten Phase ihres Theaters, als sie noch auf fremde Stücke angewiesen waren, mehrfach den *Hecastus* des Macropedius aufgeführt: in Wien 1557, Ingolstadt 1559, Innsbruck 1559 und 1564. Man darf wohl vermuten, daß sie an manchen Stellen modifiziert und die streng katholische Position verdeutlicht haben. Das würde sehr gut passen zu einem mit dem *Hecastus* konkurrierenden Stück ebenfalls niederländischer Herkunft, in dem der Held nicht gerettet, sondern buchstäblich vom

---

<sup>57</sup> Vgl. dazu: JEAN-MARIE VALENTIN, Die Moralität im 16. Jahrhundert: Konfessionelle Wandlungen einer dramatischen Struktur, in: *Theatrum catholicum* (wie Anm. 28), S. 113–127, und BENEDIKT JEBING, Zur Rezeption des *morall play* vom „Everyman“ in der neulateinischen und frühneuhochdeutschen Komödie – Georg Macropedius, Hans Sachs, in: REINHOLD F. GLEI und ROBERT SEIDEL (Hgg.), *Das lateinische Drama der Frühen Neuzeit*. Tübingen 2008, S. 87–99; JEBING nimmt nirgends Bezug auf VALENTIN.

<sup>58</sup> Georg Macropedius, *Hecastus* (1539), ed. JOHANNES BOLTE, in: *Drei Schauspiele vom sterbenden Menschen*. Leipzig 1927, S. 63–159; sowie RAPHAEL DAMMER, BENEDIKT JEBING (Hgg.), *Der Jedermann im 16. Jahrhundert. Die Hecastus-Dramen von Georgius Macropedius und Hans Sachs*. Berlin 2007.

Teufel geholt wird, dem *Euripus* des aus Amsterdam stammenden Löwener Minoriten Livinus Brechtus (1502/3–1560).<sup>59</sup>

Dieses Drama, das den entscheidenden Anstoß für das Theater der Gegenreformation gab, wurde am 1. Juli 1548 im Paedagogium de Falk in Leuven uraufgeführt und nach der Editio princeps (1549) in Leuven bis zum Jahre 1568 noch weitere fünf Male gedruckt. Mit ihm beginnt die Theatergeschichte der Jesuiten: nahezu alle großen Jesuitenkollegien haben den *Euripus* in ihren Anfängen gespielt, und selbst Ignatius hat sich über ihn lobend geäußert. Verbürgt sind folgende Aufführungen: 1555 und 1566 Wien, 1559 Ingolstadt, 1560 und 1569 Prag, 1560 München, 1563 Innsbruck, 1565 Trier, 1566 Dillingen.<sup>60</sup>

Das Stück stellt das traurige Schicksal des jungen Euripus vor Augen, der sich, in seinem Charakter schwankend (wie die Meerenge Euripos<sup>61</sup>), an die Welt verliert und sein Seelenheil verspielt. Er läßt sich durch die allegorischen Personen *Venus* und *Cupido*, die unerkannt (weil maskiert) im Dienste des Teufels wirken, vom rechten Weg<sup>62</sup> abbringen, er mißachtet die Warnungen der allegorischen Personen ‚Gottesfurcht‘ (*Timor Dei*) und ‚Gnadenzeit‘ (*Tempus Gratiae*) und wird schließlich vom Tod (*Mors*) und seiner Dienerin (*Pestis*, hier die Syphilis) tödlich getroffen, um im fünften Akt als arme Seele (*Anima Euripi*) von den Teufeln unter Hohn und Spott in die Hölle hinabgestoßen zu werden. Wie das umfangreiche Vorwort verrät, geht es dem Autor darum, keine der üblichen erdichteten Geschichten zur Unterhaltung (*poetica figmenta*) zu präsentieren, sondern jedem Zuschauer oder Leser „wie in einem Spiegel“ unter einem fremden Namen sein eigenes sündiges Leben vorzuführen. Dieses Leben nämlich wird ein schlimmes Ende nehmen, falls er, wie Euripus, als schwacher Mensch den Versuchungen der Welt verfällt und auf Grund eines falschen Verständnisses der christlichen Lehre aus dieser Lage nicht mehr gerettet werden kann. Denn der Held des Dramas demonstriert als abschreckendes Beispiel, was aus dem Menschen wird, wenn er sich zu seiner eigenen Bequemlichkeit für Luthers Irrlehre von der Rechtfertigung „allein aus dem Glauben“

<sup>59</sup> Es ist, mit einer zeitgenössischen Übersetzung von Cleophas Distelmayer, ediert und kommentiert von FIDEL RÄDLE, *Lateinische Ordensdramen des XVI. Jahrhunderts mit deutschen Übersetzungen*, Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jh., Reihe Drama 6. Berlin, New York 1979, S. 1–293; maßgeblich dazu die Studie von JEAN-MARIE VALENTIN, *Aux origines du théâtre néo-latin de la Réforme catholique: P. „Euripus“ (1549) de Livinus Brechtus*, in: *Theatrum catholicum* (wie Anm. 28), S. 131–206.

<sup>60</sup> Vgl. VALENTIN, *Aux origines*, S. 132–134; FIDEL RÄDLE, *Aus der Frühzeit des Jesuitentheaters*, in: *Daphnis*, 7, 3 (1978), S. 403–462, hier S. 409–447.

<sup>61</sup> Der Euripos, der die Insel Euböa vom Festland trennt, stand bei den Griechen sprichwörtlich für Unbeständigkeit, weil sich seine Gezeitenströmungen binnen 24 Stunden vier Mal ändern. Übrigens betont Brechtus, vom Griechischen abweichend, auf der vorletzten Silbe: *Euripus*.

<sup>62</sup> Es ist der im Matthäusevangelium, 7, 14, beschriebene schmale Weg, der zur engen Pforte der Seligkeit führt. Zu diesem *Homo in bivio*-Motiv vgl. VALENTIN, *Aux origines* (wie Anm. 69), S. 152–163: „De l’Hercules Prodicus à l’Hercules inversus“. Das *bivium* ist auf der Bühne sichtbar als Spielort vorhanden; vgl. dazu FIDEL RÄDLE, *Die Bühne des ‚Euripus‘*, in: *Maske und Kothurn*, 18 (1972), S. 197–206.

entscheidet.<sup>63</sup> So schiebt Euripus in fataler Sorglosigkeit (*securitas*) die Buße auf, er schickt die ‚Gottesfurcht‘, die sich geduldig um ihn bemühte, fort,<sup>64</sup> und „prostituiert“ die ‚Gnadenzeit‘ (vgl. V. 1572). Damit ist er am Ende für jeden sichtbar verloren, und hier erweist sich der Einsatz der Allegorien als dramatisch besonders wirkungsvoll: am Ende des vierten Akts stirbt Euripus, verlassen von *Timor Dei* und *Tempus Gratiae*, stattdessen leibhaftig umgeben von *Mors* und *Pestis* sowie seinen Verführern *Venus* und *Cupido*, die sich nun als Teufel entlarven. Im langatmigen fünften Akt wird die verängstigte *Anima Euripi* von den Teufeln grausam gequält und in die Hölle befördert. Der düstere und hoffnungslose, menschlich illiberale *Euripus* war zum Glück nur ein vorläufiges Sujet des Jesuitentheaters. Er repräsentiert die erste harte Zeit der antireformatorischen Polemik, die durch eine innerlich noch unsichere, auf Abgrenzung und Selbstbehauptung zielende Ideologie gekennzeichnet ist. Diese destruktive und defensive Haltung war bald überholt.

#### A. 8. Konfessionspolemik. Ein Bibeldrama als interkonfessioneller Vorschlag zur Güte: der *Acolastus* des Gulielmus Gnapheus (1493–1568)

Es war von vornherein undenkbar, daß die Jesuiten in ihrem christlichen Theater ohne das Bibeldrama auskommen würden, das sich, nach den antipapistischen Kampfdramen der Anfangsphase, gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts zum beherrschenden Typus des protestantischen Dramas entwickelt hatte.<sup>65</sup> Und man kann in diesem Fall sogar einen Prototyp benennen, der diese so erfolgreiche Serie von Dramen mit biblischen Stoffen eröffnet: es ist das 1529 in Antwerpen gedruckte Spiel vom Verlorenen Sohn (nach dem Gleichnis aus dem 15. Kapitel des Lukasevangeliums). Es trägt den Titel *Acolastus* (griechisch *akólastos*, ‚der Ungezogene‘) und hat in Europa allein im 16. Jahrhundert nahezu 50 Auflagen erlebt.<sup>66</sup> Sein Autor war der Niederländer Willem de Volder, lateinisch Gulielmus Gnapheus (1492–1568), der als Schulrektor in Den Haag bereits in den zwanziger Jahren wegen seiner Sympathie für die Reformation von der Inquisition verfolgt wurde und in akuter Todesgefahr 1530 mit dem ersten Schub der niederländischen Exulanten nach Elbing bei Danzig auswanderte. Ein Jahr vorher also war sein *Acolastus* erschienen. Dieses Stück ist ein Muster an irenischem, religiös versöhnlichem Geist, der sich allerdings leicht auch aus taktischer Vorsicht, wenn nicht gar aus der reinen Angst vor der Inquisition erklärt.

Das auf Polemik verzichtende lateinische Bibeldrama in der Nachfolge des *Acolastus* erwies sich während der folgenden Jahrzehnte als eine dem christlichen Humanismus verpflichtete Institution, die durch ihre Erziehung zur *pietas* und zur *virtus* fraglos dem Gemeinwohl diente und als eine Art *tertium comparationis* zwischen den noch weitgehend undeutlich abgegrenzten Konfessionen ausgleichend wirkte. Man konnte sich hier

<sup>63</sup> Vgl. dazu VALENTIN, *Aux origines* (wie Anm. 59), S. 169–183; RÄDLE, *Aus der Frühzeit* (wie Anm. 60), S. 409–416.

<sup>64</sup> *Abi, molesto solve nos tandem metu* (V. 803).

<sup>65</sup> Vgl. dazu WOLFRAM WASHOF, *Die Bibel auf der Bühne*. Münster 2007.

<sup>66</sup> Gulielmus Gnapheus, *Acolastus*, ed. JOHANNES BOLTE. Berlin 1891; W. E. D. ATKINSON (ed.), *Acolastus. A Latin Play of the XVIth Century by Gulielmus Gnapheus*. London Ont. 1964.

nämlich relativ leicht auf einige für beide Seiten akzeptable Leitlinien verständigen: die Wahl biblischer Stoffe implizierte die Verbannung frivoler Gegenstände von der Bühne, wie man sie von den (formal allerdings hochzuschätzenden) antiken Komikern kannte. Das Theater sollte einerseits der *doctrina verae religionis* dienen und andererseits die humanistische Bildung (*liberalis eruditio*) fördern, die in jedem Fall ein Gewinn für die *res publica* sei. So liest man es in der Widmungsvorrede des Basler Druckers Johannes Oporinus, der im Jahre 1547 zwei Bände (*Dramata sacra*) mit siebzehn Bibeldramen sowohl von protestantisch als auch von katholisch gesinnten Verfassern herausbrachte. Es verdient nicht nur Erwähnung, sondern sogar Bewunderung, daß in der Mitte dieses streitsüchtigen Jahrhunderts eine solche Kollektion von Dramen erscheinen konnte, deren Autoren sich auf die fromme Vermittlung des biblischen Wortes verständigt hatten, ohne konfessionell bedingte Sonderinteressen zum Ausdruck zu bringen.

Für den Bibeldramatiker galt es, die geeigneten Geschichten des Alten und des Neuen Testaments in gutem Latein getreulich nachzuerzählen. Niemand konnte von ihm, vielleicht abgesehen von möglichen Andeutungen in Prolog und Epilog, innerhalb der Handlung verändernde Eingriffe im Sinne einer demonstrativen konfessionspolitischen Aussage erwarten. Das war gewiß bequem und auch entlastend für den Verfasser, den Dramen selber hat diese Beschränkung auf Dauer nicht gut getan.

Am Schluß seines 1543 in Marburg aufgeführten Dramas über den biblischen Hiob (*Iobus, Patientiae spectaculum*) wendet sich der Autor Johannes Lorichius aus Hadamar (gest. 1569) mit folgender Entschuldigung an das Publikum:

Si defuisse quid putatis, temporum  
 Angustiam in causa fuisse credite:  
 Et non agi secus sivit necessitas.  
 Nam qui student fictis ad tempus fabulis  
 Placere, maiori id possunt cum gratia.  
 Sed haec sacrae dum tracto scripta paginae,  
 Inclusus arctioribus spacijs fui:  
 Nil addere hic licuit mihi, nil demere.  
 (*Dramata sacra* II, S. 107)

„Wenn ihr Zuschauer bei dieser Aufführung etwas vermißt habt, so glaubt mir: schuld daran war die Zeitknappheit. Auch ließ es die strenge Konvention nicht zu, daß anders agiert wurde. Denn jenen Autoren, die mit Dramen nach nur eben für den Augenblick erfundenen Stoffen Erfolg erzielen wollen, gelingt das tatsächlich wegen der in diesem Fall größeren Publikumsgunst. Als jedoch ich dieses Stück aus der Heiligen Schrift verfaßte, war ich auf zu enge Spielräume beschränkt: hier durfte ich nämlich nichts hinzufügen und auch nichts weglassen.“

Nicht nur die offenbar mangelnde Quote bereitete den braven lateinischen Bibeldramen ein Ende. Die religiösen Auseinandersetzungen verschärfen sich im Laufe der Zeit immer mehr. Der Schmalkaldische Krieg schwächte den Protestantismus, der Calvinismus gewann an Boden, die Katholische Kirche fand im Konzil von Trient zu neuem Selbstbewußtsein. Die Jesuiten, die maßgeblich an der subjektiven und

objektiven Stabilisierung dieses Selbstbewußtseins arbeiteten, konnten natürlich auf den Fundus der leicht dramatisierbaren biblischen Stoffe nicht verzichten, doch fühlten sie sich bald nicht mehr unbedingt an die von Gnapheus und von den Verfassern der erwähnten *Dramata Sacra* vorgegebene Irenik gebunden. Sie durften natürlich auf diesem Gebiet nicht der plumpen Polemik des *Euripus* verfallen. Aber sie waren offenbar öfter der Ansicht, daß sich der biblische Text implizit gegen den aktuellen konfessionellen Gegner richtete. So nutzten die Jesuiten in ihren Bibeldramen gerne die Möglichkeit, das Wort der Heiligen Schrift in ihrem eigenen Sinne zu deuten und gegen die *Häresie* der Reformation einzusetzen. Das konnte geschehen durch kalkulierte suggestive Handlunglenkung oder durch direkte punktuelle Stellungnahmen des Autors in Prolog und Epilog. Dagegen wird man eine ausgesprochen denunziatorische Erfindung und Gestaltung von antireformatorischen Figuren, wie sie im *freien* Drama ganz geläufig waren, im Bibeldrama zum Glück vergeblich suchen.

Der schon mehrfach erwähnte Jacobus Pontanus verfaßte eine 1587 in Dillingen aufgeführte Tragödie über den jüdischen Gesetzeslehrer Eleazar, *Eleazarus Maccabaens* (nach dem 2. Makkabäerbuch 6, 18–31),<sup>67</sup> der durch den gottlosen Tyrannen Antiochus das Martyrium erleidet, weil er standhaft an seiner ererbten Religion festhält. Die Handlung des Stücks ist völlig konform mit dem Bibeltext, doch weist der Autor in seiner Vorrede deutlich genug auf ihre signifikante Parallelität zur aktuellen religionspolitischen Lage hin:

Tragoedia, praeterquam quod rarum et admirabile Catholicae iuventuti exemplum ad imitandum proponit, quantisque animis pro avita religione, sanctissimisque caeremoniis propugnandum sit docet, etiam saeculi nostri Antiochos depingit.<sup>68</sup>

„Diese Tragödie stellt der katholischen Jugend ein rares und bewunderungswürdiges Beispiel zur Nachahmung vor Augen, und sie lehrt, mit welchem Mut man für die alte Religion und für ihre heiligsten Riten kämpfen muß; darüber hinaus aber zeichnet sie auch ein Bild von den Antiochi unseres Jahrhunderts.“

Wie man einem biblischen Dramenstoff aus konfessioneller Opposition seinen ursprünglichen Sinn entwendet, indem man ihn durch Unterschlagung seiner eigentlichen Intention radikal umdeutet, läßt sich am ersten erhaltenen *Acolastus*-Drama der Jesuiten beobachten, das 1576 in Fulda aufgeführt wurde.<sup>69</sup> Es überrascht nicht, daß der uns unbekanntere Fuldaer Jesuit das Angebot der biblischen Erzählung (Lukas 15,

<sup>67</sup> Vgl. dazu BARBARA MAHLMANN-BAUER, Jacob Pontanus in Augsburg, in: *Jesuitica* 8, hg. von HELMUT GIER, Regensburg 2005, S. 15–59.

<sup>68</sup> Jacobus Pontanus S.I., *Poeticarum Institutionum libri tres. Ed. tertia. Eiusdem Tyrocinium*. Ingolstadii 1600, S. 509.

<sup>69</sup> Vgl. dazu FIDEL RÄDLE, *Acolastus* – Der Verlorene Sohn. Zwei lateinische Bibeldramen des 16. Jahrhunderts, in: *Gattungsinnovation und Motivstruktur* 2. Teil, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse, 3. Folge, Band 199, hg. von THEODOR WOLPERS, Göttingen 1992, S. 15–34, hier S. 29–34.

11–32), die alles besiegende und rechtfertigende Macht der Gnade (d. h. die verzeihende Liebe des Vaters) zu bedenken und zu preisen, nicht annimmt. Das hätte ja ein Einverständnis mit der Gnadenlehre Luthers bedeutet! Um diesem Zwang zu entgehen, meidet er geradezu ängstlich die theologische Ebene und verkürzt die ‚Botschaft‘ seines Stücks auf ihre pädagogisch-moralische Dimension. Die Geschichte des Verlorenen Sohnes wird hier lediglich zum banal belehrenden Exempel dafür, daß Generationenkonflikte ohne den Preis schmerzlicher Verirrungen auf besonnene Weise gelöst werden sollten.<sup>70</sup> Der Epilog, der eine besonders armselige Summe dieses ansonsten keineswegs verächtlichen Dramas zieht, stellt die Parabel auf den Kopf, wenn er sagt, man lerne hier, daß Gott die Schuld des Menschen früher oder später bestrafe. Der heimkehrende Sohn lehre uns, daß man ernsthaft bereuen und büßen<sup>71</sup> solle, wenn man Schuld auf sich geladen habe! An die Stelle der frei gewährten Gnade, die im *Acolastus* des Gnapheus ihre tröstliche und humane Wirkung entfalten darf, tritt hier also die Buße (*poenitudo*), wie sie in der katholischen Theologie als ein der Gnade komplementäres ‚Verdienst‘ (*meritum*) eingefordert wird. Mit dieser Umwertung wird insgeheim der daheimgebliebene neidische Bruder des Verlorenen Sohnes zum vorbildlichen Helden des Dramas. Ihm hatte Gnapheus in seinem *Acolastus* überhaupt keinen Auftritt gegönnt! Es ist ein generelles Anliegen der jesuitischen Dramatik, den Zuschauern ein Sensorium für schuldhafte Verfehlung, theologisch gesprochen: für Sünde, zu vermitteln und das Bewußtsein moralischer Eigenverantwortung zu stärken. Daß der Fuldaer Autor dafür ausgerechnet die Parabel vom Verlorenen Sohn wählte, war ein Mißgriff.

#### A. 9. Das Jesuitendrama und die Antike

„Die Antike als Unterrichts- und Weltbildungsmittel hat [...] in den Jesuiten als Korporation eine in vieler Hinsicht bevorzugte Leibgarde erhalten“, schreibt KARL BORINSKI.<sup>72</sup> Dieses enge Verhältnis zur (heidnischen!) Antike dokumentiert sich am eindrucksvollsten im Schulwesen der Societas Jesu, das in einem fast unvorstellbaren Ausmaß auf das Studium der klassischen lateinischen (und griechischen) Literatur gegründet ist.<sup>73</sup> Wie sehr es den Jesuiten darauf ankam, durch ihre lateinische Kultur, dieses *insigne ornamentum, quo Deus Societatem cobonestare dignatus est*,<sup>74</sup> in der gelehrten Welt anerkannt zu sein, verraten die Bestimmungen *De studiis humanitatis* der *Ratio studiorum* von 1586, in denen der physisch und psychisch so anspruchsvolle Beruf des Lehrers

<sup>70</sup> Die allegorische Person der *Prudentia* spielt eine zentrale Rolle.

<sup>71</sup> Das hier vielfach gebrauchte Wort *poenitere*, das bei Gnapheus bezeichnenderweise gar nicht vorkommt, umfaßt Reue und Buße und impliziert zweifellos das durch die Jesuiten aufgewertete Bußsakrament.

<sup>72</sup> KARL BORINSKI, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*. 2. Band aus dem Nachlaß hg. von RICHARD NEWALD. Leipzig 1924, S. 33.

<sup>73</sup> Zur Rolle der alten Sprachen und der heidnischen Klassiker auf dem Jesuitengymnasium vgl. Bernhard Duhr, *Die Studienordnung der Gesellschaft Jesu* (Bibliothek der katholischen Pädagogik, 9). Freiburg i. Br. 1896, S. 83–97 und passim.

<sup>74</sup> Vgl. LADISLAUS LUKÁCS (ed.), *Ratio atque Institutio studiorum Societatis Iesu* (1586, 1591, 1599). *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu, nova editio penitus retractata*: vol. V. Romae 1986, S. 111.

grundsätzlich gewürdigt ist.<sup>75</sup> Es mag überraschen, daß in der gymnasialen Sprachausbildung keine christlichen Autoren zum Einsatz kommen. Ignatius selbst verfügte um das Jahr 1540 in seinen Erklärungen zu den *Constitutiones* des Ordens, daß christliche Werke, auch wenn sie an sich gut bzw. nützlich wären, nicht gelesen werden sollten, falls der Verfasser ein schlechtes Latein schreibe, damit nicht manche Schüler durch diesen Autor in ihrem Stil beeinflusst würden: *Christianorum opera, quamvis bona essent, si tamen malus fuerit auctor, legenda non sunt, ne ad auctorem aliqui afficiantur.*<sup>76</sup>

Mit dem dramatischen Genos kamen die Jesuitenschüler zunächst nicht regelmäßig in Berührung: antike Dramatiker standen nicht auf dem offiziellen Lehrplan des Gymnasiums. Zum Unterricht der beiden oberen Klassen (*Poesis* oder *Humanitas* und *Rhetorica*) gehörte aber eine zusätzliche Aktivität, die man als Vorstufe des Theaters bezeichnen darf: die *Declamationes*, die in bestimmten Abständen in der Klasse oder öffentlich in der Aula bzw. in der Kirche gehalten wurden, und sogenannte *privatae scenae*. Dabei handelt es sich um kleine Dramen, die von den Schülern nach einem vorgegebenen Thema als Hausaufgabe zu schreiben waren mit der Aussicht, daß der Beste von diesen dramatischen Versuchen in der Klasse mit verteilten Rollen, aber ohne Bühnenausrüstung, aufgeführt werden sollte.<sup>77</sup> Wie man hier sieht, führt der Rhetorikunterricht unmittelbar auf das Drama zu. Natürlich waren Seneca und die beiden Komödiendichter Plautus und Terenz auch in der Jesuitenschule präsent. Daß die dramenschreibenden Magistri mit ihnen vertraut waren, versteht sich von selbst. Im Kapitel über die Nachahmung (*De imitatione, et quaenam quoque pacto imitanda*) schreibt Jacobus Pontanus in seiner Poetik:

Qui comoediam facturus est, ad exemplum Plauti properabit: ut ille ad exemplum Epicharmi. Quidam malunt Terentium. [...] In tragoedia quem imitemur, exemplo suo docebit Seneca. (S. 29f.).

„Wer sich eine Komödie zu schreiben vornimmt, wird sich kurzerhand Plautus zum Modell nehmen, so wie Plautus seinerseits mit Epicharm verfahren ist. [...] . Manche ziehen allerdings den Terenz vor.[...]Wen wir im Verfassen von Tragödien nachahmen sollen, wird uns Seneca mit seinem eigenen Beispiel vorführen.“

Nach dem *Index librorum in collegiis S.J. Germanicis adhibitorum*<sup>78</sup> aus dem Jahre 1595 wurden Senecas *Hercules furens* und *Hercules Oetaeus* in der *Humanitas*-Klasse gelesen, und

<sup>75</sup> Ebenda S. 111–113; vgl. dazu FIDEL RÄDLE, Schulstress in der Frühen Neuzeit, in: *Museion Boicum* (wie Anm. 9), S. 76–79.

<sup>76</sup> *Ratio studiorum et Institutiones scholasticae Societatis Jesu per Germaniam olim vigentes*, ed. G. M. PACHTLER. *Monumenta Germaniae Paedagogica*, 2. Berlin 1887, tomus I, S. 27. Die Stelle ist bei FIDEL RÄDLE, Die spätantike Dichtung im Humanismus, in: *Die Präsenz der Antike im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit*, hg. von LUDGER GRENZMANN, KLAUS GRUBMÜLLER, FIDEL RÄDLE und MARTIN STAEHELIN. *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-Hist. Klasse*, 3. Folge, Band 263. Göttingen 2004, S. 220, noch mißverstanden.

<sup>77</sup> *Ratio studiorum* 1599 (wie Anm. 74), S. 135 und 428. In der Handschrift 4° C 13 (fol. 3r–179r) der Hessischen Landesbibliothek Fulda sind zahlreiche solcher Kurzdramen von namentlich genannten Fuldaer Schülern aus den Jahren 1583 und 1584 erhalten.

<sup>78</sup> *Ratio studiorum*, ed. PACHTLER (wie Anm. 76), tomus I, S. 318.

im *Catalogus quinquennalis* für die Oberdeutsche Provinz sind im Jahre 1604 Senecas *Tragoediae* für die Rhetorikkasse vorgesehen, ebenso im *Catalogus perpetuus* der Rheinischen Provinz für die Jahre 1629–1634.<sup>79</sup> Während der Zeit der Hundstage (23. Juli bis 23. August), in der mit Rücksicht auf die Hitze der Unterricht generell weniger streng war, sind neben *Seneca tragicus* auch die *Captivi* und der *Trinummus* des Plautus zur Lektüre zugelassen.<sup>80</sup> Mit Terenz sollten die Schüler dagegen nach Möglichkeit nichts zu tun haben, denn dieser von Erasmus und allen Humanisten wie auch von Luther und Melanchthon hochgeschätzte Autor galt den Jesuiten als nicht purgierbar.<sup>81</sup> In einem Brief an seinen Ordensbruder Matthäus Rader (1561–1634) vom Oktober 1616 schreibt Jakob Bidermann (1578–1639) aus Anlaß einer geplanten purgierten Plautus-Ausgabe: *Mallem ego tamen ita emendari Terentium posse, ut purus vulgari et legi posset.*<sup>82</sup> (Mir wäre es lieber, Terenz ließe sich so verbessern, daß er als gereinigt veröffentlicht und gelesen werden könnte.)

Die aus der christlichen Moral begründete Reserve gegenüber der Allgegenwart des Erotischen bei Terenz bleibt bei den Jesuiten stereotyp: Jakob Masen überträgt in der Einleitung des *Liber I Poesis dramaticae seu tragicocomicae* seiner *Palaestra eloquentiae ligatae* kurzerhand die Aristotelische Katharsis-Lehre auf die ‚Reinigung von moralisch bösen Affekten‘ (*pravorum affectuum purgationem*) und hat damit die antiken Komödienschreiber im Visier, denen er die Bemühung um das *utile* (aus der Horazischen Formel *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*, A. P. 343) abspricht:

Quid enim hi aliud ferè praeter adulteria, incestus, stupra? Unum tantae etiamnum famae expende Terentium, quid hic sine Lenonibus ac Meretriculis in scena egit? [...] Videant igitur atque erubescant Christiani Poetae, illorum hoc etiam aevo vanitatem, qui ex horum nobis authorum exemplaribus Comoediae Tragoediaeque leges ita condunt, ut aliquando deflectere nefas existiment [...].<sup>83</sup>

‚Was denn haben diese Komödiendichter auf dem Theater vorgeführt außer Ehebruch, Unzucht und Hurerei? Sieh dir doch nur einmal diesen Terenz an, der ja auch heute noch so hoch im Kurs steht: was hat der überhaupt auf die Bühne gebracht, wo nicht Zuhälter und leichte Mädchen ihre Rolle spielten? [...] Ihre moralische Nichtsnutzigkeit sollte, mit dem Gefühl der Beschämung, auch in unserer Zeit von jenen christlichen Dichtern wahrgenommen werden, die aus den Werken solcher Autoren die Gesetze der Komödie und Tragödie für uns als so bindend ableiten, daß sie es für einen Frevel halten, bisweilen davon abzuweichen [...].‘

<sup>79</sup> *Ratio studiorum*, ed. PACHTLER (wie Anm. 76), tomus IV. Monumenta Germaniae Paedagogica, vol. 16, Berlin 1894, S. 6 und S. 25–29.

<sup>80</sup> PACHTLER, *ibid.* S. 3, und DUHR, *Geschichte der Jesuiten*, Band 1 (wie Anm. 16), S. 252, Anm. 5. Nach den *Acta Universitatis Dilinganae* (wie Anm. 54) behandelte der Lehrer der *Humanitas*-Klasse in den Hundstagen des Jahres 1610 die *Captivi* des Plautus und Martial: *Humanista docuit Plauti Captivos et Martialem* (S. 207).

<sup>81</sup> Ein Jahrhundert später erschienen von JOSEPH DE JOUVANCY S.J.: *P. Terentii Comoediae expurgatae* Rothomagi 1686.

<sup>82</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 1611, Nr. 139.

<sup>83</sup> MASEN, *Palaestra*, ed. nova, Köln 1683, S. 2f.

In einem eigenen Kapitel *De libris* gibt die *Ratio studiorum* von 1586 eine grundsätzliche Anleitung für die Purgierung anstößiger Bücher. Immerhin erlaubt sie, in der Schule von Plautus und Terenz wenn schon keine vollständigen Komödien, so doch einzelne Sentenzen oder auch isolierte, moralisch unbedenkliche Szenen mit klärenden Überschriften zu lesen: [...] *tum aliquas Terentii vel Plauti non comaedias, sed sententias, vel scaenam aliquam honestiorem cum hac inscriptione: Collocutio Simonis et Sosiae vel Chremetis et Menedemi etc.* (wie Anm. 74, S. 140). Jacobus Pontanus hat Szenen dieser Art von Plautus, den er ohnehin dem Terenz vorzog, in seine *Progymnasmata Latinitatis* aufgenommen und kommentiert. Jakob Gretser schrieb, möglicherweise unter dem Eindruck dieser Reglementierung, im Jahre 1590 ein ausgeprägt poetologisches Drama, in dem unter anderem auch das Problem der *poetae obscoeni* verhandelt wurde.<sup>84</sup> In den *Acta* der Universität Dillingen ist zum Jahre 1620 eine Aufführung über den Traum des heiligen Hieronymus (nach Epist. XXII, 30) verzeichnet, bei der die für ihre Obszönität besonders berüchtigten heidnischen Dichter aus der Hölle auf die Bühne kamen: *In festo Sancti Galli datus Sanctus Hieronymus iuuenis ab angelo percussus, quod neglectis sacris libris totus immersus esset Ciceroni. Damnati poetae Ovidius, Catullus, Propertius et Martialis prodiere ab inferis.* (wie Anm. 54, S. 284) Zum Glück fallen solche punktuellen negativen Bewertungen, die zum Teil eine lange christliche Tradition haben, kaum ins Gewicht gegenüber der grundsätzlichen Hochschätzung der Jesuiten für die klassische Literatur. So ist es auch wenig überraschend, daß trotz der offiziellen Vorbehalte die antiken Komödien in der Frühzeit öfter auf der Jesuitenbühne gespielt wurden. Man wollte den Schülern offenbar ermöglichen, kolloquiales und mit Witz gewürztes Latein aus der Antike auch für den eigenen Gebrauch zu erleben und zu lernen. Auch die Alltagssprache der Schule war ja Latein. Gerade in Dillingen, wo der bekennende Humanist Pontanus wirkte, gab es seit den 70er Jahren viele, zweifellos purgierte, Plautus-Aufführungen: die *Captivi* 1574 und 1588 (und noch einmal 1616, *sine apparatu*), *Mostellaria* 1578, *Menaechmi* 1583, *Aulularia* 1585, *Curculio* 1593. Die *Captivi*, von denen sich auch ein bearbeiteter Text erhalten hat,<sup>85</sup> boten sich deshalb für diesen Zweck an, weil sie, wie in Gretzers eben erwähntem Stück rühmend festgestellt wird, von Plautus selber wegen ihrer ungewöhnlichen Züchtigkeit allen seinen übrigen Komödien vorgezogen worden sei.<sup>86</sup>

Von den Komödien des Terenz fanden immerhin die *Adelphi* (*Adelphoe*) am Anfang noch Gnade bei den Jesuiten: sie wurden, in einer Bearbeitung, 1556 und 1566 in Wien gespielt, desgleichen ein Terenzstück unbekanntes Titels in Innsbruck 1564, und 1589 noch einmal die *Adelphi* in Dillingen.<sup>87</sup> Deren Thema, nämlich die Erziehungsprobleme des strengen Demea mit seinen beiden Söhnen, empfahl dieses Stück den pädagogisch interessierten und relativ fortschrittlichen Jesuiten.

<sup>84</sup> *De Humanitatis regno comoedia altera. In qua de criticis, poetis obscoenis: et aliis ad litteras spectantibus agitur*, ediert von ANTON DÜRRWÄCHTER, Jakob Gretser und seine Dramen. Freiburg i. Br. 1912, S. 147–206 (vgl. besonders den Disput des *Patronus lascivorum poetarum* mit der Partei der *Humanitas*, S. 202–206).

<sup>85</sup> Dillingen, Studienbibliothek XV 221, fol. 1r–31v.

<sup>86</sup> *Ipsae Plautus unam, quam scripsit pudice, comoediam, caeteris omnibus praefert.* (De Humanitatis regno II, S. 204).

<sup>87</sup> VALENTIN, Répertoire (wie Anm. 3), Nr. 2, 31, 55a und 280.

Der Tragiker Seneca wurde, VALENTINs *Répertoire* zufolge (Nr. 100 und 101), nur einmal aufgeführt: 1573 gab man den *Thyestes* in Olmütz; möglicherweise war das ebendort im Februar desselben Jahres anonym bezeugte Drama *Hercules* der Senecaische *Hercules Oetaeus*. Im Gegensatz zu Plautus und Terenz wurde Seneca mehr gelesen als gespielt. Von Pontanus bis Masen wird er als der Meister der Tragödie gerühmt.<sup>88</sup>

In der Oberdeutschen Provinz gab es seit 1582 einen zunächst in Augsburg vermutlich von Pontanus eingerichteten Repetitionskurs für angehende Lehrer, in dem ausgewählte künftige *magistri* nach dem Philosophiestudium für ihre Tätigkeit am Gymnasium besonders geschult wurden. Dazu gehörte auch das Verfassen von Dramen. Johannes Bisselius S.J. (1601–1682), der 1631 in Ingolstadt einen *Thomas Morus* auf die Bühne gebracht hatte, leitete in den Jahren 1631 und 1632 einen solchen Kurs in Regensburg und verfaßte darüber noch im hohen Alter einen Bericht, zu dem Bernhard Duhr u. a. Folgendes referiert: „Die für das Drama besonders Veranlagten unterrichtete Bisselius privatim. Besonders suchte er sie für die Tragödie zu begeistern; als Muster stellte er die *Medea* des Seneca vor, die Rader allen anderen vorgezogen habe. Darüber verfaßte Bisselius auch eine eigene Anweisung. Er unterwies auch in der Theaterpraxis, Einübung der Spieler, Kostümierung, Einlage von Zwischenspielen, Chören und Tänzen.“<sup>89</sup> Das ist ein kostbares Zeugnis über das einjährige praktische Training der künftigen Lehrer, von denen man ja in absehbarer Zeit tatsächlich die Abfassung der anfallenden Schuldramen erwartete.

Was die Jesuiten von Seneca für ihre Dramen lernen konnten, war die hohe Tragödiensprache mit ihrem Pathos und ihrem Reichtum an Sentenzen; dazu kam Technisches wie die Chöre am Aktschluß. Zur stoischen Philosophie und ihrer populären Lehre von der Affektbeherrschung hatte das Christentum seit jeher eine fruchtbare Affinität. Wichtig war eine weitere prinzipielle weltanschauliche Verwandtschaft: Den jesuitischen Dramatikern ging es im Wesentlichen darum, den einzelnen Menschen in Konflikten, also in Situationen der Anfechtung und der Entscheidung, vorzuführen. Auch was an äußerer Aktion auf der Bühne ablief, fand seine Rechtfertigung und seine Deutung letztlich im reflektierenden und sich entscheidenden Individuum, das sich in der Sprache äußern mußte. Diese rhetorisch-theatralische Explikation von Konflikten (oft in Monologen) konnte man nirgends besser lernen als bei Seneca. Daß bei ihm dem göttlichen Walten kein Spielraum gelassen ist und Fortuna durch die Kraft des freien Menschen pariert wird, macht ihn nicht etwa unbrauchbar für das christliche Drama, zumindest nicht für das jesuitische. Denn die Jesuiten werden in ihrer Auseinandersetzung mit Luthers Lehre von der Unwirksamkeit der *Werke (opera)* nicht müde, auf die positiven Möglichkeiten des Menschen zu sittlichem Handeln zu verweisen. Gegen die *Irrlehre* vom unfreien Willen

<sup>88</sup> Vgl. JEAN-MARIE VALENTIN, *Hercules moriens. Christus patiens. Baldes Jephthas* und das Problem des christlichen Stoizismus im deutschen Theater des 17. Jh., in: *Theatrum catholicum* (wie Anm. 28), S. 280–286.

<sup>89</sup> DUHR, *Geschichte der Jesuiten* (wie Anm. 16), Band 2, S. 554.

(*servum arbitrium*) rühmen sie die freie Entscheidungsfähigkeit und Eigenverantwortlichkeit des Menschen als seine höchste Auszeichnung.

Von Plautus und Terenz lernte das Jesuitendrama die alltagstaugliche Konversation, flotte Formeln, die stereotype Situationen charakterisierten, witzige Repliken im Dialog, geistreiche Wortspiele, Sprichwörter und nicht zuletzt Schimpfwörter. Es übernahm die klassischen Dramenverse der Komödie, überwiegend den jambischen Senar, und damit, meist am Versschluß, deren archaische Sprachformen (z. B. *siet* statt *sit*, den paragogischen Infinitiv und das Futurum exactum statt des einfachen Futurs). Mit Händen zu greifen ist der Einfluß der klassischen Komödie auf die überraschend zahlreichen komischen Szenen, mit denen die Jesuiten ihre Stücke auflockerten, um den Zuschauer nicht durch die Schwere ihrer Gegenstände allzusehr niederzudrücken. Die Diener, Köche und Parasiten, die hier in großer Zahl auftreten, sind oft mitsamt ihren Namen der antiken Komödie entlaufen.

Die Modellfunktion des klassischen Dramas für die Theaterpraxis der Jesuiten war erkennbar wichtiger und wirksamer als die Regeln der Poetik, die immer sehr theoretisch blieben und auch mißverstanden wurden. In einer 1622 für die Rheinische Provinz erlassenen Instruktion, in der die spezielle Heranbildung der Lehrer für die *litterae humaniores* geregelt war,<sup>90</sup> heißt es:

Tum consultum quoque erit drama aliquod subinde concinnare, in quo vel Terentius vel Plautus vel Seneca, siquidem argumenti gravitas postulet, per imitationem exprimentur.<sup>91</sup>

„Dann wird es sich auch empfehlen, gelegentlich ein Drama zu verfertigen, in dem Terenz oder Plautus oder, wenn es der Ernst des Themas erfordert, Seneca nachgeahmt werden sollen.“

Obwohl sich das Jesuitendrama formal stark an den antiken Modellen orientierte, ist es in metrischer Hinsicht öfter eigene Wege gegangen. Seit dem erstmals 1569 in Messina aufgeführten *Christus Iudex* des Stefano Tucci,<sup>92</sup> der in seinem Prolog darüber klagte, daß der Jambus in der Neuzeit seine Würde und Anmut verloren habe, und der sich deshalb für den daktylischen Hexameter entschieden hatte, gibt es nicht allzu selten (etwa in Fulda) Stücke, die komplett oder wenigstens zum Teil in Hexametern geschrieben sind; es begegnen auch daktylische Distichen sowie vielfältige antike lyrische Versmaße<sup>93</sup> neben akzentrhythmischen Cantica. Sehr auffallend ist eine vorübergehende Phase des Prosadramas, die sich in den letzten Stücken Jakob Bidermanns (*Jacobus Usurarius* [nach 1616?], *Joannes Calybita*, 1618 und *Josaphatus*, 1619) manifestiert, also schon einige Jahre vor dem Experiment des in Prosa verfaßten

<sup>90</sup> Sie entspricht generell dem Repetitionskurs, den Pontanus 1582 in Augsburg eingeführt hatte.

<sup>91</sup> PACHTLER (wie Anm. 79) IV, S. 205.

<sup>92</sup> Das Stück wurde erst 1673 in Rom gedruckt, war aber handschriftlich in Europa weit verbreitet.

<sup>93</sup> Vgl. dazu das Kapitel „Metrik“ in MAIERS Edition des *Augustinus*-Dramas von Turrianus (wie Anm. 8), S. 224–230.

*Hermenigildus*, den Nicolas Caussin unter seinen fünf *Tragoediae sacrae* (Paris 1620) veröffentlichte. Auch Georg Bernardts vier Dramen aus den Jahren 1621 bis 1626 wahren nur noch einen kaum erkennbaren jambischen Rhythmus.<sup>94</sup> Das lange vernachlässigte Problem der Metrik im Jesuitendrama verdiente eine eigene Studie.<sup>95</sup> Anders als bei den antiken Dramen konserviert die frische Überlieferung der Jesuitendramen eine große Menge von teilweise sehr ausführlichen, auch die Gefühlsregungen<sup>96</sup> der Darsteller lenkenden Regieanweisungen, die ebenso wie etwa im Fall der Komödien Joseph Grünpecks<sup>97</sup> aus der Praxis der Aufführungen stammen.

#### A. 10. Zum Spielbetrieb: Autoren als Regisseure; Termine und Schauplätze<sup>98</sup>

Üblicherweise hatte der Lehrer der *Humanitas* oder der *Rhetorica*, also der beiden obersten Klassen des Gymnasiums, die Aufgabe, jedes Jahr zu bestimmten Terminen passende Stücke zu schreiben und selber auch zu inszenieren. Es gibt viele Zeugnisse dafür, daß diese Arbeit als eine große Anstrengung und logistische Leistung gewürdigt wurde.<sup>99</sup> Manche Briefe vermitteln einen sehr lebendigen Eindruck vom Stress der Autoren, die ihre Texte fertigzustellen hatten und gelegentlich in großer Zeitnot um bewährte Stücke von befreundeten Patres anderer Kollegien nachfragen. Matthäus Rader ist ein bevorzugter Adressat solcher Bitten.<sup>100</sup> Georg Stengels (1584–1651) Briefwechsel mit seinem Bruder Karl, einem Benediktinerabt, dokumentiert über viele Jahre hin die Arbeit eines überlasteten, weil allseits begehrten Theatermannes.<sup>101</sup> Die weitaus meisten Dramen stammen von Jesuiten, die zwischen ihrem philosophischen und ihrem theologischen Studium, etwa im Alter zwischen 23 und 28 Jahren, in besonderen Fällen auch noch vor ihrer späteren seelsorgerlichen oder sonstigen beruflichen Tätigkeit, einige Jahre als *scholastici* am Gymnasium wirkten.<sup>102</sup>

<sup>94</sup> Vgl. dazu FIDEL RÄDLE (Hg.), Georg Bernardt SJ, Dramen III: Jovianus 1623 / 1642. Amsterdam & Utrecht: 2006, S. 212–214.

<sup>95</sup> Vgl. Es ist kompetent dargestellt von den Editoren des *Triumphus Divi Michaelis* (vgl. Anm. 33), S. 96–106.

<sup>96</sup> Vgl. z. B. zum *Actus Divae Catharinae*, Trier 1580, FIDEL RÄDLE, Das Jesuitentheater – ein Medium der frühen Neuzeit, Trier 2004, S. 23–26.

<sup>97</sup> Vgl. CORA DIETL, Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum. Berlin, New York 2005, S. 181f.

<sup>98</sup> Die gründlichste Darstellung aller organisatorischen und technischen Aspekte findet sich bei Pohle, Glaube und Beredsamkeit (wie Anm. 11), im Kapitel 3: „Die Organisation des Schultheaters der Jesuitengymnasien“ (S. 378–433).

<sup>99</sup> Vgl. z. B. *Ratio studiorum*, 1591 I (wie Anm. 74), S. 241 und 248.

<sup>100</sup> Vgl. Raders Briefe (wie Anm. 37) Nr. 10, 44, 52, 65, 211, 212 und 215. Ein Codex mit Dramen Raders, die in Augsburg aufgeführt worden waren, befand sich im Frühjahr 1604 in Dillingen und wurde 1608 von Wolfgang Schönsleder auch nach Regensburg erbeten (vgl. ebenda Nr. 139, Anm. 4).

<sup>101</sup> Vgl. dazu FIDEL RÄDLE, Georg Stengel (1585 [recte 1584]–1651) als Dramatiker, in: *Theatrum Europaeum*. Festschrift für Elida Maria Szarota, hg. von RICHARD BRINKMANN, KARL-HEINZ HABERSETZER, PAUL RAABE, KARL-LUDWIG SELIG und BLAKE LEE SPAHR. München 1982, S. 87–107.

<sup>102</sup> In der Zeit vor 1600 ist sogar eine Tendenz erkennbar, die Lehrer (*scholastici*) bereits vor dem Philosophiestudium zu rekrutieren; sie ergab sich aus der Befürchtung, das notorisch verdorbene Latein der philosophischen Texte könnte die vorgeschriebene klassische Latinität des Gymnasialunterrichts

Daneben gab es die bewährten *magistri perpetui* (wie z. B. Pontanus), die ihr Leben lang lehrten. Die Verfasser der Dramen wurden, wie bereits erwähnt, im Zusammenhang der Aufführungen prinzipiell nicht ausdrücklich bekannt gemacht. In einer Zeit neu auflebenden humanistischen Literatenstolzes war das für die betroffenen Autoren gewiß eine Demutsprobe.

Konstante Theatertermine waren Fastnacht (*in Bacchanalibus*) und der Neubeginn des Schuljahrs im Oktober (*in renovatione studiorum*, diese Regelung galt bis zum Jahre 1642) bzw. am Ende des Schuljahrs im September (seit 1643). Im Laufe der Zeit kamen immer mehr Spielanlässe dazu, vor allem kirchliche Feste, zumal Marienfeste, die von den dem Mariendienst ergebenden *Sodalitates* gern mit Theateraufführungen begangen wurden. Auch der Besuch von Fürsten und hohen Klerikern wurde nach Möglichkeit mit einem Schauspiel ausgezeichnet. Das Problem der Störung des Unterrichts durch das häufige Theaterspielen wurde im Orden allerdings früh erkannt und kontrovers diskutiert.<sup>103</sup>

Die Aufführungen fanden wegen der Beleuchtungsprobleme gewöhnlich am frühen Nachmittag (*a prandio*) statt und dauerten oft viele Stunden,<sup>104</sup> gelegentlich sogar mehrere Tage (z. B. die *Comoedia de Sanctis Patribus Ignatio et Xaverio*, Ingolstadt 1622). Ob im Freien oder in der Aula oder in der Kirche gespielt wurde, hing wesentlich vom Anlaß der Aufführung und vom Charakter der Stücke, von den lokalen Gegebenheiten (viele Kollegien hatten noch keine ausreichend großen Säle) und nicht zuletzt von der Jahreszeit und der Witterung ab.<sup>105</sup> Daß seit den letzten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ein Übergang von der Freilichtbühne zum Saaltheater stattgefunden habe, der eine ideologisch bedingte bewußte Abkehr von der breiten Masse zur „feudalen Elite“ signalisiere, wie das längere Zeit behauptet wurde, ist nicht zutreffend.<sup>106</sup>

Zwar hatte grundsätzlich jedes Kolleg den Auftrag und auch den Ehrgeiz, nach Möglichkeit eigene Stücke auf die Bühne zu bringen, doch war der Austausch einzelner Dramen, zumal wenn sie bereits irgendwo mit Erfolg aufgeführt worden waren, durchaus üblich. Gerade zwischen den Kollegien von München, Ingolstadt, Augsburg und Dillingen fand ein reger personeller Wechsel statt, durch den sich große Theaterereignisse potentiell fortpflanzten. Allerdings sind an verschiedenen Orten dokumentierte identische Dramentitel noch keineswegs ein Beweis dafür, daß es sich jeweils um dasselbe Stück handelt. Von den zahlreichen *Theophilus*-Aufführungen gleicht, nach Ausweis der überlieferten Texte oder Periochen, keine einzige der anderen;

---

beschädigen. Vgl. dazu FIDEL RÄDLE, Humanistenlatein und das übrige Leben oder von der Nachsicht der Gebildeten mit den Frommen', in: *Candide index*. Beiträge zur augusteischen Dichtung, Festschrift für Walter Wimmel, hg. von ANNA ELISSA RADKE. Stuttgart 1998, S.261–274, hier S. 269–272.

<sup>103</sup> Vgl. DUHR, Geschichte der Jesuiten (wie Anm. 16), Band 1, S. 353–356.

<sup>104</sup> Der *Triumphus Michaelis Archangeli*, München 1597, dauerte 10 Stunden.

<sup>105</sup> Der gänzlich zufällige Wechsel der Schauplätze läßt sich am Beispiel des Dillinger Spielplans leicht verfolgen: vgl. FIDEL RÄDLE, Das Jesuitentheater in Dillingen, in: Die Universität Dillingen und ihre Nachfolger, hg. von Rolf Kießling. Dillingen 1999, S. 505–532, hier S. 510–512.

<sup>106</sup> So MÜLLER, Das Jesuitendrama (wie Anm. 31), S. 13 und 42, sowie, von ihm abhängig, HEINZ KINDERMANN, Theatergeschichte Europas, Band 2. Salzburg 1959, S. 342–346, und MARIAN SZYROCKI, Die deutsche Literatur des Barock. Eine Einführung. Hamburg 1968, S. 191.

Entsprechendes gilt von den zahllosen Stücken über die Geschichte des Joseph von Ägypten.

Schauspieler waren die Schüler bzw. Studenten. Auch Frauenrollen, ohne die das Theater trotz einschränkender Direktiven aus Rom nicht auskommen konnte, wurden von männlichen Darstellern gespielt. Unproblematisch war dabei die Darstellung der meist femininen allegorischen Personen (z. B. *Gratia*, *Conscientia*, oder auch *Superbia*, *Hypocrisis* etc.). Hingegen scheinen die frühen Stücke vor allem in ihren volkssprachlichen Intermedien einer Tendenz komischer Depravierung gefolgt zu sein, wozu auch der Einsatz vulgärer weiblicher Rollen gehörte.<sup>107</sup> Diese Entwicklung, die das Jesuitendrama dem Fastnachtsspiel anzunähern drohte, wurde spätestens im Jahre 1599 aus der Zentrale in Rom endgültig gestoppt: in der *Ratio studiorum* steht folgende Bestimmung:

Tragoediarum et comoediarum, quas non nisi latinas ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium; neque quicquam actibus interponatur, quod non latinum sit et decorum, nec persona ulla muliebris vel habitus introducatur (wie Anm. 74, S. 371).

„Der Inhalt der Tragödien und Komödien, die nur in lateinischer Sprache und äußerst selten aufgeführt werden dürfen, soll heilig und fromm [d. h. christlich] sein. Und es soll nichts zwischen die Akte eingeschoben werden, was nicht lateinisch und dezent ist. Auch soll keine Person in spezifisch weiblicher Kostümierung auftreten.“<sup>108</sup>

#### A. 11. Zur Funktion des Jesuitentheaters

In der früheren Fassung der *Ratio studiorum* aus dem Jahre 1586, die der humanistischen Gedankenwelt und speziell dem Theater noch etwas günstiger gesonnen war, liest man unter der Überschrift *Incitamenta Studiorum*:

Adolescentes tandem eorumque parentes mirifice exhilarantur atque accenduntur, nostrae etiam devinciuntur Societati, cum nostra opera possunt in theatro pueri aliquod sui studii, actionis, memoriae specimen exhibere. Agendae itaque videntur comaediae et tragediae [...] (wie Anm. 74, S. 205).

„Die heranwachsenden Schüler und ihre Eltern werden auf wunderbare Weise erheitert und angespornt sowie unserer Gesellschaft in Sympathie verbunden, wenn unsere Schüler durch unseren Einsatz auf der Theaterbühne eine Probe ihres Studierens sowie der Kunst des Vortrags und ihrer Gedächtnisleistung bieten können. Deshalb erscheint es richtig, daß wir Komödien und Tragödien aufführen [...]“<sup>4</sup>

<sup>107</sup> Ein Beispiel dafür haben wir in der Person der keifenden und prügelnden Faustina im *Stratocles* des Pontanus; vgl. FIDEL RÄDLE (Hg.), Lateinische Ordensdramen (wie Anm. 59), bzw. Jacobus Pontanus, Soldier or Scholar. Stratocles or War, ed. with appendices and contributions by THOMAS D. MCCREIGHT and PAUL RICHARD BLUM. Baltimore 2009, S. 96–100 und S. 120–129.

<sup>108</sup> Zum Beispiel sollten für die Allegorien der *Ecclesia* oder *Religio* Kopf und Brust nicht signifikant weiblich markiert sein; vgl. JOHANNES BOLTE, Andrea Guarnas Bellum grammaticale und seine Nachahmungen. Berlin 1908, S. \*47, Anm. 3.

Aus vielen Äußerungen solcher Art wird klar, daß die Aufführung von Dramen nicht nur den Lerneifer der Schüler steigern und ihre Fertigkeiten im öffentlichen Auftreten fördern sollten: man wollte damit auch ein besonderes Vertrauensverhältnis zwischen der Schule und der Elternschaft aufbauen, ja man wollte überhaupt für die Schule werben und ihre Leistungsfähigkeit demonstrieren. Die Zuschauer sollten veranlaßt werden, ihren eigenen Kindern eine ähnlich erfolgreiche (übrigens kostenlose!) Ausbildung bei den Jesuiten angedeihen zu lassen. Das schloß sogar die Kinder andersgäubiger Mitbürger ein. Gerade in gemischtkonfessionellen Städten wie etwa Augsburg oder auch Fulda<sup>109</sup> achtete man auf die Reaktion der Lutheraner und registrierte voller Stolz deren Komplimente für gelungene Theateraufführungen. Zu dem Augsburger *Joseph Aegyptius* strömte nach Auskunft der *Historia Collegii* (wie Anm. 41, S. 240) im Jahre 1583 eine riesige Menschenmenge, und kein Alter, kein Stand, kein Geschlecht und keine Konfession war ausgeschlossen (*Hominum copia maxima confluit, nulla aetas, ordo, sexus, religio exclusa*). Selbst die Professoren der evangelischen Lateinschule kamen, teils eingeladen, teils uneingeladen, zu der Aufführung (*Doctores ipsi Lutheranae scholae partim invitati, partim invocati venerunt*), obwohl die evangelischen Prediger es untersagt hatten (*quamvis Evangelii praecones interdixerint*). Nach derselben Quelle (Bd. II, S. 10) gaben die *adversarii* der Jesuiten in Augsburg zu, daß ihnen der *Ignatius conversus*, der dort 1622, im Jahr der Kanonisierung des Ordensgründers, gegeben wurde, ganz ausnehmend gut gefallen habe. Am 22. Dezember 1602 wurde im Fuldaer Kolleg ein von Gottfried Lemius (in Hexametern) verfaßtes Drama *Archaeofuldalogus* (Valentin, Répertoire Nr. 477) über die Gründung des Klosters Fulda aufgeführt, das solchen Beifall fand, daß sehr viele hochgestellte Personen aus dem Publikum, sogar Protestanten, darum baten, sich davon eine Abschrift anfertigen lassen zu dürfen: *Placuit argumentum principi, praepositis, nobilitati ita, ut plurimi nobiles etiam haeretici eius copiam describendi sibi fieri poscerent*.<sup>110</sup>

Aktive Ausstellung und Erprobung der lateinischen Sprache vor Publikum sowie Werbung für die Schule, für den Orden und damit für die katholische Sache insgesamt – das waren natürlich nur vorläufige Zwecke der jesuitischen Theaterarbeit. Wichtiger war und blieb das Ziel der moralischen und religiösen Unterweisung, die sowohl zur Stärkung und psychischen Tröstung des einzelnen wie zu einer solidarischen Erweckung des katholischen Gemeinschaftsgefühls führen sollte und damit auch eine wichtige politische Dimension hatte. In einem vom Jahre 1619 stammenden Entwurf für die Gymnasialpädagogik in der Rheinischen Provinz, der den Verfassern der Dramen sehr detaillierte praktische Direktiven an die Hand gibt, heißt es:

<sup>109</sup> Vgl. FIDEL RÄDLE, Eine *Comoedia Elisabeth* (1575) im Jesuitenkolleg zu Fulda, in: Elisabeth, der Deutsche Orden und ihre Kirche, hg. von UDO ARNOLD und HEINZ LIEBING. Marburg 1983, S. 78–145, hier S. 82–89.

<sup>110</sup> Vgl. ANNETTE KOLLATZ, Eine Darstellung der Gründungsgeschichte Fuldas von Gottfried Lemius SJ (1562–1632) im Dienst der Katholischen Reform, in: Archiv für Mittelrheinische Kirchengeschichte 50 (1998), S. 259–289, hier S. 264, Anm. 26.

Accommodentur actiones omnes ad finem, quem Societas intendit, ad motum animorum in detestationem malorum morum, pravarum consuetudinum, fugam occasionum peccandi, ad studium maius virtutum, ad imitationem Sanctorum [...].<sup>111</sup>

„Alle dramatischen Aufführungen sollen auf das allgemeine Ziel der Gesellschaft Jesu ausgerichtet werden: nämlich die Menschen zur Verabscheuung schlechter Sitten und schlimmer Gewohnheiten, zur Flucht vor den Gelegenheiten der Sünde, zu stärkerem Tugendstreben und zur Nachahmung der Heiligen zu bewegen.“

In vielen Dramen wird, jenseits dieser grundsätzlichen Finalität des Jesuitentheaters, der unmittelbare Zweck der Aufführung noch zusätzlich benannt. Das geschieht in der Regel im Prolog oder im Epilog. In besonderen Fällen finden sich solche Äußerungen auch in historischen Quellen. So liest man im *Diarium* des Münchener Kollegs zur Aufführung des *Cyriacus* vom Jahre 1596: *Referebatur tota actio ad extorquendos libros suspectos adolescentibus. Quod est factum, nam ultra LX libros attulerunt postea comburendos* (Clm 1550, fol. 5v; „Das ganze Drama hatte den Zweck, den heranwachsenden Schülern Bücher zweifelhaften Inhalts zu entwenden. Das wurde auch erreicht, denn im Anschluß der Aufführung brachten sie tatsächlich mehr als sechzig Bücher zum Verbrennen.“)

Jede geplante Aufführung mußte vom Studienpräfekten und vom Rektor des Kollegs geprüft werden, „damit nichts Albernes, Ungehobeltes, Unseriöses oder Unanständiges aus unserer Werkstatt in die Öffentlichkeit gerät. Schließlich sollten wir in diesen Dingen stets auf den allgemeinen Nutzen achten und auf das, was sich ziemt“:

Quotiescunque autem actiones hujusmodi exhibebuntur, diligenter ante et a Praefecto studiorum et a Rectore ipso expendantur, ne quid insulsum vel impolitum vel parum grave seu indecorum ex nostra officina in publicum prodeat. Memores denique semper simus in hisce utilitatis publicae et decori.<sup>112</sup>

Solche Verbote kommen nicht von ungefähr: es sind Reaktionen auf bedenkliche, wenn auch vorhersehbare, sozusagen natürliche Entwicklungen der jesuitischen Theaterpraxis. Die Versuchung war offenbar groß, die verpflichtende und eher belastende religiöse Botschaft durch unterhaltende Zutaten zu würzen und für das einfache Volk attraktiv zu machen. In der schon oben zitierten Verordnung für die Rheinische Provinz aus dem Jahre 1619 ist das Problem, nämlich die Bereitschaft, dem Geschmack des Publikums auf Kosten der Substanz eines Stücks entgegenzukommen, beim Namen genannt. Wenn zum Beispiel, wie das in etwa einem Drittel aller Jesuitendramen der Fall ist, das Leben von Heiligen auf die Bühne kommt, sollte es „nicht erlaubt sein, daß die doch eigentlich vorbildlichen edlen und heiligen Taten dieser Helden ganz karg und nur beiläufig dargestellt, dafür aber lächerliche und nicht zur

<sup>111</sup> PACHTLER IV (wie Anm. 80), S. 186. Die Stelle fußt auf der 13. Regel für den Rektor aus der *Ratio studiorum* von 1591.

<sup>112</sup> Ordinationes de scholis, 1586 approbiert (PACHTLER IV, S. 278).

Sache gehörende Geschichten und irgendwelche seichte Kindereien besonders breit ausgespielt werden<sup>6</sup>:

[...] non permittatur, ut de iis, quae bene et sancte gesserunt, quaeque ad exemplum esse possunt, ieiune et obiter tantum agatur; prolixius autem de figmentis ridiculis ad rem non pertinentibus, et de quibusdam levitatibus puerilibus. (Pachtler IV, S. 186).

Auch aus dem folgenden Verbot in derselben Quelle (S. 186) erkennt man sehr plastisch die Realität des Jesuitentheaters in seiner vitalsten Phase, wie sie durch viele Dramen bezeugt ist:

Caveatur item, ne, quod justam reprehensionem habet, in omni actione producantur Daemones, Mendici, Potatores, blasphemi, pueri leviculi; choreae mortuales, explosiones fistularum, tractatio armorum bellicorum et his similia non permittantur, nisi quando argumentum necessario exiget, actioque in publico et sub dio coram viris Principibus exhibenda erit.

„Es sollte vermieden werden, was mit Recht zu Kritik geführt hat, daß in jedem Stück Teufel, Bettler, Säufer, Gotteslästerer und leichtfertige Diener auftreten. Totentänze, Büchsenknallen, der Einsatz von Kriegswaffen und dergleichen sollten nur dann gestattet werden, wenn der Inhalt des Stücks es erfordert und die Aufführung öffentlich und im Freien vor adligen Besuchern gegeben werden muß.“

#### A. 12. Das Problem der lateinischen Sprache auf der Bühne. Die Periochen

Die hier geschilderten Entartungen des ursprünglich anspruchsvollen humanistischen Dramas hängen unmittelbar zusammen mit dem eigentlich unlösbaren Problem, daß die Jesuiten die lateinische Sprache ohne Rücksicht auf die veränderten Verhältnisse, vor allem ohne Rücksicht auf die vielen nicht lateinkundigen Zuschauer, beibehielten. Sie hatten schon früh den engen schulinternen Bereich verlassen und waren mit ihren Schauspielen, durch das barocke Zelebrationsbedürfnis der Fürstbischöfe wie des weltlichen Adels veranlaßt, auch in die Residenzen, schließlich sogar vor die kulturell ausgehungerten und naiv neugierigen Volksmassen auf die freien Plätze gezogen. Selbst wenn es auch außerhalb der Schule noch viele Zuschauer gab, die durchaus darin geübt waren, gesprochenes Latein zu verstehen (etwa ehemalige Absolventen und die Geistlichkeit), der größte Teil des nach Hunderten, z. T. nach Tausenden zählenden Publikums war der lateinischen Sprache nicht mächtig, sondern analphabetisch. Die Jesuiten haben sich in der ersten Phase ihres Theaters dazu entschlossen, diese Zuschauer, die ohne das Verständnis des Wortes auskommen mußten und nur auf die unmittelbar optischen und akustischen Signale der Handlung angewiesen waren, in den Aktpausen durch deutsche Zwischenspiele zu entschädigen. Es handelt sich dabei um sehr einfache, derb realistische Dialogszenen in Knittelversen, in denen oft auf Kosten eines einfältigen Bauern gelacht werden durfte. Diese Intermedien hatten in der Regel nichts mit dem lateinischen Stück zu tun, das sie nur unterbrachen, um die nicht eingeweihten Zuschauer zu verträsten. Sie wurden endgültig in der oben zitierten

Bestimmung der *Ratio studiorum* von 1599 verboten. Das gilt auch für die in den ersten Jahrzehnten noch üblichen volkssprachlichen Inhaltsangaben, die zur Orientierung des Publikums während der Aufführung von einem Schauspieler auf der Bühne vorgetragen zu werden pflegten.

Die einzige Hilfe für die nicht lateinkundigen Zuschauer, die sich auf Dauer bewährt hat, war die gedruckte Perioche, eine Art Programmheft, in dem die Handlung Szene für Szene in deutscher Sprache (bzw. meist auf deutsch und lateinisch) erklärt und auch die Rollen mit den Namen der Schauspieler angegeben waren. Sie wurden im Vorfeld, z. B. in Verbindung mit der Einladung zur Aufführung, verteilt oder öffentlich an den Kirchtoren angeschlagen und waren auch käuflich zu erwerben. Solche Periochen wurden 1597 zum ersten Mal, in Erwartung des großen Zuschauerinteresses, für den Münchener *Divi Michaelis Archangeli Triumphus* gedruckt.<sup>113</sup>

## B. DRAMENTYPEN

Die zahlreichen programmatischen Verlautbarungen über die Funktion des Theaters im pädagogischen und missionarischen Gesamtkonzept der Societas Jesu und die im Laufe der Zeit vorgenommenen korrigierenden autoritativen Eingriffe in problematische Entwicklungen (wie z. B. die immer drohende komische Depravierung) gaben einen festen Rahmen für ihre Theaterarbeit vor. Trotzdem sind die uns überlieferten Früchte dieser kulturellen Aktivität, die Dramen, zum Glück von überraschender Vielfalt. Das ist zum einen bedingt durch den ständigen Wandel der politischen Verhältnisse und damit durch die zwischen Depression und Triumph schwankende, grundsätzlich instabile Verfassung der Katholischen Kirche in der hier zur Debatte stehenden Epoche. Diese Verhältnisse spiegeln sich natürlich in den Texten und ihrer Stimmung: sie entscheiden, ob ein Stück polemisch, bedrückt oder heiter ist. Zum andern ist das Jesuitentheater stärker, als man bei diesem universell agierenden Orden erwarten würde, auch durch regionale und lokale Bedingungen bestimmt: es macht einen großen Unterschied, ob hinter einem Kolleg ein fördernder mächtiger Fürst steht, ob neben einem Kolleg eine Universität steht, ob ein Kolleg sich mehr der Bildungsarbeit oder der Seelsorge verpflichtet weiß. Hier kommen auch die Bedürfnisse des Publikums ins Spiel, das soziologisch und intellektuell extrem unterschiedlich sein kann. Stets hatte der Dramatiker zu entscheiden, ob und in welchem Maße in einer Aufführung der Hof, die Bildungsgemeinschaft der Schule bzw. Universität oder aber die einfache Bevölkerung zu berücksichtigen war.

---

<sup>113</sup> Zum Begriff und zur Geschichte der Perioche vgl. FRANK POHLE, Glaube und Beredsamkeit (wie Anm. 11) S. 47–53. Über den Einsatz der lateinischen Sprache auf der Bühne vgl. FIDEL RÄDLE, Lateinisches Theater fürs Volk. Zum Problem des frühen Jesuitendramas, in: Zwischen Festtag und Alltag. Zehn Beiträge zum Thema „Mündlichkeit und Schriftlichkeit“ (ScriptOralia, 6), hg. von WOLFGANG RAIBLE. Tübingen 1988, S. 133–147, und DERS., Humanistenlatein und das übrige Leben oder von der Nachsicht der Gebildeten mit den Frommen, *Candide index*, Festschrift für Walter Wimmel zum 75. Geburtstag, hg. von ANNA ELISSA RADKE, (Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1998), S. 261–274.

Im Folgenden soll versucht werden, die bunte Vielfalt der agierten Texte nach Dramentypen zu gliedern und mit repräsentativen Beispielen durch illustrierende Textzitate zu belegen.

### B. 1. Festspiele

Dramen dieser Art, die sich durch besondere Prachtentfaltung auszeichnen, sind ihrer Natur nach nicht ohne enge Kooperation mit fürstlichen Gönnern denkbar. Sie übersteigen die finanziellen Möglichkeiten der Kollegien bei weitem, und sie entsprechen wegen ihrer starken Betonung festlicher Repräsentation erst in zweiter Linie den primären Interessen des Jesuitentheaters, nämlich der Förderung der Religion und der Bildung. Literarisch scheinen sie sich frei entfalten zu können, in Wirklichkeit dienen sie dazu, dem Fürsten, der auch ein Bischof sein kann, oder gar dem Kaiser zu huldigen. Diese Huldigung kann sehr direkt durch die Sprache zum Ausdruck gebracht werden, im günstigsten Fall bleibt sie elegant versteckt und bedient sich der zu entschlüsselnden Symbole und Allegorien.

München war in den ersten Jahrzehnten ein Zentrum solcher Huldigungs-Festspiele,<sup>114</sup> später folgte Wien. Die enge Verbindung der Münchener Societas Jesu mit dem Herzoglichen Haus der Wittelsbacher manifestierte sich bereits in denkwürdiger Weise im Jahre 1568, als die Jesuiten aus Anlaß der Hochzeit Wilhelms V. von Bayern<sup>115</sup> mit Renate von Lothringen ein Stück aufführten, das nicht von einem der Ihren verfaßt war: den *Samson* des Andreas Fabricius Leodius (1520–1581).<sup>116</sup> Bald darauf, 1575, kam der *Constantinus Magnus* auf die Bühne, dessen Text handschriftlich erhalten geblieben ist (Valentin, Répertoire Nr. 118). Über den Autor, diesmal ein Jesuit, ist man sich nicht im klaren. Das zweigeteilte Stück beanspruchte zwei Tage. Der erste Teil behandelt den militärischen und politischen Triumph des vollkommenen christlichen Herrschers Constantinus über den Heiden Maxentius, der zweite Teil zeigt den zeitweilig gefährdeten inneren Weg Konstantins zum wahren Christentum, der sich in der Anerkennung des päpstlichen Primats und in der damals längst als Fälschung entlarvten ‚Konstantinischen Schenkung‘ vollendet. Der Herzog von Bayern, das stets hervorragende Beziehungen zu Rom unterhielt, konnte und sollte sich durch dieses Stück als christlicher Herrscher in der legitimen Nachfolge Konstantins geehrt fühlen. Vielleicht weniger direkt, aber doch eindeutig, war die Huldigung für das Bayerische Herzogshaus, die in dem pompösen *Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici* vom Jahre 1597 zum Ausdruck kam.<sup>117</sup> Wer ihn verfaßt hat, ist ebenfalls ungeklärt. Er wurde aus Anlaß der Einweihung der Münchener Michaelskirche am 11. Juli 1597 vom Mittag bis zum späten Abend, über acht Stunden hinweg, von mehr als 900 Darstellern

<sup>114</sup> Vgl. VALENTIN, Le théâtre (wie Anm. 28), 1, S. 429–464: „Les fêtes Munichoises“.

<sup>115</sup> Er war zeit seines Lebens ein besonderer Freund der Jesuiten und gab diese Sympathie an seinen Nachfolger Maximilian I. von Bayern weiter.

<sup>116</sup> Andreae Fabricii Leodii *Samson. Tragoedia nova, ex sacra Iudicum historia sumpta*, Coloniae apud Maternum Cholinum. Anno 1569.

<sup>117</sup> Vgl. die reich kommentierte Edition: *Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici*, hg. von BARBARA BAUER und JÜRGEN LEONHARDT. Jesuitica, Band 2. Regensburg 2000.

aufgeführt. In der Handlung ist die irdische Geschichte der *Ecclesia militans* eingepaßt in die Ewigkeitssphäre des Kampfes zwischen dem Erzengel Michael und dem ‚Großen Drachen‘ (dem Satan) und der Verfolgung des ‚Apokalyptischen Weibes‘ durch den Drachen (Apokalypse 12, 7–18). In starken Kontrasten, erschreckend und beseligend, läuft hier eine *Tragicomoedia* der Welt- und Heilsgeschichte ab, die in der Errichtung der Michaelskirche als *salutis asyllum* und damit in der siegesgewissen Annektierung des Erzengels als Patron des von den Wittelsbachern regierten Bayernlandes gipfelt.<sup>118</sup>

## B. 2. Erziehungs- und Bildungsramen<sup>119</sup>

Triumphierende Festspiele solcher Art mögen den Zuschauern ein stolzes Gefühl vermittelt haben, konfessionell auf der richtigen Seite zu stehen und in einer vom Himmel sichtbar gesegneten staatlichen Gemeinschaft zu leben. Damit konnten sich die nüchternen und tatendurstigen Jesuiten aber keineswegs begnügen. Ihnen ging es, wie bereits gesagt, darum, dem nachtridentinischen katholischen Selbstbewußtsein ein sicheres Fundament zu geben, und sie taten das durch eine einzigartig organisierte pädagogische Anstrengung. Denn sie waren sich darüber im Klaren, daß die Katholische Kirche nach ihrer Krise durch die Reformation und durch den säkularen Humanismus nur würde bestehen können, wenn in ihr *pietas* und *litterae* eine fruchtbare Verbindung miteinander eingingen. So erhielt in ihrer Pädagogik die formale Bildung im Sinne der *humaniora* ein ganz unerwartetes Prestige. Humanistische Bildung wurde fast zum Synonym für adäquate Erziehung, gute *eruditio* garantierte gute *mores*. Diese Konzeption, die geradezu ein Credo war, ist die Grundlage für die zahlreichen Bildungsramen, die vor allem die letzten drei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts beherrschen. Die eindrucksvollste Proklamation dieser neuen Idee, die auch eine unerwartet offene Kritik der aktuellen kirchlichen Zustände einschloß, liegt vor in einem anonymen *Dialogus de usu et abusu eruditionis multorum annorum laboribus partae*, der den gräzisierungstendenzen Kurztitel *Dittematbematochresis* trägt und vom zweifachen, d. h. rechten und verfehlten, Gebrauch der gelehrten Bildung (*eruditio*) handelt.<sup>120</sup> Das Stück wurde erstmals im Jahre 1585 vor Herzog Wilhelm V. und dem gesamten Wittelsbachischen Haus aufgeführt und ist später auch an anderer Stelle, etwa in Dillingen (1599 und 1601), wiederholt worden. Zu Beginn des Dramas tritt die von der ‚Häresie‘ bedrängte *Ecclesia* auf die Bühne und berät mit den beiden entscheidenden Mächten dieser Welt, verkörpert im König und im Bischof, die Möglichkeiten ihrer Rettung. Diese Rettung besteht, wie sich später zeigt, in der Mobilisierung der *Sapientia*. Dem Bischof fällt bemerkenswerterweise die Rolle zu, die Schuldigen für die Misère der *Ecclesia* zu benennen (und er präsentiert dabei implizit die Bildungskonzeption der

<sup>118</sup> Vgl. dazu GÜNTHER HESS, Der sakrale Raum als Schauspiel. Zur poetischen Inszenierung der Münchner Michaelskirche in der historischen Festschrift von 1597, in: G. HESS, Der Tod des Seneca. Jesuitica, Band 10. Regensburg 2009, S. 278–301, hier S. 1f.

<sup>119</sup> Vgl. dazu FIDEL RÄDLE, Gegenreformatoreischer Humanismus: die Schul- und Theaterkultur der Jesuiten, in: Späthumanismus, hg. von NÖTKER HAMMERSTEIN und GERRIT WALTHER. Göttingen 2000, S. 128–147.

<sup>120</sup> Handschriftlich erhalten in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Clm. 1554, fol. 64r–78v.

Jesuiten): schuld sind die Kleriker, und das Grundübel ist deren Mangel an Bildung (*ignorantia*):

[...] ignorantia maximâ  
 Plerique caeci non levant virtutibus,  
 Deest quod eruditioni, sed fere  
 Indoctiores improbiores sunt quoque  
 Nec caeteros verbis nec exemplis docent.  
 Vita mala, muta lingua, facta turpia –  
 Haec sunt eorum, proh nefas, molimina. (fol. 65r).

„Die meisten Kleriker sind blind wegen ihres gewaltigen Bildungsmangels, und sie gleichen nicht etwa durch moralische Qualität aus, was ihnen an Bildung fehlt. Vielmehr sind in der Regel die weniger Gebildeten auch noch die moralisch Verkommeneren, und so können sie sich das Volk weder durch Worte, noch durch das vorbildliche Beispiel ihrer Lebensführung lehren. Schlechter Lebenswandel, Sprachunfähigkeit und Schandtaten, das ist es, was sie blamablerweise zustande bringen.“

Rettung also bringt die Beseitigung der *ignorantia*. Es ist nur konsequent, wenn die Jesuiten in ihren Dramen vorführen, wie auch die Heiligen (z. B. der hl. Georg oder der hl. Ulrich) sich um Bildung bemüht haben. Bildung, hier freilich reduziert auf schulischen Erfolg, ist sogar ein Gut, das einem die Jungfrau Maria vermittelt: ursprünglich schlechte Schüler, wie der später heilige Albertus Magnus<sup>121</sup> und wie der später als Bischof versagende Udo von Magdeburg<sup>122</sup> erfahren durch sie eine intellektuelle Erleuchtung.<sup>123</sup>

Seit den 80er Jahren häufen sich die Stücke, die, in deutlich erkennbarer Übereinstimmung mit der Politik der weltlichen Herrscher, das humanistische Studium im Geiste des Jacobus Pontanus propagieren. Wie eine christliche Tugend wird dabei die schulische und wissenschaftliche Anstrengung (*labor*) gepriesen, die ohnehin als die zeitgemäße moderne Form der Askese in der Societas Jesu hoch im Kurs stand. Ein exemplarisches Stück ist Wolfgang Starcks (1554–1605) *Misoponus. Drama de negligentis adolescentis ad diligentiam conversione*,<sup>124</sup> das 1591 in Augsburg zur Eröffnung des Studienjahres, an Fastnacht 1592 in Dillingen und 1596 in Ingolstadt aufgeführt wurde. Es geht in diesem Drama um die Bekehrung des Jünglings *Misoponus*, der sich den Forderungen des greisen *Labor* zugunsten der *Negligentia* entzieht und *Ignorantia* zur Frau erhält. Diese, eine bekennende Anhängerin des *Soloeccismus*, langweilt ihn nach kurzer Zeit und wird schließlich von *Misoponus*, der sich durch die Tortur dieser Mésalliance

<sup>121</sup> Das Ingolstädter *Summarium* (wie Anm. 39), S. 100, verzeichnet zum Jahre 1596 ein leider verlorenes *Drama de Alberto Magno, quomodo a Beata Virgine ingenium docile impetravit*.

<sup>122</sup> Jakob Gretsers ‚Udo von Magdeburg‘ 1598. Edition und Monographie von URS HERZOG (Berlin: de Gruyter, 1970), bes. S. 11–19.

<sup>123</sup> Vgl. FIDEL RÄDLE, ‚Schulstress‘ (wie Anm. 75), S. 73–105, hier S. 96–100.

<sup>124</sup> Erhalten in Dillingen, Studienbibliothek XV 237, fol. 123r–154v.

zum *Philoponus* gewandelt hat, in einer wüsten Plautinischen Prügelszene aus dem Haus gejagt. Stücke dieser Art, die unter wechselnden Titeln im Schulumilieu spielen und viel Gelegenheit für Komik, vor allem für Philologenhumor und Spott über falsches Latein, bieten, sind zahlreich. Bereits im Jahre 1573 ist ein *Mysoponus* für Köln belegt,<sup>125</sup> und noch 1626 verfaßte der von P. Peter Leutenstorfer neu entdeckte Dramatiker Simon Schall SJ in Hall in Tirol einen herzhaft witzigen *Misologus resipiscens*.<sup>126</sup>

In diese Reihe gehören u. a. die folgenden durchweg erhalten gebliebenen Stücke: *Stratocles* (Dillingen 1578 und 1590, Augsburg 1588) von Jacobus Pontanus, der 1584 in München gespielte anonyme *Misomathematerastes* (Valentin, Répertoire Nr. 212), Ferdinand Crendels *Ignaviae proscriptio* (Dillingen 1588, Répertoire Nr. 267) und Matthäus Raders *Hypnomachia* oder *Vigilantius* (Augsburg 1595 und Dillingen 1597, Répertoire Nr. 358 und 380). Ihre direkte oder indirekte Abhängigkeit von den ersten frühhumanistischen, noch vorreformatorischen Bildungsdramen (Jakob Wimpfeling's *Stylpho* [1480/1494], Heinrich Bebels *Comoedia de optimo studio iuvenum* von 1501, Johannes Kerckmeisters *Codrus*, gedruckt 1495) ist evident.<sup>127</sup>

Eine Untergattung dieser schulzentrierten Bildungsdramen sind die von Andrea Guarinas *Bellum grammaticale* (1511) und von Nikodemus Frischlins *Priscianus vapulans* (1578 in Tübingen uraufgeführt, 1580 in Straßburg gedruckt) inspirierten Spiele, in denen die Sprache selber zum Gegenstand der Handlung wird und der Kosmos der Grammatik als *Regnum Humanitatis*, meist mit allegorischen Personifikationen (z. B. *Barbarismus* und *Soloecismus*) auf der Bühne erscheint.<sup>128</sup> Am Beginn der jesuitischen Tradition derartiger Stücke steht Jakob Gretser's *Dialogus de regno Humanitatis*, der im März 1585 in Fribourg in der Schweiz aufgeführt wurde. Der Autor hat sein Drama mehrfach bearbeitet und nach seiner Ankunft in Bayern mit erheblichen komischen Erweiterungen 1587 und 1590 in Ingolstadt bzw. 1598 in München auf die Bühne gebracht.<sup>129</sup>

<sup>125</sup> DUHR, *Geschichte* (wie Anm. 16), 1, S. 338, Anm. 2 (dort fälschlich *Mysopomus*).

<sup>126</sup> Von LEUTENSTORFER privat ediert und übersetzt; vgl. dazu P. PETER LEUTENSTORFER, 'Vier lateinische Jesuiten-Theaterstücke aus Hall in Tirol', *Jesuitica. Forschungen zur frühen Geschichte des Jesuitenordens in Bayern bis zur Aufhebung 1773*, hg. von JULIUS OSWALD und RITA HAUB (München: C. H. Beck, 2001), S. 531–549.

<sup>127</sup> Vgl. RÄDLE, 'Schulstress', S. 83–87. Zum Problem vgl. vor allem WILFRIED BARNER, 'Humanistische Bildungswerbung, schwäbisch. Zu Heinrich Bebels *Comoedia* vom Jahre 1501', *From Wolfram and Petrarch to Goethe and Grass. Studies in Literature in Honour of Leonard Forster*, ed. by DENNIS H. GREEN / LESLIE P. JOHNSON / DIETER WUTTKE (Baden-Baden: Koerner, 1982), S. 193–212, und CHRISTEL MEIER, 'Die Inszenierung humanistischer Werte im Drama der Frühen Neuzeit', *Das Theater des Mittelalters und der Frühen Neuzeit als Ort und Medium symbolischer Kommunikation*, hg. von CHRISTEL MEIER / HEINZ MEYER / CLAUDIA SPANILY (Münster: Rhema, 2004), S. 249–264, bes. S. 553–556.

<sup>128</sup> Vgl. FIDEL RÄDLE, 'Un mezzo espressivo diventa soggetto: la lingua latina come materia nei drammi dei Gesuiti?', *Studi Umanistici Piaceni*, 24 (2004), 213–220.

<sup>129</sup> Drei Fassungen sind 1898 bzw. 1912 von DÜRRWÄCHTER ediert worden; vgl. dazu ANTON DÜRRWÄCHTER (wie Anm. 84), S. 76–99: 'Die *Regnum-Humanitatis*-Dramen.'

### B. 3. Bibeldramen

Das reiche und bunte Stoffangebot der Bibel ist von den Jesuiten auf ihrer Bühne gern genutzt worden. Sie hatten weniger Hemmungen als die Protestanten, die Geschichten des Alten Testaments und die Erzählungen und Parabeln des Neuen in ihrem theologischen und kirchenstrategischen Sinn zu behandeln, auch abzuwandeln, und vor allem theatralisch auszugestalten und anzureichern. Wie stark die verändernden Eingriffe sein konnten, ist bereits oben aus Anlaß des Fuldaer *Acolastus* vom Jahre 1576 gezeigt worden. In der Regel aber kam es vorwiegend darauf an, eine biblisch verbürgte Geschichte dramatisch plausibel und menschlich verstehbar darzustellen, was freilich umfangreiche Ergänzungen durchaus mit einschließen konnte.

So hat Jakob Gretser in seiner Schweizer Zeit in Fribourg, einer regionalen Vorliebe für volkstümliche Bibeldramen folgend, einen *Lazarus resuscitatus* (nach dem Johannesevangelium, Kap. 11) verfaßt und 1584 aufgeführt. Da die eigentliche Handlung, der Akt der Auferweckung des Freundes Jesu, im Evangelium sehr kurz ist, hat sich Gretser drei Dramenakte Zeit genommen, um die Krankheit des Lazarus und die Sorgen seiner beiden Schwestern Maria und Martha auf anrührende Weise darzustellen. Das Personal wird passenderweise ergänzt durch einen geldgierigen Arzt, der sich zwei Talente als Erfolgsprämie garantieren läßt. Über fünf Szenen des zweiten Akts (II, 1–6) wird der Todeskampf des Lazarus auf der Bühne vorgeführt, der sich in einem dramatischen Ringen zwischen Dämonen und Engeln um die Seele des Sterbenden abspielt. Hier ist die seit Jean Gerson (1363-1429) kodifizierte und vielfach variierte *Ars moriendi*, in der dieser Kampf zwischen Teufeln und Engeln in ausformulierten Dialogen beschrieben und mit Figuren illustriert war, für das Volk anschaulich ins Bild gesetzt. Eine zusätzliche, makaber humoristische Belebung des Dramas ergibt, nach dem Tod des Lazarus, das Gespräch der beiden Totengräber über die *felicitas* ihres Berufes.<sup>130</sup>

So sind die Jesuitendramen dieses Typs bei aller Bindung an die biblische Quelle oft reich an Ergänzungen und Erweiterungen, auch an Explikationen und nicht zuletzt an Komik. In dieser Hinsicht unterscheiden sie sich nicht mehr grundsätzlich von Heiligen- oder Legendendramen, in denen die Autoren natürlich viel freier schalten konnten. Was alles an aktuellen Anliegen in einem Bibeldrama durch Verdeutlichung der Handlung unterzubringen war, oder vielmehr: was die Zuschauer aus einem Bibeldrama lernen konnten, verrät exemplarisch der Prolog des verloren geglaubten *Absolon* (Valentin, Répertoire Nr. 88), der sich in einer Fuldaer Handschrift erhalten hat. Das Stück trägt den explikativen Titel *Absolon Drama sacrum et novum, quo rebellis filii in patrem scelus et eiusdem iusta vindicta: tum Davidis miserabile exilium et laetissimus reditus in recuperatum deo authore regnum etc. tragikomikôs exhibentur*<sup>131</sup> und wurde von Peter Michael (genannt Brillmacher, 1542–1595) im Jahre 1571 in Speyer verfaßt und aufgeführt. Es

<sup>130</sup> Das Stück ist mit vielen Zitaten einfühlsam interpretiert von DÜRRWÄCHTER (wie Anm. 84), S. 39-51.

<sup>131</sup> Fulda, Hessische Landesbibliothek C 18, fol. 194v–232r.

ist übrigens mit zahlreichen Regieanweisungen und für die beiden ersten Akte mit deutschen ‚Argumenten‘ versehen. Der Prolog kündigt an, die Menschen könnten hier „wie in einem Spiegel sehen, in welchen Verwicklungen Gott, der Schöpfer des Himmels und der Erde, die Angelegenheiten der Menschen zum Besseren wende, und wie er die Seinen, die aufrichtig auf ihn ihre Hoffnung setzten, auch mitten in schweren Gefahren niemals verlasse“:

[...] qua [fabula] non secus  
 Quam in speculo videat genus mortalium,  
 Quibus res hominum verset vicibus Deus  
 Poli terraeque conditor: quamque suos  
 Nunquam vel medijs in periculis deserat  
 Sincere qui spei in illum anchoram suae  
 Figunt. (fol. 195r)

Allen solle dieses Drama zur Warnung dienen, daß Gott diejenigen strafe, welche „die heilige Religion der Väter und Vorfahren verletzen“ (*sacram Patrum et / Maiorum pietatem violare*) und die „kostbarsten und heiligsten religiösen Dekrete wie Dreck mit Füßen treten“ (*et optima / Sanctissimaque decreta instar sordium / Proculcare*). Nach dieser deutlichen Adresse an die ‚Häretiker‘ wird aber noch eine allgemeine menschliche und theologische Besorgnis ausgesprochen:

[...] Si quis quoque  
 Praesentis reipublicae acerbum dolet  
 Casum et deformem faciem: hic videt non novum id  
 Et insolitum esse in humanis, ne perperam  
 Aliquid in cogitationem irrepere  
 Sinat de supremo Mundi regimine  
 Quasi nullum extet. (fol. 195v)

„Auch wenn jemanden der bittere Fall unseres Gemeinwesens und sein häßliches Erscheinungsbild schmerzt: hier sieht er, daß solches überall dort nicht neu und ungewohnt ist, wo es Menschen gibt, damit nicht etwa jemand fälschlicherweise bezüglich der allerhöchsten Lenkung der Welt auf die Idee kommen könnte, sie existiere gar nicht.“

Nach diesem überraschenden Theodizee-Gedanken zieht der Prolog noch einmal ein Fazit: In guten und in schlechten Zeiten darf man, wie David, das Gottvertrauen nicht verlieren. Das Volk soll den wahren Fürsten bedingungslos gehorchen und nicht rebellieren wie das Volk Israel; die Fürsten ihrerseits können lernen, daß sie ihr Volk menschlich behandeln sollten, für dessen Wohlergehen sie Gott Rechenschaft ablegen müssen. Mit diesen Richtlinien versehen, kann der Zuschauer das im Drama folgende Geschehen aus dem zweiten Buch der Könige (Kap. 13–19) vielleicht aufmerksamer verfolgen und verstehen. Brillmacher erzählt es zuverlässig nach, wobei er die menschliche und politische Katastrophe dieses Dramas durch seine deutliche Empathie

plausibel macht. Dabei kommen theologisch geprägte Vorstellungen des 16. Jahrhunderts an mehreren Stellen sichtbar zum Zuge: so verschafft der Autor den Teufeln Astaroth, Belial und Sathan theatralisch eindrucksvolle Auftritte, und auch deren Gegenspieler, der *Angelus bonus*, fehlt nicht. Diese Vertreter der außerirdischen Mächte, die auf der Bühne der Jesuiten auch sonst oft präsent sind und insgeheim die Handlung lenken, sollen in diesem Stück sichtbar beweisen, daß es tatsächlich ein *supremum Mundi regimen* gibt.

Was die historische Weiterentwicklung des Bibeldramas angeht, so scheint es, daß sein naiv narrativer Stil sich immer mehr zur reflektierten didaktischen Abstraktion wandelt, die sich vielfach durch den Einsatz allegorischer Personen zu erkennen gibt. Aus Augsburg ist vom Jahre 1630 die Perioche eines *Absalom*-Stücks erhalten: *Absalom impius Das ist: Tragoedia Vonn dem trewlosen Abfall Absalonis / unnd Verfolgung seines mildreichen Vatters und Königs Davids* (Szarota II, 1: II, III, 20).

Hier wird die ganze Handlung angetrieben und auch erklärt von den Allegorien der *Ambitio*, *Perfidia* und *Impietas* einerseits sowie *Pietas* und *Victoria* andererseits. Allegorische Figuren sind das effektivste und beliebteste Mittel aller Autoren, ihren Dramen theologisch reflektierte Strukturen zu verleihen und den Zuschauern, sogar jenseits des gesprochenen Worts, Hinweise zu einem groben Verständnis der Handlung zu geben.

#### B. 4. Heiligen- und Märtyrerdramen

Die vor allem durch das Mittelalter reich belieferte Hagiographie lieferte den Dramatikern zwar keine so streng fixierten Stoffe wie etwa die Bibel, doch bleiben sie, wenn sie das Leben eines Heiligen auf die Bühne bringen wollen, in der Regel an die von der Kirche vermittelten und gehegten Viten traditionen gebunden, die im Bewußtsein des Volkes oft stark verankert waren. Das bedeutet, daß es weit mehr erbauliche als wirklich spannungs- und konfliktgeladene Heiligendramen gibt. Das im christlichen bzw. katholischen Sinn glückliche Ende solcher Stücke steht ja in jedem Fall fest, selbst wenn die Handlung erst auf dem Umweg von Gefährdung und Schuld des Helden zum Ziel führt. Für einen Heiligen oder eine Heilige muß der Zuschauer nicht fürchten. Er bekommt im Gegenteil Muster vorbildlichen moralischen und religiösen Lebens vorgeführt. Die möglicherweise ermüdende Didaktik solcher Dramen wird von begabten Autoren oft durch historisches, gegebenenfalls sogar exotisches Kolorit kompensiert. Das gilt zum Beispiel für Märtyrerdramen.<sup>132</sup> Ein weiteres emotional belebendes Element der Heiligendramen ist ihre fromme, grundsätzlich

---

<sup>132</sup> Eine ganz neue Spezies, nämlich Dramen von zeitgenössischen Martyrien, bilden die per se exotischen Stücke, welche die Japan- und Chinamission der Jesuiten als historische (nicht legendäre) Grundlage haben. Sie sind erforscht in dem Sammelband: *Mission und Theater. Japan und China auf den Bühnen der Gesellschaft Jesu*, hg. von ADRIAN HSIA und RUPRECHT WIMMER, *Jesuitica* 7 (Regensburg: Schnell + Steiner, 2005); vgl. dort vor allem WIMMER, Japan und China auf den Jesuitenbühnen des deutschen Sprachgebietes, S. 17–58.

hochgestimmte Feierlichkeit, die im Fall von Martyrien auch triumphalistische Züge annehmen kann.

Als Muster seien zwei anonym überlieferte Stücke über zwei sehr populäre Heilige näher betrachtet: eine *Tragicomoedia* über den heiligen Märtyrer Georg,<sup>133</sup> aufgeführt 1586 vom Jesuitenkolleg Fulda, das zur Provinz der *Germania inferior* gehörte, und eine *Comoedia de Sancto Udalrico Episcopo Augustano*, die im Jahre 1611 in Dillingen anlässlich der Grundsteinlegung der neuen Marienkirche gegeben wurde.<sup>134</sup> Die abschließende Weihe dieser Kirche im Juni 1617 wurde übrigens mit Georg Stengels dreitägigem *Triumphus Deiparae Virginis*<sup>135</sup> gefeiert, der ein weiteres Exempel des oben behandelten Dramentyps ‚Festspiel‘ darstellt.

Das Fuldaer ‚Georg‘-Drama, dessen Gattungsbezeichnung *Tragicomoedia* sich aus der Tatsache erklärt, daß hier ein Heiligenleben erst nach gräßlichem Leiden, dem Martyrium, glücklich, nämlich in der ewigen Seligkeit, endet, wurde im Oktober 1586 in Anwesenheit und zu Ehren des Erzherzogs Maximilian von Österreich aufgeführt. Dieser war zur damaligen Zeit Hochmeister des Deutschen Ordens und Administrator des vakanten Hochstifts Fulda. Der heilige Georg war als Ritterheiliger Schutzpatron des Deutschen Ordens. In dem Stück werden, wie der umfangreiche Titel verrät, in der Person des heiligen Georg die schulische Unterweisung und die vorbildlichen Sitten hoher Adliger vorgestellt. Es besteht aus fünf Akten und ist – eine Spezialität des Fuldaer Theaters – zu wesentlichen Teilen in Hexametern verfaßt. Dabei herrscht erkennbar eine metrische Hierarchie: die ‚serösen‘ Partien (die Reden der Allegorien, das Schulleben, Politik und Krieg, die Auseinandersetzung mit Diokletian, schließlich das Martyrium) sind hexametrisch, die moralisch bedenklichen Vertreter der profanen Welt (Georgs studentische Freunde) sprechen hingegen jambisch und singen fröhliche Lieder, allerdings in klassischen Versmaßen. Zu Beginn des Dramas verständigen sich die Allegorien der göttlichen Weisheit, *Sapientia*, und der vier Kardinaltugenden *Prudentia*, *Iustitia*, *Fortitudo* und *Temperantia* darauf, sich des vielversprechenden Jünglings Georg anzunehmen und sein Leben, das zunächst dem Studium und dem Musendienst geweiht ist, zu begleiten. Dementsprechend bewährt sich der junge Held in mehreren aufeinanderfolgenden gymnasialen Prüfungsszenen, welche die hohe pädagogische Kultur der Jesuiten eindrucksvoll sichtbar machen. Im zweiten Akt ist Georg den Gefahren der Welt ausgesetzt, die sich vor allem aus seiner Begegnung mit schlechten Freunden (*malum consortium*) ergeben. Hier hat der unbekannte Autor zum Glück die kontrastive Möglichkeit genutzt, frivoles Leben darzustellen, das die Zuschauer von der psychischen Überanstrengung durch die geradezu unnatürliche Seriosität des

<sup>133</sup> *Tragicomoedia qua sub persona Divi Georgij celeberrimi Equitis et magni Martyris Generosorum nobilium institutio ac mores describuntur* (Fulda, Hessische Landesbibliothek C 18, fol. 78v–124r).

<sup>134</sup> Das Stück ist in zwei Handschriften überliefert: Dillingen, Studienbibliothek XV 222, fol. 3r–70r, und XV 245, fol. 190r–251r; ausgewählte Partien sind ediert und übersetzt in: FIDEL RÄDLE, *Der heilige Ulrich auf dem Jesuitentheater*, *Bischof Ulrich von Augsburg 890–973*, hg. von MANFRED WEITLAUFF (Weißenhorn: Anton H. Konrad Verlag, 1993), S. 697–749.

<sup>135</sup> Erhalten in Dillingen, Studienbibliothek XV 237b, fol. 8r–103r.

Musterschülers Georg entlasten konnte. Sylvanus, einer seiner sehr weltlich gesinnten Freunde (und ein Abbild des Verlorenen Sohnes), fragt:

Quid mente nubilosa moesti ingemitis?  
 Quid pectora excruciatas? Anne hilariter  
 Licet dies traducere? Expertes laboris<sup>136</sup>  
 Et tetricae melancholiae? Quid anxij  
 Estis? Quin sequimini vitae genus mollissimum,  
 Ut nobiles decet? Cur non voluptiae,  
 Facetijs, otio suavi, dulcibus  
 Indulgetis illecebris et amoribus? (fol. 91v)

„Warum härt ihr euch ab, so traurig und verdüstert? Was quält ihr euch? Darf man denn nicht seine Tage in Heiterkeit verbringen, ohne Mühsal und finstere Melancholie? Warum seid ihr so ängstlich? Warum wählt ihr nicht ein Leben voller Wonne, wie es den Edlen ansteht? Warum gebt ihr euch nicht der Lust hin, den Scherzen, dem angenehmen Nichtstun, den süßen Verlockungen und Liebesaffären?“

Natürlich überwindet Georg die irdischen Versuchungen. Im dritten Akt bewährt er sich als tapferer Ritter mit seiner Kohorte gegen die den Römern feindliche *Cobors Turchi*, wodurch er das Wohlwollen des Kaisers Diokletian gewinnt. Im vierten Akt besiegt er in der römischen Provinz Ägypten den Drachen. Die Aktion des Drachenkampfes selbst ist ausgespart, Georgs Sieg wird in wenigen Versen per Teichoskopie vom ägyptischen König (*Rex è moenibus*) konstatiert und feierlich verkündet. Der fünfte Akt spielt wieder in Rom, wo Georg, als heimlicher Christ, gemäß dem Dekret seines persönlichen Gönners Diokletian gezwungen wird, den heidnischen Göttern zu opfern. (Der daraus sich ergebende Konflikt Diokletians ist vom Autor in den Szenen 2, 3 und 5 herausgearbeitet.) Georg bleibt seinem christlichen Glauben treu und wählt das Martyrium, dessen grausamere Exekutionen zunächst außerhalb der Bühne stattfinden und durch Botenbericht referiert werden. Da Georg aber ein sogenannter ‚Märtyrer des unzerstörbaren Lebens‘ ist, dem die Folterer nichts anhaben können, kehrt er unversehrt auf die Bühne zurück, wo auch der von einem Magier zubereitete Gifttrank unwirksam bleibt. Der Magier bekehrt sich daraufhin selbst zum Christentum, und auch das zuschauende Volk ruft aus: ‚Wahrhaft groß ist der Gott der Christen‘ (*Populus exclamat: Vere magnus est Deus Christianorum*, fol. 120r). Nun folgen zwei spektakuläre Aktionen, welche die Bühnentechnik auf eine schwere Probe gestellt haben dürften: Georg soll zunächst auf das Rad geflochten werden:

LICTOR: Huc accede, rotae subeas tormenta, ligatum  
 Hunc manibus pedibusque gravi supponite moli.  
 RIBALDUS et FUSCUS: Cernamus, qua te Christus virtute iuvabit.  
 LORARIUS: Nunc agitate rotam valido impetu. OMNES: Abite, perimus! O! O!

<sup>136</sup> Die 2. Silbe von *laboris* ist fälschlich kurz gemessen.

*Accendantur pulveres et effringitur machina, prostratis lictoribus, fugit imperator cum omnibus, manet Georgius ligatus iuxta machinam dum alij partim laesi partim exusti discurrunt. (fol. 120v)*

„DER LIKTOR: Komm her, du sollst die Folter auf dem Rad erleiden. Bindet ihn an Händen und Füßen, und legt ihn unter das schwere Gerät. RIBALDUS und FUSCUS: Wir wollen doch mal sehen, mit welcher Wunderkraft Christus ihm beistehen wird. DER HENKERSKNECHT: Setzt jetzt das Rad mit kräftigem Schwung in Bewegung!

*Jetzt entzündet sich Pulver [es kommt zu einer Explosion], und die ganze Konstruktion zerberst. Die Likatoren stürzen zu Boden, der Kaiser ergreift mit allen übrigen die Flucht; zurückbleibt Georg, gefesselt neben dem [geborstenen] Gerät, während die andern teils verletzt teils verbrannt davonlaufen.<sup>6</sup>*

Georg wird in der folgenden Szene (V, 6) von den Tugendallegorien aufgenommen und bekennt erneut seine Treue zu Christus. In der 7. Szene verspricht Diokletian Georg eine glänzende Karriere in Rom, wenn er den heidnischen Göttern opfere. Georg geht zum Schein darauf ein und bittet den Kaiser, für diese Opferzeremonie alle Priester und das ganze Volk in den Tempel zu rufen, während er selber vorher noch ein stilles Gebet sprechen wolle. Dann ruft er aus: ‚Wenn es eure Götter wirklich gibt, Cäsar, so sollen sie jetzt ihre Macht zeigen.‘ (*Si Dij sunt vestri, monstrent sua numina, Caesar*). In diesem Augenblick ‚stürzt der Tempel samt den Göttern in sich zusammen, Blitze zucken, und während die andern unter den Trümmern begraben werden, ergreift der Kaiser erneut die Flucht. Georg bleibt allein zurück, und sogar die Dämonen bekennen Christus als ihren Gott: *Templum cum Dijs ruit, fulmina iactantur, oppressis alijs fugit imperator solo Georgio manente, daemonibusque Christum Deum confitentibus.* (fol. 122r).

Auch Alexandra, die Gemahlin des Kaisers, bekennt sich nun zu Christus und erleidet gemeinsam mit Georg das Martyrium. Dieser wird, nach einem Gebet voller Himmelssehnsucht, hinter der Bühne enthauptet. Danach beschließen die Tugendallegorien das Drama: sie berichten, wie Georgs Seele von Engeln in den Himmel getragen worden sei und sein Leichnam nun unter Trauergesang der Erde übergeben werde.

Während das Fuldaer ‚Georg‘-Drama in einem politisch relativ beruhigten Umfeld aufgeführt wurde und der Huldigung des Erzherzogs Maximilian gewidmet war, fällt die Dillinger *Comoedia de Sancto Udalrico episcopo Augustano* (1611, Valentin, Répertoire Nr. 652) in eine Zeit politischer und militärischer Gefährdung. Der unbekannte Autor verfaßte das Stück vermutlich bereits 1610, und gerade in den Sommer- und Herbstmonaten dieses Jahres rechnete man im Herzogtum Bayern mit einer entscheidenden militärischen Auseinandersetzung zwischen der Protestantischen Union und der kurz davor (1609) durch Maximilian I. von Bayern gegründeten Katholischen Liga. Dies prädestinierte den Patron der Augsburger Diözese, der im 10. Jahrhundert die Ungarn besiegt hatte, in besonderer Weise zum Helden eines Dramas,

das einfach deshalb als *Comoedia* bezeichnet werden kann, weil Ulrich als (995 offiziell kanonisierter) Heiliger stirbt.

Den *Acta Universitatis Dilinganae* (wie Anm. 54, S. 213–215) verdanken wir interessante Einzelheiten über die Umstände der Inszenierung: Die Bühne für die Aufführung, die am 3. Oktober im Freien stattfand und 6 Stunden dauerte, wurde zu spät, nämlich erst am 24. September, errichtet. Als man auf der noch unfertigen Konstruktion bereits mit den Proben begann, brach diese zusammen, wobei einige der Akteure leicht verletzt wurden. So konnte das Stück nie als Ganzes auf der Bühne durchgeprobt werden, und auch das Einüben der Schauspieler war zu spät begonnen worden, nämlich erst drei Wochen vor der Aufführung (*Nimis etiam sero actores coepti exerceri, tribus scilicet hebdomadis ante actum*; S. 214).<sup>137</sup> Auch hatte man zu spät bei den Fuggern in Augsburg um kostbare Kostüme nachgesucht, die zunächst verweigert, dann aber doch noch ausgeliehen wurden. Der Aufführung wohnten drei Bischöfe und zahlreiche Äbte sowie weitere hohe Kleriker bei. Allen gefiel der Inhalt, die sprachliche Gestaltung und die darstellerische Präsentation des Stücks. (Verglichen mit sonstigen Urteilen über gelungene Theateraufführungen wirkt diese Bewertung, ein bloßes *placuit*, allerdings sehr zurückhaltend.) Der Bischof von Ellwangen beschenkte die Schauspieler mit 30 Gulden. Die Adligen unter den Akteuren sowie die wichtigsten sonstigen Darsteller, insgesamt etwa 40 Personen, wurden zu einem prächtigen Mahl im Kolleg empfangen. Weitere 57 (von insgesamt 70 eingeladenen) erhielten eine kostenlose Mahlzeit im Konvikt.

Das fünftaktige Stück zeigt einen geistlichen Führer, der sich mit der weltlichen Macht auf heilsame Weise gegen die Feinde der Kirche (in der historischen Vita: gegen die Ungarn) verbündet und gleichzeitig als Person bescheiden nach den asketischen Idealen der katholischen Lehre lebt, – also einen idealen Bischof. Das war Appell und Mahnung genug für die geistlichen Führer der Gegenreformation. Ebenso stark wie im Fuldaer ‚Georg‘-Drama wird auch hier die Erziehung der Jugend in den *litterae* in Szene gesetzt. Die Schulzeit Ulrichs im Kloster zu St. Gallen bietet reichlich Gelegenheit zu pädagogischen Reflexionen und zu massiver Propaganda für die Gymnasien und Universitäten des Ordens. Dabei wird übrigens dringend von dem in Mode gekommenen Auslandsstudium abgeraten. Für reiche religiöse Didaxe sorgen unter anderem allegorische Figuren wie *Amor Dei*, *Amor Proximi* und *Auxilium Dei* sowie der insgeheim Regie führende Schutzengel, auf der Gegenseite *Invidia* und *Discordia*. Auch volkstümliche und komische Szenen sind in die Handlung eingestreut, z. B. das blamable Examen eines unbegabten, von seinem Vater überschätzten Bauernjungen, der sich um ein Stipendium des Bischofs Ulrich bewirbt (III, 7), und die Anwerbung eines *Misogynus*, der sich in das Heer des Kaisers zu den Waffen rufen läßt, weil er auf diese Weise dem mittlerweile zehnjährigen Ehekrieg mit seiner bösen Frau entkommen

<sup>137</sup> Für Georg Stengels oben (Anm. 135) erwähnten *Triumphus Deiparae Virginis* war nach derselben Quelle (S. 254f.) die Probenzeit weit großzügiger bemessen, nämlich vom 2. April bis zur Aufführung am 11. Juni 1617.

kann (IV, 6). In der letzten Szene des Stücks wendet sich Ulrich vom Himmel aus tröstend und mahnend an seinen Klerus und besonders an seinen aktuellen Nachfolger, dem er die Sorge für seine Schafe ans Herz legt.

#### B. 5. Legendendramen

Nicht signifikant anders, lediglich in der Gestaltung der Stoffe weniger festgelegt als die Heiligendramen, sind die zahllosen dramatischen Bearbeitungen von Legenden, deren Protagonisten keineswegs, wie die Heiligen, a priori ein vorbildliches Leben führen bzw., wenn sie sich verfehlt haben sollten, mit Sicherheit ein zuletzt doch noch seliges Sterben gewährt bekommen. Solche Legenden erzählen im Gegenteil oft von Menschen, deren Leben verworren und deren Seelenheil gefährdet ist. Das sind für das Drama grundsätzlich günstige Bedingungen: der Kampf um den Helden, der sich zwischen den himmlischen und den dämonischen Mächten abspielt, ist hier niemals vorentschieden. Denn der Mensch hat nach katholischer Lehre die freie Wahl zwischen Gut und Böse (*liberum arbitrium*), und das heißt: er ist selbst verantwortlich für sein Handeln. Seine Verfehlung, seine Sünde, führt zu persönlicher Schuld, aus der zwingend die Strafe folgt, falls die Schuld nicht durch die innere Umkehr getilgt wird. Sein Seelenheil entscheidet sich also, sozusagen berechenbar und prinzipiell anders als nach protestantischer Lehre, im irdischen Leben. Damit erhalten alle Aktionen auf der Bühne ein ganz besonderes Gewicht, das die Aufmerksamkeit der Zuschauer sichert. Denn diese wissen, was auf dem Spiel steht, und sie können aus der Beobachtung des Geschehens mitbeurteilen, wie es in jeder Situation um den Helden bestellt ist, ob sie bis zum Schluß um ihn fürchten müssen oder für ihn hoffen können.

Die im Folgenden exemplarisch vorgestellten Stücke präsentieren das von menschlicher Schwachheit und Sünde gefährdete Leben zweier hochgestellter Personen und damit zwei alternative Möglichkeiten: im ersten Fall verspielt der Held, nach bewußter Ablehnung von Besinnung und Umkehr, sein Seelenheil; im zweiten Fall bekehrt sich der dem Teufel bereits verfallene Held und wird gerettet. In beiden Fällen erleben die Zuschauer ein Ringen zwischen Himmel und Hölle um die Seele des Menschen. Das ist die übliche Konstellation (um nicht zu sagen: die übliche Versuchsanordnung) des Jesuitendramas. Sie macht dem Menschen, der ein solches Schauspiel sieht oder gesehen hat, sowohl seinen eigenen Wert als auch die Bedeutung seines Handelns und seine Verantwortung für die Konsequenzen dieses Handelns bewußt, woraus natürlich sowohl Antrieb und Ermutigung als auch Angst und Verzagen resultieren kann.

Es handelt sich um Jakob Gretsers *Dialogus de Udone Archiepiscopo Magdeburgensi*,<sup>138</sup> der am 2. Februar 1598 zur Fastnachtszeit von der Marianischen Sodalität in München aufgeführt wurde, und um Georg Bernardts (1595–1660) *Theophilus Cilix* (*Theophilus von*

---

<sup>138</sup> Ediert von URS HERZOG (wie Anm. 122).

*Kilikien*),<sup>139</sup> mit dem die Jesuiten im Oktober 1621 das Studienjahr ihres Akademischen Gymnasiums in Ingolstadt eröffneten. Beide Stücke beruhen auf populären Legenden,<sup>140</sup> die von den Jesuiten sehr oft auf die Bühne gebracht wurden,<sup>141</sup> der *Theophilus* allein im hier verhandelten Zeitraum fünfzehn Mal und offenbar immer in verschiedener Gestalt. In beiden Fällen haben sich (bis zum Jahr 1650) jeweils mindestens drei verschiedene Texte von dramatischen Bearbeitungen erhalten.<sup>142</sup>

Das erste Stück, vermutlich Jakob Gretsers eigene Neufassung seines bereits 1587 in Ingolstadt aufgeführten *Udo*-Dramas, behandelt die schaurige Geschichte vom Erzbischof Udo von Magdeburg, der sich in seinem Amt schwer versündigte und dafür zu ewigem Verderben verdammt wurde. Entsprechend den drei Phasen seines schicksalhaften Lebens ist der Text in drei *Partes* gegliedert. Zunächst wird die gnadenhafte intellektuelle Erleuchtung des schwachen Schülers Udo durch die Hilfe der Jungfrau Maria vorgeführt. Dies bietet die willkommene Gelegenheit, nach Art der weiter oben vorgestellten Bildungsramen, das Schulleben, d. h. den Lateinunterricht, auf der Bühne abzubilden. Das geschieht in aktionsreichen und mit Humor gewürzten Szenen. Vor allem der Eröffnungsmonolog des Lehrers Orbilus (der Name erinnert an den *plagosus Orbilius* des Horaz, Epist. II, 1, 70f.), der an der Dummheit seines Schülers Udo verzweifelt, ist ein Meisterstück witziger Tragödienparodie. Der zweite Teil zeigt den inzwischen zum Erzbischof emporgestiegenen Udo, der nun im Vollgefühl seiner neuen Macht den Verlockungen der Welt nachgibt und dem Laster der *Superbia* und *Gula*, vor allem aber der sexuellen Ausschweifung (*Luxuria*) verfällt. Die diesbezüglich überaus delikate Vorgabe der Quelle, nämlich die skandalöse Affäre des Erzbischofs von Magdeburg mit der Äbtissin des nahe gelegenen Zisterzienserinnenklosters Liliental, aus deren Bett Udo vom Teufel geholt worden sein soll, war natürlich unspielbar. Sie wird im Stück nur diskret referiert und ein einziges Mal, übrigens sehr geschickt, auch szenisch angedeutet: Udo geht maskiert aus seinem Palast zum Rendezvous (die Aufführung findet ja an Fastnacht statt!). Der altehrwürdige Ratgeber des früheren Bischofs, *Timor Dei*, den Udo als *oeconomus* eingesetzt hat, stellt sich ihm an der Tür vergebens warnend in den Weg. Die allegorische Person *Timor Dei* ist, wie man leicht sehen kann, eine Anleihe aus dem *Euripus*. Dasselbe gilt für *Cupido*, den sich Udo als Diener beigesellt. In beiden Dramen wird *Timor Dei* vom Protagonisten aus dem Haus gejagt, – ein Zeichen des kommenden Verhängnisses. Auch das Motiv des

<sup>139</sup> Ediert von FIDEL Rädle, Georg Bernardt SJ, *Dramen I.: Theophilus Cilix 1621. Ein Faust-Drama der Jesuiten*, lateinisch und deutsch, *Geistliche Literatur der Barockzeit*, 5 (Amsterdam & Maarsse: APA, 1984).

<sup>140</sup> Vgl. zur Udolegende HERZOG, S. 47–78, und Rädle, *Lateinische Ordensdramen* (wie Anm. 59), S. 563–568 (*Udo*), und S. 575–583 (*Theophilus*); ferner FIDEL RÄDLE, Aus der Frühzeit des Jesuitentheaters. Zur Begleitung einer Edition lateinischer Ordensdramen, *Daphnis*, 7, 2 (1978), 452–462, sowie FIDEL RÄDLE, De Udone quoddam horribile. Zur Herkunft eines mittelalterlichen Erzählstoffes, *Tradition und Wertung. Festschrift für Franz Brunböckl*, hg. von GÜNTER BERNT, FIDEL RÄDLE, GABRIEL SILAGI (Sigmaringen: Jan Thorbecke, 1989), S. 281–293.

<sup>141</sup> Vgl. VALENTIN, Register des *Répertoire* (wie Anm. 3).

<sup>142</sup> Eine weitere Handschrift eines 1655 in Straubing aufgeführten, literarisch sehr ansprechenden *Theophilus*-Dramas liegt in der Universitätsbibliothek München, 4<sup>o</sup> Cod. ms. 503, fol. 1r–65r.

‚schmalen Wegs‘ (*arcta via*, V. 556f.) wie vor allem die sehr negative, nämlich zum frivolen Leben verführende Rolle der Musik in diesem Mittelteil des *Udo* erinnert an den *Euripus*. Die ausgelassenen und witzigen Musiker (*fidicines*) und Comedians (*ludiones*), die der junge Erzbischof zu seiner Unterhaltung an seinen Hof holt, sind allerdings eine Wohltat für die Wirkung des Stücks.

Nachdem Udo die dreimalige Warnung des Engels (*Cessa Udo à ludo, sat diu lusisti Udo*, V. 604, 663 und 676) in den Wind geschlagen hat, beginnt mit dem dritten Teil des Stücks die Katastrophe. Hier wird in einer (von dem Kleriker Fridericus erlebten) Vision der Erzbischof in seinem eigenen Dom von Magdeburg vor das göttliche Gericht gestellt. Der Patron des Doms, der hl. Mauritius, verliest die Anklage, Christus, von Engeln begleitet, spricht das Todesurteil über Udo, das selbst die intervenierende Jungfrau Maria nicht mehr abwenden kann. Udo wird enthauptet. Die 6. Szene zeigt, wie Udo in der Hölle von den triumphierenden Dämonen empfangen und verhöhnt wird. In seiner Verzweiflung verflucht er seine Geburt und alle Kreatur, auch Gott und die Trinität, und wird schließlich, genau wie Euripus, in die Hölle hinabgestoßen.

Es versteht sich von selbst, daß diese abschreckende und stellenweise degoutante Geschichte auch als Warnung gedacht war für den hohen Klerus, seine eigene Lebensführung an den moralischen Kriterien auszurichten, welche die Katholische Kirche vorgab. An einer einzigen Stelle findet sich auch ein polemischer Angriff gegen die protestantische Lehre: Belzeubub äußert in der Schlußszene (V. 954ff.) seine besondere Freude darüber, daß gegenwärtig so viele Menschen seine Beute werden, die ‚sich fröhlich auf die Wirkung der Taufe verlassen und nur mit ihrem Glauben prahlen, als ob es im Leben keiner weiteren Anstrengung bedürfte‘ (*aqua baptismatis / qui gloriantur, et fidem iactant, quasi / Nullo labore alio foret opus*, V. 954-956).

Im Gegensatz zu diesem Stück ist unser zweites Beispiel, der *Theophilus Cilix* aus dem Jahre 1621, bei aller Dramatik seiner Handlung am Ende entspannend und tröstlich. Er gehört zu der großen Masse der Bekehrungsdramen, die zwar von der grundsätzlichen Gefährdung des Menschenlebens wissen, aber durch die göttliche Gnade und durch die aktive innere Umkehr des Helden zu einem versöhnlichen Ende finden. Diese Umkehr kann verschiedene Namen haben (*metánoia, poenitentia, resipiscere*). Sie ist die in der katholischen Lehre vorausgesetzte aktive und verantwortliche Leistung des Individuums, die sein ‚Heil‘, seine ewige Rettung möglich macht.

Der *Theophilus* vom Jahre 1621 ist das zeitlich früheste von insgesamt vier erhaltenen Dramen des aus München stammenden Georg Bernardt.<sup>143</sup> Der Autor war damals Lehrer der *Humanitas*-Klasse am Jesuitengymnasium in Ingolstadt, das zur Universität gehörte. Der Stoff entstammt einer spätantiken Legende über den hohen Kleriker Theophilus, der das ihm angetragene Amt des Bischofs aus Demut ablehnt, danach aber aufgrund ungerechter Verleumdungen durch seine Rivalen als Generalvikar abgesetzt wird. Da er diese Demütigung nicht erträgt, schließt er, von einem Magier dirigiert, einen Pakt mit dem Teufel, mit dessen Hilfe er schließlich selber Bischof wird. Doch

<sup>143</sup> Über diesen lange Zeit unbekanntem Autor vgl. FIDEL RÄDLE, Zum dramatischen Œuvre Georg Bernardts SJ (1595–1660), *Das lateinische Drama der Frühen Neuzeit* (wie Anm. 57), S. 233-254.

der Schutzengel (*Custos Genius*) und *Conscientia*, eine der zahlreichen allegorischen Personen des Stücks, konfrontieren Theophilus mit seiner Schuld: er hatte nämlich auf Befehl des Teufels ausdrücklich Gott und der Jungfrau Maria abgeschworen. Er bereut diesen Frevel zutiefst und erhält schließlich die mit seinem eigenen Blut unterzeichnete Urkunde aus der Hand Mariens zurück. Die Seelenzustände des Helden sind von Bernardt mit großer psychologischer Kunst gestaltet. Eine besondere Stärke des Autors ist der feine, von virtuosen Wortspielen gespeiste Witz, der auch vor gewagter Parodie geistlicher Texte und liturgischer Handlungen nicht Halt macht. So feiern in der 2. Szene des ersten von fünf Akten (*Partes*) die Höflinge des verstorbenen Bischofs den für sie freien Tag des Begräbnisses mit ausgelassenen Liedern und parodierendem Psalmengesang. Singulär ist der Schluß des Stücks: hier wird, nach dem Ende der *Theophilus*-Handlung, ausdrücklich eine Parallele zur Geschichte des *Faust*<sup>144</sup> gezogen. Die letzte Szene (V, 7) bietet dem Zuschauer eine fiktive schlimme Alternative zum Schicksal des Theophilus an; sie ist überschrieben: ‚FAUSTUS und SCOTUS beschließen das Drama, indem sie beklagen, wie das gleiche Verbrechen [nämlich Magie mit Hilfe des Teufels] in ihrem Fall ein ganz anderes Ende genommen hat‘ (FAUSTUS, SCOTUS *inaequalem aequalis sceleris exitum deplorantes actioni finem imponunt*). Die Szene spielt in der Hölle, wo die beiden zu Beginn des 17. Jahrhunderts berühmtesten Zauberer, der historisch rätselhafte Faust und der Italiener Jeronimo Scotto, ihre ewige Strafe für den Frevel der Zauberei beklagen und die Zuschauer warnen: *Ab, sapite, mortales, sapite!* (‚Ach, seid doch nur vernünftig, ihr Sterblichen, kommt zur Besinnung!‘).

### C. DIE ENTFALTUNG DES JESUITENTHEATERS: HISTORISCHER KONTEXT UND POLITISCHE FUNKTIONALISIERUNG. - DAS EXEMPEL FULDA<sup>145</sup>

#### C. 1. Humanistische Euphorie, moralische Erneuerung und konfessionelle Eroberungstaktik

##### C. 1.1. Die programmatischen Prinzipien

Aus den Anfängen des Fuldaer Jesuitentheaters ist eine *Oratio in laudem grammatices, poetices et rhetorices* überliefert, die im Zusammenhang mit der Aufführung des oben (unter

<sup>144</sup> Das Volksbuch von *Faust* war erst wenige Jahrzehnte vorher, im Jahre 1587, erschienen. Bernardt hat in allen vier Dramen Motive des Faustbuchs verwertet; vgl. dazu FIDEL RÄDLE, „Faustsplitter“ aus lateinischen Dramen im Clm 26017, *Festschrift Bernhard Bischoff*, hg. von JOHANNE AUTENRIETH und FRANZ BRUNHÖLZL (Stuttgart: Hiersemann, 1971), S. 478–495.

<sup>145</sup> Das der Provinz *Germania inferior* angehörende Fulda ist hier bewußt gewählt als Gegengewicht für das in der Forschung notorisch überbewertete Jesuitentheater des oberdeutschen Raums (vgl. dazu POHLE, Glaube und Beredsamkeit, S. 29f.). Die Fürstabtei Fulda mit ihrer herausragenden Stellung im Reich und der weitreichenden kirchlichen Bedeutung ihres Fürsten, der qua Amt Primas der Äbte in Germanien und Gallien war, bietet auch wegen ihrer besonders instabilen politischen Konstellationen einen wesentlich lebendigeren Einblick in jesuitische Bildungsstrategien als die konfessionell einheitlicheren Gebiete der Oberdeutschen Provinz.

A. 8.) interpretierten *Acolastus* vom Jahre 1576 gehalten wurde. In ihr spiegelt sich eindrucksvoll die aktuell gefährdete politische Lage der Katholischen Kirche, gleichzeitig aber wird das entschiedene Erziehungsprogramm der Jesuiten in seiner Funktion für die konfessionelle Auseinandersetzung pointiert zum Ausdruck gebracht. Die Rede wurde in Gegenwart des Fürstabts Balthasar von Dernbach (1548–1606) gehalten, der seit 1570 sein Territorium nach anfänglichem Schwanken streng im Sinne der Gegenreformation regierte. Die Rede bildet einen machtvollen Paratext zum Drama. Sie gipfelt in folgendem Appell:

Videtis, auditores, quantum in humanioribus literis lateat utilitatis, quantum excellentiae, quantum dignitatis et honoris! Videtis et vos, adolescentes studiosissimi, quae vobis hisce studiis est adhibenda diligentia, sine quibus eò nunquam quo tenditur pervenietis, nunquam finem desideratum consequemini: Ecclesiam, inquam, afflictam, ut perditorum hominum telis impugnatam, sectis et erroribus variis dilaceratam subvenire<sup>146</sup> nunquam poteritis! Erigamus ergo animos nostros et literis hisce non solum mentes exornemus, ingenium excolamus, ut honoribus ac dignitatibus aptissimis, sed etiam muniamus, ut hostium insulsam dicacitatem, cuius Lutherus Venerus (ut Plautus ait)<sup>147</sup> nepotulus magnus architectus fuit, comprimere, et argumenta nefaria confutare queamus. Commoveor enim ac toto corpore perhorresco, cum obsessa parricidarum facibus Ecclesia supplex manus tendit, ut, si maternis gustati<sup>148</sup> uberibus sumus, si iucundissimo lacte doctrinae pasti, si in hunc usque statum eius beneficio productos nos esse agnoscimus, ne telis ac armis proditorum ac latronum circumsessam deseramus. Nos qui literis operam damus, sumus, a quibus Ecclesia subsidium sperat et iure postulat, non rudes et imperiti non agricolae non mechanicis artibus instructi. Principum quidem est potentia sua ramos malorum ne nimium extendantur aliquando resecare, nostrum autem materiam omnem favoris atque discordiarum seminarium opiniones falsas extirpare. Non itaque sinamus, non patiamur, non feramus haereditatem nobis deditam a perfidis eripi, a malitiosis foedari.<sup>149</sup>

„Ihr seht, meine Zuhörer, welcher Nutzen den *litterae humaniores* eigen ist, welch überragender Wert, welche Würde und welches Ansehen. Auch ihr, eifrig studierende Jünglinge, seht, welche Sorgfalt ihr auf diese Studien verwenden müßt, ohne die ihr niemals dorthin gelangen könnt, wohin man strebt, und ohne die ihr das ersehnte Ziel niemals erreichen werdet: so werdet ihr nämlich der schwer beschädigten Kirche, die mit den Waffen niederträchtiger Menschen bekämpft und von allen möglichen Sekten und Irrlehren zerfleischt wird, niemals zu Hilfe kommen können. Laßt uns also unsern Mut zusammennehmen und mit diesen Studien, die ja für soziales Ansehen und für

<sup>146</sup> *subvenire* ist, vielleicht aus Versehen, mit dem Accusativ verbunden.

<sup>147</sup> Plautus, *Miles gloriosus*, V. 1413 und 1421: *nepotulus venerus*. Wegen seiner Heirat wird der ehemalige Mönch Luther in der konfessionellen Polemik oft als Freund sexueller Zügellosigkeit denunziert.

<sup>148</sup> *Gustati* ist hier überraschenderweise im Sinne von *nutriti* gebraucht.

<sup>149</sup> Fulda, Hessische Landesbibliothek C 18, fol. 33v.

herausragende Stellungen besonders zuträglich sind, nicht nur unsern Geist schmücken und unsere Intelligenz kultivieren, sondern uns mit ihrer Hilfe für die Verteidigung rüsten, damit wir in der Lage sind, die ungehörigen und frechen Aggressionen, deren großer Architekt der – um mit Plautus zu sprechen – kleine Venuskel Luther ist, niederzuhalten und die ruchlosen Anschuldigungen zu widerlegen. Ich werde nämlich geradezu wütend, und es schüttelt mich am ganzen Körper, wenn die von den Fackeln ihrer Mörder umlagerte Kirche ihre Hände erhebt und uns anfleht, dass wir sie, da wir ja an ihren mütterlichen Brüsten gesäugt und von der ergötzlichen Milch ihrer Lehre genährt worden sind und anerkennen müssen, es [nur] durch ihre Wohltat so weit gebracht zu haben, doch nicht im Stich lassen sollen, da sie nun von den Wurfgeschossen und Waffen der Verräter und Räuber umzingelt ist. Wir nämlich, die wir uns den Studien widmen, sind diejenigen, von denen die Kirche Hilfe erhofft und mit Recht auch fordert, – es sind nicht die Rohen und Ungebildeten, nicht die Bauern, nicht die in den mechanischen Künsten Ausgebildeten. Zwar ist es Aufgabe der Fürsten, mit ihrer Macht endlich einmal die Zweige der Übel zurückzuschneiden, damit sie sich nicht zu sehr ausbreiten, unsere Aufgabe aber ist es, alles, was Zwietracht begünstigt und aussät, nämlich die falschen Lehren, auszurotten. Also dürfen wir nicht zulassen, nicht dulden und nicht hinnehmen, dass uns das uns übertragene Erbe von Verrätern entrissen und von Schurken verschandelt wird.<sup>6</sup>

Dieser hochrhetorische Text mit seinen panischen Attacken gegen alle Feinde der Kirche, zeugt von der verzweifelten Stimmung und einer politisch aussichtslos erscheinenden Lage, in der die noch kaum sesshaft gewordenen Jesuiten ihr Wirken in Fulda bedroht sehen mußten. Ihr Gönner, der Fürstabt, stand damals nämlich unmittelbar vor seiner im Juni desselben Jahres 1576 erfolgten Absetzung und Vertreibung<sup>150</sup>, und die nun folgende Zeit bis zur 1602 beginnenden strikten katholischen Restauration Fuldas verlangte ihnen ein hohes Maß an konfessionstaktischer Sensibilität ab. Tatsächlich hatten die Jesuiten in Fulda von Anfang an mehr als anderswo mit einer konfliktreichen politischen Realität zu kämpfen.<sup>151</sup> Ihrer neugegründeten, im Oktober 1572 feierlich eröffneten Schule, einem zunächst vierklassigen Gymnasium (mit einer Rhetorikklasse), und vor allem ihrem Theater fiel in dieser schwierigen Situation eine besonders delikate Bewährungsprobe zu. Seit der 1542 erlassenen Reformordnung des Fürstabts Philipp Schenck zu Schweinsberg (1541 bis 1550 amtierend) hatte es in Fulda nur noch eine wenig ausgeprägte, konfessionell unentschiedene kirchliche Praxis gegeben. Sie war, bei grundsätzlich katholischer Tendenz, anhaltend irritiert durch den Einfluß der

---

<sup>150</sup> Dieser dramatische politische Prozess ist minutiös dargestellt von GERRIT WALTHER, *Abt Balthasars Mission. Politische Mentalitäten, Gegenreformation und eine Abtsverschwörung im Hochstift Fulda*, Göttingen 2002 (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 67).

<sup>151</sup> Vgl. dazu JOHANNES MERZ, „Fulda“, in: *Die Territorien des Reichs im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung. Land und Konfession 1500–1600*, 4. Mittleres Deutschland, S. 128–145; vgl. auch DUHR, *Geschichte der Jesuiten* (wie Anm. 16), Band 1, S. 128–133.

protestantischen Nachbarstaaten, dem sich die Ritterschaft, die Städte und das Stiftskapitel bereitwillig öffneten. Angesichts des fortschreitenden Verfalls der kirchlichen Ordnung und seiner eigenen Autorität rief Fürstabt Balthasar 1571 über den Provinzial der Rheinischen Provinz die Jesuiten zu Hilfe, die aus Speyer, Trier und Mainz entsandt wurden. Ihre Tätigkeit begann mit der erwähnten Gründung einer Schule, aber ihr weithin sichtbarer erster Auftritt, mit dem die Jesuiten sozusagen ihre Visitenkarte abgaben, war eine Theateraufführung an Ostern 1573. Das Ereignis ist in den *Litterae Annuae* des Kollegs ausführlich beschrieben<sup>152</sup>, ja geradezu gefeiert, und diese Schilderung verrät mit ihrem stolzen und optimistischen Ton viel über das ursprüngliche Vertrauen der Jesuiten in ihr humanistisches Bildungsprogramm und die Rolle, die darin dem Theater zugeordnet war. Das Stück wurde zuerst in der Aula des Fürstabts in Gegenwart des Weihbischofs von Mainz, des Abtes von Hersfeld und des ganzen Hofes aufgeführt, danach aber zur Eröffnung des neuen Schuljahres wiederholt, und zwar vor „mehreren Tausend Menschen“, die, teilweise von den benachbarten „Häusern, Dächern und Mauern“ aus, drei Stunden lang die Aufführung auf einer „für diesen Zweck errichteten neuen und sehr schön ausgestatteten Bühne“ (*novo et pulcherrimo ad hoc Theatro constructo*) verfolgten. Dargestellt wurde der Kampf zwischen Weisheit und Zügellosigkeit<sup>153</sup>, wobei den Anhängern der *Voluptas* das drohende Höllenfeuer vor Augen geführt wurde, während den Zöglingen der *Sapientia* die Gemeinschaft der Engel und die Freuden des ewigen Lebens in Aussicht gestellt wurden (*Dialogus [...] qui pugnam sapientiae et voluptatis complectebatur, voluptatisque sectatoribus mortem aestuantisque gebennae ignes proponebat, sapientiae vero assecclas angelorum sodalitis vitaeque sempiternae gaudiis oblectabat*). Es verdient Beachtung, dass hier nicht etwa für die Behauptung einer konfessionell signifikanten theologischen Wahrheit gekämpft wird, sondern ausschließlich für moralisch verantwortete Lebensgestaltung und für intellektuelle Bildung. Der von der *Voluptas* gefährdete und schließlich zur *Sapientia* bekehrte Jüngling als Protagonist des Stücks habe am Schluß von der aus dem Himmel herabgestiegenen *Iustitia* (also einer nicht primär theologisch definierten Person!) den verdienten Lohn für seine Tugend erhalten, liest man in dem Bericht, und die Zuschauer

<sup>152</sup> Bibliothek des Priesterseminars Fulda, FU L 03, I/29, fol. 12v. Die chronikalischen Nachrichten in diesem Band sind unter verschiedenen Titeln (auch als *Annales* bzw. *Historia Collegii*) durchaus ungeordnet vereinigt.

<sup>153</sup> Über den Verfasser erfährt man nur, dass er dem Jesuitenorden angehörte, was nicht ausschließt, dass das Stück aus Mainz mitgebracht wurde und vielleicht aus Speier stammte, wo man drei Jahre zuvor einen „Kampf der Tugend und des Lasters“ (VALENTIN, *Répertoire* Nr. 82) gespielt hatte. Der Text ist offenbar nicht erhalten, doch dürfte das Stück eng verwandt gewesen sein mit dem in der Fuldaer Handschrift C 18, fol. 45v–56r, ohne Titel überlieferten Drama, in dem die Allegorien von *Amor honesti* und *Amor voluptatis* um die Jünglinge *Philomusus* und *Philoponus* kämpfen und *Apollo cum tribus Gratiis* in mehreren Chören für die humanistische Bildung wirbt. Der Text dieses Dramas ist zwar nicht datiert, aber von derselben Hand geschrieben, die nur 2 Seiten davor den *Catalogus authorum* für das Schuljahr 1578/9 ankündigte. Damit ist die auch von POHLE (Glaube und Beredsamkeit, S. 435f.) angezweifelte Vermutung, er könnte mit dem von Paul Bahlmann (Jesuiten-Dramen, S. 11) verzeichneten *Philomusus Aquisgranensis* von 1601 identisch sein, hinfällig. Dass er nach Fulda gehört, beweist die Erwähnung der *Fuldensis schola* (fol. 52r).

seien durch die dargestellten Ereignisse bestens unterhalten und religiös gestärkt worden (*quae maximam [afferebant] et recreationem et pietatem spectantibus*).

Im Gegensatz zu den Anklagen gegen die Feinde der Katholischen Kirche (und speziell gegen den „kleinen Venuskel Luther“), welche die weiter oben zitierte Rede vom Jahre 1576 kennzeichneten,<sup>154</sup> klingt dieser Bericht noch ganz unpolemisch, theologisch bzw. konfessionell uninteressiert und eindeutig auf Erziehungsfragen ausgerichtet. Wie sich leicht zeigen läßt, bemühte sich das frühe Fuldaer Jesuitentheater generell sehr bewußt (und mit Erfolg), werbend und nicht abweisend auf die Bevölkerung bzw. deren Repräsentanten einzuwirken. Das geschah offenbar im Sinne einer noch für möglich gehaltenen Einheit der Kirche<sup>155</sup>, und dazu gehörte sogar eine gewisse, auf der Einsicht in das Versagen der Katholischen Kirche beruhende Demut<sup>156</sup>, die sich etwa in den konfessionell stabileren Regionen der Oberdeutschen Provinz wesentlich seltener artikuliert.

Schon bei der Eröffnung des Studienjahres im Herbst 1574 wurde eine *Oratio de litterarum scientiarumque praestantia* gehalten und in einem *Carmen elegiacum de pietate scientiis coniungenda* die Botschaft verkündet, dass gefestigte Religion zuallererst humanistische Bildung erfordert. Das erfolgreiche Zusammenwirken von *pietas* und *scientiae* aber (wieder eine der Formeln des christlichen Humanismus!), das sich auf einzigartige Weise im religiösen Theater manifestiert, macht den direkten konfessionellen Kampf (zumindest am Anfang) mehr oder weniger entbehrlich.

Was bereits diesen programmatischen Äußerungen zu entnehmen ist, wird freilich in der Praxis noch viel deutlicher: das Theater der Fuldaer Jesuiten hält sich nach Möglichkeit von der theologisch argumentierenden Polemik gegen die „Häresie“ für weitgehend dispensiert und forciert stattdessen von Anfang an in ganz außergewöhnlichem Maße die möglichst attraktive Pflege – um nicht zu sagen: den Kult – der (lateinischen) Sprache<sup>157</sup>, die bisweilen, fast wie bei Lorenzo Valla, geradezu

<sup>154</sup> Sie stehen offenbar in direktem Zusammenhang mit der aufgeregten Stimmung, die in demselben Jahr zur Absetzung Balthasars geführt hat.

<sup>155</sup> Eine solche Strategie entsprach den Ratschlägen des frühen Jesuiten Petrus Faber, der in seinem *Memoriale* unter anderem empfahl, den „Häretikern“ viel Liebe entgegenzubringen und durch Gespräche über die gemeinsame Glaubensbasis um ihre Gunst zu werben (vgl. dazu Petrus Faber, *Memoriale*. Das geistliche Tagebuch des ersten Jesuiten in Deutschland. Nach den Manuskripten übersetzt und eingeleitet von PETER HENRICI, Einsiedeln – Trier 1989, *Christliche Meister*, 38, S. 374). Bereits aus dem Jahr 1573 berichten die *Annales* des Fuldaer Kollegs (fol. 16v), es seien Bürger aus Fulda und der weiteren Umgebung *ad Ecclesiae unitatem* zurückgekehrt und die „häretisch erzogenen“ Studenten, die großzügigerweise bei den Jesuiten wohnen konnten, seien von der besonderen Behutsamkeit ihrer Behandlung (*pia diligentia et lenis disciplina*) so beeindruckt, dass sie über die Societas Jesu nur Lobendes an ihre Eltern schrieben.

<sup>156</sup> Das notorisch unmoralische Leben der nur nominell katholischen, tatsächlich aber „religiös indifferenten“ Fuldaer Domkapitulare (vgl. dazu MERZ, wie Anm. 151, S. 139) empfahl diesbezüglich eine kluge Zurückhaltung.

<sup>157</sup> Kein anderes Jesuitengymnasium mobilisiert eine solche Fülle von diversen klassischen Versmaßen. Der mit antiken Spolien prunkende Hexameter ist u. a. eine Spezialität des formal virtuosens Dramatikers Gottfried Lemius zu einer Zeit, in der man in Bayern nur noch in Ausnahmefällen dem Hexameter begegnet.

heiliggesprochen zu werden scheint.<sup>158</sup> Ein weiterer Faktor ästhetischer Kultur, der dem Theater zugute kam und der das Fuldaer Jesuitentheater generell auszeichnet, ist die Musik<sup>159</sup>, worauf im Folgenden von Fall zu Fall noch zurückzukommen ist.

### C. 1. 2. Die Praxis: *eruditio, recreatio, pietas* – ein Spielplan zur Sympathiewerbung

Gebildete Unterhaltung und moralisch-religiöse Stärkung waren nach dem bereits zitierten Bericht die Haupteffekte der ersten Aufführung, und an diesen prinzipiellen Zielen änderte sich für lange Zeit wenig, wie der hier folgende kurze Gang durch den Spielplan des Fuldaer Jesuitentheaters<sup>160</sup> in seinen schwierigsten Jahren zeigen kann. Urbane *recreatio* war im entwickelten Bereich der Schule natürlich nicht denkbar ohne *eruditio*: ein Schauspiel war implizit stets ein demonstratives öffentliches Huldigungsfest für die lateinische Sprache selber. Von allen denkbaren Unterhaltungselementen hatte, wie schon gesagt, die musikalische Ausschmückung, zumal wenn sie ihre plausible Funktion in einem Stück nachweisen konnte, den entschiedenen Vorzug. Die Förderung der *pietas* auf der anderen Seite ist zu verstehen als christliche Unterweisung, die fast ausschließlich auf moralische Läuterung zielt und nur gelegentlich, je nach den politischen Erfordernissen, den katholischen Standpunkt deutlich macht, im übrigen aber der protestantischen Umgebung gegenüber taktische Rücksicht walten lässt.

Das erste mit seinem Titel bekannte und glücklicherweise erhaltene Stück, das (nach der *Pugna sapientiae et voluptatis* von 1573) in Fulda gegeben wurde, ist die *Comoedia Elisabeth* (1575)<sup>161</sup>, ein durch die human berührende Gestalt der (zudem historisch verbürgten!) Heldin unverdächtiges, konfessionell konsensfähiges Heiligendrama, in dem die Allegorie der *Gratia*, vielleicht als Konzession an die protestantische Theologie, ihre große Macht preisen darf. Das Stück ist fast durchgehend heiter und versöhnlich.

<sup>158</sup> In einer Rede vom 4. November 1577 liest man: *Agite studiosi adolescentes, [...] cognoscite mecum foelicitatem vestram, qui instinctu quodam afflatuque divino ad eas potissimum artes animum appulistis, quibus sive quis utilitatem sequatur nihil fructuosius, sive oblectationem nihil suavius et iucundius, sive splendorem ac pulchritudinem nihil illustrius, aut ad struendam nominis immortalitatem firmitus atque stabilius potest reperiri.* (Fulda, Hessische Landesbibliothek C 18, fol. 43v).

<sup>159</sup> Im Jahre 1574 richtete der Fürstbist für die Konviktschüler eine *lectio musicae* ein, die täglich von 11 bis 12 Uhr durch einen gut bezahlten katholischen Cantor gehalten wurde, der in seiner übrigen Zeit die Fuldaer Knaben im deutschen Lesen und Schreiben unterrichtete und den Katechismus lehrte. Die städtischen Schulen der „Häretiker“ waren damals bereits verboten (vgl. *Litterae annuae Soc. Jesu I*, Bibliothek des Priesterseminars Fulda, FU L03/I/29, fol. 18r). Zur Musikpflege der Jesuiten in Fulda vgl. FRANZ KÖRNDLE, Musik im frühen Theater der Jesuiten, in: *Lehren und Lernen im Zeitalter der Reformation. Methoden und Funktionen*, hg. von GERLINDE HUBER-REBENICH, Tübingen 2012, S. 211–226; vgl. auch FIDEL RÄDLE, Musik und Musiker auf der Bühne des frühen Jesuitentheaters, in: *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Stachelin zum 65. Geburtstag*, hg. von ULRICH KONRAD (in Verbindung mit JÜRGEN HEIDRICH und HANS JOACHIM MARX), Göttingen 2002, S. 187–202.

<sup>160</sup> Er ist aus den *Annales* bzw. *Litterae Annuae* des Kollegs (heute im Priesterseminar) und aus den manchmal mit Datierungen versehenen handschriftlichen Dramentexten der Hessischen Landesbibliothek in Fulda rekonstruiert und ergänzt mehrfach die Angaben von Valentins *Répertoire*.

<sup>161</sup> Vgl. RÄDLE, Die heilige Elisabeth (wie Anm. 109).

Elisabeths Vater Andreas, König von Ungarn, spielt als Verteidiger des Abendlandes gegen die Türken die ideale Rolle eines christlichen Herrschers, wie sie auch für das 16. Jahrhundert als vorbildlich erscheinen mußte. Viel Raum nimmt Elisabeths weltliche und geistliche Erziehung ein. Die von der antiken Komödie beeinflusste komische Szene, in welcher der Koch mit seinen Dienern Morus und Morosophus das Hochzeitsmahl für Elisabeth und Landgraf Ludwig vorbereiten (III, 3), diente zweifellos der *recreatio* der Zuschauer. Instrumental- bzw. Vokalmusik erklingt bei der Trauung, beim Hochzeitsmahl und bei Elisabeths Tod; nach der Nachricht von Ludwigs Tod wird das *Requiem* gesungen.

Der *Acolastus* vom Frühjahr 1576 widmet sich, wie bereits weiter oben (unter A. 8.) gezeigt, ausschließlich dem Problem der rechten Erziehung und umgeht in geradezu auffallender Weise das in der zugrundeliegenden Parabel vom Verlorenen Sohn (Lc 15, 11–32) angelegte Thema von Verdienst und Gnade (*meritum* und *gratia*), das seit Luther die theologische Diskussion beherrschte. Das liederliche Leben des Protagonisten Acolastus bietet reiche Gelegenheit zur Abbildung weltlichen Treibens, das großes komisches Potential hat und für Musiker attraktive Auftritte bietet.<sup>162</sup>

Nach dem gravierenden Einschnitt der Amtsenthebung des Fürstabts Balthasar (Juni 1576) sind für die folgenden Jahre mehrere unspezifizierte *Dialogi* nachzuweisen (darunter ein Dreikönigsspiel von 1577). Im Jahr 1579 gaben die Jesuiten einen *Dialogus de duobus vexillis Christi et Luciferi* (nach den Ignatianischen *Exercitia spiritualia*, 2. Woche, 4. Tag). Die Nachricht über eine Aufführung des Jahres 1578 enthält erneut die programmatischen Signalwörter *pietas* und *recreatio*: *Dialogus pulcher exhibitus in coenaculo, doctis quibusdam viris et in hac urbe dignitate consilioque facile primis praesentibus. Is sequente die non absque pietate multorum et honesta recreatione repetitus.*<sup>163</sup> (Beim Mahl am Abend wurde in Gegenwart einiger gelehrter Männer, die ohne weiteres als die an Ansehen und Klugheit in dieser Stadt führenden gelten können, ein schönes Schauspiel aufgeführt. Am folgenden Tag wurde es zur beträchtlichen religiösen Erbauung vieler und zur allgemeinen sittlich angemessenen Unterhaltung wiederholt.)

Man sieht bereits hier, wie sich die Jesuiten bemühen, nach der Absetzung des Fürstabts mit den wichtigsten Repräsentanten der Stadt ein gutes Verhältnis aufzubauen. Aus demselben Jahr 1579 stammt ein erhalten gebliebenes Stück mit dem Titel *Narcissus*.<sup>164</sup> Es handelt von dem verführten, an die Welt verlorenen Jüngling Narcissus, der in einer klassischen Totentanzszene (mit *Chorus musicus*, fol. 74v–75r) für seine Eigenliebe (*philautia*) bestraft und von *Mors* in die Hölle geholt wird. Der von antiken Reminiszenzen (Ovid, Horaz, Vergil) durchsetzte Text ist gedanklich und formal überaus anspruchsvoll, arbeitet z. B. mit Echo-Effekten, und entschlüsselt sich in seinen rätselhaften Partien selbst durch den Einsatz von *interpretes*. Solche „Erklärer“ (das sind

<sup>162</sup> Vgl. dazu KÖRNDLE, Musik im frühen Theater der Jesuiten, S. 218f.

<sup>163</sup> *Annales Collegii Fuldensis*, fol. 27r.

<sup>164</sup> Fulda, Hessische Landesbibliothek C 18, fol. 70v–78r.

nicht etwa nur Dolmetscher für Nichtlateinkundige!) gibt es in Fuldaer Stücken öfter.<sup>165</sup> Unser *Narcissus* ist ein reines psychologisch-religiöses Lehr- und Rührstück, ohne einen politischen Blick in die Außenwelt. In der *Historia Collegii* (S. 410) liest man dazu: *Datus eo quoque tempore Dialogus Narcissus dictus sic ad pietatem compositus et motum, et rara concentus et chori harmonia, ut spectatorum oculis bene multis lacrymas excusserit.* (Zu derselben Zeit wurde auch ein Schauspiel mit dem Titel ‚Narcissus‘ gegeben, das so auf religiöse Erbauung und auf innere Erschütterung hin geschrieben, dazu mit außergewöhnlich schöner instrumentaler und vokaler Musik ausgestattet war, dass es sehr vielen Zuschauern Tränen in die Augen trieb.)

Vor allem zu Beginn der 80er Jahre folgten zahlreiche Dramatisierungen von Stoffen des Alten Testaments (z. B. *De Abrahamo misericorde et pio Dialogus bipartitus*, wohl um 1580<sup>166</sup>, *Dialogus de Manna et Petra* 1581<sup>167</sup>, *Esther* 1584<sup>168</sup>). Auch einige Stücke mit antiken Sujets sind darunter (z. B. *De nobili pugna trium Curiorum et totidem Horatiorum* 1583<sup>169</sup>, *Dialogus de Catilina et nefariis perniciosisque Romanae Reipublicae civibus* 1583<sup>170</sup>). Überraschenderweise finden sich auch zwei dramatische Auseinandersetzungen mit „Häretikern“, nämlich ein von Andreas Precht aus Rottenburg verfaßtes *Concilium Fuldae celebratum Augusto mense Anno 1582*<sup>171</sup>, in dem eine Art Tribunal gegen Luther stattfindet, sowie die am 8. Juli 1583 agierte *Pugna Haereseos Calvinisticae et veritatis Catholicae*, verfaßt von Caspar Fleisbein aus Aschaffenburg. Beides sind unattraktive, in Prosa verfaßte Schülerarbeiten, die lediglich rhetorisches Argumentieren einüben sollten und die, wie die Nennung der Namen verrät, mit Bedacht nur klassenintern aufgeführt wurden und keine Wirkung nach außen anstrebten.

Die Außenwirkung des Theaters der Jesuiten nämlich war zu dieser Zeit wohlkalkuliert. Der Verfasser der *Litterae annuae* des Kollegs gesteht im Jahr 1583, er könnte nicht ohne Verlegenheit (*non sine verecundia*) die Lobpreisungen wiedergeben, die „sogar die Lutheraner“ für die großartigen Leistungen des Jesuitengymnasiums vorbrächten. Manche der zunächst innerhalb der Schule aufgeführten Stücke habe man, des großen Erfolges wegen, nachher öffentlich, *coram Reverendissimo et civitatis gubernatore*, wiederholt. Dabei hätten viele die Tränen nicht zurückhalten können, darunter auch einige „führende Lutheraner, die früher geschworen hatten, sie würden niemals zu uns kommen“: *quorum aliquot fuere primarii Lutherani, qui iurarant se nunquam ad nos esse venturos.*<sup>172</sup>

<sup>165</sup> Z. B. auch im *Dialogus de Manna et Petra* von 1581.

<sup>166</sup> Fulda, Hessische Landesbibliothek C 18, fol. 141v–153r.

<sup>167</sup> Ibid., fol. 179r–193v.

<sup>168</sup> Fulda, Hessische Landesbibliothek C 13, fol. 155r–179r.

<sup>169</sup> Ibid., fol. 46v–63r.

<sup>170</sup> Ibid., fol. 126r–148v.

<sup>171</sup> Ibid., fol. 11r–25r.

<sup>172</sup> *Annuae litterae Collegii Fuldensis Anni 1583*, fol. 32r.

Die Jesuiten arbeiteten während der Abwesenheit des Fürststabs, in der die Administration des Hochstifts kurzfristig bei Fürstbischof Julius Echter von Würzburg, danach bei den Deutschmeistern Heinrich von Bobenhausen (bis 1586) bzw. Erzherzog Maximilian von Tirol, einem Bruder des Kaisers, lag (bis 1602), mit kluger Sorgfalt darauf hin, die gesamte Bevölkerung auf ihre Seite zu ziehen. Und der kalkulierte „missionarische“ Erfolg stellte sich tatsächlich ein, vor allem bei den Dramen, deren Sujets, wie im Falle alttestamentlicher Erzählungen, zum christlichen Gemeingut gehörten und konfessionell unstrittig waren, aber auch bei Stücken über Heilige oder gar Engel, die den Christen ohnehin durch die bildende Kunst seit langem vertraut waren.

Nichts, was den Jesuitischen Theateraktivitäten vergleichbar gewesen wäre, hätten die Studenten jemals auf den Universitäten der Häretiker gesehen ([...] *cum nihil huiusmodi in haereticorum academis vidissent* [scil. *studiosi*]), schreibt derselbe Chronist zum Jahre 1584 (fol. 35v). Im folgenden Jahr scheint der Triumph vollständig: An Ostern gab man vor einer großen und begeisterten Volksmenge, zu der auch „vornehme und gebildete Männer“ gehörten, zur Eröffnung des Studienbetriebs ein Drama über die heilige Märtyrin Katharina.<sup>173</sup> Viele den Jesuiten früher feindlich gesinnte Bürger waren „von Freude überwältigt, als sie sahen, wie ihre Söhne entweder bei der Tragödie ihre Rolle spielen durften oder mit öffentlicher Anerkennung [d. h. bei der Preisverleihung] in die nächsthöheren Klassen versetzt wurden“ (*magna voluptate perfundebantur, quod suos filios vel personas in Tragoedia sustinere vel cum honore ad altiores classes promoveri cernerent*, fol. 39r). Dieses Erlebnis führte dazu, „dass nur wenige Tage später unsere Schule einen beträchtlichen Zulauf durch die Söhne von Lutheranern erlebte“ (*ut paucissimis post hanc actionem habitam diebus facta sit non pauca ad scholas per Lutheranorum filios accessio*, *ibid.*).

In demselben Jahr 1585, bei der eigentlichen *renovatio studiorum*, die traditionellerweise im Herbst stattfand, gaben die Jesuiten, passend zum Michaelsfest, am 29. September ein Schauspiel *de Angelorum custodia*, also über die „Schutzengel“, die den Menschen nach katholischer Lehre behüten und die in vielen Jesuitendramen als himmlische Boten fungieren. Bei dieser Aufführung gefiel den lutherischen Bürgern ganz besonders, dass die Engel in neun Chöre (diese Zahl entspricht der katholischen Lehre) aufgeteilt waren, für deren Komplettierung protestantische Schüler, also „ihre eigenen Söhne“, herangezogen wurden: *Lutheranis civibus vehementer placuit Angelorum in novem choros distributio, quorum numerum ipsorum filii explebant* (fol. 39v).

Es folgte im Jahr 1586 das weiter oben (unter B. 4.) behandelte *Georg*-Drama, das als Huldigung für den inzwischen zum Administrator des Fürstbistums berufenen Deutschmeister Erzherzog Maximilian von Tirol (1558–1618), einem Bruder Kaiser

<sup>173</sup> Katharina war überhaupt die am häufigsten auf der Jesuitenbühne (seit Wien 1563) erscheinende Heilige: insgesamt 29 Aufführungen, davon in Innsbruck jeweils eine verschiedene aus den Jahren 1576, 1577 und 1606, sind nachzuweisen; vgl. dazu STEFAN TILG, *Die Heilige Katharina von Alexandria auf der Bühne des Jesuitentheaters. Drei Innsbrucker Dramen aus den Jahren 1576, 1577 und 1606*. Tübingen 2005 (Frühe Neuzeit 101). Als traditionelle Patronin der Philosophischen Fakultäten verkörperte die heilige Katharina seit dem späten Mittelalter die Verbindung von Religion und Wissenschaft.

Rudolphs II., aufgeführt wurde<sup>174</sup> und keine antiprottestantische Tendenz, aber eine eindeutig politische Botschaft hatte: in der dritten Szene des 2. Akts ruft die Allegorie der *Sapientia* zum gemeinsamen Kampf der Christen gegen die *gens barbara* der Türken auf und delegiert dafür Maximilian, dem würdigen Nachfolger des heiligen Georg, eine führende Rolle. Sie ruft mit Vergilischem Pathos:

Huius erit studium regnis adiungere Christi  
Errantes populos, et debellare superbos.<sup>175</sup>

„Er [Maximilian] wird sich der Aufgabe widmen, die verirrtten Völker wieder mit den Reichen Christi zu verbinden und die stolzen Widersacher niederzukämpfen.“

Gänzlich ohne polemische Tendenz ist der 1588 aufgeführte *Jephtes*<sup>176</sup>, der sich – poetologisch – von Buchanans gleichnamiger Tragödie ausdrücklich unterscheidet<sup>177</sup> und, typisch für Fulda, Musik und Gesang nicht nur mit den Chören am Aktschluß bietet.<sup>178</sup> Im Prolog heißt es:

Nec vos putetis Buchananos schemate  
Prodire tantum: comicis tragoediam  
Novo colore soccis hanc distinximus.<sup>179</sup>

„Erwartet nicht, dass jetzt ein Stück im [tragischen] Gewand wie bei Buchanan gegeben wird: wir haben nämlich die Tragödie mit neuer Farbe und mit den Mitteln der Komödie ausgestattet.“

Tatsächlich wird die tiefe Tragik des Geschehens auf sehr banale Weise in eine bloße Abfolge von Bekundungen von Affekten, vor allem von Angst und Verzweiflung, mit abschließender religiöser Tröstung umgewandelt. Zwei derbe Komödienszenen (die zweite mit Bauern im Streit um gestohlenes Kleinvieh<sup>180</sup>) lockern die Handlung, die stark von den kriegerischen Aktivitäten des Helden bestimmt ist, zusätzlich auf.

<sup>174</sup> Unglücklicherweise interessierte sich der Kleriker Maximilian sonst kaum für das Theater (vgl. dazu STEFAN TILG, Die Entwicklung des Jesuitendramas vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Eine Fallstudie am Beispiel Innsbruck, *Das lateinische Drama der Frühen Neuzeit*, hg. von R. GLEI und R. SEIDEL (Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2008), S. 183–199, hier S. 190f.).

<sup>175</sup> Vgl. Vergil, Aeneis VI, 852f.

<sup>176</sup> Fulda, Hessische Landesbibliothek C 18, fol. 323r–346v (fehlt in Valentins *Répertoire*).

<sup>177</sup> George Buchanans *Jephtes sive Votum Tragoedia* war 1554 im Druck erschienen. Das Fuldaer Stück vermeidet die schwere philosophische Reflexion über die Legitimität eines inhumanen Gelübdes, wie sie Buchanan anstellt; vgl. dazu JOHN WALL, The Dramaturgy of Buchanan's Tragedies, *Acta Conventus Neo-Latini Guelpherbytani*, ed. by STELLA P. REVAR, FIDEL RÄDLE, MARIO A. DI CESARE (Binghamton, New York 1988), S. 163–169.

<sup>178</sup> Dazu gehört auch (wie im *Georg*-Drama von 1586) ein *militaris cantus*, fol. 337v, allerdings ohne Text; fol. 338v ist noch einmal Freiraum für Musik und Spiel gegeben: *Canitur et luditur ut prius*.

<sup>179</sup> *Ibid.*, fol. 323v; im Epilog liest man dementsprechend: *Permista laetis tristia spectastis, viri / Juvenesque studiosi. Haec vita est mortalium / Hic cursus.* (fol. 346v).

<sup>180</sup> Sie ist in der Handschrift, fol. 328v–329r, interessanterweise nachträglich gestrichen; am Rand steht von anderer Hand: *germanica*, was vermuten läßt, dass diese Szene auf der Bühne durch eine

Der schulintern zur Versetzung am 1. Mai 1589 aufgeführte *Dialogus Arsenius*,<sup>181</sup> ein Erziehungs- und Bildungsdrama, in dem es für die beiden Söhne des Kaisers Theodosius, Honorius und Arcadius, um die richtige Wahl zwischen Kriegsdienst und *artes* geht<sup>182</sup>, verzichtet per se auf politische Propaganda und damit auf antiprotestantische Polemik.

Nach dieser Aufführung verstummt das Fuldaer Jesuitentheater für 11 Jahre – vielmehr: es schweigen die bis jetzt bekannten Quellen. Es ist anzunehmen, dass die Jesuiten die „relativ neutrale Konfessionspolitik“<sup>183</sup> der beiden kaiserlichen Kommissare, denen die Administration der Fürststube übertragen war, nicht ausdrücklich störten.

Es gibt von ihrer Seite zum Jahr 1601 in ihren *Annales* zwei Nachrichten über bemerkenswerte konfessionelle Annäherungs- und Versöhnungsversuche mit dem calvinistischen Landgrafen Moritz von Hessen (1572–1632), bei denen das Theater eine maßgebliche Rolle spielte. Moritz, geschätzt wegen seines *ingenium* und seiner *doctrina*, stattete dem Fuldaer Kolleg eigens (nicht nur *cursim*, auf der Durchreise) einen Besuch ab und bekam die Aufführung des *Dialogismus de boni pastoris officio* geboten, die er anschließend als sehr gelungen lobte und mit 6 Talern für die Schauspieler honorierte.<sup>184</sup> Aus demselben Jahr 1601 ist überliefert ein *Drama comicum, quo, Concordiae rarissimae inter Magnates virtutis Argumento, Gymnasii Fuldensis Juventus duorum Nobilissimorum Principum Maximiliani et Mauriti congressum prosequitur*.<sup>185</sup> In diesem von Magister G. Meldecker verfaßten Stück steigt *Concordia* als eine, wie es im Titel heißt, „zwischen hohen politischen Entscheidungsträgern äußerst seltene Tugend“ vom Himmel herab und preist im Wechselgespräch mit den *genii patriae* Österreichs bzw. Hessens und dem Götterboten Merkur die Wohltaten der „Eintracht“. Sie verpflichtet die beiden Durchlauchtigsten Fürsten Erzherzog Maximilian und Moritz von Hessen, diese *concordia* bei ihrer bevorstehenden Zusammenkunft unbedingt anzustreben. Das kurze Stück wurde nicht aufgeführt, sondern am 29. Oktober 1601 als Manuskript Erzherzog Maximilian zu seinem Treffen mit Moritz mitgegeben (*Donatum scripto, non exhibitum, Serenissimo Maximiliano Archiduci Mensis Octobris die XXIX, Anno 1601*, fol. 73v). Dies ist ein denkwürdiges Dokument für die pazifizierende Einflußnahme des Jesuitentheaters auf die große Politik.

---

deutschsprachige ersetzt wurde. An späterer Stelle, zwischen der 2. und 3. Szene des dritten Akts, liest man von gleicher Hand noch einmal denselben Hinweis, allerdings ohne dass dort eine lateinische Szene dafür eingespart würde.

<sup>181</sup> Erhalten in Fulda, Hessische Landesbibliothek B 15, fol. 33r–58r.

<sup>182</sup> Thematisch ist das Stück dem oben erwähnten *Stratocles* von Jacobus Pontanus vergleichbar (in beiden Stücken tritt ein weiser Ratgeber *Eubulus* auf, der den zum Kriegsdienst tendierenden Jüngling, hier *Eupolemius*, für das Studium zu gewinnen sucht). Das Problem, die studierende Jugend von der Teilnahme an den Kriegen abzuhalten, scheint in dieser kriegerischen Epoche durchaus aktuell gewesen zu sein.

<sup>183</sup> MERZ, Fulda (wie Anm. 151), S. 141.

<sup>184</sup> *Annales Collegii Fuldensis*, S. 203.

<sup>185</sup> Fulda, Hessische Landesbibliothek B 15, fol. 73v–76r.

### C. 1.3. Konfessionalisierung? Ein Dramatiker mildert durch Kunst und Phantasie das Klima der Restauration: Gottfried Lemius und sein dramatisches Werk

Der Versuch einer *Concordia* mißlang, und im nächsten Jahr begann mit der Restituierung des seit 1576 verbannten Fürstbischofs Balthasar die Rekatholisierung Fuldas, an der sich die Jesuiten natürlich nach Kräften beteiligten. Was ihre Theateraktivitäten betraf, so brachte das Jahr 1602 ein nicht nur für Fulda, sondern für die ganze Geschichte des frühen Jesuitentheaters neuartiges Ereignis: es trat hier nämlich zum ersten Mal ein Autor in Erscheinung, der über zwei Jahrzehnte, am Ort residierend (mit einer Unterbrechung von 8 Jahren), offenbar ohne Konkurrenz das Theater der Jesuiten wie seine eigene Domäne beherrschte und in seinem Stil bestimmte: Gottfried Lemius (1562–1632), ein in der Forschung lange Zeit unbekannter Name, dem mindestens 6 in der Fuldaer Handschrift B 15 komplett erhaltene und mit dem Verfassernamen versehene Dramen gehören. Er erweitert damit den zahlenmäßig beschränkten Kanon der Jesuitendramatiker, die nicht, wie die meisten andern, in der Anonymität begraben bleiben, auf erwünschte Weise. Seine Dramen sind bis zum Westfälischen Frieden, mit Ausnahme des für 1627 nachgewiesenen *Petrus Aloisius*<sup>186</sup>, überhaupt die letzten Zeugnisse des einstmals blühenden Fuldaer Jesuitentheaters, aber sie weisen dank ihrer dramaturgischen Inventionen bereits den Weg in die Zukunft: in ein weniger religiös als vielmehr ästhetisch interessiertes Theater. Während in der *Germania superior* Jakob Bidermann, in seinem wachsenden Mißtrauen gegen die Welt, mit seinen schwerbeladenen, asketisch-frommen und um das Heil des Menschen ringenden Dramen die Szene vor dem Dreißigjährigen Krieg verdüstert, erprobt Lemius virtuos seine Sprach- und Bühnenkunst. Bei so deutlichen Differenzen kann man gut erkennen, wie das individuelle Ingenium der herausragenden Dramatiker, zu denen Bidermann mit absoluter Sicherheit und Lemius wahrscheinlich auch zu zählen ist, glücklicherweise stärker zur Geltung kommt, als die normierte weltanschauliche Doktrin der Societas Jesu es vorgibt.

Gottfried Lemius (1562–1632)<sup>187</sup>, seit 1582 Jesuit, wirkte vor allem in Fulda (1601/2–1608, 1616–1623) als Professor der Rhetorik, Studienpräfekt und *Regens Seminarii* sowie als Prediger am Dom. Die Jahre 1608 bis 1616 verbrachte er vielleicht in Mainz. Seine z. T. sehr umfangreichen Dramen wurden zwischen den Jahren 1602 und 1620 in Fulda aufgeführt.<sup>188</sup> Das letzte, ein Festspiel mit dem Titel *Episcopus*, hat er im Alter von 58

<sup>186</sup> VALENTIN, *Répertoire* Nr. 988.

<sup>187</sup> Vgl. KOLLATZ, Eine Darstellung der Gründungsgeschichte Fuldas (wie Anm. 110), und ANNETTE KOLLATZ, Ästhetik der katholischen Reform am Beispiel der Dramen des Gottfried Lemius SJ (1562–1632), *Künste und Natur* (wie Anm. 22) 2, S. 851–870; dort S. 851, Anm. 1, die neuesten, VALENTIN (*Répertoire*, II, S.1076), korrigierenden Angaben zu Lemius' Biographie. Von KOLLATZ wurde bereits 1998 eine Dissertation über den Dramatiker Lemius angekündigt.

<sup>188</sup> Sie sind alle nacheinander und mit dem Autornamen versehen in der schon mehrfach zitierten Sammelhandschrift Fulda, Hessische Landesbibliothek B 15, erhalten.

Jahren geschrieben. Damit dürfte Lemius einer der ältesten aktiven Jesuitendramatiker aus der hier behandelten Epoche sein. Sein Oeuvre umfaßt folgende Stücke:

B.1.3.1. *Archaeofuldalogus seu origo rerum Fuldensium Drama* (fol. 77v–97v)

Dieses dreistündige historische Drama (fast durchgehend in Hexametern verfasst) über die Gründung des Klosters Fulda und die letzten Lebensjahre des hl. Bonifatius wurde am 22. Dezember 1602 zur feierlichen Wiedereinführung des Abtes Balthasar aufgeführt. Angesichts der konfessionspolitischen Bedeutung der historischen Situation am Beginn der „zweiten Gegenreformation“<sup>189</sup> in Fulda ist man überrascht von dem unaggressiven, über weite Strecken sanften Ton des Stücks. Es hat den Anschein, als wolle der Autor die politische Atmosphäre beruhigen. Die überstandene Affäre der Amtsenthebung des Abtes erwähnt er im Prolog nur undeutlich: Die Fuldaer Schule freue sich zu sehen, heißt es da, dass dieser die „durch einen seltsamen Schicksalsschlag ihm entrissenen Zügel“ (*habenas / nescio quo fato excussas*) wieder in die Hand nehme. Gleich darauf huldigt der Prolog „dem Mäzenas und erhabenen Patron sowohl der tragischen als auch der komischen dramatischen Kunst“ (*Musarum Maecoenati, augustoque Thaliae / Sive cothurnatae Patrono, sive revinctae / Tranquillis plantas soccis [...]*, fol. 77v). Der Versuch der Pazifizierung geht im Prolog noch weiter: Da diese Komödie keine Gehässigkeit kenne und niemand mit hinterhältigen Pfeilen beschossen werde, dürften alle, außer dem Nörgler, an der Aufführung teilnehmen:

Et quia nostra caret res comica dente, nec ullus  
Pungitur obliquis, quisquis fuat ille, sagittis,  
Quemlibet, excepto momo, patiemur adesse. (fol. 78r)

An einer einzigen Stelle des Dramas wird, fast versteckt, die protestantische Lehre anonym tangiert, und zwar, wenn der sterbende Pippinus im Gespräch mit Carolomannus auf ihrer beider Wiedersehen im Himmel hofft und sagt:

Id non sola fides, non sola volumina sacris  
Scripta notis, nec sola Dei lex cognita, nec crux  
Sola dabit Christi patientis visa: sed aevum  
Insuper infandi laudabile criminis expers,  
Et pulchris (operante Deo) virtutibus actum. (fol. 86r)

„Dieses Wiedersehen werden uns nicht „allein der Glaube“, nicht allein die mit den heiligen Worten beschriebenen Bücher, nicht allein die Kenntnis des göttlichen Gesetzes [der Heiligen Schrift] und auch nicht der bloße Anblick des am Kreuz leidenden Christus bescheren, sondern, darüber hinaus, ein lobenswertes, von Sünde freies und (mit Gottes Hilfe) von rühmlichen Tugenden begleitetes Leben.“

<sup>189</sup> Vgl. WALTHER, Abt Balthasars Mission (wie Anm. 150), S. 677–685, hier S. 680.

Der Humor ist eine der großen Stärken von Lemius, der auch fromme Praktiken des kirchlichen Volksglaubens mit feiner Ironie auf die Bühne stellt. In der 3. Szene des zweiten Aktes (fol. 87r) erzählt ein Bettler, er habe es, nachdem er in seiner Not einem Reichen einen mit Honigwaben gefüllten Bienenstock gestohlen hatte, für richtig gehalten, aus Dankbarkeit für den gelungenen Diebstahl aus dem übriggebliebenen Wachs ein *ex voto* an der Kirchenwand aufzuhängen, das sich jedoch in seinen Händen plötzlich in einen Stein verwandelt habe. Der zweite Bettler rät ihm daraufhin dringend, seine Schuld öffentlich zu bekennen, damit das Volk ein solches Wunder zur Kenntnis nehmen könne.

Mehrere schöne und witzige Jagdszenen<sup>190</sup> lockern die Handlung, die sich historisch ziemlich genau an die Quellen hält<sup>191</sup>, auf willkommene Weise auf. Einen per se komischen, sozusagen stilparodistischen Effekt erzielt der Autor vor allem dort, wo sich einfache Leute wie Bettler oder auch Jäger der sprachlich hohen Form bedienen und rohe Männer auf der Wildschweinjagd eine Probe feiner hexametrischer Stichomythie geben.<sup>192</sup>

Lemius hat hier für eine höchst komplexe historische Situation, nämlich die Rückkehr eines sehr problematischen geistlichen Führers in die konfessionell umkämpfte Politik, ein meisterhaftes, wunderbar souveränes und entspanntes Drama geschaffen. Wie ein Versprechen und wie ein poetologisches Programm für sein eigenes möglichst unreglementiertes künftiges Wirken als Theatermann klingen diese drei Verse des Epilogs:

Archaeofuldalogum non uno schemate nostrum  
Vidistis prodisse foras: non erudit unam  
Scilicet aetatem: non unius ordinis omnes.(fol. 97v)

„Ihr habt gesehen, dass unser Drama *Archaeofuldalogus* nicht in einer einheitlichen Gestalt auf die Bühne gekommen ist<sup>193</sup>: schließlich gilt sein Erziehungsauftrag nicht nur einer einzigen Altersstufe, und nicht alle Zuschauer sind von demselben Stand.“

### C. 1.3.2. *Maioflosculus Drama Scholasticum* (fol. 98r–123r)

Es handelt sich um ein ein adhortatives Erziehungsdrama, in dem die einander konträren Lebenswege zweier Studenten vorgeführt werden: der eine stammt aus reichem Haus und verkommt zum Müllersknecht, der andere startet arm und erreicht durch ein intellektuell und moralisch vorbildliches Leben (*studio, virtute, doctrina*) die

<sup>190</sup> Z. B. die Szenen 2, 5 und 8 des I. Akts.

<sup>191</sup> Vgl. KOLLATZ, *Ästhetik der katholischen Reform* (wie Anm. 22), S. 856–862.

<sup>192</sup> Vgl. I, 5, fol. 82r. Entsprechendes gilt für den virtuosen Dialog der beiden Teufel Marlocappus und Glirizebub im *Psalterium Marianum* von 1605, Szene 9, fol. 133r.

<sup>193</sup> Hier ist die grundsätzliche stilistische und gattungsmäßige Flexibilität der Lemius'schen Dramatik einleuchtend gekennzeichnet. Sie wird sich in den späteren Stücken noch verstärken durch die Aufnahme optischer und emblematischer Elemente.

innere Vollendung seiner Person. Vielleicht hat sich der Autor vorsichtigerweise bewußt auf eine fiktional-allegorische Handlung im engsten Schulumilieu beschränkt, in dem aktuelle politische Stellungnahmen nicht erwartet werden konnten. Das Stück wurde am 30. Oktober 1604 zur Eröffnung des Schuljahres aufgeführt und mündete unmittelbar in die Preisverleihung an die besten Schüler (*Distributio praemiorum*).

### C.1.3.3. *Psalterium Marianum* (fol. 123v–142r)

Dieses am Fest Mariae Verkündigung (25. März 1605) von der Mariensodalität aufgeführte, wiederum überwiegend hexametrische Drama, handelt generell von der Bekehrung der im 13. Jahrhundert der Häresie der Albigenser verfallenen Stadt Carcassonne durch den hl. Dominicus. Im Besonderen geht es um die Befreiung des Häretikers *Tolosanus* aus der Gewalt des Teufels und um die Einführung des Wunder wirkenden Rosenkranzes und Rosenkranzgebetes in das Frömmigkeitsleben der Katholischen Kirche. Zu diesem Zeitpunkt also, im Jahre 1605, scheinen in Fulda die Würfel zugunsten konfessioneller Propaganda auch auf dem Theater endgültig gefallen: Das von Balthasar erlassene rigorose Religionsedikt vom 24. Februar 1603 zeigt spätestens jetzt seine Wirkung.<sup>194</sup> Lemius' Stück ist, seinem Anlaß entsprechend, eine machtvolle und selbstbewußte Demonstration triumphaler, offen „antihäretischer“ Marienverehrung, allerdings ohne dass explizit zeitgenössische Phänomene und gar aktuelle Namen genannt würden.<sup>195</sup> Die Handlung spielt, getreu den historischen Quellen, zwar im Mittelalter, aber der Zuschauer ist natürlich in der Lage, die rhetorisch gesteigerten feindseligen Argumente gegen die Albigenser auf die zeitgenössischen Protestanten zu übertragen. Die letzten Zweifel beseitigt, übrigens im Ambrosianischen Hymnenvers, der folgende *Chorus Daemonum*:

Solo Dei subnititur  
 Verbo salus mortalium,  
 Et huius orbis commodis:  
 Sola obtinetur terreus  
 Honor fide: operis inclyti  
 Exercitatio impigra  
 Pudenda abominatio est [...]. (fol. 132v)

„Allein auf das Wort Gottes stützt sich das Heil der Sterblichen, und auf die Annehmlichkeiten dieser Welt. Allein durch den Glauben erwirbt man Ansehen in der Welt, wohingegen unermüdliche Ausübung des rühmlichen [guten] Werks ein abscheulicher Greuel ist [...].“

<sup>194</sup> Im Gefolge dieses Edikts waren vor Ostern 1604 alle Bürger Fuldas einzeln einbestellt und vor die Alternative gestellt worden, sich entweder zur Katholischen Kirche zu bekennen, oder aber zu emigrieren; vgl. WALTHER, S. 680–685.

<sup>195</sup> An einer Stelle äußert der *haereticus Tolosanus*, der am Ende des Stücks durch Dominicus und mit der Hilfe der Jungfrau Maria bekehrt wird, seine Sorge um den Bestand seiner „reformierten Religion“: *res ardet in ipsis / Excedris, populusque reformata anxius haeret / Relligione [...].* (fol. 130r).

Eine selbstkritische Ermahnung auch an die zeitgenössische Katholische Kirche bringt Lemius sehr geschickt unter in einem Rapport des Teufels Glirizebub über die damaligen Insassen der Hölle: dort nämlich befinden sich nach Glirizebubs Aussagen zahlreiche geistliche und weltliche Fürsten, nur ganz wenige Bauern, aber sehr viele von ihrer Geldgier getriebene Kaufleute (*mercatores*) sowie ungezählte Geistliche, die „Vernunft und Gott mißachten und die Gesetze und monastischen Verpflichtungen übertreten“ (*qui ratione Deoque / Transiliunt leges ac iura monastica, spreto*. fol. 137v).<sup>196</sup>

Zur gewissermaßen selbstverständlichen Präsenz von Teufeln auf der Bühne paßt die Information, dass im Jahr 1604 in Fulda 74 Hexen (im Jahr davor 60) verbrannt worden sind, die übrigens alle von Jesuiten geistlich betreut wurden.<sup>197</sup>

Unerwartet heiter, ein humoristisches Glanzstück, ist kurz vor dem Ende des Spiels die 13. Szene, in der, nach der Approbierung und Etablierung des Rosenkranzes durch Dominicus, die Händler ihre neuen Rosenkränze aus Buxbaumholz oder aus Horn anbieten und sich um die günstigsten Preise und die besten Plätze, möglichst nahe am Kirchentor, streiten.

Mit dem *Psalterium Marianum* scheint Lemius sein Soll an Konfessionspolemik vorerst erfüllt zu haben. Am 15. März 1606 starb Abt Balthasar, von 1606 bis 1622 regierte sein Nachfolger Johann Friedrich von Schwalbach, der einen auffallenden „Mangel an konfessionellem Eifer“<sup>198</sup> an den Tag legte und zu einer toleranten „Ausgleichspolitik“ zurückkehrte. Lemius seinerseits kehrte zu seinem gelehrten, sprachbewußten und phantasiebegabten Dramenstil zurück. Sein nächstes Stück ist wieder eine Schulkomödie<sup>199</sup>, die das Schuljahr im Herbst 1606 (mit einer poetisch inszenierten *Distributio praemiorum*) eröffnete:

#### C.1.3.4. *Hercules Clarus Comoedia Scholastica* (fol. 142v–169r)

Zugrunde liegt diesem Stück die Erzählung des Prodikos von Keos (5. Jh. vor Chr.) von Hercules am Scheidewege, die aber hier dramaturgisch originell modifiziert ist. Die ausformulierte Handlung spielt über vier Akte in einer rein antiken Welt: der Jüngling Hercules macht die Bekanntschaft mit allen ehrenwerten antiken Philosophen (Diogenes, Pythagoras etc.), deren asketischen Lebenslehren er, gegen die Versuchungen von Seiten der „Welt“ (*Mundus*), treu folgt. Auch die antiken Götter, zumal Apollo, haben ihre unbezweifelte Geltung für Hercules. Am Ende des vierten Akts überwindet er in einem kurzen, stellenweise komischen Kampfgetümmel seine Widersacher und Verführer (*Mundus, Cupido*).<sup>200</sup> Obwohl im überlieferten Text nun

<sup>196</sup> Hier ist offensichtlich Bezug genommen auf das notorisch laxen Leben der Fuldaer Kapitelherren, denen Balthasar ausdrücklich die Entlassung ihrer Konkubinen auferlegt hatte.

<sup>197</sup> Vgl. WALTHER (wie Anm. 150), S. 686f.

<sup>198</sup> WALTHER, ebda. S. 691.

<sup>199</sup> Obwohl Balthasar erst wenige Monate tot ist, wird seiner mit keinem Wort mehr gedacht.

<sup>200</sup> Zwischen fol. 165v und 166r liegt ein Textverlust vor.

unmittelbar die Preisverleihung folgt<sup>201</sup>, ist mit dem Sieg des Helden in seiner (bisher rein antiken) Welt die Handlung noch nicht zu Ende. Es kommt noch eine Szene, die dem ganzen Drama einen christlichen Sinn verleiht, und diese Szene kommt ohne Sprache aus: im Verzeichnis der *Personae* liest man: *Somnium Herculis Act. 5, Sc. 1.* (fol. 143v). Das bedeutet, dass diese Schlußszene den (neuartigen) Traum des Hercules auf die Bühne bringt, dessen Inhalt im Text aber nur in wenigen Zeilen mitgeteilt wird. Demnach erscheinen dem Helden in diesem Traum vier lediglich pantomimisch agierte Bilder: Er sieht 1. die verrückte Welt [...] (*Videt 1. Mundum delirantem [...]*), 2. drei seltene Auszeichnungen der Jugend (*tria rara adolescentiae ornamenta*), 3. einen schönen Jüngling im Löwenfell, der die Heiligtümer der Götter zerstört und dabei beobachtet, wie ein Engel die Sünder in die Hölle zieht, und er sieht 4. schließlich, wie eben dieser schöne Jüngling ihm, dem träumenden Hercules, freundlich zulächelt und ihn dem Schutzengel empfiehlt. Alle Akteure dieses Traumes sollen Masken tragen (*Omnes Personae erunt larvatae*). Hier also bedient sich Lemius zum ersten Mal neuer, in die Zukunft des Theaters weisender Mittel szenischer Emblematik, die das Wort gegebenenfalls entbehrlich machen.

Nach 12-jährigem Schweigen des Fuldaer Theaters<sup>202</sup> brachte unser Autor sein 5. Stück auf die Bühne, das seinen Anlaß und Inhalt im Titel ankündigt:

*Irene Drama Hospitale* (fol. 169r–190r)

Es wurde am 8. September 1618 vom Fuldaer Gymnasium als Gastgeschenk zu Ehren zweier hoher Gäste, nämlich der Bischöfe von Bamberg und Würzburg, in Gegenwart des Fuldaer Abtes Johann Friedrich aufgeführt. In diesem Stück perfektioniert Lemius seine emblematische Dramentechnik<sup>203</sup>, deren erste Probe er bereits im *Somnium Herculis* der vorigen *Comoedia* gegeben hatte. Die Allegorie („Persona ficta“) des heimatlos gewordenen Friedens beklagt (man befindet sich im ersten Jahr des Dreißigjährigen Krieges!) den „katastrophalen Zustand der Erde“ (*Pax calamitosum Telluris statum dequeritur*, fol. 170r) und sieht im Traum als *veteris discordiae exempla* neun pantomimisch agierte Szenen<sup>204</sup> aus dem Alten Testament, in denen *Discordia* am Werk war: z. B. 2. *Cain interficit Abelem*, oder 6. *Absolon persequitur Patrem*. Als Ursache der *Discordia* benennt *Pax* die Hauptlaster der *Avaritia*, der *Superbia* und der *Ira*, denen im weiteren Verlauf jeweils eigene pantomimisch agierte *schemata*<sup>205</sup> mit anschließenden verdeutlichenden Textszenen zugeteilt sind. Teil zwei und drei präsentieren, von jetzt an in einer Abfolge normaler Textszenen von großer Plastizität, mit gelegentlich misogynen und

<sup>201</sup> Diese wird übrigens von der Person des Narren (*Morio*) vorgenommen, der – für Humanisten ein Greuel – in mittelalterlichen Leoninischen, also binnengereimten, Hexametern spricht.

<sup>202</sup> Die Gründe dafür sind unklar.

<sup>203</sup> Der lateinisch-griechische terminus für solche agierte emblematische Bilder ist *schemata*.

<sup>204</sup> In allen 9 Einzelszenen dieses *schemata veteris discordiae* bleiben die Personae des *Daemon* und der *Discordia* auf der Bühne anwesend.

<sup>205</sup> Im *Schemata Irae* (fol. 178v) z. B. tritt in höchster Erregung mit gezücktem Dolch ein *Furiosus* auf, der vor Wut seinen Hut in Stücke reißt und einen epileptischen Anfall erleidet.

judenfeindlichen Zügen, Exempel von *Discordia* vor allem zwischen Ehepaaren. Hier findet man das Alltagsleben überaus lebendig, mit Witz und sprachlicher, typisch philologischer Delikatesse dargestellt. Den Abschluß bildet, nach einer virtuos argumentierenden Auseinandersetzung über den Krieg, die feierlich beschworene Versöhnung zwischen der Kriegsgöttin *Bellona* und *Pax*. Diese Versöhnung wird möglich unter dem Eindruck eines Botenberichts über die militärische Gefährdung der Christen durch die nicht näher spezifizierte *haeresis*.

#### C.1.3.5. *Episcopus Drama Oratorium* (fol. 190v–211v)

Dieses letzte überlieferte Stück des Autors Lemius wurde im Jahre 1620 zu Ehren des Besuchs von Johann Schweikhard von Kronberg (1553–1626), der Erzbischof und Kurfürst von Mainz und Erzkanzler des Heiligen Römischen Reichs war, aufgeführt. Es feiert unter aufwendigem Einsatz von emblematischen Bildern und Szenen die Würde des bischöflichen Amtes. Die auftretenden allegorischen Figuren wie z. B. 3 *Horae* (nämlich Morgen- Mittags- und Abendstunde) oder die vier Jahreszeiten stellen sich dabei als sprechende und ihre Bedeutung selber erklärende Personen vor. Andererseits gibt es, wie im Fall der *schemata* des *Irene*-Dramas, rein pantomimisch agierte Szenen (z. B. *Aethiops lavatur*), die als Traumvisionen inszeniert sind und nachträglich gedeutet werden. Das Stück besteht aus fünf durchgehend in Prosa geschriebenen *Partes*, in deren Zentrum der Protagonist *Episcopus* im Dialog mit allen denkbaren Personen verschiedenen Standes vorgeführt wird. Die geistreichen und witzigen Gespräche betreffen sehr diverse Gegenstände (z. B. die antike Literatur, das Problem der Trunksucht, die Armut, das Hofleben, das Karten- und Würfelspiel, den Ehrgeiz etc.), vor allem aber die Religion und im besonderen die „Häresie“. Ein Vertreter dieser „Häresie“ ist der klassische „Lügner“ und „Verspottter Gottes“ *Lucianus praedicans*, der zunächst griechisch spricht<sup>206</sup> und sich als orthodoxer Christ ausgibt, dann aber, anagrammatisch entschlüsselt<sup>207</sup>, als *alter ego* von Calvinus, als *Jehovae minister*, enttarnt wird. Am Ende des zweiten Teils wird er wegen seiner Frechheiten von den Bürgern so in die Enge getrieben, dass er ohnmächtig zusammenbricht und ärztliche Hilfe braucht. Der Diakon des Bischofs verkündet am Schluss dieser Szene die folgende pazifizierende Sentenz: *Etiam fatui et haeretici homines sunt. Miserationi sit locus.* (fol. 198r; „Auch Narren und Häretiker sind Menschen. Man sollte Erbarmen mit ihnen haben“). Trotz der beherrschenden Thematik der „Häresie“ – mitten im Dreißigjährigen Krieg nicht verwunderlich – ist der Ton auch dieses Stücks in der Summe nicht fanatisch, sondern vielfach durch Humor oder gar Ironie abgemildert. Das dürfte auch dem zuschauenden Kurfürsten gefallen haben, der in seiner Regierungszeit (1604–1626) mit den Protestanten meist einen respektvollen Umgang gepflegt hat.

Dieses intelligente Drama mit seiner unerschöpflichen Fülle an Motiven ist literarisch und stilistisch ungewöhnlich, ja singular. Es markiert den vitalen Endpunkt in der

<sup>206</sup> Der große satirische Aufklärer Lukianos von Samosata (2. Jh. nach Christus) war ein Lieblingsautor der Humanisten (auch des Erasmus) und stand auf dem Index der Katholischen Kirche.

<sup>207</sup> Die Buchstaben von „Lucianus“ ergeben, anagrammatisch neu verteilt, den Namen „Calvinus“.

Entwicklung der Lemiuschen Dramatik in Richtung auf das multimediale Gesamtkunstwerk. Bemerkenswert erscheint hier vor allem der Verzicht auf die gebundene Form der Sprache: die lange Zeit so liebteste lateinische Sprache hört auf, hauptsächlich sich selbst in den Mittelpunkt der Dramen zu stellen, und überläßt nunmehr vieles der visuellen Aktion.

D. KOLLEKTIVE ANONYMITÄT UND DAS PROBLEM EINES KANONS – AUTOREN UND WERKE (EINE ZUR STÄNDIGEN KOMPLETTIERUNG EINLADENDE ZWISCHENBILANZ)

Wenn man die über vierzig Jahre dauernde Produktion des Fuldaer Jesuitentheaters überblickt, ist man vielleicht überrascht zu sehen, dass die Dramen von Lemius im Erfassungsbereich der vorliegenden Untersuchung das einzige kohärente Oeuvre darstellen, das sich in seiner Entfaltung gut beobachten und einem namentlich bekannten Autor zuordnen läßt. Alle übrigen nennenswerten Stücke, die in Fulda gespielt wurden und zum Teil handschriftlich überliefert sind, bleiben anonym, untereinander unverortet und isoliert. Und kein einziges Stück, auch keines von Lemius, ist ediert. Dies aber sind bedauerlicherweise generell die Konditionen für den gesamten, kaum überschaubaren Bestand der Jesuitendramen: sie existieren zum überwiegenden Teil als ein noch ungeordneter Haufen ungelesener Literatur von (deshalb) unbekannter Qualität. Das bedeutet für den Zugriff der literaturwissenschaftlichen Forschung eine außerordentliche Erschwernis, weil sie hier nicht, wie im Fall etablierter Literaturen, mit einem bereits gesicherten Vorrat an vielfach verantwortlich gelesenen und namentlich zugeordneten Texten und mit systematisiertem Vorwissen an ihre Objekte herangehen kann. Vor allem anderen fehlt ein zuverlässiger Kanon von Autoren und ein Grundbestand allgemein verfügbarer, d. h. im Druck bzw. elektronisch zugänglicher Texte. Der in den Literaturgeschichten rezipierte und lange Zeit gültige Kanon der Jesuitendramatiker bestand, was die hier verhandelte Epoche betrifft, nur aus jenen relativ wenigen Autoren, deren Dramen durch günstigen Zufall und punktuelle Auswahl in zeitgenössischen oder postumen Drucken seit mehreren Jahrhunderten im literarischen Traditionsbestand (wenn auch kaum wahrgenommen) sichtbar erhalten geblieben sind, nämlich Pontanus, Balde, Bidermann, Masen und Avancini.<sup>208</sup> Voraussetzung für den Druck war natürlich, dass man die Dramen einem möglichst repräsentativen Namen zuweisen konnte. Anonyma wurden damals überhaupt nicht gedruckt; heute gibt es rühmliche Ausnahmen wie z. B. die Edition des *Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici* von München 1597.<sup>209</sup> Generell aber haben anonyme Texte

---

<sup>208</sup> Hinzu kommen weitere Namen, die von der in der Regel sehr punktuell zugreifenden Forschung erst noch gefunden und klassifiziert werden mußten. Das gilt zum Beispiel für Jakob Gretser, dessen riesiges dramatisches Oeuvre ANTON DÜRRWÄCHTER schon im Jahre 1912 aus den Handschriften sichtbar gemacht hat.

<sup>209</sup> Hg. v. BAUER und LEONHARDT (vgl. Anm. 117).

in der Konkurrenz mit Stücken, für die sich ein Verfassernamen ermitteln läßt, sehr geringe Chancen, ediert zu werden.

Das zunehmende Interesse für das Jesuitentheater vor allem seit der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts hat wichtige neue Einblicke in die kulturhistorische Bedeutung, die politische Funktion und die formale Komplexität dieser besonderen literarischen Gattung gebracht und einzelne Autoren mit ihrem individuellen Werk sichtbarer ans Licht gehoben. So konnte der Kanon der namentlich bekannten Jesuitendramatiker erweitert werden. Er ist jedoch nach wie vor schmerzlich unvollständig und objektiv ungerecht.

Dies ist immer zu bedenken und gilt auch für den im Folgenden unternommenen Versuch, inzwischen bekannt gewordene wichtige Repräsentanten des früheren Jesuitentheaters mit ihrem Oeuvre summarisch vorzustellen und zu charakterisieren. Dabei sollen die seit langem etablierten Autoren unter Verweis auf die vorliegende Forschungsliteratur kürzer abgehandelt werden als diejenigen, die erst im Laufe der Zeit dazugekommen sind. Den Gesamtbestand an Dramatikern des Jesuitenordens mit jeweiliger Kurzbiographie verzeichnet Valentin im „Index des noms propres“ seines *Répertoire* (II, S. 1015-1133).

Ob die Autoren in unserer Liste nur isoliert als einzelne, oder aber im organisierten Netzwerk ihres Ordens agierend erscheinen, hängt natürlich von deren sehr unterschiedlichen Lebensumständen, aber auch von den oft zufälligen Überlieferungsbedingungen der einschlägigen Quellen<sup>210</sup> ab.

## D.1. Zwei Theaterpioniere aus der Rheinischen Jesuitenprovinz

### D.1.1. Peter Michael, genannt Brillmacher (1542–1595)

Der aus Köln stammende Peter Michael, gen. Brillmacher, ist der erste namentlich faßbare deutsche Jesuit, von dem Dramen aus der Frühzeit des Jesuitentheaters erhalten sind. Er wirkte als Lehrer, Prediger, Kontroverstheologe und auch als Diplomat im Bereich der Niederdeutschen Provinz: in Trier, Mainz (1563–1567, 1569), Köln, Speyer (Rektor 1571–1578), am Hof des Herzogs von Jülich-Kleve-Berg (1585–1587) und in Münster (Rektor des neugegründeten Kollegs, 1588–1595).<sup>211</sup> Im Jahre 1567 berichtet Brillmacher nach Rom, er habe die letzten vier Jahre neben der Predigt und dem Unterricht in den alten Sprachen (einschließlich der hebräischen) seine Zeit „zum Verfassen von Komödien und Tragödien verwendet“.<sup>212</sup> Aus dieser Phase stammt

<sup>210</sup> Sehr nützliche Nachrichten zu ihrer Theaterarbeit findet man vor allem in den größtenteils noch unedierten Briefen der Autoren.

<sup>211</sup> Vgl. VALENTIN, *Répertoire* (wie Anm. 3), 2, S. 1031f.; VALENTIN, *Le Théâtre des Jésuites*, I, 408–410 (zu korrigieren: *Absolon*, *Athalia* und *Daniel* sind erhalten!).

<sup>212</sup> Vgl. DUHR, *Geschichte* (wie Anm. 16), 1, S. 150.

*Daniel*, eine Dramatisierung der eindrucksvollsten Geschichten des Danielbuches (von der Keuschen Susanna, dem Traum vom Koloss auf tönernen Füßen, den Drei Jünglingen im Feuerofen, Nabuchodonosors Verwandlung in ein Tier).<sup>213</sup> Es wurde im Sommer 1565 in Mainz mit mehr als 100 Schauspielern aufgeführt, zunächst am Hof des Erzbischofs Daniel Brendel von Homburg, auf der Martinsburg, danach noch einmal (vermutlich im Freien) in der Burse *Zum Algesheimer* und erlebte in Köln 1579 eine Reprise. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist auch Brillmachers 1567 in Mainz aufgeführte *Athalia* (oder *Joas*) in Dillingen handschriftlich erhalten.<sup>214</sup> Für Mainz ist außerdem bezeugt: *Militia est vita hominis*, 1566 (auch in Speyer 1574) aufgeführt. Der weiter oben (unter B. 3.) besprochene *Absolon*<sup>215</sup> vom Jahre 1571 entstand, wie aus dem dortigen Prolog hervorgeht, in Speyer und wurde möglicherweise 1584 in Ingolstadt vor Herzog Wilhelm V. nachgespielt. Die *Magdalena Comoedia nova et sacra*, die 1579 in Köln sowie 1583 in Mainz aufgeführt wurde und in einer Kölner Handschrift erhalten ist<sup>216</sup>, stammt vermutlich ebenfalls von Brillmacher. Seine Dramen zeichnen sich aus durch eine große Fülle verschiedener Versmaße, die freilich nicht unbedingt innerer poetischer *ratio* entspringen und vielmehr didaktischer Demonstration dienen sollten.<sup>217</sup> Jakob Masen wird in seiner Dramenpoetik von 1657 solche Inkonstanz des Metrums als unpassend rügen.

Während Brillmacher in seiner politischen Funktion eine sehr harte gegenreformatorische Linie verfolgte, legte er sich in seinen auch von Calvinisten und Lutheranern gern besuchten lateinischen Predigten große Zurückhaltung auf. Er verfuhr nach der taktischen Devise des Ordens, mit den Protestanten statt aggressiver Konfrontation einen Wettstreit der Argumente zu führen. In entsprechender Weise versucht er in den Dramen, seinen Zuschauern ohne jede Polemik gegen Andersgläubige (mit deren Anwesenheit er ja in jedem Fall rechnen mußte), in belehrenden und attraktiven Szenen exemplarisch christliches Leben vorzuführen, aus denen alle Menschen Nutzen ziehen können. So heißt es im Prolog des *Absolon*:

[...] Agite ergo non fabulam  
 Obscaenis foedam iam affero sermonibus,  
 Sed actionem sacris natam literis,  
 Gravem, pudicam, maestam, laetam, omnium  
 Hominum conditioni utilem [...]. (fol. 195r)

„So bringe ich jetzt also nicht etwa eine von obszönen Reden entstellte Geschichte auf die Bühne, sondern ein Drama aus der Heiligen Schrift, ernst, keusch, traurig und heiter zugleich, das für das Leben aller Menschen seinen Nutzen hat.“

<sup>213</sup> Ediert und übersetzt von WALTER MICHEL, Das Jesuitendrama *Daniel* von 1565 in Mainz, *Mainzer Zeitschrift*, 82 (1987), S. 123–149.

<sup>214</sup> Vgl. VALENTIN, *Répertoire* Nr. 445 und 446 (es handelt sich um dasselbe Stück).

<sup>215</sup> Fulda, Hessische Landesbibliothek C 18, fol. 194v–232r.

<sup>216</sup> VALENTIN, *Répertoire* Nr. 142.

<sup>217</sup> Vgl. MICHEL, S. 126; das gilt auch für den *Absolon*. Die Regieanweisungen sind zahlreich und schreiben die einzelnen Bühnenhandlungen präzise vor.

Auch der Epilog betont noch einmal die zur Versöhnung einladende, alle Menschen betreffende Botschaft des Stücks, und er endet mit einer selbstironischen Pointe, die dem Rheinländer Brillmacher gut ansteht:

Hunc [scil. Deum] non timebit, observabit, strenue et  
 Colet, quem hoc uno cultu haud quisquam ambigat  
 Delectari unicè, nihil aliud quoque  
 Aversari et vindicta atroci perdere  
 Quam flagitium: sed timeo ne videar nimis  
 Sapere puer: si, quae barba est mihi domi,  
 Tulissem, haberi grandis hic poteram sophos. (fol. 231v)

„Diesen Gott wird keiner fürchten, jeder wird ihn achten und aufrichtig verehren, der wohl weiß, daß er, Gott, an nichts Gefallen hat als nur an dieser Verehrung und auch nichts anderes so verabscheut und so hart bestraft wie die Verfehlung der Sünde. Doch ich fürchte jetzt, daß ich kleiner Wicht hier allzu klug daherrede. Hätte ich nur den Bart, den ich zu Hause habe, mitgebracht, dann hätte ich hier leicht als großer Philosoph Eindruck machen können.“

#### D.1.2. Gottfried Lemius (1562–1532)

Lemius‘ substantieller und innovativer Beitrag zum Jesuitentheater ist weiter oben (unter C.1.3.) im Rahmen des „Exempels Fulda“ ausführlich dargestellt.

### D.2. Die Theaterlandschaft Bayern als Netzwerk zwischen Kollegen, Lehrern und Schülern aus der Societas Jesu

#### D. 2.1. Der *magister perpetuus* Jacobus Pontanus (Jakob Spanmüller, ca. 1542–1626) – ein Ersatz-Erasmus der Jesuiten

Jacobus Pontanus<sup>218</sup>, um 1542 in Brüx/Most in Nordböhmen geboren, seit 1566 zunächst in Ingolstadt wirkend, lehrte von 1570 bis 1579 als Professor der *Humanitas* und der Rhetorik an der noch jungen Jesuitenuniversität Dillingen an der Donau. Hier entfaltete Pontanus, der durch Freundschaften (u. a. mit Marcus Antonius Muretus und Francesco Benci) mit dem christlichen Humanismus in Italien vertraut war und enge Verbindungen zu Justus Lipsius pflegte, eine ungewöhnlich vielseitige, vor allem der lateinischen Sprachkultur, also der Schule, verpflichtete Aktivität. Er wurde so zum entschiedensten Propagator der humanistischen Studien in der Societas Jesu. Nach offenbar nur kurzem Theologiestudium wurde Pontanus 1581 zum Priester geweiht. 1580 weilte er kurzfristig in Innsbruck zur Inszenierung seines *Ludus de instauratione*

<sup>218</sup> Die neueste und kompetenteste Studie zu Pontanus stammt von ULRICH G. LEINSLE, Jacobus Pontanus SJ (1542–1626). Humanismus und *pietas* in der Spätrenaissance, *Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg*, 43 (2009), 81–99; vgl. auch PAUL RICHARD BLUM, Jacobus Pontanus SJ, *Deutsche Dichter der frühen Neuzeit. Ihr Leben und Werk*, hg. von STEPHAN FÜSSEL (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1993), S. 626–635.

*Studiosum*,<sup>219</sup> der unter dem Titel *Beani* auch in Dillingen (1581?, noch einmal 1587 und 1591) gespielt wurde. Es ist eines der vier Dramen, in denen Pontanus in seiner Dillinger Zeit Probleme des schulischen Lebens und der humanistischen Erziehung darstellte. Dazu gehören noch: *Stratocles*,<sup>220</sup> 1578 und 1590, der noch unedierte *Ludus Bacchanalium* oder *Gastrophilus* (aufgeführt 1578 als Zwischenspiel der Plautinischen *Mostellaria*) und der *Dialogus de connubii miseris*<sup>221</sup> von 1580. Im *Ludus de instauratione Studiosum* ist auf didaktische Weise das richtige bzw. das falsche Verhältnis zwischen Schülern und Lehrern dargestellt. Auch in den übrigen Stücken operiert der Autor mit dem dramatisch effektiven, durch Komik aufgelockerten Mittel der Kontrastierung, die sich am Schluß harmonisch auflöst. Im *Stratocles* entscheidet sich der Held nach hartem Ringen gegen den Söldnerdienst und für das Studium. *De connubii miseris* will durch traditionelle misogynie Argumente die Jugend gegen weltliche Versuchungen für die Treue zu den Gütern der Bildung gewinnen, und auch das Spiel zur Fastnacht endet mit der Bekehrung des ausschweifenden Genießers (*Gastrophilus*) zu einem von Vernunft gelenkten Lebenswandel.

Pontanus bereits oben (unter A. 8.) erwähntes Bibeldrama *Eleazarus Machabaens* (aufgeführt 1587 in Dillingen, 1618 und 1619 in Augsburg), das 1600 im *Tyrocinium Poeticum* der 3. Auflage seiner *Poeticae Institutiones* gedruckt wurde, schildert den standhaften Kampf des jüdischen Priesters Eleazarus, der sich der Abschaffung der tradierten Religion unter Antiochus widersetzt und dafür das Martyrium erleidet. Es ist ein auch im Technischen (vgl. die Stichomythie) von Seneca inspiriertes barockes ‚Constantia‘-Drama, dessen ‚Handlung‘ sich vor allem in reflektierter, Konflikte erläuternder Sprache, nicht im theatralisch-dramatischen Bühnengeschehen ausdrückt. Das grausame Martyrium wird nur von einem Boten (*Nuntius*) berichtet. In der *Immolatio Isaac*, die 1590 in Dillingen aufgeführt wurde und bereits 1594 (1600 in veränderter Fassung) im *Tyrocinium* der ‚Poetik‘ gedruckt erscheint, ist Abrahams Konflikt zwischen Sohnesliebe und Gehorsam gegen Gott in zwei allegorischen Personen, *Ratio* und *Natura*, abgebildet. Erstere steht für das Prinzip des Guten, letztere, als verführende innere Stimme Abrahams, für die Macht des Bösen.

Im Jahre 1582 wurde Pontanus als *magister perpetuus* an den entscheidenden Ort seines Wirkens, das Jesuitengymnasium St. Salvator in Augsburg, gerufen, dessen Gründung er gemeinsam mit dem Dramatiker Wolfgang Starck (1554–1605) vorbereitet hatte.<sup>222</sup> In Augsburg, wo er 1626 starb, entstanden seine äußerst erfolgreichen Lehr- und Lesebücher (*Progymnasmata Latinitatis*, in 3 Teilen 1588–1594, *Attica Bellaria*, 1615–1620), auch Klassikerkommentare sowie Gedichte. Seine *Poeticarum Institutionum libri tres*

<sup>219</sup> Ed. STEPHAN TILG, *Neulateinisches Jahrbuch*, 8 (2006), 267–299.

<sup>220</sup> Ed. RÄDLE, *Lateinische Ordensdramen* (wie Anm. 59), S. 296–365, sowie: THOMAS D. MCCREIGHT and PAUL RICHARD BLUM (wie Anm. 107).

<sup>221</sup> FIDEL RÄDLE, *Jacobus Pontanus: Dialogus de connubii miseris*. Kritische Edition und Kommentar, *Virtus et Fortuna. Festschrift für Hans-Gert Roloff zu seinem 50. Geburtstag*, hg. von JOSEPH P. STRELKA und JÖRG JUNGMAIR (Bern, Frankfurt, New York: Peter Lang, 1983), S. 290–314.

<sup>222</sup> Vgl. BARBARA MAHLMANN-BAUER, *Jacob Pontanus in Augsburg. Seine Schülergespräche, seine Poetik und sein Drama Opferung Isaaks, Jakob Bidermann* (wie Anm. 67), S. 15–59.

(1594, <sup>3</sup>1600) sind ein wahrer Thesaurus klassizistischer Dichtungslehre. Pontanus tradiert hier mit zahllosen Beispielzitaten die antiken und zeitgenössischen Regeln und Normen (oft nach Scaligers ‚Poetik‘) und füllt auf eigene Verantwortung Lücken (etwa für die christliche Hymnik und Epigraphik). Allerdings erkennt er an, daß die ihm zeitgenössische Literatur, zumal die um die Aristotelischen drei Einheiten wenig bekümmerten Dramatiker seines Ordens, poetologisch ihre eigenen Wege gehen. Pontanus ist nicht nur „ein oberdeutscher Lipsius“,<sup>223</sup> er ist mit seiner überaus reichen, vor allem für die Schule konzipierten literarischen Produktion der Erasmus der Jesuiten geworden.<sup>224</sup> Die mit eleganter Leichtigkeit und humanem Witz geschriebenen Dialoge seiner *Progymnasmata Latinitatis*, die den Erasmischen *Colloquia familiaria* verwandt sind, stellen attraktive Kleinformen des dramatischen Genos dar.

#### D.2.2. Der große bayerische Lehrer Matthaeus Rader (1561–1634) und seine Schüler

Matthaeus Rader, seinerseits Schüler des Jacobus Pontanus und Lehrer der später als Dramatiker aktiven Jakob Bidermann, Jeremias Drexel, Georg Stengel<sup>225</sup> und Wolfgang Schönsleder, war eine zentrale Figur des jesuitischen Schulhumanismus in Bayern. Seine gelehrten Kontakte (u. a. mit Justus Lipsius, Antonio Possevino, Marcus Welser) sind dokumentiert in einem umfangreichen Briefwechsel.<sup>226</sup> Von seinen Schülern, mit denen er in engster Verbindung stand, wurde er in Theaterfragen vielfach um Rat und Hilfe (z. B. um Ausleihe seiner eigenen Dramen) gebeten. Rader hat zahlreiche Stücke verfaßt, die allerdings keine herausragende Begabung verraten. Wenigstens drei davon haben sich erhalten:

1. *Ioannes Damascenus*, im Juli 1593 in Augsburg, am 26. Mai 1619 in Dillingen aufgeführt;<sup>227</sup>
2. *Cassianus Drama. De Divo Cassiano*,<sup>228</sup> zur Eröffnung des Studienjahres 1594 aufgeführt in München, in Gegenwart des Bayerischen Herzogs Wilhelm und seines Bruders, des

<sup>223</sup> Vgl. BARBARA BAUER, Jacob Pontanus SJ, ein oberdeutscher Lipsius. Ein Augsburger Schulmann zwischen italienischer Renaissancegelehrsamkeit und jesuitischer Dichtungstradition, *Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte*, 47 (1984), 77–120.

<sup>224</sup> Erasmus stand auf dem ‚Index der verbotenen Bücher‘ und mußte deshalb für die katholische Schule ersetzt werden.

<sup>225</sup> Diese drei sind genannt in dem vielzitierten Epigramm Raders:

Tres ego discipulos numero de mille trecentis;  
Stengelium lepidum, Drexeliumque pium  
Atque Bidermannum, qui nunc est alter Aquinas,  
Alter Aristoteles, Tullius atque Maro.

(nach KARL VON REINHARDSTÖTTNER, Zur Geschichte des Jesuitendramas in München, *Jahrbuch für Münchener Geschichte*, 3 (1889), 165, Anm. 261.)

<sup>226</sup> Davon sind zwei Bände kritisch ediert: zu Band 1 vgl. Anm. 37; hinzu kommt: Bayerische Gelehrtenkorrespondenz I, P. Matthaeus Rader SJ, Band 2: Die Korrespondenz mit Marcus Welser 1597–1614, bearbeitet von RITA HAUB, STEFAN W. RÖMMLT und VERONIKA LUCAS, eingeleitet und herausgegeben von ALOIS SCHMID, München 2009.

<sup>227</sup> Vgl. VALENTIN, *Répertoire* Nr. 443, und die Korrektur in Brief Nr. 10, Anm. 4.

<sup>228</sup> Dillingen, Studienbibliothek XV 237, fol. 75r–118r.

Erzherzogs Ernst, der damals für einen halben Monat in München weilte.<sup>229</sup> Das Stück wurde, wie aus dem dafür (durch Wolfgang Starck) umgearbeiteten Text hervorgeht, ein weiteres Mal im Oktober 1597 in Regensburg gegeben, diesmal zu Ehren des 18jährigen Kardinals Philipp von Wittelsbach, der im Begriff war, zur Zuweisung einer Titelkirche nach Rom zu ziehen. Die Reise kam nicht zustande, da Philipp zur gleichen Zeit erkrankte und im folgenden Jahr starb. Das Stück spielt im Schulmilieu und führt verschiedene Möglichkeiten des Verhältnisses zwischen Lehrern und Schülern vor. Es basiert auf der Legende vom heiligen Märtyrer Cassianus von Imola, der als Christ von seinen fanatisierten heidnischen Schülern mit ihren Griffeln zu Tode gestochen wurde.

3. *Vigilius (Hypnomachia)*, 1595 in Augsburg, am 16. Oktober 1597 in Dillingen und im Oktober 1602 in Innsbruck aufgeführt.<sup>230</sup> Von Dillingen aus schrieb Wolfgang Schönsleder am 10. 9. 1597 an seinen Lehrer Rader:

Placeret nobis R[everende] P[ater] Cassianus tua [scil. fabula], nisi crudelius et pathetikóteron esse videretur spectare turbam puerilem in suum magistrum stilis saevientem. Petimus itaque etiam atque etiam nobis aut Io[annem] Damascenum mittas aut maximè Vigilium tuum, quem gratius fore spectaculum quàm martyrem illum Cass[ianum] auditoribus existimamus (Brief Nr. 10, S. 21).

„Dein *Cassianus*-Drama würde uns gefallen, Hochwürdiger Vater, wenn es uns nicht allzu grausam und gräßlich erschiene, zu sehen, wie diese Schülerschar mit ihren Griffeln gegen ihren Lehrer wütet. Deshalb bitten wir inständig, Du möchtest uns Deinen *Johannes Damascenus* oder am liebsten Deinen *Vigilius* schicken, der, wie wir glauben, für das Publikum ein willkommeneres Schauspiel sein wird als der Märtyrer Cassianus.“

Auf diese Bitte hin schickte Rader tatsächlich seinen *Vigilius* nach Dillingen, wo er fünf Wochen später aufgeführt wurde. *Tempus urget*, hatte Schönsleder (S. 21) zu Recht signalisiert. Auch das Bildungsdrama *Vigilius* behandelt das Thema ‚Studium‘ und das rechte Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler.<sup>231</sup>

Außer diesen drei erhaltenen Texten können Rader die folgenden, offenbar verlorenen, Stücke zugewiesen werden:<sup>232</sup>

4. *Aesopus venditus*, jeweils an Fastnacht 1593 in München, 1594 in Augsburg, 1595 in Ingolstadt und 1597 in Dillingen aufgeführt;<sup>233</sup>

<sup>229</sup> Vgl. Ignatius Agricola, *Historia Provinciae Societatis Jesu Germaniae Superioris* II (Augustae Vindelicorum: 1729), S. 82, Nr. 294.

<sup>230</sup> Der erhaltene Text, Dillingen, Studienbibliothek XV 245, fol. 50r–85r, stammt aus der letzteren Aufführung: fol. 56r sagt SCRIBONIUS: *Tandem Dilingae sumus, ut placet urbs?* PIGRINUS antwortet: *Perplacet.*

<sup>231</sup> Vgl. RÄDLE, Schulstress (wie Anm. 75), S.73–105.

<sup>232</sup> Die Nachweise finden sich zum größten Teil in den beiden Bänden des Raderschen Briefwechsels.

<sup>233</sup> VALENTIN, *Répertoire* Nr. 379, ist hier ergänzt. Über die Ingolstädter Aufführung von 1595 heißt es im *Summarium* (wie Anm. 39), S. 94f.: *Dedit hoc anno studiosa iuventus duas comoedias: Bacchanalibus Aesopum*

5. *Pseudoplasta (Philopseudes)*, im Oktober 1599 in Augsburg und im Februar 1605 in Dillingen aufgeführt (vgl. Brief Nr. 44, Anm. 8)<sup>234</sup>;
6. *Sancta Afra*, mit großem Erfolg im Herbst 1600 in Augsburg aufgeführt. Mehrere Briefe an und von Welser handeln von der langwierigen Entstehungsgeschichte dieses Dramas, das Lutheraner wie Katholiken in Augsburg zu Tränen gerührt haben soll. Eine Wiederholung der Aufführung lehnte Rader ebenso entschieden ab wie die Drucklegung des Textes.<sup>235</sup>
7. *Petrus Eleemosynarius*, 1600 in Ingolstadt unter Jakob Bidermanns Regie aufgeführt (von Rader während seines Philosophiestudiums für die Marienkongregation verfaßt, vgl. Brief Nr. 58, Anm. 4);
8. *Virtus exulans* (Datum nicht sicher, vgl. Brief Nr. 44, Anm. 7);  
Eine Autorschaft Raders für den in München 1596 gegebenen *Theophilus* und den *Triumphus Divi Michaelis Archangeli*, München 1597, sowie einen *Theodosius iunior* ist, entgegen einer lange tradierten, durch Johannes Müller<sup>236</sup> verbreiteten Meinung, bislang nicht positiv bezeugt.

Hier folgt eine Liste von bayerischen Dramatikern aus Raders Umkreis, deren dramatische Aktivitäten noch genauerer Erforschung bedürften. Die folgende Liste enthält lediglich punktuelle und vorläufige Ergänzungen und Korrekturen zu den betreffenden Angaben bei Müller (*Jesuitendrama*, 1930) und Valentin (*Répertoire*).<sup>237</sup>

#### D.2.2.1. Wolfgang Starck (1554–1605)

Starck wurde 1554 oder 1555 in Innsbruck geboren und studierte (u. a. bei Pontanus) in Ingolstadt. Dort erwarb er 1574 den Grad eines Magisters der Philosophie und trat 1578 in den Jesuitenorden ein. Von 1584 bis 1587 war er Kollege von Pontanus am Gymnasium in Augsburg und lehrte danach 1589 bis 1601 Rhetorik in Dillingen, wo er als offizieller Dichter und Dramaturg des Kollegs fungierte.<sup>238</sup> Von ihm sind folgende Dramen bekannt:

1. *Misoponus Drama de negligentis adolescentis ad diligentiam conversione*, an Fastnacht 1592 in Dillingen, im Oktober 1596 in Ingolstadt gespielt; der Text, der sich laut Brief Nr. 189

---

*festivum, visuque et auditu incundum Drama, sub instaurationem studiorum Ludovicum Bavariae Principem [...].* (In diesem Jahr hat die studierende Jugend [das Gymnasium] zwei Komödien [Schauspiele] aufgeführt: an Fastnacht den witzigen *Aesopus*, ein für Auge und Ohr unterhaltsames Stück, zur Eröffnung des Studienjahres im Herbst ein Stück über Ludwig den Bayern.)

<sup>234</sup> Die Hauptrollen spielten nicht Schüler, sondern *magistri* und, auf besonderen Wunsch, auch *externi*, darunter Angehörige der Familie Fugger (vgl. *Historia Collegii Augustani*, wie Anm. 41, S. 373f.; vgl. auch Brief Nr. 44, Anm. 8).

<sup>235</sup> Alle Informationen zu diesem Stück und zu seiner Inszenierung findet man zusammengestellt in den Briefen Nr. 323, Anm. 13, und Nr. 374, Anm. 3; vgl. auch Nr. 94, Anm. 4, und Nr. 212, Anm. 6.

<sup>236</sup> MÜLLER, *Jesuitendrama* (wie Anm. 31), II, S. 12f.

<sup>237</sup> Hierfür ist vor allem Raders unerschöpflicher Briefwechsel ausgewertet.

<sup>238</sup> Die biographischen Angaben bei TILG, *Die heilige Katharina* (wie Anm. 173), S. 40f.

an Rader in Starcks Nachlaß fand, ist, entgegen der dortigen Anm. 3, erhalten in Dillingen, Studienbibliothek XV 237, fol. 123r-154v, und XV 277 (eine Abschrift);

2. *Mundus et Contramundus*(?), am 24. 2. 1597 in Regensburg aufgeführt; der Text ist erhalten in München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 19757,2, S. 129-227;

3. *Sanctus Wolfgangus*, am 30. 5. 1599 in Regensburg von Wolfgang Schönsleder aus Anlaß der Bischofsweihe inszeniert und im Freien aufgeführt (vgl. Raders Brief Nr. 33, Anm. 11), ferner am 17. 10. 1602 in Dillingen und am 5. 5. 1612 in Regensburg gespielt (die von Valentin, *Répertoire* Nr. 500 und 536, verzeichneten Aufführungen haben nicht stattgefunden);

4. *Sancta Catharina*, 1602 in Dillingen, am 6. 10. 1602 in München, im Oktober 1606 in Innsbruck aufgeführt, 2005 ediert von STEFAN TILG.<sup>239</sup>

#### D.2.2.2. Ferdinand Crendel (1557–1614)

Geboren 1557 in München, trat Crendel 1574 in Hall i. Tirol dem Jesuitenorden bei. Er studierte Philosophie und Theologie in Ingolstadt und kam 1582 als Lehrer an das neueröffnete Gymnasium in Augsburg; von 1587 an lehrte er die *Humanitas* in Dillingen, danach (ab 1597) Rhetorik in Ingolstadt, wo er 1599 Praefectus studiorum wurde. Nach einer weiteren Station in Dillingen lebte er in Ingolstadt; dort arbeitete er bis zu seinem Tod mit seinem Freund Jakob Gretser zusammen. Zwei Dramen sind ihm zuzuschreiben:

1. *Ignaviae proscriptio* (*Abulojatrentes*), im September 1588 Dillingen im Freien gespielt; der Text (mit 2 deutschen Intermedien) ist erhalten: Dillingen, Studienbibliothek XV 221, fol. 34r-82v;

2. *Sanctus Cassianus*, einige Jahre vor 1608 entstanden, erwähnt in Schönsleders Brief an Rader vom 18. 7. 1608 (Nr. 211, Anm. 3).

#### D. 2. 2. 3. Wolfgang Schönsleder (Schensleder, 1570–1651)

In München geboren, studierte Schönsleder zunächst am dortigen Jesuitenkolleg, danach an der Universität Ingolstadt. Den größten Teil seines Lebens verbrachte er als Lehrer in Augsburg, Dillingen, München und vor allem Regensburg. In dieser Funktion hat er, wie sich aus seinem Briefwechsel mit Rader ergibt, viel mit dem Theater zu tun gehabt, doch sind nur die folgenden 4 Titel (ohne Text) von ihm überliefert<sup>240</sup>:

1. *Pythagoras*, am 18. 10. 1598 in Augsburg (unter der Regie von Rader) und im Oktober 1600 in Regensburg aufgeführt;<sup>241</sup>

2. *Otium*, zur Eröffnung des Studienjahres im Herbst 1604 in Regensburg aufgeführt (vgl. Brief Nr. 146);

<sup>239</sup> Ibid. S. 297–413.

<sup>240</sup> VALENTIN, *Répertoire*, nennt überhaupt keine Dramen von Schönsleder.

<sup>241</sup> Vgl. Brief Nr. 26, Anm. 12 (korrigiert VALENTIN, *Répertoire* Nr. 393, der Rader als Autor vermutet).

3. *Petrus Publicanus* (= *Petrus Eleemosynarius* oder *Petrus Telonarius*), am 15. 2. (zur Fastnacht) 1608 in Regensburg aufgeführt.<sup>242</sup> Diesen *Petrus* schickte Schönsleder am 22. 9. 1608 zusammen mit seinem nicht genau datierbaren
4. *Theophilus (puer martyr)* an Rader (vgl. Brief Nr. 215).

#### D. 2. 2. 4. Kaspar Rhey (1570–1625)

Rhey ist 1573 in Muri, Schweiz, geboren und in Fribourg ausgebildet worden, wo er in den Jesuitenorden eintrat. Er studierte Rhetorik in Augsburg, in Ingolstadt Philosophie und Theologie. Von 1598 bis 1613 lehrte er Grammatik, *Humanitas* und Rhetorik in Augsburg; dort gewann er die Freundschaft von Rader, Pontanus und Bidermann.<sup>243</sup> Über seine Theaterarbeit geben die zahlreichen (hier ausgewerteten) Briefe an Rader genauen Aufschluß. Von 1613 an wirkte Rhey als Prediger in der Schweiz, wo er 1624 starb.

Von seinen zahlreichen Dramen hat sich zumindest ein Text vollständig erhalten:

1. *De benedictione et scala Jacob ex Genesi* (Dillingen, Studienbibliothek XV 237a, fol. 1r–47r), zur Eröffnung des Studienjahres 1613 in Augsburg aufgeführt.

Nachzuweisen sind folgende Aufführungen weiterer Stücke:

2. *Edmundus*, 1599 und 1612 in Augsburg, 8. 2. 1604 und Herbst 1605 in Dillingen (überarbeitet);
3. *Simeon puer Tridentinus*, 1. 2. 1601 in München (in der 1. Fassung);<sup>244</sup>
4. *Christophilus*, 1603 in Augsburg von der Sodalität dreimal aufgeführt, 1613 von Graz aus von Rhey erbeten;
5. *Eustachius martyr*, 18. 10. 1603 in Augsburg, 1613 Innsbruck, 1617 Fribourg in der Schweiz, 1621 Freiburg i. Br., vermutlich auch 1648 in Augsburg aufgeführt;
6. *Liberius*, Oktober 1604 Dillingen, 1618 Fribourg in der Schweiz;
7. *Adrianus*, 1605 Luzern, 1606 München, 1612 Augsburg; Bidermann scheidet damit als Autor aus (vgl. Rheys Brief an Rader Nr. 104, Anm. 7);
8. *Simeon puer Tridentinus*, 1605 Augsburg, 1610 Innsbruck (in der 2. Fassung);
9. *Sanctus Wenceslaus*, Oktober 1607 Dillingen, bearbeitet von Burghardt Gatt; vermutlich 1636 in Augsburg wieder aufgeführt (*Comoedia de S. Wenceslao Bobemorum rege in scaenam redire iussa est*, *Historia Collegii Augustani II*, wie Anm. 41, S. 102);

<sup>242</sup> Vgl. Brief Nr. 211, Anm. 5 (fehlt bei VALENTIN, *Répertoire*).

<sup>243</sup> In einem Brief an Rader vom Anfang des Jahres 1601 (Nr. 76) rühmt er den begabten jungen Bidermann.

<sup>244</sup> Zu den zwei verschiedenen Fassungen des Dramas vgl. Brief Nr. 76, Anm. 6 (fehlt bei VALENTIN, *Répertoire*).

10. *Alexander Carbonarius*, Herbst 1610 Augsburg; anwesend waren die *principes civitatis*; der letzten, dritten, Aufführung wohnte der Augsburger Bischof bei;
11. *Theodosius Iunior, Arcadii Filius*, September 1613 Regensburg.

#### D.2.2.5. Jeremias Drexel (1581–1638)

In Augsburg von protestantischen Eltern geboren, konvertierte Drexel<sup>245</sup> während seiner Schulzeit am Jesuitengymnasium St. Salvator zum katholischen Glauben und wurde Jesuit. Nach dem Studium der Philosophie in Ingolstadt lehrte er von 1605 an zunächst am Gymnasium in Augsburg, danach in Dillingen. 1611 wurde Drexel Nachfolger Jakob Bidermanns als Rektor des Münchener Gymnasiums, von 1613 bis 1615 leitete er sein ehemaliges Gymnasium in Augsburg. Dann berief ihn Herzog Maximilian zum Hofprediger in München, wo er 1638 starb. Drexels Dramen sind artverwandte Nebenprodukte seiner massenhaft überlieferten Predigten und asketischen Traktate. Es ist fraglich, ob er seine Stücke selbst auf die Bühne brachte; die meisten wurden offenbar von Rader inszeniert, der in zwei Briefen (Nr. 484 und 491) von seiner Mühsal mit den beiden Augsburger Aufführungen des Jahres 1604 berichtet und im Brief Nr. 499 seine Hoffnung äußert, dass der *Miles Carthaginensis* dem Volk gefallen werde.

Folgende Dramen sind nachzuweisen:

1. *De quinquenni puero ex Divi Gregorii Dialogis* (= *Fusculus*), an Fastnacht 1604 in Augsburg von Rader inszeniert (*Historia Collegii Augustani I*, wie Anm. 41, S. 410), im Oktober 1606 in Dillingen aufgeführt; in einem Brief an Rader (Nr. 190) berichtet Drexel von der mißglückten Aufführung: *Nos Fusculum hic ex Orvo reduximus, vellem sepultus mansisset etc.*; (Wir haben hier den Fusculus aus der Hölle zurückgeholt; wäre er doch nur begraben geblieben!).
2. *De milite Carthaginensi redivivo*, 1604 in Augsburg von Rader inszeniert;
3. *Erithrenoterpsis*, ein für Weihnachten 1605 in Dillingen verfaßter Dialog (*Litigant Luctus et Plausus ad Christi cunabula, an lugendum an verò gaudendum ad Christi natalem*; ‚Trauer und Jubel streiten an der Wiege Christi, ob man sich über Christi Geburt betrüben oder freuen soll.‘), dessen Aufführung nicht zustande kam;<sup>246</sup>
4. *Dialogus de cruce ferenda*, Oktober 1606 von Rader in Augsburg zur Eröffnung des Schuljahrs aufgeführt (vgl. Brief an Rader Nr. 190);
5. *Triumphus crucis*, 11. und 12. Oktober 1606 Ingolstadt (der Text ist erhalten in Dillingen, Studienbibliothek XV 237, fol. 155r–234r);

<sup>245</sup> Vgl. über ihn neuerdings KARL PÖRNACHER, „Unser Leben ist ein Comedi ...“. Elemente des Theaters im Werk von Jeremias Drexel, *Museion Boicum* (wie Anm. 9), S. 57-72.

<sup>246</sup> Vgl. Brief Nr. 170, wo fälschlich *Latus et Plantus* zu lesen ist.

6. *Julianus Apostata*, am 16. Oktober 1608 in Ingolstadt aufgeführt; der Text ist autograph im Clm 2125 erhalten. Thema dieses Stücks ist, wie im Fall des *Belisarius* von Bidermann und im Fall des *Jovianus* von Bernardt der „Sturz des Mächtigen“<sup>247</sup>, genauer: der hochmütige Abfall des Kaisers Julianus vom Glauben und seine ewige Verdammnis.

#### D.2.2.6. Simon Scharl (1594–1652)

Persönlich steht Scharl, ein Vertreter der Generation *nach* Rader, nicht mehr direkt mit dem bayerischen „Netzwerk“ in Verbindung. Er ist 1594 in Erding geboren, wurde 1614 Jesuit und war von 1626 bis 1628 am Jesuitenkolleg Hall in Tirol tätig; danach lehrte er die Humaniora in Burghausen. Er starb 1652 in Biburg. Scharl ist als Dramatiker erst vor kurzem bekannt gemacht worden.<sup>248</sup> Er hat mindestens vier Dramen verfaßt, die in einer Handschrift des Kollegs St. Blasien im Schwarzwald (Signatur Da o 184) vollständig erhalten geblieben sind.<sup>249</sup>

1. *Comicotragoedia de glorioso Sanctae Caeciliae virginis ac martyris triumpho*, am 10. Mai 1626 in Hall i. T. aufgeführt (vgl. die Perioche bei SZAROTA I, V, 3), 1637 in Burghausen wiederholt; die Handschrift enthält eine umfangreiche Notenbeilage zu den Chören dieses Stücks;

2. *Misologus resipiscens*, ein Bildungsdrama aus der Sphäre der Schule, 1626 in Hall i. T. in Gegenwart des Erzherzogs und seiner Familie aufgeführt; für einen der Chöre sind Noten beigegeben;

3. *Pietas ad omnia utilis*, am 1. Mai 1630 in Burghausen aus Anlaß der Grundsteinlegung des dortigen Kollegs aufgeführt (vgl. die Perioche bei SZAROTA II, I, 36);

4. *Beatus Stanislaus Kostka*, ein stellenweise antireformatorisches Drama über das tugendhafte Leben des modernen polnischen Adelsheiligen Stanislaus Kostka; es wurde am 10. Oktober 1630 am Jesuitengymnasium Burghausen aufgeführt (vgl. die Perioche bei SZAROTA III, I, 12).

Scharl ist ein begabter Theatermann, der ein gutes, flüssiges Latein schreibt. Seine religiösen und didaktischen Botschaften sind stets durch komische Szenen wohl temperiert.

Damit endet die Revue der bayerischen Dramatiker aus dem Umkreis Matthäus Raders.

#### D.2.3. Jakob Gretser (1562–1625): Vom Volksschauspiel zur gelehrten Philologenkomödie

<sup>247</sup> Vgl. dazu RÄDLE, Der Sturz zum Heil.

<sup>248</sup> Vgl. PETER LEUTENSTORFER SJ, Vier lateinische Jesuiten-Theaterstücke aus Hall in Tirol, *Jesuitica. Forschungen zur frühen Geschichte des Jesuitenordens in Bayern bis zur Aufhebung 1773*, Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte, Beiheft 17, Reihe B, hg. von JULIUS OSWALD SJ und RITA HAUB (München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 2001), S. 531–549.

<sup>249</sup> Sie sind von P. LEUTENSTORFER im Privatdruck ediert und übersetzt.

Jakob Gretser<sup>250</sup> ist neben dem deutlich liberaleren Pontanus und dem wesentlich zugänglicheren Rader die beherrschende Gestalt des frühen Jesuitentheaters in der Oberdeutschen Provinz. Seine Vita verlief in vielfältigen Bahnen. Geboren 1562 in Markdorf (Diözese Konstanz), war er seit 1576 Schüler des Jesuitengymnasiums in Innsbruck, wo er 1578 in den Jesuitenorden eintrat. In den Jahren 1579 bis 1583 absolvierte er in München die Fächer Humanitas und Rhetorik, danach ebendort das Studium der Philosophie. Von Ende 1583 bis 1586 wirkte er als Lehrer der Humaniora und als überaus produktiver Theatermann in Fribourg in der Schweiz<sup>251</sup>, von wo er 1586 zur Fortsetzung seines Philosophiestudiums nach Ingolstadt zurückkehrte. Seit September 1587 Magister der Philosophie, seit 1589 Priester, lehrte er in Ingolstadt Philosophie (1588–1592), Scholastische Theologie (1592–1605) und Moraltheologie (1609–1616). Er starb 1625 in Ingolstadt. Jakob Gretser prägte durch den Import seiner in Fribourg bereits erprobten Stücke das Jesuitentheater in Ingolstadt und konnte auch noch während seiner theologischen Lehrtätigkeit dessen vielleicht fruchtbarste Epoche miterleben, ohne dass er selber noch Dramen geschrieben hätte.<sup>252</sup> Er verfaßte als maßgeblicher Repräsentant der Theologie in Bayern zahlreiche theologische (z. B. *De cruce Christi*, Ingolstadt 1598) und historische Schriften. Mit 17 hinterlassenen Stücken ist Gretser der bei weitem fruchtbarste lateinische Dramatiker der hier behandelten Epoche. Sein Verdienst ist es, die Kluft zwischen dem anspruchslos volksnahen (Heiligen-)Drama, wie er es in seinen Schweizer Jahren kennen gelernt und gepflegt hatte, und dem formal elaborierten Humanistendrama nach dem Modell des Jacobus Pontanus, überwunden zu haben. Der Autor hat persönlich für die wenigstens handschriftliche Tradierung seines dramatischen Œuvres gesorgt und auch ein Verzeichnis seiner Werke (*Composui*), zum Teil mit Aufführungsdaten, angelegt, in dem er auf 20 Titel kommt.<sup>253</sup> Sie lassen sich hauptsächlich den beiden oben behandelten Dramentypen, „Bibeldrama“ (*Caecus illuminatus*, *Lazarus resuscitatus* 1584 (vgl. dazu oben „B.3. Bibeldramen“), *Naaman Syrus* 1585, *Iudicium Salomonis* 1586) und „Heiligendrama“ (*Nicolaus Unterwaldius Dialogus* 1586, *Nicolaus Myrensis episcopus* 1586, *Nicolaus Unterwaldius Comoedia* 1586, *Itha Doggia* 1587) zuordnen und fallen alle in seine Schweizer Zeit. Hinzukommt das von dem eifrigen Philologen Gretser besonders gepflegte Bildungsdrama (die drei teilweise mehrfach bearbeiteten Komödien *De Regno Humanitatis* seit 1584 und *Prologus in Quintum Aeneidos*, ein merkwürdiger dramatischer Sportwettkampf nach dem Modell des 5. Buches der *Aeneis*). Begonnen hat Gretser mit

<sup>250</sup> Die maßgebliche, bis heute vorbildliche Monographie über ihn schrieb ANTON DÜRRWÄCHTER, Jakob Gretser und seine Dramen (wie Anm. 84); vgl. auch URS HERZOG, Jakob Gretsers Leben und Werk, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch NF*, 11 (1970), 1–36. Zu Gretsers literarhistorischer Position vgl. VALENTIN, *Le théâtre* (wie Anm. 28) 2, S. 501–536 („Humanitas christiana“).

<sup>251</sup> Viele dort erstaufgeführte Stücke wurden später in den bayerischen Kollegien, vor allem in Ingolstadt, wiederholt.

<sup>252</sup> Seine letzte Aktion als Dramatiker scheint die Inszenierung des *Argyrippus* (Ingolstadt 1594, VALENTIN, Nr. 351) gewesen zu sein. Alle späteren von VALENTIN (*Répertoire*, II, S. 1056) unter seinem Namen registrierten Aufführungen sind entweder Reprisen älterer oder aber ihm fälschlich zugesprochener Stücke.

<sup>253</sup> Dillingen, Studienbibliothek XV 223, fol. 218rv. Zur Überlieferung vgl. DÜRRWÄCHTER, S. 6–15.

einem antiken Stoff, der Bearbeitung des Dialogs *Timon* von Lukian.<sup>254</sup> Es ist bemerkenswert, wie sich Gretser, der später als Theologe rigide und intolerant wurde, der Formideologie des Humanismus gegenüber sehr offen zeigt und zum Beispiel literarische Anregungen des protestantischen Dramatikers Nikodemus Frischlin dankbar aufgenommen hat.<sup>255</sup> Die Komödien *De Regno Humanitatis* sind mit ihrem entschiedenen Sprachbewußtsein und ihrem spezifischen und etwas grimmigen Philologenhumor kostbare Dokumente christlich-humanistischer Schulkultur.<sup>256</sup>

#### D.4. Jakob Bidermann (1578–1639): das Mißtrauen gegen die Welt

Jakob Bidermann<sup>257</sup>, Schüler Pontans und Raders in Augsburg, Freund und Kollege Jeremias Drexels und Georg Stengels, studierte in Ingolstadt Philosophie (1597-1600), lehrte danach an seinem alten Gymnasium in Augsburg, und, nach dem Theologiestudium in Ingolstadt (1603–1606), bis 1615 mit Unterbrechungen in München Rhetorik. Von Oktober 1615 bis 1618 war Bidermann in Dillingen Professor der Philosophie, danach bis 1626 Professor der Theologie. Im Jahre 1626 wurde er als *Censor librorum imprimendorum* nach Rom berufen, wo er im Jahre 1639 starb.

Bidermann war lange Zeit für die allgemeine Literaturgeschichte der nahezu einzige Repräsentant des Jesuitendramas. Vor allem mit ihm setzte in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts die nunmehr anhaltende Forschung auf diesem Gebiet wieder ein.<sup>258</sup> Nebenbei bemerkt: der Epiker und Lyriker, besonders auch der überaus gewandte, geistreiche und witzige Erzähler Bidermann steht, wie neue Arbeiten zeigen,<sup>259</sup> dem Dramatiker kaum nach.

Die gesammelten Dramen Bidermanns, 10 an der Zahl, wurden erst 27 Jahre nach seinem Tod von seinen Ordensbrüdern veröffentlicht.<sup>260</sup> Die bedeutendsten haben inzwischen eigene moderne Editionen erfahren, nämlich:

<sup>254</sup> Vgl. Jakob Gretser, *Timon. Comoedia imitata (1584). Erstausgabe von Gretzers Timon-Drama mit Übersetzung und einer Erörterung von dessen Stellung zu Shakespeares ‚Timon of Athens‘*, von SONJA FIELITZ (München: Wilhelm Fink, 1994).

<sup>255</sup> Vgl. DÜRRWÄCHTER, S. 136–146.

<sup>256</sup> Vgl. VALENTIN, *Le théâtre*, 2, S. 514–520.

<sup>257</sup> Vgl. HANS PÖRNBACHER, Jakob Bidermann, *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben*, vol. X, ed. WOLFGANG ZORN. (Weissenhorn: Konrad, 1973), S. 128–150. Eine Bilanz neuerer Bidermann-Forschung bietet der in Anm. 67 zitierte Sammelband. Zur Biographie und zur Werkgeschichte vgl. ebendort JULIUS OSWALD SJ, Jakob Bidermann – der Jesuit, S. 79–96.

<sup>258</sup> Vgl. MAX WEHRLI, Bidermanns „Cenodoxus“, *Das deutsche Drama*, hg. von BENNO VON WIESE, Düsseldorf: Bagel, 1958, Bd. 1, S. 13–34, und MAX WEHRLI (Ed.), *Philemon Martyr, lateinisch und deutsch hg. und übersetzt*, Köln/Olten: Hegner, 1960; ROLF TAROT, *Jakob Bidermanns „Cenodoxus“*, Diss. Köln 1960; ROLF TAROT (Ed.): *Jakob Bidermann, Cenodoxus* (Tübingen: Max Niemeyer, 1963); ROLF TAROT (Ed.): *Jakob Bidermann, Ludi theatrales 1666*. 2 vols. (Tübingen: Max Niemeyer, 1967).

<sup>259</sup> Vgl. HESS, *Der Mord auff dem Papier* (wie Anm. 50); WILFRIED STROH, *Jephtes Tochter bei Bidermann und Balde*, in *Jakob Bidermann* (wie Anm. 67), S. 191–236; *Jakob Bidermanns ‚Utopia‘*. Edition mit Übersetzung und Monographie von MARGIT SCHUSTER. 2 vols. (Bern, Frankfurt a.M., New York: Peter Lang Verlag, 1984).

<sup>260</sup> *Ludi theatrales sacri, sive Opera comica posthuma à R.P. Jacobo Bidermanno S.J. Theologo olim conscripta, et cum plausu in theatrum producta, Monachii 1666*, mit den erhaltenen Periochen und einem wichtigen Nachwort

1. *Cenodoxus, Comico-Tragoedia*,<sup>261</sup> 1602/1609 in Augsburg<sup>262</sup> bzw. München aufgeführt, die genial-ironische, die ‚Jedermann‘-Moralitäten aufgreifende Tragödie eines humanistischen Starprofessors (nach der mittelalterlichen Bruno-Legende), der den Lastern der *Philantia* und der *Superbia* erliegt und, wie Euripus, auf der Bühne stirbt, vor dem himmlischen Gericht angeklagt und verdammt, zuletzt von den Teufeln in die Hölle geholt wird;<sup>263</sup>
2. *Belisarius, Comico-Tragoedia* (München 1607).<sup>264</sup> Das Stück führt den Aufstieg und den tiefen Fall des Kaiserlichen Feldherrn Belisarius vor Augen; es zeigt im großen Rahmen der spätantiken Geschichte das exemplarische Schicksal eines scheinbar vom Glück begünstigten, jedoch sich punktuell verfehlenden Helden, der, in der Konfrontation mit der gottlosen Welt der Fortuna, seine individuelle Schutz- und Machtlosigkeit anerkennen muß. In die äußeren historischen Ereignisse greifen in Gestalt zahlreicher allegorischer Personifikationen die ideellen Kräfte des geistigen und psychischen Kosmos (z. B. *Virtus, Conscientia, Poenitentia, Metus*) ein.
3. *Macarius Romanus, Comoedia* (München 1613),<sup>265</sup> ein Bekehrungs-drama, in dem Macarius just am Tag seiner Hochzeit in die Einsamkeit entflieht, seinem asketischen Leben durch die Verführung des Teufels jedoch untreu wird und, in die Welt zurückgekehrt, erst spät zu reuevoller Einsicht gelangt. Das Stück hat thematische Ähnlichkeit mit Bidermanns *Ioannes Calybita* (München 1618), in dem auch einzelne Partien des *Macarius* übernommen sind. Die durchaus weltlichen Familienszenen des ersten Teils bieten reiche Gelegenheit für Komik.
4. *Cosmarchia, Comoedia*,<sup>266</sup> am 6. und 7. Februar 1617 in Dillingen aufgeführt. Diese Parabel von der auf ein Jahr beschränkten Herrschaft der Könige in *Cosmopolis* ist ein

---

neu ediert von ROLF TAROT: Jakob Bidermann, *Ludi teatrales 1666* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1967). Zum poetologisch für das Jesuitentheater aufschlußreichen Vorwort der Edition von 1666 vgl. FIDEL RÄDLE, Die ‚Praemonitio ad Lectorem‘ zu Jakob Bidermanns *Ludi teatrales* (1666) deutsch, „Der Buchstab tödt – der Geist macht lebendig“. *Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans-Gert Roloff*, hg. von JAMES HARDIN und JÖRG JUNGMEYER (Bern: Peter Lang 1992), Band 2, S.1131–1171.

- <sup>261</sup> Vgl. die Edition von TAROT, 1963; zur Interpretation: GEORG BAUMGART, Jakob Bidermanns *Cenodoxus*. Zeitdiagnose, Superbia-Kritik, komisch-tragische Entlarvung und theatralische Bekehrungsstrategie, *Daphnis*, 18,4 (1989), 581–640.
- <sup>262</sup> Zur Augsburger Aufführung, an der auch Marcus Welser auf Raders Einladung teilnahm, vgl. Rader, Brief Nr. 417 und 418; Rader fand das Stück übrigens zu lang.
- <sup>263</sup> Vgl. dazu die grundlegende Studie von GÜNTER HESS, „Spectator – Lector – Actor. Zum Publikum von Jakob Bidermanns *Cenodoxus*“, HESS, Der Tod des Seneca (wie Anm. 50), S. 73-144; ferner HANS PÖRNBACHER, Das Drama von der gefährlichen Selbsttäuschung. Die Botschaft von Jakob Bidermanns *Cenodoxus*, *Jakob Bidermann* (wie Anm. 67), S. 97–106.
- <sup>264</sup> Ed. HARALD BURGER, *Jakob Bidermanns „Belisarius“*. Edition und Versuch einer Deutung, (Berlin: de Gruyter, 1966).
- <sup>265</sup> Ed. JEAN-MARIE VALENTIN, Le Macarius Romanus de Jakob Bidermann, *Humanistica Lovaniensia*, 19 (1970), 365–469.
- <sup>266</sup> Vgl. JAKOB BIDERMANNS, *Cosmarchia*. Ed. and transl. by THOMAS W. BEST, *Bibliotheca Neolatina* 4 (Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York, Paris: Peter Lang 1991); das Aufführungsdatum war lange Zeit

Lehrstück über die Verführbarkeit des Menschen, der sich in der scheinhaften Welt, vermeintlich für immer, einrichtet und nach kurzer Zeit auf brutale Weise weggeräumt wird.

5. *Philemon Martyr, Comoedia* (Konstanz 1618),<sup>267</sup> ein Bekehrungs- oder Verwandlungsdrama: der heidnische Schauspieler Philemon mimt in einem nur ironisch gedachten Spiel die Rolle eines Christen, wobei auf wunderbare Weise das Spiel in Ernst, der Schein in die Wahrheit umschlägt und der parodierenden Rolle plötzlich die Realität des zuvor nur Gespielten zufällt. Philemon stirbt als Märtyrer. Der Held des Stücks steht im Zentrum eines Kampfes der außerirdischen Mächte, denen der Verfasser in der Person von Engeln, Teufeln, Göttern und Allegorien eine besonders manifeste Bühnenpräsenz verschafft hat.

Die übrigen erhaltenen Stücke fallen (außer dem nicht datierbaren, vermutlich früh entstandenen leichtgewichtigen Bildungs drama *Sertinius*) in die Zeit, in der Bidermann als Professor an der Universität Dillingen wirkte: *Josephus Aegypti Prorex* 1615, *Ioannes Calybita* 1618, *Josaphatus* 1619, *Jacobus Usurarius* ?/1661. Die drei zuletzt genannten Stücke sind in Prosa geschrieben. Nicht erhalten geblieben ist sein *Cassianus* (1602, 1608)<sup>268</sup>; der ihm in der Literatur vielfach zugeschriebene *Adrianus martyr* (1606) ist von Kaspar Rhey verfaßt.<sup>269</sup>

Das übergreifende Thema der Dramen Bidermanns ist die Warnung vor dem verführerischen Vertrauen in die zerbrechliche Fortuna-Welt. Seine Figuren erleben und demonstrieren pathetisch die Desillusionierung menschlicher Selbstgewißheit. Es ist ein vor der Emanzipation modernen Denkens offenbar erschrockener Pessimismus, der hier waltet und sich der alten Autoritäten und Heilssysteme versichern möchte. Was die Dramen bei aller zermürenden Unerbittlichkeit anziehend macht, ist die Begabung ihres Verfassers, die Frische und Attraktivität von Lebensäußerungen, die nicht religiös domestiziert sind, darzustellen. Das ist vor allem die Funktion der Komik bei Bidermann, die schon in der erwähnten *Praemonitio ad Lectorem* der *Ludi theatrales* von 1666 gerühmt wird. Die Einführung komischer Szenen, die gleichwohl meist organisch zur jeweiligen Handlung gehören, garantiert ein vitales Gegengewicht gegen die belastenden Schicksale seiner Helden.

---

unbekannt; vgl. FIDEL RÄDLE, Fortunas Einjahreskönige. Zu Bidermanns *Cosmarchia*, *Jakob Bidermann* (wie Anm. 67), S. 151–167.

<sup>267</sup> Jacob Bidermann, *Philemon Martyr* (wie Anm. 185); vgl. RUPRECHT WIMMER, Jesuitendrama: Jakob Bidermanns „Philemon Martyr“, *Handbuch der Literatur in Bayern*, hg. von ALBRECHT WEBER (Regensburg: Friedrich Pustet, 1987), S. 187–196.

<sup>268</sup> Vgl. dazu Rader, Brief Nr. 423, Anm. 6.

<sup>269</sup> Erst in der mehr als hundert Jahre späteren *Historia Provinciae Germaniae Superioris* von Ignatius Agricola, die TAROT im Nachwort seiner Neuauflage der *Ludi theatrales* (Band 1, S. 32\*) zitiert, ist als Autor Bidermann genannt, offensichtlich nur als Vermutung. Agricola paraphrasiert dort nämlich den authentischen Bericht der *Annales Monacenses* (S. 114) zu dieser Aufführung, in dem von Bidermann nicht die Rede ist; vgl. dazu den oben zu Rhey zitierten Brief Nr. 104, Anm. 7, an Rader.

## D. 2.5. Georg Stengel (1584–1651): der Parade-Dramatiker des Herzogs

Georg Stengel<sup>270</sup>, ein ausgesprochen welttüchtiger Jesuit, bedeutender theologischer Schriftsteller und Prediger, war als Dramatiker lange Zeit nahezu unbekannt.<sup>271</sup> Tatsächlich sind ihm vermutlich 10 Stücke zuzuschreiben, von denen vier vollständig in Handschriften erhalten sind. Stengel, dessen älterer Bruder Karl als Benediktiner in Augsburg lebte<sup>272</sup>, stammt aus Augsburg, wo er mit 10 Jahren Page bei Barbara Fugger, der Frau Philipp Fuggers des Jüngeren, wurde. Nach dem Besuch des Augsburger Gymnasiums trat er 1601 in den Jesuitenorden ein und studierte von 1604 bis 1607 in Ingolstadt Philosophie; es folgten 2 Jahre Lehrtätigkeit in Pruntrut (Porrentruy) in der Schweiz. Nach einem kurzen Aufenthalt in München studierte er von 1610 bis 1614 Theologie in Ingolstadt. Von Oktober 1614 bis Herbst 1617 lehrte er in Dillingen Philosophie und von Herbst 1618 bis 1629 Theologie in Ingolstadt. In Dillingen (1629–1631), München (1631–1640) und Ingolstadt (1643–1647) wirkte Stengel als Praefectus studiorum, in den Münchener Jahren auch als Prediger an der Frauenkirche und als Prinzenerzieher. Er hatte enge Kontakte mit Rader, Gretser (dessen Nachlaßverwalter er wurde), Rhey und Bidermann.

Stengels dramatisches Werk bedürfte gründlicher Studien. Im Folgenden werden lediglich die Titel und Aufführungsdaten in chronologischer Reihenfolge verzeichnet:<sup>273</sup>

1. *Triumphus Veritatis*, Pruntrut, 28. 10. 1608; eine Revue der religiösen Irrtümer bzw. Lügen aus allen Jahrhunderten, erhalten in München, Universitätsbibliothek 4<sup>o</sup> Cod. ms. 507, S. 1–107; Valentin, *Répertoire* Nr. 607.
2. *Mercurius (Furta)*, München, Februar 1609; über die Tricks der Diebe, von Stengels Klasse mit großem Erfolg aufgeführt; Valentin Nr. 625.
3. *Garzias Comes*, München, 18. 2. 1610; Valentin Nr. 624.
4. *De ebrietatis malo*, Ingolstadt, Oktober 1611; Valentin Nr. 657.
5. *De adolescente per Sanctum Ioannem apostolum a latrociniiis revocato*, Ingolstadt, 30. Mai 1613; Valentin Nr. 689;

<sup>270</sup> Zur Biographie vgl. ALOIS SCHNEIDER, Narrative Anleitungen zur praxis pietatis im Barock. Dargelegt am Exempelgebrauch in den ‚Judicia Divina‘ des Jesuiten Georg Stengel, *Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte* 11 und 12 (1982), Teil 1, S. 10–47; zu Stengels Theaterarbeit vgl. FIDEL RÄDLE, Georg Stengel S.J. (1585 [recte 1584]–1651) als Dramatiker, *Theatrum Europaeum, Festschrift für Elida Maria Szarota*, hg. von RICHARD BRINKMANN, KARL-HEINZ HABERSETZER, PAUL RAABE, KARL-LUDWIG SELIG und BLAKE LEE SPAHR (München: Wilhelm Fink, 1982), S. 87–107; die dort auf Seite 96 Stengel zugeschriebene Aufführung ist vermutlich nur eine Reprise des bereits 1608 in Augsburg aufgeführten *Paulinus* von Kaspar Lechner.

<sup>271</sup> MÜLLER, Das Jesuitendrama, II, S.23, erwähnt nur 2 Titel seiner Dramen.

<sup>272</sup> Vgl. FIDEL RÄDLE, ‚Die Briefe des Jesuiten Georg Stengel (1584–1651) an seinen Bruder Karl (1581–1663)‘, *Res Publica Litteraria*, hg. von SEBASTIAN NEUMEISTER und CONRAD WIEDEMANN, *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 14 (Wiesbaden: Harrassowitz, 1987), S. 525–534.

<sup>273</sup> Näheres, aber Vorläufiges, bei RÄDLE, Georg Stengel als Dramatiker (wie Anm. 270).

6. *De Sancto Henrico Imperatore et eius coniuge Kunegunde*, Ingolstadt, Herbst 1613 (im Freien aufgeführt); Valentin Nr. 690. Das dreiteilige Stück war ursprünglich für eine Aufführung in Regensburg zu Ehren des Kaisers Matthias vorgesehen und wurde wegen eines Pestfalls im dortigen Jesuitenkolleg abgesagt.

7. *Otho Redivivus (seu Drama de Othone Sanctae Romanae Ecclesiae Cardinale, pontifice Augustano, proposito Elvacensi, Academiae Dillinganae conditore)*,<sup>274</sup> Dillingen, 22. Oktober 1614; Valentin Nr. 705. Der Text ist erhalten in Dillingen, Studienbibliothek XV 236, fol. 1r–66v, und, mit starken Abweichungen, XV 237, fol. 317r–360v;

8. *Triumphus Deiparae Virginis*, Dillingen, 11. bis 13. Juni 1617; Valentin Nr. 774. Der Text ist erhalten in Dillingen, Studienbibliothek XV 237b, fol. 8r–103r. Die Aufführung, für die sich auch Stengels Schwester Maria aus Augsburg interessierte, fand aus Anlaß der Einweihung der neuen Marienkirche in Dillingen statt;

9. *Pomum Imperiale*, München, 6. Februar 1618; Valentin Nr. 810; im Auftrag des Bayerischen Herzogs zum Besuch des Kurfürsten von der Pfalz aufgeführt;

10. *Comoedia de Sanctis Patribus Ignatio et Xaverio*, mit dem *Praeludium de oppugnatione Pompeiopolis* [scil. Pampelona], Ingolstadt, 8. bis 10. Mai 1622; Valentin Nr. 885. Der Text ist erhalten in München, Universitätsbibliothek 4<sup>o</sup> Cod. ms. 504, S. 1–101, und, ohne das *Praeludium*, 4<sup>o</sup> Cod. ms. 511, S. 1–86;

11. *Stilico sacrilegus*, München, 20. Oktober 1624, Valentin Nr. 920.

Die Tatsache, daß Stengel für zwei Schauspiele abseits seines Wirkungsortes (nämlich in Regensburg zu Ehren des Kaisers und in München zum Empfang des Kurfürsten) verpflichtet wurde, zeugt von seinem hohen Ansehen als Dramatiker. Auch daß er beauftragt wurde, die festspielartigen Dramen *Otho Redivivus* (zu Ehren des Gründers der Dillinger Universität) und *Triumphus Deiparae Virginis* (zur Einweihung der neuen Kirche) sowie die dreitägige *Comoedia* anläßlich der Kanonisierung der ersten Ordensheiligen Ignatius und Franz Xaver zu verfassen, war zweifellos eine Auszeichnung. Die Texte der erhaltenen Stücke vermitteln einen starken Eindruck von der geistigen Atmosphäre der Epoche, insbesondere vom kämpferischen Triumphalismus der Gegenreformation in Bayern im Vorfeld des Dreißigjährigen Krieges.

#### D. 2. 6. Georg Bernardt (1595–1660): Pathos und Ironie

Georg Bernardt<sup>275</sup>, in München geboren und ausgebildet, studierte 1616 bis 1619 Philosophie in Ingolstadt und lehrte dort von 1620 bis 1622 Poesie; daran anschließend studierte er in Ingolstadt bis 1626 Theologie und lehrte bis 1629 Philosophie. Von 1630

<sup>274</sup> Vgl. dazu HELMUT ZÄH, Die Universitätsgründung auf der Theaterbühne. Georg Stengels ‚Otho Redivivus‘ 1614, *Die Universität Dillingen* (wie Anm. 105), S. 3–40.

<sup>275</sup> Vgl. FIDEL RÄDLE, Zum dramatischen Œuvre Georg Bernardts SJ (1595–1660), *Das lateinische Drama der Frühen Neuzeit* (wie Anm. 143), S. 233–254.

bis 1638 wirkte Bernardt, gleichzeitig mit Georg Stengel, in München, und zwar als Professor für Kontrovers- und Moralthologie sowie über mehrere Jahre als Erzieher der Söhne Herzog Albrechts VI.. In den Jahren 1638 bis 1643 lehrte er Theologie in Dillingen. Von 1646 an wirkte er, in verschiedenen Funktionen (als Praefectus studiorum und als Präfekt der Laienkongregation) wieder in München. Er starb am 2. Oktober 1660 in Landsberg.

Bernardt ist erst seit kurzem als Dramatiker faßbar; er hinterließ vier komplette Stücke, die in modernen zweisprachigen Editionen vorliegen.<sup>276</sup> Dazu kommt ein erst jüngst in einem Konstanzer Druck von 1626 (Bayerische Staatsbibliothek München, Res/4 P.o.lat.743,9) wiedergefundenes Singspiel, das am Vortag der Aufführung des ‚Thomas Becket‘ anlässlich der Weihe des neuen Bischofs aufgeführt wurde.

1. *Theophilus Cilix*, im Oktober 1621 aufgeführt zur Eröffnung des Schuljahrs am Akademischen Gymnasium Ingolstadt. Das Stück behandelt, wie viele andere Dramen dieses Titels, die spätantike Legende von Theophilus, der dem Teufel mit dem eigenen Blut seine Seele verschreibt, aber im Gegensatz zu Faust gerettet wird. Die Parallele bzw. die Differenz zur Tragödie des Faust erörtert der Autor in einer originellen Schlußszene (vgl. dazu oben unter „B. 5. Legendendramen“).

2. *Tundalus Hiberniae Miles redivivus*, aufgeführt am 17. Oktober 1622 in Ingolstadt und, noch einmal ebendort im Jahre 1646. Zugrunde liegt die mittelalterliche Jenseitsvision *Visio Tundali (Tnugdali)*. Sie ist, als abschreckende Strafe, appliziert auf den irischen Ritter Tundalus, der ein wüstes, Gott verachtendes Leben führt und, wie *Jedermann*, plötzlich mit dem Tod konfrontiert wird, jedoch mit dem Schrecken (der Vision) noch einmal davonkommt.

3. *Jovianus (Jovianus castigatus)*, aufgeführt am 11. Juni 1623 von der Großen Studentensodalität in Ingolstadt, unter dem Titel *Joviani Superbia castigata* am 15. Oktober 1642 an der Universität Dillingen in einer vom Autor selber bearbeiteten Fassung wiederholt. Das Stück behandelt den Sturz und die heilsame innere Bekehrung des hochmütigen Königs Jovianus und, in einer Binnenkomödie, das barocke Motiv vom Bauern als König.

4. *Sanctus Thomas Cantuariensis Archiepiscopus Martyr* (‚Thomas Becket‘), aufgeführt am 27. November 1626 in Konstanz anlässlich der Weihe des neuen Bischofs. Diese historische Tragödie über den berühmten ‚Mord im Dom‘ von Canterbury zeigt die heroische Beständigkeit Thomas Becketts, der das Recht der Kirche gegen den englischen König Heinrich II. verteidigt und dafür das Martyrium erleidet.

---

<sup>276</sup> Georg Bernardt SJ, *Dramen I–IV*, lateinisch und deutsch herausgegeben, übersetzt und kommentiert von FIDEL RÄDLE (GLB 5–8), Amsterdam: APA, 1984–2008: 1. *Theophilus Cilix* 1621. Ein Faust-Drama der Jesuiten, 1984; 2. *Tundalus Redivivus* 1622. Eine Jenseitsvision aus dem Dreißigjährigen Krieg nach der mittelalterlichen „Visio Tnugdali“, 1985; 3. *Jovianus* 1623 /1642. Ein Spiel vom Sturz des Mächtigen und vom Bauern als König, 2006; 4. „Thomas Becket“ 1626. S. *Thomas Cantuariensis Archiepiscopus Martyr*, 2008.

5. *Celeusma Felix Faustum*, ein phantasievolles komisches Singspiel zu Ehren des neu geweihten Bischofs von Konstanz, in dem diesem die wichtigsten Gewässer seines Bistums, nämlich Rhein, Donau und Bodensee, als allegorische *numina* ihre musikalische Huldigung darbringen. Das prosimetrisch komponierte höchst originelle Spiel wurde am Tag vor der Bischofsweihe vom Gymnasium der Jesuiten aufgeführt.<sup>277</sup>

Bernardts Stücke führen die Brüchigkeit und Scheinhaftigkeit des irdischen Lebens vor Augen. Bei weitem nicht so düster wie Bidermanns Dramen, zeichnen sie sich vor allen anderen aus durch eine souveräne, Pathos nicht scheuende Sprache, durch einen stellenweise überraschend ironischen Ton und geistreiche Komik. Offenbar vom späten Bidermann beeinflusst, gebraucht Bernardt in den vier Dramen eine nur noch den jambischen Rhythmus intendierende, der Prosa angenäherte Sprache.

D.7. Jakob Balde (1604-1668): ein großer Dichter kann alles, auch Drama

Der im Elsaß geborene Jakob Balde<sup>278</sup> studierte von 1622 an in Ingolstadt Philosophie, später Rechtswissenschaften, und trat erst im Jahre 1624 in die Societas Jesu ein. Von 1626 bis 1626 lehrte er die Humaniora in München, danach bis 1630 in Innsbruck. Dann studierte er Theologie in Ingolstadt und lehrte dort von 1635 bis 1637 die Rhetorik. Von 1638 bis 1650 wirkte er in München in verschiedenen Ämtern, als Hofprediger und Hofhistoriograph, vor allem aber als Dichter. In den Jahren 1650 bis 1654 war er Prediger in Landshut und Amberg, zuletzt pfalzgräflicher Hofprediger in Neuburg a. D., wo er am 9. August 1668 starb. Balde ist der einzige Jesuitendramatiker, dessen poetisches Genie so stark war, daß sein universales Œuvre von einem völlig freien, nur sich selbst verantwortlichen Dichter, unabhängig von Ordensrücksichten, geschaffen scheint. Der Anteil der dramatischen Gattung an seinem enormen Gesamtwerk ist eher bescheiden. Am 1. Oktober 1629 inszenierte Balde in Innsbruck anlässlich der Taufe einer Tochter des Erzherzogs Leopold V. seinen *Iocus serius theatralis*,<sup>279</sup> eine Komikotragödie, deren ungebärdige und phantastische Rätselhaftigkeit Wilfried Stroh

<sup>277</sup> Das *Celeusma* ist zum ersten Mal bekannt gemacht im Artikel „Bernardt, Georg S.J.“ (von F. RÄDLE) in „Frühe Neuzeit in Deutschland 1620–1720. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon (VL 17)“, im Druck. Eine allgemeine Charakteristik der Dramen Bernardts bei FIDEL RÄDLE, Zu Form und Funktion der Komik in den Dramen Georg Bernardts SJ (1595–1660), *Neo-Latin Drama. Forms, Functions, Receptions*, edd. JAN BLOEMENDAL and PHILIP FORD (Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms, 2008), S. 103–131.

<sup>278</sup> Vgl. GEORG WESTERMAYER, *Jacobus Balde (1604–1668), sein Leben und seine Werke*. Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe München 1868, hg. von HANS PÖRNBACHER und WILFRIED STROH (Amsterdam & Maarssen: APA 1998) mit reicher Bibliographie, S. 17\*–81\*; WILFRIED STROH, *Baldeana, Münchner Balde-Studien*, Band IV (München: Herbert Utz Verlag, 2004); neue Forschungen zu Balde sind gesammelt in: *Jacob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche*, hg. von THORSTEN BURKARD, GÜNTER HESS, WILHELM KÜHLMANN und JULIUS OSWALD SJ, *Jesuitica*, 9 (Regensburg: Schnell + Steiner, 2006). Ein gewichtiger neuer Beitrag zur Balde-Forschung stammt von KATHARINA KAGERER, *Jacob Balde und die bayerische Historiographie unter Kurfürst Maximilian I. Ein Kommentar zur Traum-Ode (Silvae 7,15) und zur Interpretatio Somnii* (München: Herbert Utz Verlag 2014).

<sup>279</sup> Ediert von JEAN-MARIE VALENTIN, Jakob Baldes *Iocus serius theatralis* (1629), *Euphorion*, 66 (1972), 412–436.

aufgelöst hat.<sup>280</sup> Am 10. und 14. Oktober 1637 wurde in Ingolstadt Baldes gewaltige *Jephtias* (Valentin, Répertoire Nr. 1191) gegeben, ein Märtyrerdrama über die Geschichte von Jephthe, der nach dem Sieg über die Ammoniter auf Grund eines Gelübdes seine eigene Tochter Gott opfern mußte (vgl. Idc. 11).<sup>281</sup> Es hat weder mit George Buchanans *Jephtes sive Votum tragoedia* von 1554 noch mit dem schon weiter oben (vgl. Anm. 176) erwähnten Fuldaer *Jephtes* von 1588 zu tun. Balde hat seiner mehr als 5000 Verse umfassenden Tragödie in der Druckausgabe von Amberg 1654<sup>282</sup> Deutungsanleitungen (*Prolusiones*) beigegeben, in denen er u. a. die für ihn maßgebliche typologische Methode erläutert, wonach die zu opfernde Jephthe-Tochter eine *figura* für den Opfertod Christi darstellt. Allerdings bewegt sich die an physischer und psychischer Aktion überreiche Geschichte bei Balde ausschließlich auf der litteral-historischen Ebene, ohne daß für den Zuschauer bzw. Leser eine Entschlüsselung der latenten *allusiones* mitgeliefert würde. Erst in der letzten Szene wird die typologische Bedeutung offenbart: Jephthias ist eigentlich Christus.

Baldes *Jephtias* gehört, mit Bidermanns *Cenodoxus*, zu den am meisten interpretierten Jesuitendramen.<sup>283</sup>

## E. PAZIFIZIERUNG, POETIK UND HULDIGUNG: MASEN UND AVANCINI – ZWEI REPRÄSENTANTEN DES ÜBERGANGS

### E.1. Jakob Masen (1606-1681): Katharsis durch Komödien?

Jakob Masen<sup>284</sup>, als *magister perpetuus* in der Rheinischen Provinz, vorwiegend am Tricoronatum in Köln und von 1647 an in Münster, tätig, gehört wie Georg Stengel und auch Georg Bernardt zu den Jesuiten, die gezielt dort eingesetzt wurden, wo ad hoc repräsentative Theateraufführungen gebraucht wurden. Nachdem er in Emmerich 1647

<sup>280</sup> WILFRIED STROH, Vom Kasperletheater zum Märtyrerdrama. Jacobus Baldes Innsbrucker Schulkomödie *Iocus serius* (1629), *Das lateinische Drama* (wie Anm. 57), S. 255–285; und WILFRIED STROH, Balde auf der Bühne: zum dramatischen Werk des Jesuitendichters, *Baldeana* (wie Anm. 204), S. 241–271.

<sup>281</sup> Eine anonyme *Tragoedia Jephtes* (geschrieben in der Hand, die auch die Fuldaer *Comoedia Elisabeth* von 1575 überliefert) ist in der Hessischen Landesbibliothek Fulda C 18, fol. 323r–346v, erhalten.

<sup>282</sup> Wieder abgedruckt in: R. P. Jacobi Balde *Opera poetica omnia*, VI (Monachii, 1729), S. 1–193.

<sup>283</sup> Vgl. JEAN-MARIE VALENTIN, *Hercules moriens. Christus patiens*. Baldes *Jephtias* und das Problem des christlichen Stoizismus im deutschen Theater des 17. Jahrhunderts, *Theatrum Catholicum* (wie Anm. 28), S. 275–300, vgl. die Replik, S. 381, auf BARBARA BAUER, Apathie des stoischen Weisen oder Ekstase der christlichen Braut? Jesuitische Stoakritik und Jakob Baldes *Jephtias*, *Res Publica Litteraria* (wie Anm. 196), Teil II, S. 453–474; HEIDRUN FÜHRER, *Studien zu Jacob Baldes „Jephtias“: Ein jesuitisches Meditationsdrama aus der Zeit der Gegenreformation* (Diss. Lund: 2003); WILFRIED STROH, Balde auf der Bühne (wie Anm. 206), S. 241–308, hier S. 271–308.

<sup>284</sup> Vgl. FRANK POHLE, Jakob Masen als Dramatiker (wie oben Anm. 13); ferner FRANK POHLE, Glaube und Beredsamkeit (wie Anm. 11), 4.1.2, und BARBARA BAUER, Masen, Jacob, Jesuit, *Neue Deutsche Biographie*, 16. Band (Berlin: Duncker & Humblot, 1990), S. 353f.

seinen *Rusticus imperans*<sup>285</sup> vor dem Kurfürsten von Brandenburg gegeben hatte, spielte er mit seinen Schülern des Gymnasium Paulinum in Münster mehrfach vor den Gesandten des Friedenskongresses.<sup>286</sup> Der Verzicht auf konfessionelle Polemik in seinen Stücken paßt sehr wohl zu dieser Rolle.<sup>287</sup> Masen hat im dritten Band seiner *Palaestra eloquentiae ligatae* (1654–1657) sieben Dramen veröffentlicht, deren Entstehung bzw. Aufführung in das Jahrzehnt vor 1650 zu fallen scheint. Es handelt sich um die Tragödie *Mauritius Orientis Imperator*, um die Komödien *Ollaria*,<sup>288</sup> *Bacchi schola eversa* und *Rusticus imperans*,<sup>289</sup> das Legendendrama *Josaphatus* sowie die Parabelspiele *Androphilus* und *Telesbius*. In seiner Dramentheorie wie in seiner praktischen Theaterarbeit vertritt Masen den Vorrang der durch Wahrscheinlichkeit überzeugenden Handlung, wobei tradierte poetologische Normen vernachlässigt werden dürfen. Als Hauptziel des Dramas gilt ihm die Erregung der Affekte: in der Tragödie sind dies *misericordia* und *metus*, in der Komödie *spes* und *gaudium*, als *Comoediae familiares motus*.<sup>290</sup> Wichtig ist für Masen die erfindungsreiche und sprachlich stringente Gestaltung der Stoffe und die Zurückhaltung beim Einsatz optischer und akustischer Medien. Während er durch seine *argutia*-Lehre der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zunehmenden allegorisch-emblematischen Ausgestaltung der Intermedien Vorschub leistete, hat er zu der ebenfalls zunehmenden Veroperung des Jesuitendramas offenbar nichts beigetragen.

## E.2. Nicolaus Avancini (1611-1686): ein Dramatiker für Wiens Glorie

<sup>285</sup> Ediert von HARALD BURGER, Jakob Masens „Rusticus imperans“, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, NF 10 (1969), 53–94; vgl. dazu HARALD BURGER, Jakob Masens „Rusticus imperans“. Zur lateinischen Barockkomödie in Deutschland, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, NF 8 (1967), S. 31–56.

<sup>286</sup> Vgl. POHLE, Jakob Masen (wie Anm. 13), S. 104.

<sup>287</sup> Zu Masens Friedensidee vgl. DIETER BREUER, Jakob Masen und die iredische Bewegung des 17. Jahrhunderts, *Spee-Jahrbuch*, 14 (2007), 119–144.

<sup>288</sup> Vgl. GEORGE C. SCHOOLFIELD, Jakob Masen's *Ollaria*. Comments, Suggestions and a Resumé?, *Studies of the German Drama. A Festschrift in Honor of Walter Sily*, ed. by GEORGE C. SCHOOLFIELD and DONALD H. CROSBY. Chapel Hill NC: University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures, 76 (1974), 31–70.

<sup>289</sup> Sie sollten, im Gegensatz zu den als obszön gebrandmarkten Stücken des Plautus und zumal des Terenz (vgl. dazu das Zitat oben, Anm. 83), zur Reinigung der Affekte beitragen.

<sup>290</sup> Vgl. *Palaestra eloquentiae ligatae*, Liber I. Poesis dramaticae, S. 7.

Nicolaus Avancini<sup>291</sup> ist mit seinen 27 erhaltenen Stücken der beeindruckendste Jesuitendramatiker des 17. Jahrhunderts.<sup>292</sup> Nach seiner Lehrtätigkeit (u. a. in Triest, Laibach und Wien) war er Rektor der Kollegien in Passau, Wien und Graz, Visitor für Böhmen und Provinzial für Österreich, zuletzt ‚Assistens Germaniae‘ in Rom, wo er 1686 starb. Seine Karriere als herausragender Repräsentant des Ordens begleitete eine über vier Dezennien dauernde Theaterarbeit. Bis zum Jahr 1650 hatte Avancini in Wien folgende 7 Dramen aufgeführt: *Zelus sive Franciscus Xaverius Indiarum Apostolus* 1640, *Suspicio sive Pomum Theodosii* 1641, *Ambitio sive Sosa naufragus* 1643, *Fiducia in Deum sive Bethulia liberata* 1643, *Curae Caesarum pro Deo pro populo sive Theodosius Pius et Iustus Imperator* 1644, *Jason* 1648 (? , Text verloren), *Pax Imperii* 1650. Das letztere Stück wurde im Jahre 1650 zur Feier der Ratifizierung des Westfälischen Friedens mit großem Aufwand in Wien gespielt. Die großen *Ludi Caesarei*, die mit der Oper konkurrierten, folgten erst gegen Ende der 50er Jahre. Deren pompöse Gattung repräsentiert am eindrucksvollsten das Konstantin-Drama *Pietas victrix*, das Avancini anlässlich der Krönung Leopolds zum deutschen Kaiser am 21. und 22. Februar 1659 für den Wiener Hof aufführte. Durch seine Freundschaft mit diesem kunstverständigen und frommen Kaiser Leopold I (1658–1705) wurde der Ausbau des Wiener Ordentheaters zum Hoftheater (seit 1656) ermöglicht. Avancinis üppig ausgestattete Dramen verbanden den panegyrisch überhöhten absolutistischen Herrschaftsanspruch mit den religionspolitischen Interessen der Katholischen Kirche. Sie behandeln überwiegend historische und biblische Stoffe, die auf allegorisierende Weise (bezeichnend sind die durch *sive* verbundenen Doppeltitel, z. B. *Ambitio sive Sosa naufragus*, 1643) ausgelegt und der politischen Gegenwart adaptiert wurden.

### Epilog

Mit seiner demonstrativen Zelebration der religiös ausgezeichneten Macht Habsburgs erinnert Avancinis Werk an die frühen Festspiele, welche die Jesuiten in den Anfängen ihres Theaterschaffens zum Ruhme des stabil katholischen Bayerischen Herzogshauses

<sup>291</sup> Vgl. VALENTIN, Le Théâtre des Jésuites, II, S. 839–943: „L’apogée impérial Viennois. Avancini“. Die wichtigste neue Arbeit ist: Nicolaus Avancini S.J., *Pietas victrix – Der Sieg der Pietas*, herausgegeben, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von LOTHAR MUNDT und ULRICH SEELBACH (Tübingen: Max Niemeyer, 2002), mit Literaturverzeichnis p. XXXIII–XXXIX; im übrigen maßgeblich: JEAN-MARIE VALENTIN, Die Jesuitendichter Bidermann und Avancini, *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*, hg. von HARALD STEINHAGEN und BENNO VON WIESE (Berlin: Schmidt, 1984, S. 385–414; RUPRECHT WIMMER, Constantinus redivivus. Habsburg im Jesuitendrama des 17. Jahrhunderts, *Die Österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750)*. Unter Mitwirkung von FRITZ PETER KNAPP hg. von HERBERT ZEMAN, Teil 2 (Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1986), S. 1093–1116; JEAN-MARIE VALENTIN, „Virtus et solium indissociabili / Vivunt coniugio“: Zu Avancinis lyrischem und dramatischem Werk, *ibid.* S. 1237–1253; FRANZ GÜNTHER SIEVEKE, Actio scaenica und persuasorischer Perfektionismus. Zur Funktion des Theaters bei Nicolaus Avancini, *ibid.* S. 1255–1282.

<sup>292</sup> Das dramatische Gesamtwerk erschien sukzessiv: *Poesis Dramatica Nicolai Avancini*, Pars I und II Köln 1675, Pars III Köln 1680, Pars IV Duderstadt 1679, Pars V Rom 1686.

veranstaltet hatten. Die Epoche, die dazwischen liegt und die im wesentlichen Gegenstand unserer Untersuchung war, ist damit zu Ende. Sie war bestimmt von einem zweifachen Anliegen, um nicht zu sagen: von einer doppelten Sorge, die in den Dramen simultan zum Ausdruck kommt. Es war zum einen der entschiedene und hartnäckige Einsatz für eine schulpädagogische Richtung, die sich mit der Ideologie des Humanismus deckte und die in der bedingungslosen Anerkennung der vorbildlichen formalen Kultur der Antike bestand. Die demonstrative und nachhaltige Pflege der elitären lateinischen Sprache sicherte den jesuitischen Bildungseinrichtungen einen hohen Standard, der geeignet war, konfessionelle Differenzen zu relativieren, und der dem Orden in der gelehrten Welt nicht geringen Respekt einbrachte. Das lateinische Drama war ein ideales Mittel, diesen Nimbus für noch lange Zeit zu pflegen.

Die zweite, alles überragende Sorge galt jedoch der religiösen Kultivierung im Sinne einer pastoral lenkenden Betreuung der Individuen. Es ging, Ignatianisch gesprochen, immer primär um das Seelenheil des Einzelnen – dies natürlich in der umgreifenden Gemeinschaft der Katholischen Kirche. Die Dramen waren, auch wenn ihnen historische und politische Stoffe zugrunde lagen, letztlich individuelle Seelendramen, die jeden Zuschauer persönlich betrafen, weil sie ihm existentielle Entscheidungssituationen lernbar und fühlbar vor Augen stellten. So konnten sie das Publikum aufklärend belehren, sie konnten es aber auch ebenso schwer ängstigen wie beseligend trösten. Indem das Jesuitentheater das Individuum in seinen persönlichen religiösen Belangen ansprach und diese Form der Seelsorge in den Dienst und in die Obhut der Katholischen Kirche stellte, wurde es zu einem bedeutenden, politisch stabilisierenden Faktor der Gegenreformation.

Nach dem Westfälischen Frieden, als die Erschütterungen des konfessionellen Streites abgeklungen waren, verlor das Jesuitentheater allmählich seine einst dringend benötigte seelsorgerliche Nähe und Zuwendung zum Volk, und es verlor damit auch an pastoraler und universaler theologischer Substanz zugunsten neuer ästhetischer und politischer Ideen. Erhalten bleibt ihm in jedem Fall der Ruhm, der lateinischen Sprache in Europa ihren letzten, bildungsgeschichtlich kompaktesten und am weitesten sichtbaren Auftritt verschafft zu haben.