

Lateinisches Theater fürs Volk Zum Problem des frühen Jesuitendramas

von

FIDEL RÄDLE

*Erstveröffentlichung: WOLFGANG RAIBLE (Hg.): Zwischen Festtag und Alltag. Zehn Beiträge zum Thema ‚Mündlichkeit und Schriftlichkeit‘. Tübingen 1988 (Gunter Narr). S. 133–147.
Ergänzungen und Korrekturen, auf die im laufenden Text durch Nummern in {} verwiesen wird, finden sich am Schluß des Beitrags.*

Das Theater der Jesuiten¹ steht uns heute nicht nur zeitlich sehr fern. Es sind vor allem zwei bestimmende Eigenschaften, die es einem fremd, wenn nicht gar suspekt machen. Ich meine zum einen die lateinische Gestalt, die das Jesuitendrama konsequent und unbeirrt für sich in Anspruch nimmt - zunächst, wie es scheint, ohne einen Blick und ohne Rücksicht auf die ihm zeitgenössische nationalsprachige Literatur; und ich meine zum anderen das Odium, daß diese Schauspiele der konfessionellen Propaganda und nicht selten dem Kampf gegen Andersgläubige und Andersdenkende gedient haben, und daß durch sie die gläubigen Massen zum Teil tief verängstigt und seelisch zermürbt worden sind. Diese beiden Gesichtspunkte, strikte Latinität und gegenreformatorische Tendenz, gelten zumal für das erste und besonders fruchtbare Jahrhundert des Jesuitentheaters, das uns hier vor allem beschäftigen soll, also die Zeit von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges.

I. Bedingungen und Prinzipien des frühen Jesuitentheaters

In ihrem Theater besaßen die Jesuiten tatsächlich ein hervorragendes Mittel, die Menschen ihrer Zeit mit einer kaum mehr vorstellbaren Eindringlichkeit religiös anzusprechen. Zwar darf man nicht übersehen, daß dieses Theater ursprünglich nur Schultheater war, daß es auch später neben dem spezifisch religiösen immer ein allgemein pädagogisches Anliegen hatte und nicht zuletzt der Unterhaltung dienen wollte, doch war im Verständnis der Jesuiten eine Theateraufführung vorwiegend eine gesteigerte Predigt.

¹ Die vor allem seit den letzten beiden Jahrzehnten sehr aktive Forschung zum Jesuitendrama dokumentiert NIGEL GRIFFIN, *Jesuit School Drama. A Checklist of Critical Literature, Supplement 1*, Research Bibliographies & Checklists, 12, London 1986; vgl. auch JEAN-MARIE VALENTIN, *Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554–1680). Salut des âmes et ordre des cités*, Berner Beiträge zur Barockgermanistik, 3, Bern/Frankfurt/Las Vegas 1978; DERS., *Le Théâtre des Jésuites dans les Pays de Langue Allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555–1773)*, Hiersemanns Bibliographische Handbücher, Band 3, I-II, Stuttgart 1983/1984. {1}

Wir haben eindrucksvolle Nachrichten über die kathartische religiöse Wirkung der Stücke auf das Publikum, das nicht selten nach Tausenden zählte. Man liest in den [S. 134] Chroniken der Kollegien immer wieder, wie die Zuschauer während der Aufführung in Tränen ausbrachen, und besonders gerne wird vermerkt, daß auch der anwesende Fürst oder Herzog „nicht trocken geblieben“ sei.² Alle Zuschauer verspüren den Drang, ihr Leben zu ändern und Buße zu tun. Manche entschließen sich, wie z. B. nach der berühmten Aufführung des *Cenodoxus* von Jakob Bidermann, 1609 in München, die Ignatianischen Exerzitien mitzumachen oder gar in den Jesuitenorden einzutreten.³ Gelegentlich konvertiert ein Protestant unter dem Eindruck eines Schauspiels zum katholischen Glauben.⁴

Gerade die Reaktion der Andersgläubigen beobachten die Jesuiten sehr genau, zumal in Städten, die, wie etwa Augsburg, einen hohen protestantischen Bevölkerungsanteil haben. Bisweilen wird überliefert, *sogar die Lutheraner* hätten am Ende einer Aufführung Beifall gespendet und zugeben müssen, daß sie ihrerseits dem Jesuitentheater nichts Vergleichbares entgegenzusetzen hätten, bisweilen heißt es lapidar, ein Stück sei aufgeführt worden „bonorum plausu, haeticorum invidiâ“.⁵

Hier wird auf den ersten Blick klar, wie stark sich dieses Theater in seiner Situation und in seiner Funktion unterscheidet vom Drama des Mittelalters. Liturgische Feier und geistliches Spiel im Mittelalter waren eingebettet in eine einmütige, nicht kontroverse christliche Geistes- und Erlebniswelt, an der die Zuschauer, auch die einfachen Zuschauer, fraglos teilhatten und deren sie sich in ritueller und quasi ritueller Weise mitfeiernd versicherten. Das mittelalterliche Schauspiel reproduzierte dem Menschen auf affirmative Weise seinen seelischen und religiösen Besitz, indem es ihm die zentralen Inhalte der christlichen Heilslehre vor Augen stellte und die Geschichten der Bibel wiedererzählte.

Seit der Reformation war die Einheit eines solchen allgemeinen gesicherten christlichen Besitzes nicht mehr gegeben. Religiöse Kontroversen, die bis dahin in der Regel nur Theologen und Theologenschulen entzweit hatten, entzweiten nun in einem elementaren Sinne das Volk. Die Religion war nicht mehr nur einfach zu vollziehen (auch im Drama), sondern stand selber zur Debatte.

In der ersten Zeit haben sich in Deutschland alle Medien der Kunst in den Dienst der Reformation gestellt, und dazu gehörte besonders das zum Teil exzessiv antipapistische [S. 135] Drama, das Drama in deutscher Sprache, versteht sich, das ja das ganze Volk

² Vgl. GÜNTER HESS, *Spectator - Lector - Actor. Zum Publikum von Jacob Bidermann ‚Cenodoxus‘*. Mit Materialien zum literarischen und sozialgeschichtlichen Kontext der Handschriften von URSULA HESS, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 1, 1976, 30–106, bes. S. 37–40 („Herrschertränen und Volksgelächter“).

³ Vgl. Jakob Bidermann, *Ludi theatrales 1666*, hg. ROLF TAROT, *Deutsche Nachdrucke, Barock*, 6, Bd. 1, Tübingen 1967, „Praemonitio ad Lectorem“ (**). {2}

⁴ Vgl. FIDEL RÄDLE, *Das Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation*, in *Gegenreformation und Literatur*, hg. JEAN-MARIE VALENTIN, Beihefte zum *Daphnis*, 3, 1979, S. 184.

⁵ Vgl. ebd., S. 184 f.

erreichen und aufklären sollte.⁶ Die katholische Seite hatte diesem Angriff lange Zeit nichts entgegenzusetzen. Erst auf dem Konzil von Trient und mit dem Jesuitenorden formierte sich systematischer Widerstand. Die Jesuiten sahen von Anfang an die Ursache der Reformation in der geistigen Verelendung der Kirche und des Klerus, und sie erkannten, daß eine Regeneration nur möglich war über eine intensive Erneuerung der Bildung, und zwar der humanistischen Bildung.⁷ So waren ihnen die Schulen langfristig wichtiger als die Kanzeln. Mit den Niederlassungen der Jesuiten war deshalb jeweils die Gründung eines Gymnasiums, in einzelnen Fällen auch einer Universität, verbunden.⁸ Der Lateinunterricht war die alles überragende Disziplin an den Jesuitengymnasien, und die Krönung dieses Lateinunterrichts waren ihre lateinischen Schauspiele. Diese gehören also implizit zum generellen Programm der Gegenreformation, auch wenn sie meistens nicht ausdrücklich und vor allem selten so heftig wie die protestantischen Dramen konfessionelle Propaganda betrieben haben.

Bereits in den fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts, also bald nach der Gründung ihres Ordens, haben die Jesuiten damit begonnen, regelmäßig zu bestimmten Anlässen des Schuljahres derartige lateinische Schauspiele aufzuführen. Konstante Theatertermine waren Fastnacht („in Bacchanalibus“) und vor allem der Neubeginn des Schuljahres im Herbst („in renovatione studiorum“). Dazu kamen einzelne Feste des Kirchenjahres, besonders Marienfeste, die von den Sodalitäten feierlich begangen wurden. Auch profane Ereignisse, wie etwa hoher fürstlicher oder kaiserlicher Besuch, boten Anlaß für z. T. glanzvolle Schauspielaufführungen.

In der ersten Phase, solange man noch nicht genügend ordenseigene Stücke zur Verfügung hatte, behalf man sich etwa mit gedruckt vorliegenden Dramen aus dem Bereich des niederländischen christlichen Humanismus und auch noch mit Komödien von Plautus und Terenz (nur ganz selten kam Seneca auf die Bühne). Bald aber war der Orden in der Lage, seinen Bedarf an Spieltexten aus eigener Produktion zu decken – man darf es getrost auf so technische Weise ausdrücken. Es gehörte nämlich zu den Pflichten des Rhetorik- bzw. Poetiklehrers, d. h. des Lehrers der letzten bzw. vorletzten Gymnasialklasse, die Stücke für die jeweils fälligen Aufführungen zu schreiben und dann auch, [S. 136] als „choragus“, zu inszenieren. Das Theater war ja, wie schon gesagt, ein Teil des Lateinunterrichts. In der Regel wird für jede Aufführung jedes Jahr ein neuer Text geschrieben und einstudiert. In schweren Zeiten wie dem Dreißigjährigen Krieg greift man gelegentlich auf schon früher gespielte Stücke zurück; auch werden besonders erfolgreiche Stücke bisweilen ausgetauscht und in benachbarten Kollegien nachgespielt. Normalerweise ist davon auszugehen, daß jedes Stück nur eine einzige Inszenierung erlebt hat.

⁶ Vgl. ARNOLD E. BERGER, Hg., *Die Schaubühne im Dienste der Reformation*, Deutsche Literatur ... in Entwicklungsreihen, Reformation, 5 und 6, Leipzig 1935/6 (Neudruck Darmstadt 1967). Die lateinisch geschriebenen Dramen von Thomas Naogeorgus wurden jeweils unmittelbar nach ihrem Erscheinen ins Deutsche übersetzt.

⁷ Vgl. dazu BARBARA BAUER, *Jesuitische ‚ars rhetorica‘ im Zeitalter der Glaubenskämpfe*, Mikrokosmos, 18, Frankfurt/Bern/New York 1986, bes. S. 21–118.

⁸ Vgl. KARL HENGST, *Jesuiten an Universitäten und Jesuitenuniversitäten*, Quellen und Forschungen aus dem Gebiet der Geschichte, N.F. 2, Paderborn/Münster/Wien/Zürich 1981.

Die Aufführung tritt im übrigen nicht etwa als das Werk des Verfassers und Regisseurs in Erscheinung: Gerade von ihm ist grundsätzlich nie die Rede, sein Name wird in den Handschriften der Stücke oder in den gedruckten Programmheften, den sog. Periochen, konsequent verschwiegen, während andererseits auch noch die kleinste Rolle mit dem Namen ihres Darstellers aus der Schülerschaft verzeichnet ist. Autorenruhm, der den Humanisten sonst ein teures Gut war, ist auf der Jesuitenbühne nicht zu ernten. Selbst die Nekrologe bedeutender Jesuitendramatiker führen die Dramen nicht unter deren literarischen Werken auf.

Die Schauspiele sollten stattdessen als eine Gemeinschaftsleistung der gesamten Schule und des gesamten Kollegs erscheinen, und diese ihre Werbewirkung war sehr wohl bedacht: In den noch ungedruckten „*Annales Collegii Monacensis*“ liest man über die Münchner Inszenierung des *Constantinus Magnus* aus dem Jahre 1575: „Haec res scholae nostrae existimationem, Collegio autem bonam famam peperit“.⁹

II. Die „mündliche“ Existenz des Jesuitendramas

Wenn man bedenkt, daß jedes Kolleg von Anfang an in jedem Jahr mehrere Spiele aufführte und daß für die Mitte des 18. Jahrhunderts allein in den deutschen und österreichischen Ordensprovinzen pro Jahr 500 bis 600 Spiele errechnet worden sind¹⁰, wird eines klar: Wir besitzen nur noch einen minimalen Rest dieser gewaltigen Masse von Dramen. Wir kennen derzeit gegen 8000 Titel von Aufführungen¹¹ im deutschsprachigen Raum; von den Texten sind ein paar Hundert auf uns gekommen, das mögen zwei oder drei Prozent der Gesamtproduktion sein.

Wegen der Aufhebung des Ordens im Jahre 1773 sind die Überlieferungsumstände für Jesuitenliteratur zwar besonders ungünstig gewesen, doch ist die Ursache für dieses erstaunliche Verhältnis von Erhaltenem zu Verlorenem – nota bene in der Neuzeit [S. 137] – nicht in Überlieferungsverlusten zu suchen, sondern vielmehr in der merkwürdig flüchtigen Existenzform, die dieser dramatischen Literatur von Anfang an zugehört und eigen war. Sie lebte nämlich tatsächlich gar nie als ‚Literatur‘ im eigentlichen Sinne, als an den geschriebenen Buchstaben fixiert, somit allgemein lesbar und beliebig reproduzierbar; sie lebte vielmehr intensiv, aber kurz, in der Aufführung. Diese Dramen sind also nicht durch Mißgeschick verloren wie andere literarische Texte, die wir gerne hätten, sondern sie sind gewissermaßen einfach ‚verklungen‘. Anders als in der lebendigen, aber vergänglichen Aufführung wollten und sollten sie gar nicht existieren. Das wird besonders evident, wenn man die Überlieferungsverhältnisse prüft und dabei die handschriftlich erhaltenen Texte von den gedruckten sondert. Für die ersten hundert Jahre des Jesuitentheaters sind im deutschsprachigen Raum ganze drei Dramen im Druck erschienen; sie stammen alle von Jacobus Pontanus und sind bezeichnenderweise

⁹ Arch. Prov. Germ. Sup. SJ., München, Mscr. 1, 45, S. 6.

¹⁰ VALENTIN, *Répertoire*, 1, XVI

¹¹ VALENTIN verzeichnet in seinem *Répertoire* 7650 verbürgte Aufführungen, doch berücksichtigt er nur die Herbstspiele und solche Stücke, von denen Periochen oder gar vollständige Texte erhalten sind.

seinem Lehrbuch der Poetik als Muster beigelegt.¹² Kein einziges Stück der großen bayerischen Autoren war in dieser Zeit gedruckt und damit literarisch verfügbar. Die Dramen des legendären Jakob Keller sind ausnahmslos verloren. Bidermanns gesammelte *Ludi theatrales* wurden erst 1666, fast 30 Jahre nach dem Tode des Verfassers, gedruckt herausgegeben.¹³

Die Handschriften, die uns natürlich weit mehr Stücke überliefern, sind in der Regel Textbücher, unmittelbar für den Gebrauch der Aufführung bestimmt und oft mit deutlichen Spuren dieser Funktion behaftet, wie etwa spontan eingetragenen Regieanweisungen, kürzenden oder erweiternden Eingriffen in den ursprünglichen Wortlaut oder namentlicher Nennung der Schauspieler. Öfter wurden die Handschriften auch lediglich zur Archivierung abgeschrieben und aufbewahrt. In keinem Fall waren sie als Leseliteratur gedacht.

Das ist zweifellos ein überraschender Befund: Das Jesuitentheater, das zeitweise die am meisten bewunderte und die anspruchsvollste Rolle repräsentativer Kultur spielte und das damit der lateinischen Sprache ihren letzten groß organisierten Auftritt in Europa ermöglichte, – dieses Jesuitentheater setzt auf die gelehrte lateinische Sprache als Bühnensprache, vertraut also auf die Wirkung des nur gehörten lateinischen Worts und verzichtet geradezu demonstrativ auf ihre Sicherung durch die Schrift.

Das Lateinische, das seit tausend Jahren niemandes Muttersprache mehr war, das mühsam aus den Büchern gelernt werden und, wie Georg Baesecke sagt, „ohne Familienschoß [S. 138] und Kinderstube“ leben mußte¹⁴, dieses Lateinische emanzipiert sich vor seinem Absterben noch einmal aus dem gelehrten Milieu und geht sozusagen unter die Leute.

1. Latein hören oder/und lesen

Ich kann dieses Paradox in seiner generellen Problematik hier nicht weiter diskutieren. Ich möchte nur einige wenige Gründe aufzählen, die zu der paradoxen Praxis geführt haben, um mich dann der interessanteren, weil konkreteren Frage zuzuwenden, wie diese Praxis aussah und wie man ihren offenkundigen Schwierigkeiten begegnet ist.

Die bedingungslose Entscheidung für das Lateinische entsprach der schon erwähnten grundsätzlichen Hochachtung der Jesuiten vor der humanistischen Bildung. Der internationalen Aktivität des Ordens war die universale lateinische Sprache von unmittelbarem praktischen Nutzen, und die Pflege des Lateinischen sicherte dem Orden ein hohes Ansehen in der ganzen gelehrten Welt. Die Jesuiten gaben offen zu, daß ihnen das viel wert war.¹⁵ Sie waren noch traumatisiert von der fast sprichwörtlich gewordenen

¹² *Jacobi Pontani de Societate Jesu Poeticarum institutionum libri tres. Eiusdem Tyrocinium poeticum*, Ingolstadii 1594. Die erste Auflage enthielt die beiden Dramen „Immolatio Isaac“ (S. 526–563) und „Stratocles, sive Bellum“ (S. 564–588); in der 3. Auflage von 1600 wurde „Eleazarus Machabaeus“ (S. 507–556) neu aufgenommen.

¹³ Vgl. Anm. 3.

¹⁴ GEORG BAESECKE, Die Karlsche Renaissance und das deutsche Schrifttum, DVJs, 23, 1949, S. 152.

¹⁵ Am deutlichsten tritt das zutage im Entwurf der Studienordnung von 1586, vgl. *Ratio studiorum et Institutiones Scholasticae Societatis Jesu*, hg. G. M. PACHTLER, S. J., Monumenta Germaniae Paedagogica, 5,

Verachtung, die vor und während der Reformation den geistig verwahrlosten Orden durch die Humanisten zuteil geworden war.

Latein war natürlich zugleich die einheitliche Sprache der römischen Kirche, und der Gebrauch und die Beibehaltung dieser Sprache im Jesuitendrama kam vor allem diesseits der Alpen einem demonstrativen Bekenntnis gleich gegen die Reformation, die ihrerseits so entschieden auf die Volkssprache gesetzt hatte.

Wie schon im Mittelalter beherrschte das Lateinische auch bei den Jesuiten die Schule vollkommen.¹⁶ Man lernte nicht nur die lateinische Sprache, man lernte sie auch auf lateinisch, ja man lebte lateinisch. Der Unterricht fand auf lateinisch statt, die Fragen, die Erklärungen waren lateinisch, die Lehrer sollten mit den Schülern nur lateinisch reden, und die Schüler waren gehalten, das auch untereinander zu tun.¹⁷ Wie auch [S. 139] immer das durchgehalten worden sein mag, sicher ist, daß jeder, der durch die Schule der Jesuiten gegangen war, über eine heute nicht mehr leicht vorstellbare praktische Erfahrung im colloquialen Umgang mit der lateinischen Sprache verfügte. Er war gewohnt, lateinisch zu hören und zu sprechen, nicht nur lateinisch zu lesen und lesend zu verstehen.¹⁸ Im Unterricht wurde vor allem der Vortrag lateinischer Kompositionen, Gedichte, Reden, Declamationes, geübt, und die Klassen spielten intern für sich kleine Dialoge mit verteilten Rollen. Die „großen“ Theateraufführungen waren also, wie schon angedeutet, im Prinzip nichts anderes als feierlich inszenierter Lateinunterricht. WILFRIED BARNER¹⁹ hat diesen Ursprung des Jesuitendramas aus dem Geiste und aus der Praxis des rhetorischen Unterrichts sehr überzeugend dargestellt. Das lebendig Oratorische und Colloquiale, der durchaus mündliche und akustische Charakter dieser Gattung ist hier grundgelegt.²⁰ GÜNTER HESS schreibt zum *Cenodoxus* Bidermanns:

Die Wirkung als ‚Gebrauchstext‘ in der Mündlichkeit des Aufführungsvollzugs – daher der wiederholte Hinweis auf die Parallelaktion der Predigt –, diese Wirkung auf der Ebene des Rhetorikunterrichts, der moralischen Erziehung der ‚Actores‘ wie der Glaubenspropaganda war viel wesentlicher für die Strategie des Ordens als die Autorschaft oder die Publikation für einen kleinen Leserkreis.²¹

t. II, Berlin 1887, 144–180; zum Problem vgl. auch FIDEL RÄDLE, Kampf der Grammatik. Zur Bewertung mittelalterlicher Latinität im 16. Jahrhundert. In: Festschrift für Paul Klopsch (im Druck).

¹⁶ Über entsprechende Verhältnisse in den protestantischen Schulen vgl. FRIEDRICH PAULSEN, *Geschichte des gelehrten Unterrichts* I, Berlin 1896, S. 352 und *passim*.

¹⁷ „Unter den „Ordinationes de rebus scholasticis“ liest man in den Acta der Dillinger Universität zum Jahre 1609: „Adhibendam esse diligentiam, ut sermo Latinus inter discipulos vigeat, neque liceat eis libere et assidue germanicè loqui. Hanc ob causam nec ipsi Praeceptores cum illis germanicè loquentur, nec germanicè loquentes audient, etiam in scholis grammaticis [d. h. in den unteren Grammatikklassen!], excepta subinde infima.“ (Dillingen a. D., Studienbibliothek cod. XV 226, S. 179).

¹⁸ Ein wichtiger „technischer“ Grund für die ausgeprägte Mündlichkeit des Lateinunterrichts ist der Mangel an Lehrbüchern. Die Lehrer lasen die Texte vor und diktierten sie den Schülern.

¹⁹ WILFRIED BARNER, *Barockrhetorik Untersuchungen zu ihrer geschichtlichen Grundlegung*, Tübingen 1970.

²⁰ Zum ‚Mündlichkeitsideal‘ der jesuitischen Rhetoriklehre vgl. BAUER, *Jesuitische ‚ars rhetorica‘* (wie Anm. 7), S. 177 ff. und S. 255 ff.

²¹ Vgl. HESS, *Spectator* (wie Anm. 2), S. 48.

Die Jesuiten waren sich bewußt, daß die Literarisierung ihrer Schauspiele durch den Druck, d. h. ihre Reduktion auf den abstrakten Text, eine Verkümmerng bedeutet hätte. „Was auf der Bühne dargestellt wird“, urteilt Avancini, einer ihrer ganz großen Dramatiker, „ist lebendig und voller Atem, was man nur liest, ist bloß Gerippe und ein Leichnam“: „Nempe quae in scena aguntur, viva sunt et animata: quae leguntur, mera ossa et cadavera“.²² In ähnlichem Sinne räumt Jakob Balde im Vorwort zum Erstdruck seiner „Jephte“-Tragödie (Amberg 1654, 17 Jahre nach der Ingolstädter Aufführung!) ein, das träge Blei des Buchdrucks könne das Fehlen der Akteure und die Lebendigkeit des Auftritts der einzelnen Personen auf der Bühne nicht gutmachen: „Absentiam Actorum et debitam Personis vivacitatem, quia iners typi plumbum non instaurat ... supplere conatus sum Argumenti Tragici Explicatione diffusa ...“.²³ Trotzdem ruft er dazu auf, die [S. 140] Stücke, von denen alle Theater das ganze Jahr widerhallten, durch den Druck an das dauerhafte Tageslicht zu bringen, damit die Gelehrten ihre Freude, die Jugend eine Möglichkeit zur Bildung und das Vaterland seine Zierde habe:

Toto anno omnia Theatra Tragoediis personant. Eja, producantur in stabilem lucem: ne doctos voluptate, juventutem eruditione, ornamentis Patriam defraudare censeantur.²⁴

Das Anliegen, nach Möglichkeit nicht ganz vergehen zu lassen, was vielen Zuschauern ein kostbares Erlebnis war, ist der Anlaß für die zunächst seltenen, in der späteren Zeit häufigeren Drucke von Dramen. In der Widmungsrede zur Ausgabe seiner *Tragicarum comicarum actiones* (Lyon 1605) schreibt der bedeutende portugiesische Dramatiker Luis da Cruz, man habe sich in Coimbra lange Zeit mit einmaligen Aufführungen begnügt, doch hätten die Oberen des Ordens schließlich einen Schaden darin gesehen, daß man nicht auch nachlesen konnte, was man zuvor bei der Aufführung erlebt hatte; darum hätten sie, durch den Druck, der Finsternis entreißen lassen wollen, was auf der Bühne einmal so glanzvoll in Erscheinung getreten sei:

Caeterum ubi in theatrum suo die veniebant [scil. Tragoediae Comoediaeque], nec instaurari, nec typis mandari solebant. Animadverterunt tamen nostri maiores, incommodo id fieri studiosorum, cum legere non possent, quae avidè spectarant. Ea de causa iudicarunt a tenebris vindicanda, quae aliquando in theatro nituerunt.²⁵

Die für den Druck vorgesehenen Texte mußten in der Regel stilistisch überarbeitet werden, da sie den kritischen Augen der LESER²⁶ standzuhalten hatten. Nirgendwo

²² *Poesis Dramatica Nicolai Avancini e Societate Jesu*, Pars I, Coloniae Agrippinae 1675, „Ad Lectorem“ (ohne Paginierung).

²³ R. P. Jacobi Balde e Societate Jesu, *Opera Poetica Omnia*, t. VI, Monachii 1729, S. 10.

²⁴ Ebd., S. 11. Es verdient Beachtung, daß hier hauptsächlich an die (seriösen) Tragödien als Leseliteratur gedacht ist. Auch die unten (in Anm. 27) genannte zweibändige Antwerpener Anthologie von europäischen Jesuitendramen enthält nur Tragödien.

²⁵ *Tragicarum comicarum Actiones* auctore Ludovico Crucio, Lugduni 1605, *2r/v.

²⁶ „Sciebam quae spectatorum oculis placuissent, non eandem forte benevolentiam in manibus habitura. In theatro volant quae dicunt. Ornatus scenae commendat, venustas actorum cohonestat, et agendi lepor ita animum auresque conciliat, ut pulcherrimum existimetur, quod suo naevo non caret, non adspicitur tamen propter illum fucum theatralem.“ (Crucius, ebd., **v). In ähnlichem Sinne äußert sich

herrschte ein Zweifel darüber, daß diese Texte - vielmehr diese Spiele - ihre ursprüngliche Existenzform einbüßten, sobald sie als gelehrte Buchliteratur zu dienen hatten. In der Vorrede der zweibändigen Sammlung von Jesuitendramen, die 1634 in Antwerpen erschien, wünscht der typographus der „studiosa iuventus“: „...ut quemadmodum eae [scil. Tragoediae] multis olim voluptati fuere spectantibus, ita legentibus vobis sint utilitati.“²⁷ [S. 141] Bezeichnend für diesen Verlust an „voluptas“ durch die gelehrte Disziplinierung der Lesetexte ist, daß in einzelnen noch überprüfbaren Fällen besonders komische Szenen, die sicherlich zu den theatralischen Höhepunkten der Aufführungen gehört hatten, in der gedruckten Fassung unterschlagen werden. Beim *Stratocles* von Jacobus Pontanus, der sowohl handschriftlich als auch gedruckt (eben als Muster in der oben genannten Poetik des Verfassers) überliefert ist, läßt sich das schön nachweisen.²⁸

Selbstverständlich waren die Schauspielaufführungen nur für denjenigen voller Lust und Leben, der des Lateinischen in einem beträchtlichen Maße mächtig war, z. B. also für die austrainierten Schüler und Lehrer, Studenten und Professoren und alle, die das Gymnasium und vielleicht auch die Universität absolviert hatten. Man darf deren Zahl unter den Zuschauern nicht gering veranschlagen, aber wahrscheinlich hat der unbekannte Autor des Münchner *Misomathematerastes* aus dem Jahre 1584 doch recht, der in seiner Vorrede schreibt, er habe die Dialoge bewußt kurz und anspruchslos gehalten mit Rücksicht auf die „rudes spectatores, quorum semper maior est numerus“.²⁹

Die eigentliche ‚Zielgruppe‘ des Jesuitentheaters war ursprünglich die Schulgemeinschaft. Das geht aus den Bestimmungen der Studienordnung der Gesellschaft Jesu klar hervor. Schauspiele waren als Veranstaltungen der Schule für die Schule, für die Lehrerschaft, die Schüler und deren Eltern gedacht. Sie sollten den jugendlichen Darstellern die Möglichkeit geben, ihr Gedächtnis zu üben, Stimme und Vortrag zu schulen und sich vor allem an das Auftreten vor Publikum zu gewöhnen.

Mit dieser schulintern pädagogischen und ziemlich technischen Orientierung des Jesuitentheaters kreuzt sich jedoch praktisch von Anfang an ein Interesse, das von außerhalb der Schule kommt. Die exponierte Stellung des Ordens und seiner Schulen, vor allem die sehr enge Verbindung zum Adel, der seine Söhne in diese Schulen schickte (diese Söhne durften sehr oft die Hauptrollen in den Stücken spielen), brachte es mit sich, daß die Aufführungen bald den schulischen Rahmen sprengten und zu repräsentativen kulturellen Ereignissen wurden, die der Fürst sogar eigens in Auftrag

Franciscus Lang im Vorwort zu seinem *Theatrum solitudinis asceticae*, München 1717; vgl. dazu BARBARA BAUER, „Das Bild als Argument. Emblematische Kulissen in den Bühnenmeditationen Franciscus Langs“, *Archiv für Kulturgeschichte*, 64, 1982, S. 111f. Schon in dem anonymen Münchner „Misomathematerastes“ vom Jahre 1584 liest man: „Hoc in universum laboratum est, ut spectatori non nimis oculato satisfieret, non lectori (Clm 1554, fol. 447).“

²⁷ Selectae PP. soc. Jes. Tragoediae, Antverpiae 1634, I, 3.

²⁸ Vgl. die schwankartigen Szenen mit Faustina, der Frau des heimkehrenden Söldners Misomachus, die nur in der Handschrift überdauert haben: Jacobus Pontanus, *Stratocles sive Bellum*, Anhang, in *Lateinische Ordensdramen des XVI. Jahrhunderts*, mit deutschen Übersetzungen hg. von FIDEL RÄDLE, Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jh., Drama, VI, Berlin/New York 1979, S. 350–365.

²⁹ Clm 1554, fol. 44r.

geben konnte, und die auch auf die einfache Bevölkerung eine große Attraktion ausübten.

Das Publikum, das diese Aufführungen sah, war also seinem sozialen Stand und seiner Bildung nach von einer nicht zu übertreffenden Uneinheitlichkeit. Fürst, Herzog, Kurfürst und Kaiser sahen dasselbe Stück wie der Bettler, und die Philosophieprofessoren der Universität saßen sachverständig neben den zahllosen Analphabeten, denen vieles unverständlich bleiben mußte. Es besteht zwar kein Zweifel, daß sich das lateinische [S. 142] Stück zuallererst an den Lateinkundigen wandte und daß die Gunst des zuschauenden Fürsten für die Veranstalter schwerer wog als die des namenlosen Zuschauers, sicher ist aber auch, daß die Jesuiten in ihren Schauspielen die soziale und intellektuelle Schichtung ihres Publikums berücksichtigen mußten und auch berücksichtigen haben. Denn sie verbanden mit ihren Spielen vielfältige Interessen, pädagogische, missionarische und politische.

2. Vermittlungsprobleme

Hier allerdings beginnt das Dilemma. Die lateinische Gestalt der Dramen, die aus der Schule hervorgegangen und mit gegenreformatorischer Ideologie befestigt worden waren, hat deren Wirkung auf das nicht gebildete Publikum natürlich außerordentlich erschwert. Der Verzicht auf das Verständnis des Worts war eine in jedem Fall schmerzliche und durch nichts zu kompensierende Einbuße. Die Jesuiten bemühten sich in dieser Lage um Kompromisse.

In der Frühzeit wurden die Spiele einfach mit volkssprachigen Prologen und Argumenten, d. h. Inhaltsangaben (z. T. vor jedem Akt), ausgestattet. Es war ein mühseliger Notbehelf. Noch weniger als deutsche Prologe und Argumente halfen die ebenfalls in der ersten Zeit sehr beliebten deutschen Zwischenspiele. Denn diese Intermedien hatten mit dem laufenden lateinischen Drama in der Regel wenig zu tun, im günstigsten Falle parodierten sie die Haupthandlung in ganz groben Umrissen und in ganz groben Formen. Sie hatten die Tendenz, sich zu schwankartigen Szenen zu verselbständigen, durch die das nicht gebildete Volk gewissermaßen entschädigt und abgefunden wurde. Die Jesuiten haben die Unverträglichkeit solcher fastnachtsspielartiger Intermedien mit der Würde des lateinischen Hauptdramas selber sehr bald empfunden, und so wurden in der „Ratio studiorum“ von 1599 die nichtlateinischen Zwischenspiele strikt verboten.³⁰

Fast gleichzeitig mit diesem Verbot ist, erstmals 1597 in München, bei der Aufführung des *Triumphus Divi Michaelis Archangeli* zur Einweihung der Michaelskirche, eine Einrichtung erprobt worden, die sich auf die Dauer als zuverlässigste Hilfe für den nicht lateinkundigen Zuschauer erwiesen hat: die sogenannten Periochen. Es handelt sich um gedruckte Inhaltsangaben, die, etwa nach Art heutiger Programmhefte für Oper oder Ballett, den Verlauf der Handlung in knapper Form, auf deutsch bzw. lateinisch und deutsch, Szene für Szene nachzeichneten und ein vollständiges Verzeichnis der Akteure

³⁰ Vgl. PACTLER, *Ratio* (wie Anm. 15), S. 272.

[S. 143] boten.³¹ Sie wurden vor der Aufführung öffentlich angeschlagen und auch an die Zuschauer verteilt.

Obwohl sich die Periochen offensichtlich bewährt haben, wird man sagen können, daß auch sie den einfachen Zuschauer nicht in den Stand setzen konnten, die lateinischen Dialoge auf der Bühne zu verstehen. Dieser Befund ließe sich vielfach belegen. Ich möchte ein authentisches Zeugnis zitieren, das Gelegenheit gibt, einen zu seiner Zeit gefragten Dramatiker zu erwähnen: den aus Augsburg gebürtigen Georg Stengel, der viele Jahre als Philosophie- und Theologieprofessor an den Universitäten Dillingen und Ingolstadt gewirkt hat und der in München ein berühmter Kanzelredner war.³²

Georg Stengel hat zur Einweihung der neuen Dillinger Kirche im Jahre 1617 ein Stück mit dem Titel *Deiparae Virginis Triumphus*, einen Marientriumph also, verfaßt und inszeniert. Am 16. Mai schreibt er seinem Bruder Karl, einem Benediktiner in Augsburg, einen Brief, aus dem sehr deutlich wird, in welchem Maße selbst relativ populäre lateinische Theateraufführungen das Fassungsvermögen des Volkes überstiegen. Stengel hat erfahren, daß seine Schwester aus Anlaß seines Marientriumphes nach Dillingen kommen wolle. Er schreibt:

Die Einweihung der Kirche wird am 11. Juni stattfinden. Nicht begeistert bin ich davon, daß die Neugier unserer Schwester solche Formen annimmt, daß sie beschlossen hat, aus diesem Anlaß von Augsburg hierherzukommen, wie ich aus einem Brief ihres Mannes erfahren habe. Verhindern kann ich das zwar nicht, aber ich kann es auch nicht billigen. Woher hat sie denn so viel Geld und so viel Zeit, daß sie einer Sache nachläuft, die sie ja doch nicht verstehen wird. Vielleicht bekommt sie nicht einmal einen Platz zum Zuschauen – daß sie irgendwo ein Quartier findet, glaube ich noch viel weniger. Das Schauspiel ist jedenfalls, auch wenn es eine ziemlich prächtige Ausstattung hat, doch von solcher Art, daß es im Gegensatz zur Münchner Fronleichnamsprozession für das gewöhnliche Volk nichts taugt. Sie soll sich also nichts derartiges davon versprechen. Ich werde im übrigen keine Zeit haben, mich mit ihr viel abzugeben, wenn sie kommt.³³

³¹ Die Periochen sind in den weitaus meisten Fällen unsere einzigen schriftlichen Zeugnisse von den Aufführungen. Eine große Auswahl solcher Texte veröffentlichte ELIDA MARIA SZAROTA, *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition*, 3 Bde., München 1979–1983.

³² Stengels literarische Tätigkeit ist nach neuen Quellen kompetent dargestellt von ALOIS SCHNEIDER, *Narrative Anleitungen zur praxis pietatis im Barock. Dargelegt am Exempelgebrauch in den ‚Judicia Divina‘ des Jesuiten Georg Stengel*, Veröffentlichungen zur Volksheilkunde und Kulturgeschichte 11 und 12, Würzburg 1982, S. 10–47; vgl. auch FIDEL RÄDLE, „Georg Stengel S. J. (1585 [recte 1584–1651] als Dramatiker“ in *Theatrum Europaeum. Festschrift für Elida Maria Szarota*, München 1982, 87–107.

³³ Est autem dedicatio futura ad XI diem Iunii. Illud mihi non admodum placuit, curiositatem sororis nostrae usque eo se extendere, ut huc excurrere decreverit, sicut ex litteris mariti eius intellexi. Prohibere id quidem non possum, sed nec probare. Unde enim illi tanti sumptus, tantum ocium, ut ad rem, quam non intelliget, aspiret. Fortasse locum spectandi non habebit, nam divertendi habituram multo minus puto. Comoedia sane etsi sit splendidius apparatus, tamen est ita facta, ut etiam pro vulgo non sit sicut processio illa sollemnis Monachii. Itaque nihil tale speret. Ego sane tempus non habebam cum illa multum agendi, si huc venerit. (CIm 1617, Nr. 151).

[S. 144] Man darf bei diesem kühlen Brief zwar nicht übersehen, daß die Argumente vor allem dazu dienen, unwillkommenen Besuch abzuwehren, aber Stengel sagt immerhin wörtlich, daß sein Schauspiel trotz ausgesprochen prächtiger Zurüstung „nichts fürs Volk“ sei, daß es nicht zu vergleichen sei mit der Münchner Fronleichnamprozession und daß seine Schwester nicht verstehen könne, was da geboten werde („...rem, quam non intelliget...“). Man wird annehmen dürfen, daß er die Lage, was das nicht lateinkundige Publikum angeht, richtig beurteilt. So ging das lateinische Wort des Jesuitendramas notwendigerweise oft ins Leere, und es bedurfte der Stützung durch jeden nur möglichen Effekt auf der Bühne. Die Jesuiten kamen hier den Zuschauern entgegen durch verdeutlichende Darstellung, durch Umsetzung der Handlung in viel Schaubares, durch den Einsatz eindeutiger Symbole in Kostümierung und Dekoration. Es mußte sich zudem als günstig auswirken, daß die Fabeln vieler Stücke entweder bekannt oder leicht zu begreifen waren und daß man einen gewissen einheitlichen Grundbestand religiöser Kenntnisse und Vorstellungen voraussetzen durfte.

3. Das sprechende Bild: die Allegorie

Das wirksamste Mittel, das die Jesuiten auf ihrer Bühne eingesetzt haben, um das Publikum, über die Möglichkeiten des lateinischen Wortes hinaus, ‚anzusprechen‘, ist das sprechende und handelnde Bild, die Allegorie, womit die allegorische Figur auf der Bühne gemeint sein soll, die in den Poetiken auch „persona ficta“ genannt wird.

Allegorie im Barock ist ein weites Feld, und ich kann es hier auch nicht wagen, das Problem der Allegorie auf dem Jesuitentheater in seiner Komplexität zu erörtern.³⁴ {4} Ich begnüge mich damit, zum Abschluß einige Bemerkungen zur besonderen Funktion der Allegorie im frühen Jesuitendrama zu machen, weil hier das Problem der außersprachlichen Verständigung zur Debatte steht.

Es ist eine Vereinfachung, von ‚der Allegorie‘ zu sprechen, als stünde ihre Form und damit auch ihre Funktion auf dem Jesuitentheater eindeutig fest. In Wirklichkeit begegnet man Allegorien von ganz verschiedener Art und besonders von sehr verschiedenem Realitätsgrad. Zweifellos besteht ein großer Unterschied zwischen der Allegorie eines abstrakten Begriffs, die lediglich als dreidimensionales Plakat zu dem Zweck erfunden wurde, einen vorgegebenen Inhalt zu transportieren, aber als ‚Person‘ keine [S. 145] Realität und auch keine Ambition auf Realität hat, und – auf der anderen Seite – etwa der Gestalt des Todes („Mors“) mit ihrer für jeden Zuschauer erfahrbaren und auch in der ‚körperlichen‘ Erscheinung geläufigen, unheimlichen Realität. Man wird sagen können, daß die Allegorien umso leichter als reale Personen auf der Bühne erkannt und akzeptiert wurden, je näher sie dem Bereich kamen, in dem sich einem Katholiken die übernatürliche Welt verkörperte. Ganz offensichtlich vertritt z. B. die immer wiederkehrende allegorische Figur der „Conscientia“ oft die Rolle des „Angelus

³⁴ Verwiesen sei lediglich auf die Arbeit von Peter-Paul Lenhard, *Religiöse Weltanschauung und Didaktik im Jesuitendrama. Interpretationen zu den Schauspielen Jakob Bidermanns*, Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, 168, Frankfurt/Bern 1977, und auf die kompetente Diskussion des Problems bei RUPRECHT WIMMER, *Jesuitentheater. Didaktik und Fest*, Frankfurt a. M. 1982, S. 180ff., Das Abendland, N.F. 13.

custos“; sie hat dieselbe Funktion des Warnens und Mahnens, und sie schlüpft mühelos in das Kostüm des von jedem Zuschauer gekannten Schutzengels.

In vielen Stücken sind etwa die Personen der Tugenden ganz deutlich nur eine Erweiterung des schon bekannten himmlischen ‚Personals‘, wie umgekehrt die Laster mit dem Teufel verkehren, in dessen Diensten sie ja auch stehen. Man sieht hier, wie die Jesuiten mit ihren Allegorien anknüpfen an die bereits ausgebildeten Vorstellungen ihrer Zuschauer und in einem Akt der Analogie ihren Allegorien die Personalität sozusagen leihweise übertragen von den als zweifellos real und personal etablierten Bewohnern des Himmels und der Hölle. Im Schutze der Glaubensvorstellungen von den Engeln und Heiligen des Himmels und von den Teufeln der Hölle erhielten die Allegorien auf der Jesuitenbühne eine Art eigener Wahrscheinlichkeit und Realität. Das war nur möglich, weil sie bei den schon geglaubten Personen der jenseitigen Welt gewissermaßen hospitierten konnten.

Vermutlich waren die allegorischen Figuren, die im Lauf der europäischen Theatergeschichte seit Aristophanes auf die Bühne kamen, niemals wieder so nahe daran, als wirkliche Personen zu erscheinen, wie in der ersten Zeit des Jesuitendramas. Solange die Allegorien Bestandteile der christlichen Weltanschauung repräsentierten, war eine Basis des Erkennens und des Einverständnisses gegeben. Die Tugenden und Laster gehörten zum Grundwissen jedes Zuschauers; er wußte, was der Stolz oder der Geiz, der Glaube oder die Hoffnung waren, er konnte sie in ihrer Personifikation auf der Bühne erkennen und ihre Aktionen verstehen.

Es gehört zum Wesen der Allegorie, daß Erscheinung und Bedeutung bei ihr nicht identisch sind, daß vielmehr die Erscheinung immer ihre Bedeutung demonstrieren muß. Walter Benjamin³⁵ hat das „klassizistische Vorurteil“ in Frage gestellt, das die Allegorie als eine banal rationalistische Ausdrucksform denunziere, und dagegen bzw. daneben einen hieroglyphisch ängstlichen Ursprung der Allegorie postuliert. Zweifellos aber gehört die Allegorie des frühen Jesuitendramas nicht in den Bereich der ängstlichen Emblematik, sondern steht der von Benjamin so genannten christlich didaktischen Allegorie des Mittelalters sehr nahe. Sie ist nicht der Ausdruck der verschlossenen [S. 146] dunklen Natur, sie erfüllt einen klaren Auftrag und hat einen klaren Zweck. Sie wird von einem rationalen, zielbewußten Kalkül auf die Bühne geschickt.

Gerade diese konsequent rationale Qualität machte die Allegorie zu einem hervorragenden dramatischen Instrument für die Jesuiten. Sie bot ihnen die Möglichkeit, fixierte abstrakte Inhalte (religiöse oder moralische Ideen und Lehren) in mehr oder weniger lebendige, zumindest mit den Sinnen erfassbare Bilder und Figuren zu übersetzen und dem Volk plausibel zu machen. Was einer dramatischen Figur nach modernem Verständnis zum Nachteil gereicht: der Mangel an Entwicklungsmöglichkeit und an Überraschungsfähigkeit im Handeln und Reagieren, die Berechenbarkeit und Determiniertheit – das kommt dem Lehrstück der Jesuiten zugute. Sie haben etwa in den Allegorien der Tugenden und Laster feste Größen zur Verfügung, deren Verhalten

³⁵ WALTER BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt 1963; vgl. auch ALBRECHT SCHÖNE, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1964, S. 32ff.

auch dem einfachsten Zuschauer nicht zweifelhaft ist. Die Attribute der allegorischen Personen und ihre regelmäßige Selbstvorstellung taten ein Übriges dazu, Klarheit über sie zu schaffen. Die Allegorien sind so die Konstanten des Dramas, und der Zuschauer hat mit ihrer Kenntnis schon eine wichtige Grundlage für die Einsicht in das Geschehen. Mag er auch die lateinischen Worte nicht verstehen, er weiß, daß der Held gefährdet ist, wenn die Laster sich beraten, und daß er gefallen ist, wenn sie triumphieren; er weiß, daß der Held noch eine Möglichkeit hat, gerettet zu werden, wenn auf der Bühne „Conscientia“ oder der „Angelus custos“ sich um ihn bemühen und er sie nicht zurückweist. Die Simplizität der Handlung vieler Dramen und ihre damit gegebene Verständlichkeit für das einfache Publikum liegt zu einem wesentlichen Teil darin begründet, daß die Allegorien in ihrem Charakter und Handeln völlig eindeutig sind und daß die moralische und religiöse Bewertung dieses Handelns nicht schwerfällt.

Hier ist im besonderen auf die typische dramatische Ausgangssituation hinzuweisen, die man in zahlreichen Stücken vorfindet: die Versammlung der Laster (meist im Sinne der Ignatianischen Exerzitien vom Teufel unterwiesen und ausgesandt), die sich den Helden des Dramas als ihr Opfer wählen, die Strategie festlegen und die einzelnen Aufgaben verteilen. Eine solche Exposition bringt für die Zuschauer nicht nur eine Erleichterung des Verständnisses insofern, als er die wichtigsten Akteure des kommenden Dramas kennen lernt, er weiß auch dementsprechend, was auf dem Spiele steht und auf welchem Felde dem Helden die Gefahr droht. Dies ergibt ein psychologisch günstiges Verhältnis: Der Zuschauer weiß mehr als der ahnungslose Held, er muß für ihn fürchten, und er kann für ihn hoffen.

Der Vorsprung an Wissen und Übersicht, den der Zuschauer gegenüber der Ahnungslosigkeit des Helden für sich hat, wird entscheidend dadurch gefördert, daß die allegorischen Figuren vom Helden als Mitspieler auf der Bühne in der Regel gar nicht wahrgenommen werden. Sie agieren auf einer anderen Ebene, und wenn sie mit den realen Personen auf der Ebene der konkreten Handlung in Kontakt treten, sind sie zwar [S. 147] für den Zuschauer sichtbar und hörbar gegenwärtig auf der Bühne, für den nichtallegorischen Mitspieler jedoch nicht sichtbar, wohl aber in gewissem Sinne hörbar. Er kommuniziert mit ihnen, indem er z. B. ihre Ratschläge aufnimmt, sie aber in seiner vermeintlich monologischen Situation als seine eigenen Überlegungen versteht und nicht mit der Anwesenheit von Abgesandten der übernatürlichen Welt rechnet.

Auch wenn diese szenische Zubereitung von Abstraktem oft simpel und plump und, mit einem Wort Hegels, „frostig und kahl“³⁶ erscheint, die Wirkung der Allegorie auf den Zuschauer kann gerade in diesem Falle faszinierend sein, weil sie ihm, paradoxerweise, etwas Geheimnishaftes erfahrbar macht. Er sieht nämlich die Existenz einer

³⁶ „Man sagt es daher mit Recht der Allegorie nach, daß sie frostig und kahl und bei der Verstandesabstraktion ihrer Bedeutungen auch in Rücksicht auf Erfindung mehr eine Sache des Verstandes als der konkreten Anschauung und Gemühtiefe der Phantasie sei“, G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Zweiter Teil, 3. Kap., B 2, Werke, Frankfurt 1970, XIII, 512.

anderen Welt klar bewiesen vor sich und erlebt doch zugleich, wie der Held von der Doppelbödigkeit seiner eigenen Existenz nichts begreift, wie über ihn verfügt wird, während er glaubt, der allein Handelnde zu sein.

Wo diese beiden Welten auf der Bühne einander materialisiert begegnen, erfährt der Zuschauer das für ihn *unbegreifliche* Verfehlen des Rechten und Guten und die nie endende Gefahr der Verführung durch das Böse. Die seelische Erschütterung der Menschen durch das Jesuitentheater, von der wir so viel lesen, ist darum oft das Werk der Allegorie auf der Bühne. Trotz ihrer Rationalität hat diese Kunstform bei den Jesuiten neben ihrer belehrenden immer auch eine tiefe emotionale Wirkung ausgeübt, jenseits des menschlichen Erfahrungsbereichs, der auf die Sprache angewiesen ist.

Ergänzungen und Korrekturen

{1} VALENTIN hat seine Forschungen in der Zwischenzeit erweitert und aktualisiert in folgenden Publikationen: J.-M. VALENTIN, *Theatrum Catholicum. Les Jésuites et la scène en Allemagne au XVIe et au XVIIe siècles. Die Jesuiten und die Bühne im Deutschland des 16.–17. Jahrhunderts*, Nancy 1990; DERS., *Les Jésuites et le théâtre (1554–1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris 2001. Das internationale Jesuitentheater spielt eine wichtige Rolle in den verschiedenen Beiträgen des Sammelbandes *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe (Drama and Theatre in Early Modern Europe, Vol. 3)*, ed. by JAN BLOEMENDAL and HOWARD B. NORLAND, Brill Leiden Boston 2013, sowie in den das Theater betreffenden Bänden, die seit 2004 unter der Leitung von CHRISTEL MEIER-STAUBACH und HEINZ MEYER im Projekt „Theatralische und soziale Kommunikation: Funktionen des städtischen und höfischen Spiels in Spätmittelalter und früher Neuzeit“ innerhalb des Münsteraner Sonderforschungsbereichs 496 „Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution“ erschienen sind.

{2} Diese poetologisch wichtige und sachlich sehr informative Vorrede der Münchner Jesuiten zur postumen Edition der Dramen ihres Ordensbruders Bidermann aus dem Jahr 1666 ist ins Deutsche übersetzt von FIDEL RÄDLE, *Die Praemonitio ad Lectorem* zu Jakob Bidermanns *Ludi teatrales* (1666) deutsch, in: „Der Buchstab tödt – der Geist macht lebendig“, Festschrift z. 60. Geburtstag von Hans-Gert Roloff von Freunden, Schülern und Kollegen, Bern. Berlin. Frankfurt a. M. 1992, II. Band, S. 1131–1171.

{3} Inzwischen erschienen: FIDEL RÄDLE, *Kampf der Grammatik. Zur Bewertung mittelalterlicher Latinität im 16. Jahrhundert*, in: Festschrift für Paul Klopsch (Göppinger Arbeiten zur Germanistik Nr. 492), hg. v. UDO KINDERMANN, Wolfgang MAAZ, FRITZ WAGNER, Göppingen 1988, S. 424–444.

{4} Maßgebend dazu jetzt: CLAUDIA SPANILY, Allegorie und Psychologie. Personifikationen auf der Bühne des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Band 30), Münster 2010.