

## Das Jesuitentheater – ein Medium der Frühen Neuzeit (nach Trierer Quellen)

von

FIDEL RÄDLE

*Erstveröffentlichung in: Mitteilungen und Verzeichnisse aus der Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars zu Trier. Bd. 19, hg. von MICHAEL EMBACH. Trier 2004, Verlag Paulinus, S. 7–32.*

*Ergänzungen und Korrekturen, auf die im laufenden Text durch Nummern in {} verwiesen wird, finden sich am Schluß des Beitrags.*

Gegenstand der folgenden Ausführungen ist ein Ausschnitt aus der europäischen Kultur, von dem selbst der gebildete Zeitgenosse heute normalerweise nichts weiß. Das hängt nicht nur damit zusammen, daß Historisches und gar Christliches aus der Vergangenheit nicht mehr hoch im Kurs steht. Ein fatales Hindernis kommt dazu: die Sprachbarriere des Lateinischen. Das Jesuitentheater, um das es hier gehen soll, ist nämlich erbarmungslos lateinisch.<sup>1</sup> Es war in seinen Anfängen, seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, lateinisch, was in der damaligen humanistisch dominierten Epoche nicht überrascht, aber es blieb im wesentlichen (von einigen Konzessionen an die Volkssprachen abgesehen) lateinisch bis in die Zeit Goethes, genauer: bis zur Suspendierung des Ordens im Jahre 1773. Goethe selber hat übrigens der Theaterarbeit der Jesuiten ein bemerkenswertes Kompliment gemacht. Die erste Station seiner Italienischen Reise war Regensburg, und er schreibt darüber in seinem allerersten Eintrag am 3. September 1786: „Ich verfügte mich gleich in das Jesuitenkollegium, wo das jährliche Schauspiel durch Schüler gegeben ward, sah das Ende der Oper und den Anfang des Trauerspiels. Sie machten es nicht schlimmer als eine angehende Liebhabertruppe und waren recht schön, fast zu prächtig gekleidet. Auch diese öffentliche Darstellung hat mich von der Klugheit der Jesuiten aufs Neue überzeugt. Sie verschmähten nichts, was irgend wirken konnte, und wußten es mit Liebe und Aufmerksamkeit zu behandeln. Hier ist nicht Klugheit, wie man sie sich in Abstracto denkt, es ist eine Freude an der Sache dabei, ein Mit- und Selbstgenuß, wie er aus dem Gebrauche des [8] Lebens entspringt. Wie diese große geistliche Gesellschaft Orgelbauer, Bildschnitzer und Vergulder unter sich hat, so sind gewiß auch einige, die sich des Theaters mit Kenntnis und Neigung annehmen, und wie

---

<sup>1</sup> Mit Rücksicht auf die immer mehr schwindenden Lateinkenntnisse werden hier alle Zitate auch ins Deutsche übersetzt.

durch gefälligen Prunk sich ihre Kirchen auszeichnen, so bemächtigen sich die einsichtigen Männer hier der weltlichen Sinnlichkeit durch ein anständiges Theater.“<sup>2</sup>

### 1. Zu Geschichte, Funktion und Gestalt des Jesuitentheaters

Seit den Anfängen ihres Ordens, der im Jahre 1540 von Papst Paul III. approbiert wurde, haben die Jesuiten Theater gespielt<sup>3</sup>, zunächst ausschließlich zur innerschulischen Belegung und Auszeichnung des Lateinunterrichts. Latein, das heißt die klassische lateinische Literatur der Antike (vor allem mit Cicero und den Dichtern, Vergil, Ovid, Horaz), war das alles beherrschende Fach der Jesuitengymnasien, die sich in kurzer Zeit zu mächtigen und meist siegreichen Konkurrenten der traditionellen Lateinschulen entwickelten. Das Theaterspielen haben die Jesuiten, als entschiedene Befürworter der humanistischen Bildung, von der Humanistenschule übernommen. Es gehörte für sie zu den „Incitamenta studiorum“, was man heute vielleicht mit „Lernmotivationen“ übersetzen würde, und sie achteten darauf, daß zwischen den [9] Aufführungen nicht zu viel Zeit verging, weil nämlich „der lateinische Literaturunterricht ohne Theaterspiel fad und langweilig“ sei: [...] *nec dramata aequo diutius intermittantur; friget enim poesis sine teatro*.<sup>4</sup> Das also war der ursprüngliche, schulinterne Zweck des Theaterspiels. Die Schüler sollten bei dieser Gelegenheit mit der lateinischen Sprache, die ja auch die Verkehrssprache des gesamten Schullebens war, vollends vertraut werden; im Übrigen konnten sie so auch ihr Gedächtnis üben und sich an Auftritte vor Publikum gewöhnen.

Schon nach kurzer Zeit erzielten die Theateraufführungen öffentliche Aufmerksamkeit. Vor allem die katholisch gebliebenen Fürsten, mit denen die Societas Jesu im gemeinsamen Interesse zusammenarbeitete, aber auch die städtischen Bürger interessierten sich für diese Art kultureller Aktivität, die sich sowohl zur Unterhaltung wie zur ideologischen Lenkung des Publikums eignete, also das Horazische *prodesse* und *delectare* (Ars poetica V. 333) in idealer Weise gewährleistete. In der Zeit der Kirchenspaltung wurde das Jesuitentheater natürlich zu einem wichtigen katholischen

---

<sup>2</sup> Italienische Reise: Goethes Werke, Band XI (Hamburger Ausgabe). Textkritisch durchgesehen von ERICH TRUNZ. Kommentiert von HERBERT VON EINEM, München 1974, S. 10f.; es wurde „Die sogenannte Menschenliebe, ein bürgerliches Trauerspiel in dreien Aufzügen“ sowie ein Singspiel mit dem Titel „Der lieblose Knecht“ gegeben.

<sup>3</sup> Die ersten Stücke stammen aus der Mitte der fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts. Die beste Übersicht über die mehr als 200-jährige Theaterarbeit des Ordens in den deutschsprachigen Ländern stammt von JEAN-MARIE VALENTIN: *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 und II), Stuttgart 1983/1984. VALENTIN verzeichnet 7650 nachweisliche Aufführungen; zur Geschichte des Jesuitentheaters, die in den letzten 25 Jahren intensiv erforscht worden ist, vgl. DERS.: *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554–1680). Salut des âmes et ordre des cités, tomes 1–3* (Berner Beiträge zur Barockgermanistik, Bd. 3), Bern/Frankfurt a. M./Las Vegas 1978; diese Arbeit ist revidiert, aktualisiert und gestrafft in: DERS., *Les Jésuites et le théâtre (1554–1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris 2001.

<sup>4</sup> So steht es bereits in der Studienordnung vom Jahre 1591; vgl. *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu (1586 1591 1599)* (Monumenta Paedagogica Societatis Iesu. Nova editio penitus retractata, Vol. 5), ed. LADISLAUS LUKÁCS S.I., Romae 1986, S. 241.

Propaganda-Instrument (so wie auf der Gegenseite das öffentlich gespielte Drama der Protestanten die Reformation propagiert und das Papsttum bekämpft hatte). Die Jesuiten verließen also den engen Bezirk der Schule und spielten öffentlich, in oder vor Kirchen, in den Aulen der Fürstenhöfe und, wenn möglich (d. h. bei gutem Wetter, *caelo favente*), auf großen freien Plätzen des Kollegiums oder der Städte.

Das Publikum war jetzt nicht mehr nur die Schulgemeinschaft, also Lehrer, Schüler und die Eltern der Akteure, sondern eine sehr bunte Mischung aus der gesamten neugierigen und von kulturellen Ereignissen nicht gerade verwöhnten Bevölkerung; manche Chronisten sprechen von Tausenden von Zuschauern. Damit aber standen die Jesuiten vor einem großen Problem, einem Vermittlungsproblem, denn die weitaus meisten ihrer Zuschauer waren nicht nur keine Lateiner, sondern Analphabeten, die dem lateinischen Wortlaut der Dialoge natürlich nicht folgen konnten. Sie waren [10] allenfalls in der Lage, die Grundstruktur der Handlung zu begreifen, einzelne Personen in ihrer Bedeutung zu identifizieren und so diese oder jene Aktion wie auch vielleicht die generelle Botschaft des Stücks zu verstehen. Die Protestanten, denen es in ihren Dramen um die reformatorische Aufklärung auch des einfachen Volkes ging, glaubten, nicht mehr ohne den Einsatz der Volkssprache auskommen zu können, und spielten bald ganz überwiegend deutsch. Ihre lateinischen Dramen, die natürlich nach wie vor geschrieben wurden, sind immer sehr rasch, oft innerhalb eines Jahres, auch ins Deutsche übersetzt worden. Die Jesuiten hielten dagegen, wie schon gesagt, unbeirrt an der lateinischen Sprache fest. Das war zunächst ein gebührendes Opfer für die humanistische Ideologie, durch deren Pflege sie sich in der gelehrten Welt jenseits der konfessionellen Grenzen Anerkennung verschaffen konnten und wollten, es war andererseits aber auch ein sichtbares Zeichen der Solidarität mit der katholischen Kirche und ihrer Tradition.

Doch damit war das Problem der Vermittlung ihrer Dramen nicht gelöst. Man versuchte nun also, den nichtlateinkundigen Zuschauern das Verständnis zu erleichtern, indem man den lateinischen Stücken aktweise volkssprachliche Inhaltsangaben vorausschickte, die ein eigener Dolmetscher vortrug, oder man versuchte, durch sehr anspruchslose, mit der Haupthandlung kaum verbundene Zwischenspiele die Nichtlateiner wenigstens bei Laune zu halten. Doch beobachtete die Jesuitenzentrale in Rom voller Mißtrauen das Überhandnehmen der Volkssprache, mit der, vor allem in den Zwischenspielen, viel fastnachtsspielmäßiger Klamauk in die Stücke geriet (wir werden davon auch noch eine Probe kennen lernen), und so wurde in die im Jahre 1599 endgültig festgelegte *Ratio Studiorum* des Ordens kurzerhand folgende Bestimmung aufgenommen:

*Tragoediarum et comoediarum, quas non nisi latinas et 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.*<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Ebd. S. 371.

(„Der Inhalt der Tragödien und Komödien, die nur in lateinischer Sprache und nur sehr selten aufgeführt werden dürfen, soll heilig [11] und christlich fromm sein, und es darf nichts zwischen die Akte eingeschoben werden, was nicht lateinisch und anständig ist; auch soll man keine Person in weiblichem Aufzug auftreten lassen.“)

In der Folgezeit bediente man sich zur Information des Publikums der sog. Periochen; das sind Programme oder Theaterzettel, in denen der Verlauf des Stücks Szene für Szene oft zweisprachig, lateinisch und in der Volkssprache, nacherzählt war. Diese Programme waren zu kaufen und wurden vor den Aufführungen auch öffentlich an den Kirchentüren angeschlagen, so daß ein Lesekundiger sich gut informieren und den Analphabeten das eine oder andere vorweg erklären konnte.

Für das Theater waren im Verlauf eines normalen Schuljahres feste Termine vorgesehen: Das Hauptereignis war die Herbstaufführung zur Eröffnung des Schuljahres, meist verbunden mit der „Distributio praemiorum“, der Preisverleihung an die besten Schüler des abgelaufenen Schuljahrs; üblich war ein Spiel zur Fastnacht, das als Gegengift (*antipharmacum*) gegen das moralisch bedenkliche Treiben in dieser Zeit gedacht war.<sup>6</sup> Weitere Termine waren Heiligenfeste, vor allem Marienfeste, an denen die von Jesuiten geführten Marianischen Kongregationen auf der Bühne in Aktion traten. Dazu kamen natürlich außerordentliche Ereignisse wie hoher Besuch. Das gleich noch zu erwähnende Trierer Drama über Abrahams Opferung des Isaak ist aus einem solchen Anlaß aufgeführt worden: im Prolog werden die anwesenden Kurfürsten ausdrücklich begrüßt. (Allerdings wurde dasselbe Stück danach, wie der alternative Prolog verrät, noch einmal für die Trierer Bürgerschaft gegeben.) Normalerweise hat man für jede Aufführung ein eigenes Stück geschrieben. Zuständig für diese Aufgabe, die mit viel Stress verbunden war, wie man in vielen Jesuitenbriefen lesen kann, war der Lehrer der Poetik oder der Rhetorik, also der [12] Lehrer einer der beiden oberen Klassen des sechsklassigen Jesuitengymnasiums. Er war in der Regel auch der Regisseur. Der Name des Verfassers wird nie genannt, die Aufführung sollte immer als eine Leistung des gesamten Kollegs erscheinen und war zweifellos eine wirksame Werbeaktion für die Schule. Viele Stücke wenden sich übrigens auf mehr oder weniger direkte Weise an die erwachsenen Zuschauer mit der Einladung, ihre Kinder zu den Jesuiten aufs Gymnasium zu schicken. Auch die allgemeine Übung, selbst die kleinste Nebenrolle noch namentlich und mit Angabe des Herkunftsortes in die gedruckten Periochen aufzunehmen, erhöhte das Interesse der Öffentlichkeit und brachte der Schule sicherlich Sympathien ein.

---

<sup>6</sup> Die Geschichte des Ingolstädter Kollegs verzeichnet zum Jahr 1593 eine Fastnachts-Aufführung der *Menaechmi* des Plautus mit einem speziellen Anhang, in dem vor den Gefahren des ausschweifenden Faschingstreibens gewarnt wurde: *Bacchanalibus datae Menaechmi Plantinae (sic), quibus accessit appendix in fine ad perditam illorum dierum licentiam ostendendam et comprimendam* (Summarium de variis rebus Collegii Ingolstadiensis, Diözesanarchiv Eichstätt B 186, S. 78).

Nach dieser allgemeinen Einführung soll nun die Tradition des Trierer Jesuitentheaters<sup>7</sup>, die vor allem für die Frühzeit (gegen Ende des 16. Jahrhunderts), sehr respektabel ist, betrachtet werden. Zunächst und hauptsächlich geht es um eine kostbare Sammelhandschrift der hiesigen Stadtbibliothek<sup>8</sup>, die insgesamt neun komplette Dramentexte aus der Zeit um 1580 bis 1585 überliefert; danach ist kurz über eine Perioche des 18. Jahrhunderts zu handeln, und zum Abschluß soll noch ein ganz kurzer Blick auf das Trierer Schulleben nach der Auflösung des Jesuitenordens geworfen werden.

Die Überlieferung kompletter Texte von Jesuitendramen ist, gemessen an der Unzahl von Aufführungen, überaus spärlich. Es muß eher als Zufall gelten, wenn die Stücke für die Nachwelt wenigstens handschriftlich aufbewahrt worden sind. Gedruckt wurden sie fast nie. Es gibt nur drei Jesuitendramen aus den [13] deutschsprachigen Ländern, die bis zum Jahre 1600 im Druck erschienen sind; sie stammen alle von Jacobus Pontanus und stehen als Muster in seiner Poetik.<sup>9</sup> Keines der Stücke des berühmtesten deutschen Jesuitendramatikers Jakob Bidermann (1578–1639) wurde zu Lebzeiten des Autors gedruckt. Erst im Jahre 1666 erschien in München eine Sammlung seiner Dramen unter dem Titel „Ludi theatrales“. Die Jesuiten hielten ihre Dramen für Verbrauchsliteratur, die mit der Aufführung normalerweise ausgedient hatte. Sie sträubten sich geradezu gegen die Veröffentlichung der puren Texte, weil sie darin die vitale Komplexität der Aufführungen nicht wiederfanden und der Ansicht waren, in den gedruckten Büchern habe man davon nur noch die Skelette vor sich.

Es ist darum ein Glücksfall, daß sich in Trier neun Stücke komplett erhalten haben, die vermutlich alle hier entstanden und aufgeführt worden sind. Einige davon lassen sich mit Sicherheit auf die Jahre 1580 bis 1585 datieren, die übrigen dürften etwa in dieselbe Zeit gehören. Erste Theaterraufführungen der Trierer Jesuiten sind kontinuierlich für die Jahre 1562 bis 1566 bezeugt, dann folgt eine Aufführung 1569 und 1577 (Hester).<sup>10</sup> Lediglich von einem dieser Stücke, dem Euripus aus dem Jahr 1565, kennen wir auch den Text: er stammt allerdings nicht etwa von einem Jesuiten, sondern von dem Löwener Minoriten Levinus Brechtus und war bereits 1549

---

<sup>7</sup> Sehr verdienstvoll sind hierzu folgende Studien von CLAUS ZANDER: Jesuitentheater und Schuldrama als Spiegel trierischer Geschichte, in: Kurtrierisches Jahrbuch 5, 1965, S. 64–88 und (2. Teil) ebda. 6, 1966, S. 143–159, sowie DERS., Theaterprogramme (Periochen) der Jesuitenbühnen Trier und Luxemburg als kulturgeschichtliche, heimat- und familienkundliche Quellen, in: Neues Trierisches Jahrbuch, 1970, S. 16–28; neuerdings KURT DÜWELL und FRANZ IRSIGLER (Hgg.), Trier in der Neuzeit (2000 Jahre Trier, Band 3), Trier 1996, darin GUNTHER FRANZ, Geistes- und Kulturgeschichte 1560–1794, Kap. „Dichtung, Theater und Musik. Jesuiten- und Schultheater“, S. 293–296 (mit Literaturangaben). {1}

<sup>8</sup> Stadtbibliothek Trier Ms. 8<sup>o</sup> 1117 / 1322.

<sup>9</sup> Vgl. Iacobus Pontanus S.I., Poeticarum Institutionum libri tres. Eiusdem Tyrocinium Poeticum, Ingolstadt 1594; das Tyrocinium enthielt die beiden Dramen *Immolatio Isaac* und *Stratocles sive Bellum*, in der dritten Auflage, Ingolstadt 1600, kam noch die Tragödie *Eleazarus Machabaeus* hinzu.

<sup>10</sup> Vgl. dazu ZANDER (wie Anm. 7): Kurtrierisches Jahrbuch 6, 1966, S. 143–158, hier S. 150f., und VALENTIN, Répertoire (wie Anm. 2) unter den einzelnen Jahreszahlen.

gedruckt worden.<sup>11</sup> Im Jahre 1580 wurde dann als erstes Stück aus unserer Sammelhandschrift die *Sancta Catharina* gegeben. [14]

## 2. Die neun Dramen aus der Handschrift der Trierer Stadtbibliothek (Ms. 8° 1117 / 1322)

Im Folgenden werden die in der Handschrift komplett überlieferten Texte der Reihe nach mit einigen erklärenden Anmerkungen vorgestellt.

### 1. *Alexius* (fol. 3r–32v)

Das Stück behandelt die im Mittelalter populäre Geschichte des heiligen Alexius, eines römischen Senatorensohns, der seine Frau in der Hochzeitsnacht verläßt, um ein asketisches Leben zu führen; er kehrt als Bettler in seine Heimat zurück und verbringt viele Jahre bis zu seinem Tode unerkant und gedemütigt unter der Treppe des elterlichen Palastes.

Große Teile des *Alexius* sind in Hexametern geschrieben. Da der von Plautus und Terenz gepflegte Jambus im 16. Jahrhundert immer nachlässiger gehandhabt wurde, galt der Hexameter eine Zeit lang, vermutlich nach dem Vorbild des viel gespielten *Christus Iudex* von Stefano Tucci, als der zumal für religiöse Stoffe geeignetere Dramenvers. In zwei Szenen (nicht aber am Aktschluß) werden Sapphische Strophen gesungen. Das Stück enthält zahlreiche Regieanweisungen von der Texthand.

### 2. *Petrus Telonarius* (fol. 33r–52v)

Eine Geschichte von dem hartherzigen Zöllner Petrus, der durch die schreckliche Vision seiner eigenen Verdammung zur Mildtätigkeit bekehrt wird. Ohne Prolog und Argumentum, ohne Regieanweisungen.

### 3. *Abraham sive obedientia Tragoedia* (fol. 53r–80v)

Das Stück handelt von der Opferung Isaaks und damit von Abrahams Gehorsam vor Gott. Es wurde im Jahre 1581 anlässlich der Wahl des Kurfürsten Johann VII. von Schönenberg zunächst im kurfürstlichen Palast aufgeführt. Der Prolog wendet sich ausdrücklich „An den Fürsten und die hohen Herren des Hofes“ (*Ad Principem et Aulae procere.s*) und begrüßt die Gesandten der Kurfürsten (*Salvete principum electorum*

---

<sup>11</sup> Der *Euripus*, von dem es noch weitere fünf Drucke gab, wurde von den Jesuiten, solange sie noch keine eigenen Stücke hatten, gern aufgeführt. Es handelt sich um eine düstere, dem *Jedermann*-Stoff verwandte sog. Moralität, an deren Ende die Seele des der Welt verfallenen Helden von den Teufeln in die Hölle geholt wird. Vgl. die kritische Ausgabe (mit einer frühneuhochdeutschen Übersetzung) in: FIDEL RÄDLE (Hg.), Lateinische Ordensdramen des XVI. Jahrhunderts. Mit deutschen Übersetzungen (Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, Reihe Drama 6), Berlin/New York 1979, S. 1–293.

*amplissimi / Legati*) sowie alle, die an gepflegter Literatur ihre Freude haben (*Salvete quos politae oblectant litterae / Salvete quotquot huc compulit* [15] *humanitas*). Die Handschrift bietet jedoch einen zweiten Prolog, der beweist, daß es eine weitere Aufführung für die Stadt Trier, den Klerus und die Bürger gab. Dieser alternative Prolog, der mit *Ad Treveros* überschrieben ist, lautet:

Salvete augusta Treverorum moenia,  
 Salvete sacra, et quotquot incolitis ea,  
 Salvete quotquot sacra obitis munia,  
 Salve Treverice senatus ornatissime,  
 Salvete quos politae oblectant litterae,  
 Salvete cives iterum, avete Treveri,  
 Salvete quotquot huc compulit humanitas,  
 Augusta Treverorum: ave augustissima. (fol. 53v)

(„Seid begrüßt, ihr erhabenen Mauern Triers, seid begrüßt, ihr Heiligtümer und alle, die sie bewohnen, seid begrüßt ihr alle, die ihr heiligen Ämtern obliegt, sei begrüßt, hochansehnlicher Senat der Stadt Trier, seid begrüßt alle, die Freude haben an feiner Literatur, seid noch einmal begrüßt, ihr Trierer Bürger, seid alle begrüßt, die das Interesse für Bildung hierher geführt hat, erhabenstes Trier, sei begrüßt.“)

Die Opferung Isaaks war einer der beliebtesten Theaterstoffe des 16. und 17. Jahrhunderts.<sup>12</sup> Das Stück hat an den Aktschlüssen Chöre in verschiedenen antiken lyrischen Metren, keine Regieanweisungen.

#### 4. *Malchius* (fol. 81r–103v)

Eine dramatische Bearbeitung der *Vita Malchi* des Kirchenvaters Hieronymus; vor 1584 aufgeführt; Näheres dazu weiter unten.

#### 5. *Josephus Comoedia* (fol. 104r–124v)

Es handelt sich um die bei den Jesuiten sehr beliebte Geschichte Josephs von Ägypten, in deren Mittelpunkt hier aber nur die Handlung eines einzigen Tages steht, nämlich das glückliche Ende [16] mit der vorgetäuschten Beschuldigung Benjamins und der Wiedererkennung Josephs durch seine Brüder. Der Prolog des Stücks enthält interessante poetologische Überlegungen zur Definition und Funktion der Gattung Komödie und zu den von Aristoteles vorgeschriebenen sogenannten drei Einheiten (der Zeit, des Ortes und der Handlung). Er beginnt wie folgt:

Semper poetis institutum est omnibus  
 Prodesse delectando; sed comoedia  
 Delectat et prodest simul. prae caeteris

<sup>12</sup> Vgl. dazu VALENTIN, Répertoire (wie Anm. 2), „Index des sujets“, S. 966 (s. v. Abraham) und 1219.

Imago cum sit civilis vitae, bono  
 Comprehensa fine, et exitu rerum optimo.  
 Quod si qui rebus turpibus comoediam  
 Deturpant, hoc hominis, non artis est vitium.  
 Sed artis est quidem cum opus est etiam malas  
 Hominum actiones imitari, ut doctus fugias.  
 Haec dicta sunt idcirco, cives nobiles,  
 Iuvenes, ne forte vestrum quispiam turpe quid  
 Expectet hoc loco a nobis ... . (fol. 105v).

(„Stets war allen Dichtern die Aufgabe gestellt, mit ihren Werken zu belehren durch unterhaltsame Darstellung; bei der Komödie aber ist Belehren und Unterhalten gleichberechtigt, denn sie ist mehr als alle anderen Gattungen ein Abbild des alltäglichen Lebens, und ihr Wesen ist zusammengefaßt in einem guten Ende, wenn sich am Schluß alles glücklich fügt. Falls es Dichter gibt, welche die Komödie mit ihren unanständigen Stoffen in Mißkredit bringen, so fällt dieser Makel auf den betreffenden Menschen, nicht auf die Literatur zurück. Doch ist es allerdings die Aufgabe der Literatur, wenn nötig auch schlechte Handlungen von Menschen abzubilden, damit man, dadurch belehrt, sich vor derartigem in acht nehmen kann. Das, ihr vornehmen Bürger und ihr jungen Leute, wollte ich gesagt haben, damit niemand von euch hier und heute etwas Unanständiges von uns erwartet.“)

Mit einigem Aufwand an gelehrtem Poetik-Wissen (dem *prodesse* und *delectare* aus der *Ars poetica* (V. 333) des Horaz, dem auf Cicero zurückgehenden Bild von der Komödie als Spiegel des [17] alltäglichen Lebens und der vielfach tradierten Happy-End-Definition der Komödie) verwahrt sich der unbekannte Verfasser gegen die offenbar virulenten Vorbehalte bezüglich der Aufführung von Komödien in einem geistlichen Milieu. Den Anspruch der *ars*, zur Belehrung des Zuschauers (und im Interesse der Wahrscheinlichkeit) auch schändliche Handlungen darstellen zu dürfen, verteidigt er hier generell, nicht etwa in Bezug auf sein folgendes *Joseph*-Drama, das ja die delikate Verführung Josephs durch die Frau des Putiphar gar nicht enthält. Nikodemus Frischlin hat das gleiche Problem an prominenter Stelle, im Prolog zu seiner *Susanna*<sup>13</sup> (gedruckt 1578), verhandelt, und es ist sehr wohl möglich, daß hier der von den Jesuiten sehr respektierte Protestant aus Tübingen anonym im Spiel ist. Im weiteren Verlauf des Prologs kommt der Verfasser auf die *lex comoediae* zu sprechen, nach der eine Dramenhandlung nicht länger als einen Tag dauern und nicht mehrere Handlungsorte auf der einen Bühne haben darf. Im Gegensatz zum Historiker, der die Ereignisse erzähle, wie sie vorgefallen seien, und anders als der Verfasser eines Epos, der alles erfinde, behandle er seinerseits nur einen Teil der

<sup>13</sup> Nicodemus Frischlin, *Sämtliche Werke*, Erster Band, Dramen I: Rebecca, Susanna, hg. von ADALBERT ELSCHENBROICH+, redaktionell bearbeitet von LOTHAR MUNDT, Berlin, Bern, Frankfurt a. M. etc. 1992, S. 145f.



(biblischen) Geschichte und habe dazu auch nach Art der (antiken) Komödiendichter (*comici*) manches, freilich nur Anständiges (*bonesta*), hinzuerfunden.<sup>14</sup>

#### 6. *Damascenus* (fol. 126r–142v)

Dem Stück, das im Jahre 1583 aufgeführt wurde, liegt die Geschichte des gelehrten Johannes von Damaskus zugrunde; diesem wird wegen seines Eintretens für die fromme Bilderverehrung<sup>15</sup> die Hand abgehackt und durch die Hilfe der Jungfrau Maria wunderbarerweise wieder angefügt.

#### 7. *Chrysostomus* (fol. 143r–162v)

Ein 1585 aufgeführtes Drama über das von schweren Verfolgungen gekennzeichnete Leben und Wirken des hl. Kirchenlehrers [18] Johannes Chrysostomus. Ohne Prolog und Argumentum; der Epilog in Hexametern. Zahlreiche genaue Regieanweisungen; z. B. *Ponatur in loco commodo cilicium, ut Chrysostomus illud accipiat in teatro* (fol. 151v; „Es soll an einer geeigneten Stelle das Bußhemd bereitgelegt werden, damit Chrysostomus es auf der Bühne an sich nehmen kann“); *Hic famulus pulset pede* (fol. 152r; „Hier soll der Diener mit dem Fuß stampfen“); *Ponatur urceolus aquae prope Chrysostomum* (ebd. „Man soll einen kleinen Krug mit Wasser neben Chrysostomus hinstellen“); *Exit Imperatrix cum 2 satellitibus et uno puero praeunte qui secedat ad parietem* (fol. 159r; „Die Kaiserin tritt mit zwei Begleitern auf die Bühne, vorausgeht ein Knabe, der sodann zur Wand hin auf die Seite treten soll.“).

#### 8. *Actus Divae Catharinae* (fol. 164r–188v)

Das im Jahre 1580 aufgeführte Stück handelt vom Martyrium der heiligen Katharina (von Alexandria), die mit ihrer Gelehrsamkeit alle heidnischen Philosophen beschämt. Da Katharina seit dem Mittelalter die Patronin der Philosophischen Fakultäten war, gab es bei den Jesuiten zahlreiche Reden und Schauspiele zu Ehren dieser Heiligen. Ihre Beziehung zum Studium wird auch im Prolog dieses Stücks deutlich:

Multis omissis historia producitur  
Haec, ut studia iuventur et mores boni.  
Nam Virgo fortis excitat quemvis, Deum  
Studiis habere regulam et scopum suis,  
Sine quo studia quid, nisi furenti Ensis datus?  
Hoc petimus unum vos Viri gravissimi,  
Et te sacratae turba Palladis precor,  
Benevola adeste mente per silentium. (fol. 165v)

(„Die Geschichte, die hier, allerdings um vieles gekürzt, auf die Bühne gebracht wird, soll Studien und sittliches Leben befördern. Denn diese starke Jungfrau ermuntert

<sup>14</sup> Damit sind u. a. die komischen Dienerszenen gemeint.

<sup>15</sup> In diesem Zusammenhang ergaben sich Möglichkeiten zur Konfessionspolemik.

jeden, Gott als Richtschnur und Ziel seines Studierens zu nehmen: was nämlich ist erworbenes Wissen ohne Gott anderes als ein Schwert in den Händen eines Verrückten! Jetzt bitten wir nur noch um eines, ihr würdigen Herren, und auch dich, versammelte Schar der heiligen Göttin der [19] Wissenschaft, bitte ich: seid mit Wohlwollen bei der Sache, und verhaltet euch ruhig!‘).

Das Stück hat, wie am Anfang ausdrücklich angegeben wird, 33 Akteure einschließlich des Prologs; mit den dazugerechneten stummen Rollen spielen insgesamt 45 Personen. Alle fünf Akte enden mit einem *Chorus Angelorum* in antiken lyrischen Versmaßen. Was dieses *Catharina*-Drama besonders auszeichnet, sind zum einen die ganz ungewöhnlich ausführlichen Regieanweisungen, die tatsächlich eine gute Vorstellung von der Inszenierung vermitteln, und zum andern zwei Narren-Szenen. Auf beides ist gleich noch zurückzukommen.

#### 9. *Caecilia* (fol. 190r–241v)

Das letzte Stück der Handschrift handelt vom Martyrium der heiligen Cäcilia. Die Akte schließen mit Chören; Regieanweisungen sind ausgesprochen selten. Der Prolog setzt sich für die Dramatisierung christlicher Stoffe statt heidnischer Frivolitäten ein und bittet jene um Nachsicht, die eine anspruchsvollere metrische Gestaltung einfordern: *qui metri maiorem gravitatem postulent* (fol. 192v).

Dies also ist der in der Handschrift überlieferte Bestand an vollständigen Dramentexten, die ein genaueres Studium wohl verdienen. Im hier gegebenen Rahmen kann nur noch auf zwei der neun Stücke etwas näher eingegangen werden; es handelt sich, wie schon angedeutet, zum einen um *Malchius* (wegen der interessanten Aufführungsumstände und einer Polemik gegen Erasmus), zum andern um den *Actus Divae Catharinae* (wegen der ungewöhnlich ausführlichen Regieanweisungen und der beiden volkssprachlich durchgesetzten Narrenszenen).

### 3. Der Trierer *Malchius*

#### a) Ein Workshop in den Hundstagen

Zugrunde liegt diesem Drama die populäre *Vita Malchi* des Hieronymus, die folgenden Inhalt hat: Malchus, der die Ehe [20] zugunsten eines asketischen Eremitendaseins verschmäht hatte, wird unter den Einflüsterungen des Teufels seinem Gelübde untreu und will in die Welt zurückkehren. Unterwegs wird er überfallen und zusammen mit einer bei diesem Überfall ebenfalls gefangenen (verheirateten) Frau in die Sklaverei entführt. Ihr Besitzer, dem sie gemeinsam treu dienen, versucht, die beiden stärker an sich zu binden, indem er sie zur Ehe nötigt. Zum Schein gehen sie auf diese Forderung ein, verständigen sich aber darauf, die Ehe nicht zu vollziehen. In einer

abenteuerlichen Flucht gewinnen sie gemeinsam ihre Freiheit wieder, und nun entscheiden sich beide für ein monastisches Leben. Malchus kehrt reumütig zu seinen geistlichen Brüdern in der Wüste zurück.

Diese erbauliche Geschichte mit ihren romanhaften Zügen schien den Jesuiten offenbar geeignet für ihr Bemühen, den Wert zölibatären Lebens gegen die reformatorische Lehre zu verteidigen. Neben dem Trierer *Malchius* sind aus dem Bereich der Oberdeutschen Jesuitenprovinz wenigstens noch zwei weitere dramatische Bearbeitungen des Stoffes nachzuweisen: im Jahre 1584 wurde in Dillingen an der Donau ein *Malchius* gegeben, dessen vollständiger Text ebenfalls erhalten ist, und von einer Aufführung in Konstanz am 13. Oktober 1616 zeugt eine Perioche mit dem Titel: *Periochae (!) Actionis de S. Malcho captivo. Das ist Summarium oder kurtzer Inhalt der Comedien von S. Malcho dem gefangen (!)*.<sup>16</sup>

Da der Trierer *Malchius* eindeutig die Vorlage für das Dillinger Stück war, kann er nicht nach 1584 entstanden und aufgeführt worden sein. Daß aber Entstehung und Aufführung in diesem Fall zeitlich ganz nah zusammengehören, verrät der Prolog (fol. 81v–82r). Darin ordnet der Verfasser seine Komödie poetologisch und ideologisch ein (auch hier begegnet die schon erwähnte Definition *vitae speculum comoedia*) und erklärt dann aus Autorsicht die Umstände ihrer Entstehung. Das Stück war nämlich dafür bestimmt, die Flaute der Hundstage, an denen bei den Jesuiten wegen der Hitze der Schulbetrieb traditionell reduziert, fast suspendiert war, auf [21] anspruchsvolle Weise auszufüllen. In der Regel wurden die Schüler während der Sommerferien, die nach den ‚Hundstagen‘ auch *vacationes caniculares* hießen, nach Hause entlassen. Für die Dagebliebenen gab es eine Art Kulturprogramm, wozu auch das Theaterspiel zählte. In diesen Zusammenhang gehört der Trierer *Malchius*.

Im Prolog liest man dazu u. a.:

Cum igitur, ut est moris, ob abitum discentium  
 Flagrante aestifero Erigonis cane  
 Studia forent remissa, nonnullis adhuc  
 Nostra in schola remanentibus, haberent ii  
 Ut quo se honeste, nec sine fructu maximo  
 Recreare possent, tractare placuit musicam  
 Artem, atque nunc (prius aliquot in hunc dialogis  
 Usum exhibitis) placuit, inquam, comediam  
 Minime prophanam, sed castam, sacram ac piam  
 Dare exhibendam his conscriptam feriis,  
 Iure optimo inditum cui est nomen *Malchius*. (fol. 81v)

<sup>16</sup> Vgl. dazu und zum Komplex der Rezeption der *Vita Malchi*: FIDEL RÄDLE, Keuschheit und Abenteuer. Hieronymus' *Vita Malchi* und ihre Wiederkehr auf der Jesuitenbühne, in: Festschrift für Paul Gerhard Schmidt (im Druck, erscheint 2004).{1}

(„Da also der Schulbetrieb wie üblich wegen der Abwesenheit der Schüler während der heißen Hundstage gelockert war und doch noch einige hier in der Schule zurückgeblieben sind, habe ich, damit diese sich auf anständige und durchaus gewinnbringende Weise entspannen können, beschlossen, ein Schauspiel zu verfassen<sup>17</sup>; und nachdem ich früher schon für diesen Zweck einige Dialoge aufgeführt habe, wollte ich, wie gesagt, diesmal eine Komödie auf die Bühne bringen, die auf keinen Fall weltlich, sondern züchtig, christlich und fromm ist. Ich habe sie in diesen Ferien geschrieben und ihr mit durchaus gutem Recht den Titel *Malchius* gegeben.“)

Wir haben es demnach zu tun mit einer spontan verfaßten und eher improvisatorisch inszenierten Komödie. Von Flüchtigkeit zeugt auch die nicht immer elegante Sprache sowie die Nachlässigkeit in der Metrik, vor allem aber der sehr abrupte Schluß (ohne Epilog). Sehr schön sind allerdings die Chöre am Aktschluß. [22]

#### b) Ein Rüffel für Erasmus

Wie bereits angedeutet, enthält das Stück eine interessante zeitkritische Partie, in welcher der von der katholischen Kirche indizierte Erasmus eine Rolle spielt. Zu seinen verbotenen Büchern gehörte auch die *Declamatio* zum Lob der Ehe, *Encomium matrimonii*, die Erasmus vermutlich in den Jahren 1498/9 verfaßt hat. Dieses Büchlein, das 1518 zuerst in Leuven, im gleichen Jahr noch in Basel und Köln erschien und von dem es bald auch volkssprachliche Übersetzungen gab, wurde nach seinem Erscheinen erbittert bekämpft und von der Theologischen Fakultät der Sorbonne verurteilt.

Es liegt in der Natur der Sache, daß in den *Malchius*-Dramen der Jesuiten eine Diskussion über den Wert der Ehe im Vergleich zum Ideal der *castitas* stattfindet. Dementsprechend versucht im Trierer *Malchius* der frivole Diener Geta in einem heftig geführten Dialog; seinen jungen Herrn *Malchius* vom Entschluß, Eremit zu werden, abzubringen und ihm stattdessen die Vorzüge der Ehe plausibel zu machen. Er tut das im Auftrag von *Malchius'* Vater *Philostorgus*, der dringend am Weiterbestehen seines Geschlechts interessiert ist und der dem Diener deshalb ein Buch mit vielen Argumenten zugunsten der Ehe zugesteckt hat. Geta trägt *Malchius* diese (anonymen) Argumente vor, die ihm selber durchaus einleuchten. Dabei handelt es sich, wie sich leicht nachweisen läßt, um nichts anderes als die (versifizierten) Hauptpunkte aus der genannten *Declamatio* des Erasmus. Aber *Malchius* riecht den Braten und antwortet souverän:

Haud me latet, unde venenum tantum sumpseris.  
 Vin tu, sceleste, ut illi adhibeam fidem,  
 Relictis monachis qui cucullum abiecerit,  
 Ut quovis, more murium aberrantium,

---

<sup>17</sup> Vgl. dazu Terenz, *Phormio* 17f.

Vagari possit, unde errans mus dicitur  
 A nonnullis. hunc sequantur qui volent,  
 Quos carnis opera, non spiritus iuvant.  
 Alios in hac re longe habeo authores mihi:  
 Divum Augustinum, Hieronymum atque Basilium,  
 Cyprianum, Ambrosium, Eusebium ac Gregorium, [23]  
 Qui virginitatem exemplo ac scriptis suis  
 Ac cuilibet rei praeferendam probant. (fol. 90r)

(„Es ist mir nicht verborgen, woher du dieses viele Gift bezogen hast. Willst du, Schurke, daß ich einem solchen Vertrauen schenke, der seine Kutte ausgezogen und seine Ordensbrüder verlassen hat, um wie herumrennende Mäuse überall herumziehen zu können, weshalb er ja von manchen auch [nicht Erasmus, sondern] *errans mus* [irrende Maus] genannt wird.<sup>18</sup> Dem soll nachlaufen, wer will und wem die Werke des Fleisches, nicht die des Geistes, Freude machen. Ich habe in dieser Sache für mich ganz andere Autoritäten: die heiligen Augustinus, Hieronymus, Basilius, Cyprianus, Ambrosius, Eusebius und Gregorius, die mit ihrem persönlichen Beispiel und mit ihren Schriften erwiesen haben, daß die Jungfräulichkeit jeder anderen Sache vorzuziehen ist.“)

#### 4. Actus Divae Catharinae

##### a) Regieanweisungen

Das *Catharina*-Spiel vom Jahre 1580 führt die Zuschauer in eine ferne Zeit und in eine fremde Kultur, nach Ägypten. Offenbar hat man sich bei der Inszenierung um möglichst authentische Repräsentation bemüht. Das ist aus den zahlreichen, sehr exakten Regieanweisungen zu erschließen, die nicht nur in die Aufführungssituation hinein führen, sondern darüber hinaus die Kostümierung, die einzelnen Aktionen und vor allem die mimische Gestaltung der Affekte genau beschreiben bzw. vorschreiben. Das ist fast einzigartig, obgleich die Jesuitendramen auch sonst im Gegensatz zu ihren Modellen, den Komödien von Plautus und Terenz, erfreulicherweise zum Teil sehr ergiebige Regieanweisungen haben.

Hier folgen einige ausgewählte Beispiele aus dem *Catharina*-Drama: [24]

Sacerdotes Aegyptii habeant rasum caput, lineas vestes mundissimas, calceos papyraceos, molam cum farina hordei et sale, quo aspergatur hostia, cultros, et

<sup>18</sup> Auf ganz ähnliche Weise spielt der Jesuit Jakob Gretser in seinem Drama *De Humanitatis regno* (1590 in Ingolstadt aufgeführt) mit dem Namen des Erasmus: *quid Erasmus? vilis erat mus* (im Hexameter); vgl. ANTON DÜRRWÄCHTER, Jakob Gretser und seine Dramen. Freiburg i. Br. 1912, S. 158.

lavent omnes manus primum, Adrastus, tum alii. Reverentiam exhibeant manu genutenus demissa.” (fol. 165r)

(„Die ägyptischen Priester sollen kahlgeschorene Köpfe haben, strahlend reine Leinenkleider und Papierschuhe tragen, dazu Opferschrot mit Gerstenmehl und Salz, womit das Opfer bestreut werden soll, sowie Messer; und sie sollen sich alle die Hände waschen, zuerst der Priester Adrastus, dann die andern. Ihre Ehrenbezeugung sollen sie mit bis auf die Knie herabgelassenen Händen vollziehen.“)

Diastor cum famulo ingrediatur per locum exitus Catharinae, manente Clymene, et simul ex altera parte cortinae eiusdem egrediatur Menalma cum Pantagatho et Eupisto. Ad Eupistum et Pantagathum inter egrediendum, ac deinde subito, visa Catharina, subsistit Menalma cum suis, ac paulo modeste ad illam versus ostium properantem loquitur sequentia.” (fol. 167r)

(„Diastor [Catharinas Begleiter] soll mit seinem Diener wieder abgehen an der Stelle, wo Catharina auf die Bühne herausgetreten ist, während Clymene [Catharinas Dienerin] auf der Bühne bleibt, und gleichzeitig soll am anderen Ende des Vorhangs Menalma [Catharinas Amme] zusammen mit Pantagathus und Eupistus auf die Bühne kommen. Das Folgende sagt sie während ihres Auftritts zu Pantagathus und Eupistus und bleibt, nachdem sie Catharina erblickt hat, plötzlich mit den Ihren stehen und sagt, indem sie sich der zur Tür eilenden Catharina recht gefaßt zuwendet, das Folgende.“)

Incipiet Malalma commotionem vultu et gestu significare. (fol. 167v)

(„Hier soll Menalma allmählich ihre innerer Erregung durch Gesichtsausdruck und Gestik deutlich machen.“)

Inambulant [scil. Theobulus et Eusebius] unà moestitiam vultu et gestu significantes, ante et in ipso colloquio. (fol. 170v)

(„Theobulus und Eusebius gehen gemeinsam auf und ab, wobei [25] sie ihre Traurigkeit durch ihren Gesichtsausdruck vor und während ihrer Unterhaltung zu erkennen geben.“)

Ante egressum Imperatoris Adrasti famuli ornati apto habitu vincitque ramis tacite cum rebus ad sacrificium necessariis adeant altare, omnia istis decenter reponentes. Altare sit paratum post cortinam Adrasti, quod nunc per hos reveletur, nunc per eos, apparatis omnibus, libro videlicet in altaris sinistro cornu posito, et thuribulo in dextro, cum cultris magnis fortè 2 vel 3, quia eorum fit mentio per Adrastum, tunc exeant 3 populum repraesentantes cum suis oblationibus; et primum omnium venerabundi in terram procidant, post stent expectantes sacrificium detecto capite.” (fol. 171r)

(„Bevor der Kaiser auf die Bühne tritt, sollen die Diener des Adrastus in passendem Gewand und mit Zweigen umkränzt stumm mit den zum Opfer notwendigen Dingen an den Altar treten und dort alles ordentlich bereitlegen. Der Altar des Adrastus soll hinter dem Vorhang vorbereitet sein und nun abwechselnd durch die einen und dann die anderen enthüllt werden. Wenn alles bereit ist, d. h. wenn das Buch auf der linken Altarseite liegt und das Weihrauchfaß auf der rechten, wozu noch etwa zwei oder drei große Messer kommen, weil Adrastus diese Messer in seinem Text erwähnt, dann sollen drei Personen, die das Volk darstellen, mit ihren Opfergaben auf die Bühne kommen, und zuallererst sollen sie sich mit einem Verehrungsgestus auf die Erde werfen und danach mit entblößtem Haupt stehen bleiben und auf das Opfer warten.“)

Imperator primum simulata admiratione inopinatae libertatis paulatim assumet iram crescentem. (fol. 172r)

(„Der Kaiser soll zunächst Bewunderung für den unerwarteten Freimut Catharinas vortäuschen, dann aber wachsenden Zorn zum Ausdruck bringen.“)

Imperator sub finem horum carminum exurget e solio cum furore, in varias partes se iactans, et furibunde inambulans. (fol. 172v)

(„Der Kaiser soll nach diesen Worten voller Wut von seinem [26] Thron aufspringen, sich von seinem Zorn in verschiedene Richtungen treiben lassen und tobend hin und herrennen.“)

Hi versus ita proferendi sunt, ut singulos in disputatione manere demonstrent. (fol. 177r)

(„Diese Verse müssen so gesprochen werden, daß aus ihnen deutlich wird, daß die einzelnen Personen sich in einem Disput befinden.“)

## b) Zwischenspiele mit Narren

Auf die beiden Engelschöre am Schluß des dritten und des vierten Aktes unseres *Catharina*-Dramas folgen zwei Zwischenspiele, in denen die im Personenverzeichnis als „Narren“ (*stulti*) bezeichneten Personen Dolax und Corax ihre Späße treiben.<sup>19</sup> Dabei bedienen sie sich auch gelegentlich der deutschen Sprache. Zudem ist der lateinische Dialog stellenweise noch deutsch glossiert.<sup>20</sup> Überschriften sind beide Szenen mit dem vieldeutigen Wort *Naenia*, das hier etwa „Posse“ meint. Die erste *Naenia* (fol. 173v–174r) ist aber durchaus mit der Haupthandlung verbunden: nach

<sup>19</sup> Corax ist ein bei Plautus (*Captivi* 657) belegter Sklavennamen; der Name Dolax spielt natürlich auf die Verschlagenheit (*dolus*) des Narren an.

<sup>20</sup> Diese Glossen sind unten in unserer Übersetzung mitgeteilt.

einem anfänglichen für komische Auftritte typischen Geplänkel<sup>21</sup> fragt der eine Narr den andern, was er denn bei dem Opfer für Osiris auf den Altar gelegt habe:

Dolax: Refer, quid obtulisti in sacrificio?  
 Corax: Quid tu? Dol: Rapas Bonas, gute Trierische ruben.  
 Cor.: Fabas pulcherrimas, herliche bohnen von Trier.  
 Dol.: Quid Deus Osyris pollicitus est tibi? Cedo.  
 Cor.: Mihi? Placentas Eierfladen, poma serotina et pyra,  
 Falerna, ficos, sorba, Castaneas, Nuces,  
 Tragemata generis omnis, obsecro, tibi quid? [27]  
 Dol.: Permulta. Bardocucullum, eumque virgulis  
 Pulchre notatum discoloribus, pedum  
 Et auribus equum longiusculis. Cor.: mea  
 Meliora sunt tuis. Dol.: quia ut lupus ululat  
 Semper tuus venter. tu es helluo, catilio es,  
 Nisi grunientem anum petis compescere.  
 Cor.: Namque ubi bene satur sum, quiesco molliter.  
 Wen ich das baucheltige wol gesmirt hab,  
 Dan schlaaff ich unglugt zwölff wolgemessene  
 Stundt nacheinander hart aus. (fol. 173v–174r)

(„Dolax: Erzähl doch mal, was hast du beim Opfer gespendet? Corax: Was hast denn du geopfert? Dol.: Gute Rüben, ‚gute Trierische ruben‘. Cor.: Und ich wunderschöne Bohnen, ‚herliche bohnen von Trier‘. Dol.: Und was hat der Gott Osiris dir seinerseits versprochen? Sag's schon. Cor.: Mir? Kuchen, ‚Eierfladen‘, reife Äpfel und Birnen, Falerner, Feigen, Speierling, Kastanien, Nüsse, Naschwerk aller Art. Und jetzt, bitte, was hat er dir versprochen? Dol.: Eine ganze Menge! Eine Narrenkappe schön verziert mit bunten Streifen [Glosse: ‚ein herliche theur(?) Narren capp‘], einen Stecken und ein Pferd mit ziemlich länglichen Ohren [Glosse: ‚Ein pfert mit langen oren, das ist ein Esell‘]. Cor.: Meine Geschenke sind besser als die deinen. Dol.: Ja, denn dein Bauch heult ja immer wie ein Wolf. [glossiert: ‚Dein Bauch heulet allweg wie ein wolff‘]. Du bist ja ein Schlemmer, ein Schmarotzer bist du [Glosse: ‚Du bist ein schlemmer und demmer‘], du willst ja nichts als deinen grunzenden Hintern bezähmen. [Glosse: ‚Du begierest nichts anders, dan dein bauchpans zu spicken, fullen, laden.‘] Cor.: Ja, denn wenn ich gut gesättigt bin, schlafe ich sanft.“<sup>22</sup>)

In der zweiten *Naenia* (fol. 182v), nach dem *Chorus Angelorum* am Schluß des vierten Aktes, geht es, wie oft auch in den Fastnachtsspielen, um die Verhöhnung des (dummen) Partners, um das Faulenzen und um den ewigen Hunger der Narren.<sup>23</sup> Die

<sup>21</sup> Schon hier sind einzelne Dialogteile am Rand ins Deutsche übersetzt, z. B. *Forsan me habes ludibrio* – „Sichstu mich vor ein quacksalber ahn?“; *trijurijfer* – „Du ertzschelm“; *tace* – „das maul zu“.

<sup>22</sup> Die zeitgenössische Übersetzung dieses letzten Satzes („Dan schlaaff ich etc.“) steht nicht als Glosse am Rand, sondern integriert im Text.

<sup>23</sup> Das Modell dafür findet man in den groben Diener- bzw. Sklavenszenen der antiken Komödie.



beiden Narren überlegen, ob sie zur Schule reiten sollen. Dolax [28] hat nämlich seinen Esel dabei, den ihm die Götter als Pferd geschenkt haben. Zitiert sei wenigstens noch eine kurze Stelle, die wiederum teilweise auch ins Deutsche übersetzt ist:

Corax: ... Quomodo igitur hactenus  
 Vixisti, et unde, nihil agens? Dol.: Dum comedo  
 Sat multa ago, et sic transigo vitam. Cor.: Doce,  
 Quis finxit aures vertici adeo grandes? (fol. 182v)

(„Corax: Wie hast du eigentlich bis jetzt gelebt, und wovon, da du doch nichts tust? Dol.: Ich esse, und damit bin ich voll beschäftigt, – so verbringe ich mein Leben. Cor.: Sag mal, wer hat dem für seinen Kopf so große Ohren fabriziert?“)

Neben den lateinischen Versen steht hier in roter Tinte auf dem Rand: „Wen ich auff dem gurgel spil, dan hab ich vil gescheften zu verrichten. – Wer hat den(!) herlichen schelm so grosse orenn gemacht?“ Und dazu liest man noch den Hinweis: *Pronunciando more Trevirensi* – „Hierbei soll man auf Trierer Art sprechen“. Das bedeutet vermutlich, daß die deutschen Partien dieses Stücks im Trierer Dialekt vorgetragen worden sind.

### 5. Eine Perioche aus der Spätzeit: *Sedecias Tragoedia* (1748)

Vergleicht man die stark vom lateinischen Wort lebenden Dramen der Frühzeit mit denen des 18. Jahrhunderts, so kann man die zunehmende Theatralisierung und Veroperung des Jesuitendramas mit Händen greifen. Unsere wichtigsten Zeugnisse aus dieser Spätphase sind die umfangreichen Periochen, die sich auch in Trier in beträchtlicher Zahl erhalten haben.<sup>24</sup> Sie unterscheiden sich von den frühen Periochen (die mit dem Jahr 1597 einsetzten) dadurch, daß sie die lateinisch agierte Handlung nur noch ganz knapp nacherzählen, hingegen die musikalisch ausgestalteten Präludien und Zwischenspiele mit meist deutschen Texten sehr genau und [29] ausführlich im Wortlaut dokumentieren. Eine solche Perioche aus dem Bestand der Bibliothek des Trierer Priesterseminars<sup>25</sup> soll nun zum Abschluß noch vorgestellt werden. Es handelt sich um die Tragödie *Sedecias*, die am 25. und 26. September 1748 zu Ehren des Abtes der Benediktinerabtei St. Martin nahe Trier, Paul Lejeune, aufgeführt wurde.<sup>26</sup> Der Geehrte hat übrigens, wie auf dem Titelblatt ausdrücklich vermerkt, seinerseits am

<sup>24</sup> Sie sind (zum Teil nach Roder) zusammengestellt bei ZANDER (wie Anm. 7): Kurtrierisches Jahrbuch 6, 1966, S. 150–156; einen erheblichen Bestand an Periochen besitzt die Bibliothek des Priesterseminars.

<sup>25</sup> Signatur Z 40.

<sup>26</sup> Beteiligt waren 56 Spieler, davon 17 Tänzer, 9 Musen und 4 Musiker. Die Tänze waren „eingericht von den H. Collignon, den Stadt- und Universitäts-Tantz-Meistern“ (vgl. ZANDER, wie Anm. 7, Kurtrierisches Jahrbuch 6, 1966, S. 153).

Ende der Aufführung den besten Schülern der einzelnen Klassen die von ihm großzügig gestifteten Bücherpreise überreicht.

Das Stück erzählt eine sehr verwirrende Geschichte von Verrat, List, grausamem Martyrium und Standhaftigkeit, die im Alten Testament, im 25. Kapitel des vierten Buches der Könige, steht. Das zentrale Thema ist die durch nichts zu überwindende Liebe zwischen dem Vater Sedecias, König von Jerusalem, und seinen beiden Söhnen, die von Nabuchodonosor nach vielen und dramatischen Verwicklungen vor den Augen ihres Vaters gemartert werden. Sedecias seinerseits wird geblendet und „gegen Babel in ein ewige Slaverey abgeführt“ (S. 3). Interessant und für die Zeit typisch ist in diesem Stück die assoziierende und allegorisierende Verbindung der durchgespielten Handlung mit Motiven aus der Antike: musikalisch ausgeführte Präludien oder Interludien unterbrechen das Geschehen im Rhythmus der Akte. Dafür werden Figuren und Ereignisse aus der antiken Mythologie oder Literatur vergegenwärtigt, die thematisch zur Haupthandlung passen. Das *Argumentum* auf der Titelseite umschreibt diese Operation so: *Historiae ad Dramatis ornatum varia, Tragoedias recentes, antiquissimisque secuti, affinximus* („Um das Drama auszuschnücken, haben wir nach dem Vorbild der modernen sowie der antiken Tragödiendichter zu der historischen Handlung Verschiedenes hinzuerfunden.“)

In unserem Fall, in dem es zunächst um die gelungene Flucht des Vaters mit seinen beiden Söhnen aus dem belagerten Jerusalem und danach um den Tod der Söhne und die Bestrafung des Vaters [30] geht, boten sich zwei analoge Fälle aus der Antike an: zum einen die Flucht des Aeneas mit seinem Vater Anchises und seinem Sohn Ascanius, zum andern das tatsächlich über mehrere Akte hin ausgebeutete Schicksal des Hektorsohnes Astyanax, der von den Griechen nach unendlichen Ängsten und Qualen seiner Mutter Andromache schließlich grausam ermordet wird.

Die Präludien szenen sind an Affekten besonders reich, und sie sind natürlich auch aus diesem Grund musikalisch ausgestaltet, durch Arien und Tänze. Die Arien bestehen aus deutschen endgereimten Texten – das Eindringen der Volkssprache in die ursprünglich strikt lateinischen Dramen<sup>27</sup> war offenbar nur auf den Flügeln des Gesangs möglich. Derartige musikalische Vor- oder Zwischenspiele beginnen bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts üblich zu werden. Man kann sich vorstellen, daß sie mit ihrer optisch und akustisch üppigen Ausstattung für die meisten Zuschauer willkommene Unterbrechungen der nach wie vor lateinischen Haupthandlung waren.

Wie weit sich das Jesuitentheater von seinen strengen humanistischen Anfängen entfernt und den Formen wie dem Geschmack der zeitgenössischen volkssprachigen Tragödienpoetik angenähert hat, mag der fünfte Akt des *Sedecias* (S. 6f.) dokumentieren, der hier zum Abschluß vollständig wiedergegeben wird:

---

<sup>27</sup> Das oben (vgl. Anm. 4) zitierte lateinische Reinheitsgebot der *Ratio Studiorum* wurde nie ausdrücklich widerrufen.<sup>0</sup>

**Sedecias Tragoedia**

Fünfftes Vorspiel.

Pyrrus ein Griechischer Stutzer ermordet in beysein Priami dieses Sohn.<sup>28</sup> [31]

Tantz.

Aria canto solo.<sup>29</sup>

Da noch die Trümmer glüen  
 Von Troja meinem Reich;  
 Wie schicksaal must du fügen/  
 Daß auch noch dise Leich

Bey meinen grauen Haaren  
 mein kaltes Hertze frist?  
 Wilst du dan nichts verspahren?  
 Bist du so sehr entrüst?

Fünffte Abhandlung.<sup>30</sup>

Erster Auftritt. Ja es wachset in Nabuchodonosor, disem wilden Unmensch die Begierd sich zu rechen dermassen / daß er des Schluß wird / die Kinder Sedeciae, mit eitelem fürwand der Gnad / darzu zu bringen; daß sie an ihren eigenen Vatter gewalthätige Händ anlegen mögten: 2. Allein / diese ziehen auch den allergrausamsten Todt einer so unmenschlichen That vor; 3. und nach erstens zwar angekündigtem Todt ihres wertesten Unterweisers<sup>31</sup> / welchen er durch eingenommenes Gifft sich selbst zu wegen gebracht; 4. Zweytens auch / nach dieses herzugebrachtem entseelten Leib.

Aria Canto solo.<sup>32</sup>

Was wirds nun geben  
 O du mein Leben?  
 Bist du verblichen/  
 Dein Geist entwichen?  
 Ach bitterer Schmertz!

Ihr theure Wangen/  
 Last euch umpfangen/  
 Last euch bethränen  
 Vor vielem sehnen  
 Zerschnellet mein Hertz. [32]

<sup>28</sup> Pyrrus, Achills Sohn, der auch Neoptolemus genannt wird, ermordet den Sohn des Priamus Polites vor den Augen des Vaters. Die dramatische Szene ist beschrieben in Vergils *Aeneis* II, 506–558.

<sup>29</sup> Es singt Priamus.

<sup>30</sup> „Abhandlung“ ist gleichbedeutend mit „Akt“. Hier wird die nach wie vor lateinische Haupthandlung referiert.

<sup>31</sup> „Elisama der jungen Printzen Unterweiser“ (so das Personenverzeichnis, S. 7); er wurde bei der Trierer Aufführung von Paulus Erntzen aus Echternach gespielt.

<sup>32</sup> Einer der beiden Söhne singt über der Leiche ihres ermordeten Lehrers.

5. Letztlich nachdem der Vatter selbst zur Straff gezogen wird; hören sie zwar des Todts / jener aber der erblindung / und ewiger Slavery=Urtheil mit unverzagtem Gemüth an.

Aria Canto solo.

Vatter nimm den Abscheids=Kuß	Gute Nacht / man heist uns gehen:
Eh wir noch dies Blut vergiessen/	Wolle nun dem Unglück stehen;
Und zum Todt die Augen schliessen:	Denck es sey des Himmels=Schluß
Nimm den letzten Thränen=Guß.	

Zum Schluß wird der Wappen des Hochwürdigsten Herrn H. Mecoenatis von vier Tugenden; nahmentlich der Andacht / Weißheit / Lieb zum Studieren und Freygebigkeit auff die Schau=Bühn gebracht; welchem der Apollo mit den neun Musen erstlich zwar einen Danck= und Ehren=Tantz / hernächst auf dem Berg Parnasso ein feyrliche Musicalische Dancksagung anstellet.

Tutti.

Nemme von den Pierinnen/	Dies ist alles / was wir haben/
Die zu Ehren dich beginnen/	Wissen nicht von andren Gaben/
Nimm den Danck / so dir gebührt.	Eintzig singen können wir;
Nur die Seiten recht gerührt/	Drum mit singen dancken dir.
Er hat unsren Chor geziert	

Ergänzungen:

{1} Vgl. neuerdings auch: WILFRIED STROH, *Scripta Treverorum*. Lateinische Spaziergänge durch zwei Jahrtausende Trier. Trier 2014, vor allem die Kapitel „Jesuiten bringen Trier ein zweites Lateinzeitalter“, „Blüte des Jesuitentheaters: Jacobus Masen“ und „Paul Alers zweisprachige Singspiele“, S. 125–132; der vorliegende Aufsatz fehlt bei STROH.

{2} Inzwischen erschienen in: *Nova de veteribus*. Mittel- und neulateinische Studien für Paul Gerhard Schmidt, hg. von ANDREAS BIHRER und ELISABETH STEIN. München - Leipzig 2004, S. 962–988.