

## Aus der Frühzeit des Jesuitentheaters

### Zur Begleitung einer Edition lateinischer Ordensdramen

von

FIDEL RÄDLE

*Erstveröffentlichung: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur 7 (1978), S. 403–462.  
Ergänzungen und Korrekturen, auf die im laufenden Text durch Nummern in {} verwiesen wird,  
finden sich am Schluß des Beitrags.*

Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf eine soeben erschienene Ausgabe von vier lateinischen Dramen aus der Mitte und der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.<sup>1</sup> Es handelt sich um den 1548 in Löwen uraufgeführten und in den folgenden Jahrzehnten auf den Jesuitenbühnen vielfach gespielten „Euripus“ des Minoriten Levin Brecht (Livinus Brechtus), den 1580 und später noch öfter aufgeführten „Stratocles“ von Jacobus Pontanus {1}, den „Udo Archiepiscopus Magdeburgensis“ von Jakob Gretser aus dem Jahre 1587 und den 1596 in München aufgeführten „Theophilus“, das älteste erhaltene Stück aus einer ganzen Reihe von Jesuitendramen, die diesen der Faustsage verwandten Stoff behandeln.

Über die Dringlichkeit derartiger Editionen besteht seit langem ein immer wieder erneuerter Konsens. Man kann behaupten, daß keine Erscheinung der europäischen Literatur – verglichen nach ihrer quantitativen und qualitativen Bedeutung – wissenschaftlich so unzulänglich dokumentiert ist wie das Jesuitendrama. Von den schätzungsweise weit über 2000 Stücken, die allein in den ersten hundert Jahren des Ordens im deutschsprachigen Raum aufgeführt wurden, sind, sieht man von den alten Drucken der Werke Pontans, Bidermanns<sup>2</sup> und Baldes ab, heute kaum ein halbes Dutzend in modernen Ausgaben zugänglich.

[S. 404] Obwohl die Jesuiten die Funktion eines Schauspiels mit seiner Aufführung eigentlich erfüllt sahen und sich wenig um die Tradition der Texte kümmerten, zählen

---

<sup>1</sup> Lateinische Ordensdramen des XVI. Jh., mit deutschen Übersetzungen herausgegeben von FIDEL RÄDLE. In: Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jh., Reihe Drama VI, Berlin/New York 1978.

<sup>2</sup> Bidermanns Ludi theatrales 1666 sind in einem von ROLF TAROT betreuten Nachdruck (Deutsche Neudrucke, Reihe: Barock 6–7, Tübingen 1967) wieder herausgegeben.

die erhaltenen Stücke nach Hunderten. Sie liegen in den Handschriftenabteilungen vieler Bibliotheken, und da sie alle in lateinischer Sprache verfaßt sind, werden sie dort in Zukunft noch ungestörter liegen als bisher.

Es erscheint vernünftig, diese Art von – paradox zu sagen: lateinischer – Gebrauchsliteratur, die während ihrer besten Zeit eine heute unvorstellbare Resonanz fand, in einer gerechten Proportion zu der ihr parallelen deutschen Literatur besser bekannt zu machen. Diesem Anliegen dienen zweisprachige Editionen ausgewählter repräsentativer Stücke. Es besteht begründete Hoffnung, daß die literaturhistorische „Ausgewogenheit“ nicht das einzige Argument für ein solches mühevolleres Unternehmen bleibt. Durch den blinden Zufall der Überlieferung<sup>3</sup> und durch die naturgemäß beschränkte und sporadische Aufmerksamkeit der wenigen Forscher, die sich ernsthaft, d. h. an den Texten, mit dem Gegenstand befaßt haben, ist das etablierte Bild vom Jesuitendrama grotesk lückenhaft und in seinen Wertungen ungesichert. Weniger aus der Frühzeit als vielmehr aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts sind noch unbekannt bzw. nur dem Namen nach bekannte Jesuitendramatiker zu entdecken, deren Werke aus sich selbst, nach absoluten literärästhetischen und nicht nur nach historisch relativierten Normen, bestehen können.<sup>4</sup> Aber auch für sie waren die Vertreter der Frühzeit wichtig: sie sind bei ihnen in die Schule gegangen. [S. 405]

### Noch kein Jesuit: der Autor Levin Brecht

Levin Brecht (Livinus Brechtus<sup>5</sup>) wurde Ende 1502 oder Anfang 1503 in Antwerpen von begüterten Eltern geboren. Schon 1516 ist er als noch minderjähriger Student der „artes“ in Löwen nachzuweisen. Es folgten theologische Studien, die bis mindestens 1532 dauerten. Um diese Zeit trat Brecht in den Franziskanerorden ein. Er wurde Prediger und Beichtvater – möglicherweise liefen parallel zu dieser pastoralen Tätigkeit noch weitere theologische Studien – und er war bis nach 1546 als „magister clericorum“ geistlicher Betreuer der jungen Brüder. Seit dem 30. August 1554 ist er als Guardian im Franziskanerkloster von Mechelen bezeugt. Er starb ebendort wahrscheinlich am 27. Juli 1560.

---

<sup>3</sup> Während Jakob Gretsers Dramen fast ausnahmslos erhalten geblieben sind, ist der weitaus größte Teil des Werks von Matthäus Rader verloren. Nur mehr ein leerer Name ist für uns Jakob Keller, der um 1600 als Theaterautor in Bayern fast konkurrenzlos gewesen zu sein scheint.

<sup>4</sup> Zu nennen sind hier Georg Bernardt und Georg Stengel, zwei bedeutende und gefragte Dramatiker aus der Zeit und der näheren Umgebung Bidermanns. Verf. bereitet die Edition der vier Stücke Bernardts („Theophilus“, „Tundalus redivivus“, „Jovianus“ und „Thomas Becket“) in der Reihe Geistliche Texte des 17. und 18. Jh. vor. Der erste Band ist bereits im Druck. {2}

<sup>5</sup> Über die verschiedenen Namensformen Levinus, Laevinus, Brecht(h)anus vgl. JEAN-MARIE VALENTIN, *Aux origines du théâtre néo-latin de la réforme catholique: L'Euripus (1549) de Livinus Brechtus*, *Humanistica Lovaniensia* 21 (1972), S. 92f. VALENTIN's Studie (ebda. S. 81–188) ist grundlegend für die literaturgeschichtliche Einordnung des „Euripus“.

Diese biographischen Daten, die sich alle auf VALENTIN<sup>6</sup> und mittelbar auch auf DE TROEYER's<sup>7</sup> Ergebnisse stützen, lassen sich ergänzen durch eine Information über Brechts Lehrtätigkeit. In einem Druck seiner Gedichtsammlung „*Sylva piorum carminum*“ von 1555, der in der Stadtbibliothek Trier unter der Signatur G 8/965 erhalten ist, findet sich auf dem oberen Rand des Titelblattes der folgende handschriftliche Eintrag, der auf den Besitzer dieses Exemplars, Henricus Montanus, zurückgeht: „*Hic Dominus Livinus fuit meus praeceptor Lovanii in Falcone*“. Brecht war also Lehrer an eben jenem Paedagogium de Valk, in dem am 1. Juli 1548 der „*Euripus*“ uraufgeführt wurde. Es ist anzunehmen, daß diese Aufführung in die Zeit seiner dortigen Lehrtätigkeit gefallen ist.

In Löwen, einer der führenden Universitäten Europas im 16. Jahrhundert, war Brecht mit bedeutenden christlichen Humanisten seiner Zeit bekannt geworden, u.a. mit dem Latinisten Petrus Nannius, dem er noch 1556 die neuen Gedichte im Anhang [S. 406] der 5. Ausgabe seines „*Euripus*“ widmet, mit dem Dramatiker Cornelius Crocus, der unseren Autor vor der Drucklegung des „*Euripus*“ beraten hat, mit Petrus Philicinus, einem weiteren Dramatiker, dessen tragische Komödie „*Magdalena evangelica*“ Brecht selbst redigierte, und mit dem Theologen Augustinus Hunnaeus, der an der Entstehung und Verbreitung des „*Euripus*“ in besonderer Weise Anteil nahm.

In engem Kontakt mit diesen Männern schrieb Brecht sein schmales literarisches Werk. Es ist bezeichnend, daß seine erst Gedichte im Rahmen der Veröffentlichungen seines Freundes Philicinus gedruckt wurden. Dem „*Dialogus de Isaacci Immolatione ad puerilem captum accommodatus*“ (1544) von Philicinus hat Brecht ein längeres Gedicht in elegischen Distichen beigegeben, in dem Christus am Kreuz die Sünder zur Buße mahnt: „*Carmen F. Levini Brechthani, theologi pii iuxta eruditi, quo Christus in cruce extensus ac sanguinolentus, cum peccatore expostulat et eundem ad poenitentiam invitat*“ (C2–D2v). Im gleichen Jahr erschien das bereits genannte Schauspiel „*Maria Evangelica*“, das, nach den Worten seines Autors Philicinus, von Brecht selbst erst eigentlich „zu einem rechten Stück“ gemacht worden war („[...]sed quam Levinus Brechthanus Theologus, vir de singulari tum eruditione, tum pietate nobis charissimus, in iustam post redegit Comoediam“, fol. A2v). Diese Ausgabe enthielt (fol. F–F4) ein Gedicht Brechts in vierzeiligen Strophen (jambische Dimeter) mit dem Titel: „*Jubilum Magdalenes, postquam apparuit ei ad monumentum flenti Dominus Jesus*“. Im Jahre 1548 eröffnete Brecht die poetische Sammlung der Anna Bijns mit einem Gedicht „*ad pium lectorem*“ in dem er schon eine „*conception militante de la poésie et de l'art*“<sup>8</sup> verrät. Dichtung im Dienst der „*fides sana*“ gegen „*nostris temporis haereticos*“ (V,1–2) ist von nun an das mehrfach ausdrücklich formulierte Anliegen des Autors Brecht. Es beherrscht den „*Euripus*“ ganz und gar<sup>9</sup>,

<sup>6</sup> VALENTIN, ebda. S. 95ff.

<sup>7</sup> BENJAMIN DE TROEYER O.F.M., *Bio-Bibliographia Franciscana Neerlandica saeculi XVI, I. Pars Biographica*, Nieuwkoop 1969, S. 171–177.

<sup>8</sup> VALENTIN (Anm.5) S. 97.

<sup>9</sup> Vgl. dazu die besonderen Äußerungen des Autors in der Vorrede zur *Editio princeps*.

und es tritt auch zutage in der „Memorabilis Historia“ von 1551, in der Brecht eine anonyme Erzählung von Märtyrerschicksalen aus der Zeit der [S. 407] Christenverfolgung in Rom bearbeitet und mit mehreren Gedichten religiösen, z.T. hagiographischen Inhalts angereichert hat. Die umfangreiche Vorrede enthält eine sehr harte grundsätzliche Abrechnung mit der an der Antike orientierten Literatur und Kunst seiner Zeit.

Brechts letztes Werk ist eine Sammlung seiner Gedichte, die er bereits 1549 am Schluß der Praefatio des „Euripus“ angekündigt hatte: die „Sylva piorum carminum“ von 1555. Die Gedichte waren, wie aus der genannten Ankündigung hervorgeht, zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten seit dem Ordenseintritt ihres Verfassers geschrieben worden und lagen bei der Entstehung des „Euripus“ offenbar zum größten Teil schon vor.<sup>10</sup> In der Praefatio der „Sylva“ (S. 9) nimmt Brecht auf den „Euripus“ Bezug: in beiden Werken wird die „Verblendung der Söhne dieser Welt“<sup>11</sup> vorgeführt: „[...] Ecce caecitatem filiorum huius seculi, quam ut iam pridem in Euripo adumbravimus, ita nunc in plerisque Sylvae locis luculentius aperimus.“ Nicht gedruckt und offenbar verloren ist Brechts Bearbeitung der von Thomas Cantipratanus stammenden Vita der Seligen Christina Mirabilis von St. Truiden.<sup>12</sup> VALENTIN<sup>13</sup>, der sich wie DE TROEYER<sup>14</sup> auf die Zeugnisse von Gonzaga (aus dem Jahr 1587) und Paquot (1768) stützt, ist sich offenbar nicht ganz sicher, ob Brecht diese Fassung, von der die Chorherren von St. Martin in Löwen im Jahr 1768 noch eine Handschrift besaßen, wirklich geschaffen hat. Tatsächlich gibt es eine noch viel frühere Nachricht (aus dem Jahre 1568), die sich mit derjenigen von Paquot<sup>15</sup> zum großen Teil wörtlich deckt und klar bezeugt, daß (außer einem originalen Exemplar im Besitz der Dominikaner) bei den Minoriten in Löwen eine Fassung der betreffenden Vita in 36 Kapiteln [S. 408] liege, „die von Livinus Brechtus hier und da zur stilistischen Verbesserung des Werkes und zur Erbauung (des Lesers) mit einzelnen Worten und Sätzen bereichert worden ist“: „Vita Christianae cognomento mirabilis a fratre Thoma Cantiprato, quondam Lovanii suppriori apud Praedicatores, conscripta, apud eosdem habetur: Item apud Minores capp. 36. a Livino Brechto alicubi ad operis decorem et aedificationem verbis sententiisque locupletata“. So schreibt Johannes Molanus in seiner Ausgabe des Martyrologium Usuardi von 1568 in einer Anmerkung zum 24. Juli, dem Fest der Seligen Christina. Es ist nicht überraschend, daß Brecht sich dieser Vita angenommen hat. Das Motiv der vom Körper geschiedenen Seele, die

<sup>10</sup> Das Hauptmotiv des „Euripus“ ist in dem Gedicht „Discrimen latae et arctae viae, operosa tabella expressum“, S. 77–87, abgehandelt; auch die „Lamentatio spiritus damnati“, S. 124–140, ist dem „Euripus“ sowie der im Anschluß an den „Euripus“ gedruckten „Insignis cuiusdam defuncti ... Lamentatio“ sehr nah verwandt.

<sup>11</sup> Vgl. Lucas 16,8 und 20,34; „s(a)eculum“ kann hier aber durchaus im Sinne von „Jahrhundert“ statt von „Welt“ verstanden sein.

<sup>12</sup> Vgl. Bibliotheca Hagiographica Latina Nr.1746.

<sup>13</sup> (Anm. 5) S. 99.

<sup>14</sup> (Anm. 7) S. 176.

<sup>15</sup> Vgl. DE TROEYER (Anm. 7) ebda.

im jenseits alle Strafen des Fegefeuers und der Hölle sieht und nach ihrer Rückkehr ins Leben den Menschen davon erzählt<sup>16</sup>, korrespondiert deutlich mit dem V. Akt des „Euripus“, in dem der Seele des Helden die Höllenqualen vorgeführt werden, bevor sie in den Abgrund gestoßen wird. Bemerkenswert ist auch, daß diese Partien der Vita bereits von Dionys dem Kartäuser in sein Werk „Über die letzten Dinge des Menschen“<sup>17</sup> aufgenommen worden sind, in jene Schrift also, die Brecht in der Vorrede seines „Euripus“ zitiert. Wie DE TROEYER<sup>18</sup> bemerkt hat, verwendet Brecht in der Vorrede der „Sylva“ (S. 28) selber ein kurzes Exzerpt aus der „Vita B. Christinae“ des Thomas Cantipratanus. Es bleibt noch hinzuzufügen, daß in dem Gedicht „Gravis exostulatio fidelium defunctorum cum vivis“ („Sylva“, S. 154–167) die „[...] Mirabilis illa/A Christi virgo nomine nomen habens“ (S. 164) rühmend erwähnt wird. Auf dem Rand ist dort vermerkt. „Beata Christina Mirabilis cuius vitam perstringit Dionysius Carthusianus in libello de 4. novissimis“. Möglicherweise war die Bearbeitung dieser Vita die letzte literarische Betätigung<sup>19</sup> unseres Autors<sup>20</sup>, und vielleicht ist eine geplante Veröffentlichung durch seinen Tod im Jahre 1560 vereitelt worden.

[S. 409] Der Zwiespalt zwischen dem Anspruch der Ästhetik (verkörpert in der Literatur der Antike und ihrer humanistischen Nachahmer) und der Religion beherrscht thematisch alle Schriften Brechts und kennzeichnet auch sein Verhältnis zu seiner eigenen literarischen Produktion. Im Widmungsgedicht an den Latinisten Petrus Nannius aus der Appendix zur „Euripus“-Ausgabe von 1556 (S.154–156) beklagt er, wie schwer es ihm gefallen sei, elegante Verse zu machen, und bekennt gleichzeitig seine Skrupel, sein Leben nicht für etwas Nützlicheres verwendet zu haben.

### Levin Brechts „Euripus“

„Der Stoff, den wir hier behandeln, ist nämlich mitten aus dem menschlichen Leben genommen, und er zielt vor allem darauf hin, daß die Jugend, die meist blind und von schwankendem Sinn ist, die Unbeständigkeit, Eitelheit und Abscheulichkeit ihres Lebens wie in einem Spiegel sorgfältig betrachte, sie erkenne und davor erschrecke, nach dieser Erkenntnis ein solches Leben zu verdammen und zu hassen lerne und das so verdammte und verhaßte Leben aufzugeben und in dauernder Reue zu beweinen sich mühe“ (S. 6, 3–8). Mit dieser und zahlreichen ähnlichen Äußerungen definiert

<sup>16</sup> Vgl. Acta Sanctorum Jul.V., S. 651ff.

<sup>17</sup> D. Dionysius Carthusianus, De quatuor novissimis hominis. Morte, Iudicio, Inferni poenis, Gaudiis coeli, Lugduni 1558, Articulus 50, p.114a–116a.

<sup>18</sup> (Anm.7) S. 176.

<sup>19</sup> Über einen Brecht fälschlich zugeschriebenen „Tractatus contra Turcos“ vgl. DE TROEYER (Anm. 7) S. 176.

<sup>20</sup> DE TROEYER vermutet, daß sie nach dem Erscheinen der „Sylva“ entstand.

Brecht in der Vorrede des „Euripus“ Sinn und Zweck seines Stücks.<sup>21</sup> Es geht ihm darum, den Zuschauern bzw. Lesern ein Schicksal vor Augen zu führen, das nicht zu den unverbindlichen „poetica figmenta“ (S. 22,6) gehört, sondern das Leben eines jeden einzelnen betrifft. Jedermann soll sich bewußt sein, daß ihm hier unter einem fremden Namen seine eigene Geschichte [S. 410] vorgeführt wird.<sup>22</sup> Dieser ausgesprochen demonstrative und pädagogische Charakter reiht den „Euripus“ ein unter die sog. „Moralitäten“, die im 16. Jahrhundert vor allem von den Niederlanden her einen starken Einfluß auf das lateinische Theater jener Zeit ausgeübt haben.<sup>23</sup> Sie bedienen sich der Allegorie, einer poetischen Form also, die sich für die möglichst simple Umsetzung von Gedanken und Lehren in faßliche Bilder besonders leicht anbietet. Derartige Lehrstücke führen nicht das besondere Schicksal eines individuellen Helden vor, vielmehr beschreiben sie den Menschen in exemplarischen und typischen Situationen seines Lebens, und das heißt vor allem auch: seines Sterbens.

Euripus ist ein solcher erdachter und nicht erlebter Mensch, dessen Fall unter bestimmten Prämissen (der Schwachheit menschlicher Natur und des falschen Verständnisses der christlichen Lehre) bis zur Konsequenz der Katastrophe durchgespielt wird. Die Allegorie beherrscht dieses Stück in nahezu vollkommener Weise. Sie beginnt bereits beim Namen der Hauptfigur: „Euripus homo“ ist der Unbeständige, Unzuverlässige.<sup>24</sup> Allegorisch sind die Schauplätze der Handlung, und allegorischen Sinn hat insbesondere ihre Anordnung auf der Bühne. Durch diese auskalkulierte Bühnengestalt erfährt der „Euripus“ nach dem erklärten Willen seines Autors eine über den Text des Stücks hinausgehende und diesen ergänzende sichtbare Kommentierung und Deutung.<sup>25</sup> Sogar einzelne Schmuck- und Kleidungsstücke des Helden sind mit allegorischer Bedeutung befrachtet, die im Laufe des Spiels eigens erläutert wird. Allegorien sind schließlich die übrigen Personen des Dramas, und der Handlung selbst liegt nicht etwa eine reale Situation des menschlichen Lebens [S. 411]

---

<sup>21</sup> Eine derartig missionarische Auffassung vom Theater ist später vor allem bei den Jesuiten vorherrschend. Vgl. dazu H.-G. ROLOFF, Neulateinisches Drama, In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte II, Berlin 2 1965, S. 672f, und W. BARNER, Barockrhetorik, Tübingen 1970, S. 347f. Zur religiös didaktischen Funktion des deutschen Dramas im 16. Jh. vgl. ROLF TAROT, Literatur zum deutschen Drama und Theater des 16. und 17. Jh.. Ein Forschungsbericht (1945–1962), Euphorion 57 (1963), S. 419. Vgl. auch ELIDA MARIA SZAROTA, Das Jesuitendrama als Vorläufer der modernen Massenmedien, Daphnis 4 (1975), S. 129–143.

<sup>22</sup> Ganz ähnlich schreibt Macropedius im Prolog zu seiner „Andrisca“ von 1538, das Schauspiel sei nichts anderes „nisi totius vitae hominis et clarissimum speculum et figura amplissima“, zitiert bei VALENTIN (Anm. 5) S. 86. Es bleibt freilich anzumerken, daß diesen Definitionen ein durch Donat überliefertes Cicero-Zitat zugrunde liegt: „Comoediam esse Cicero ait imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis“, vgl. Cicero, De re publica IV, 11; vgl. auch Gnapheus in seiner Vorrede zum „Acolastus“ (ed. Minderaa), S. 48.

<sup>23</sup> Vgl. dazu VALENTIN (Anm. 5) S. 129ff.

<sup>24</sup> Vgl. Brechts Vorrede, S. 6, 9–12; zur Herkunft dieses Namens aus den „Adagia“ des Erasmus vgl. den Kommentar.

<sup>25</sup> Vgl. dazu Verf., Die Bühne des „Euripus“, in: Maske und Kothurn 18 (1972), S. 197–206.

zugrunde, sondern wiederum nur eine Abstraktion: die Parabel von den beiden Wegen im Matthäusevangelium (7, 14).

Wo jede Figur und jedes szenische Detail von vornherein durch festgestellte Bedeutungen okkupiert ist, bleibt natürlicherweise wenig Platz für freies Spiel der Phantasie. Die Handlung des „Euripus“ läuft darum sehr lapidar und schnörkellos ab, und sie ist vor allem ohne jeden Humor.<sup>26</sup>

In Begleitung der „Gottesfurcht“ und der „Gnadenzeit“ tritt Euripus seinen Lebensweg an, der sich, nach dem Gleichnis bei Matthäus auf der Bühne konkret dargestellt, teilt in den schmalen, mühsamen Pfad, der zum Heil, und in die breite Straße, die zum Verderben führt. Nach schwachen Versuchen, den schmalen und dornigen Pfad zu gehen, erblickt er im blühenden „Lustgarten der Welt“ die verführerischen Gestalten Venus und Cupido. Er erliegt ihren Versuchungen, schickt „Gottesfurcht“ fort und entscheidet sich für den bequemen Weg des weltlichen Lebens. Aber bald kündigt sich in einer sehr eindrucksvollen Szene der Tod an (durch die Syphilis), und Euripus geht, nun auch von „Gnadenzeit“ verlassen, elend zugrunde. Venus und Cupido entlarven sich zum Schluß als Teufel und führen die Seele des Euripus gefesselt zur Hölle.

Auf den ersten Blick scheint die Fabel dieses Stücks lediglich den sozusagen zeitlosen Fall zu beschreiben, wie Euripus als eine Art negativer „Herkules am Scheideweg“<sup>27</sup> für sich [S. 412] den Weg des Lasters und damit sein Verderben wählt. Das Stück erhält jedoch – und damit sprengt es den üblichen Rahmen der „Moralität“ – eine durchgehende aktuelle theologische Pointierung. Brecht zeigt, daß Euripus nicht schlechthin als schwacher Mensch den Leidenschaften anheimfällt, sondern daß er fällt, weil er sich von einer genau zu bestimmenden Irrlehre verführen läßt. Euripus demonstriert als abschreckendes Beispiel, was aus dem Menschen wird, wenn er Luthers Lehre von der Rechtfertigung „allein aus dem Glauben“ zu seiner eigenen Bequemlichkeit in die Tat umsetzt. Euripus, der sich der Gnade sicher fühlt und

---

<sup>26</sup> Darin unterscheidet sich der „Euripus“ von den späteren Jesuitendramen, die in kluger Rücksicht auf die psychische Ökonomie versuchen, den Zuschauer durch lustige Szenen zu entspannen, damit er umso bereitwilliger bei den traurigen Partien seine Tränen vergieße. Die „Praemonitio ad lectorem“ zur Ausgabe der *Ludi theatrales* 1666 von Bidermann (vgl. oben Anm. 2) enthält eine bedeutende Stellungnahme zu diesem Problem. Wie genau gerade das 16. Jahrhundert Bescheid wußte über die regenerierende Kraft des spielerischen Elements in der Literatur, zeigt eindrucksvoll HEINZ-GÜNTER SCHMITZ, *Physiologie des Scherzes. Bedeutung und Rechtfertigung der Ars Jocandi im 16. Jahrhundert*. Hildesheim/New York 1972.

<sup>27</sup> Vgl. VALENTIN's (Anm. 5) umfassende Darstellung der literarischen Tradition dieses Motivs, S. 114ff. In vielerlei Hinsicht (Wegmotiv, Personen, Schauplätze) nah verwandt mit dem „Euripus“ sind die bildlichen Darstellungen, die REINHART SCHLEIER, *Tabula Cebetis oder „Spiegel des Menschlichen Lebens, darin Tugend und untugend abgemalet ist“*, *Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jh.*, Berlin 1973, behandelt, vor allem Kap. V, „Der Thugendt und des Lasters Titel“, und Kap. VI, „Cebes Christianus“ (S. 109ff. und S. 124ff.); vgl. dazu die Rezension des Verf. in: *arcadia* 10 (1975), S. 306f.

deshalb die Buße aufschiebt und auf gute Werke verzichtet, der den Timor Dei fortschickt, sein Vertrauen auf Gott in Sorglosigkeit („securitas“) pervertiert und Tempus gratiae buchstäblich prostituiert (vgl. V. 1572), soll Luthers Lehre ad absurdum führen. Valentin<sup>28</sup> hat sehr treffend die antireformatorische Tendenz des „Euripus“ dargelegt und die direkte Herkunft der beiden Akteure Timor Dei und Tempus gratiae in ihrem delikaten Verhältnis zueinander aus Luthers Auslegung des Galaterbriefes nachgewiesen.

Wie eng gerade der „Euripus“ sich an die theologische Aktivität anschließt, die man zwischen 1520 und 1550 in Löwen gegen Luther entfaltete<sup>29</sup>, zeigt sich mit aller wünschenswerten Schärfe, wenn man, über VALENTIN's Darstellung hinausgehend, die Schriften heranzieht, in denen dieser Streit gipfelte und in denen die Streitpunkte am klarsten definiert sind.

Im Jahre 1545 veröffentlichten die Theologen der Löwener Fakultät mit der Approbation des Kaisers 32 Artikel zu wichtigen und durch die Reformation umstrittenen dogmatischen Fragen. Im gleichen Jahr noch erschienen Luthers 75 Gegenthesen „Contra XXXII articulos Lovaniensium theologistarum“, die auch in deutscher Übersetzung verbreitet wurden. Eine geplante noch gründlichere Erwiderung Luthers, seine überhaupt letzte Streitschrift („contra asinos Parisienses Lovaniensesque“) aus [S. 413] den Jahren 1545/46 blieb unvollendet.<sup>30</sup> Im Folgenden werden diejenigen Löwener Artikel, die den „Euripus“ thematisch zentral betreffen (bezüglich Buße, Rechtfertigung, Strafen der Seele) zusammen mit den dazu gehörenden Gegenthesen Luthers zitiert:

Artic. IIII: „Contritio est dolor de peccatis propter Dei offensam susceptus cum proposito confitendi et satisfaciendi, non autem (ut quidam hoc seculo perniciose docent) terror conscientiae propter apprehensum gehennae supplicium peccatis debitum. Praeparat tamen hic terror et gehennae metus ad veram animi contritionem.“

„Reue ist der Schmerz über unsere Sünden, den man wegen der Beleidigung Gottes empfindet, zusammen mit dem Vorsatz zu beichten und Genugtuung zu leisten, nicht aber (wie manche in diesem Jahrhundert verderblicherweise lehren) das Erschrecken des Gewissens, weil es begreift, daß es für seine Sünden die Strafe der Hölle verdient hat. Jedoch bereitet dieser Schrecken und die Höllenangst zur wahren Reue vor.“

Dagegen sagt Luther:

<sup>28</sup> (Anm. 5) S. 136ff.

<sup>29</sup> VALENTIN (Anm.5): „[...] les théologiens de Louvain réalisent donc une véritable redéfinition doctrinale du catholicisme rendue nécessaire par les écrits luthériens“ (S. 148).

<sup>30</sup> Alle hier aufgezählten Schriften, einschließlich der Löwener 32 Artikel, sind abgedruckt in D. Martin Luthers Werke, Kritische Gesamtausgabe, 54. Band, Weimar 1928, S. 412–458.

XXXVII: „Die Busse, so in der Rangen Schule zu Loeven geleret wird, nemlich Das sie sey Rew, Beicht, Gnugthun, ist nichts Denn des verrheters Juda, Sauls und dergleichen busse, eitel lere zu verzweiveln.“

XXXVIII: „Darumb ist sie als die gifftigst ketzerey zu meiden, denn was Rew, Beicht, Genugthun, Verheissung, Glaube etc. sey, da wissen sie nichts von, kans auch niemand aus jrer Dreck schulen und Schmeisserey lernen, denn sie alle ding on Gottes Wort lernen.“

Artic. VIII: „Ad iustificationem ante omnia ecessaria est in adultis fides, qua certo credimus Christum Jesurn Dei filium nobis propiciatorem a patre propositum esse pro peccatis nostris in sanguine ipsius, sine qua nullis nostris operibus nullaue poenitentia iustificatio obtineri potest, sicut nec fide sola sine poenitentia et proposito vivendi secundum mandata Dei.“

„Zur Rechtfertigung ist bei den Erwachsenen vor allem nötig der Glaube, in dem wir fest und sicher glauben, daß Christus [S. 414] Jesus, der Sohn Gottes, für uns als Ver söhner durch sein Blut für unsere Sünden vom Vater eingesetzt wurde. Ohne diesen Glauben können wir durch keine guten Werke und keine Buße Rechtfertigung erlangen, ebenso wie wir nicht gerechtfertigt werden durch den Glauben allein, ohne Buße und ohne den Vorsatz, nach Gottes Geboten leben zu wollen.“

Luther äußert sich zu diesem Punkt nicht.

Artic. XXX und XXXI: „Firmiter credendum est post hanc vitam purgatorium esse animarum, in quo solvitur poena peccatis adhuc debita. Eisdem tamen subvenitur sacrificio altaris, oratione, ieiunio, eleemosyna aliisque bonis operibus vivorum, sicut et indulgentiis, quo citius ab ea liberentur.“

Animae defunctorum purgatae mox regnant cum Christo in coelis. Et animae impiorum hinc migrantes sempiternis traduntur suppliciis.“

„Man muß fest glauben, daß es nach diesem Leben ein Fegefeuer für die Seelen gibt, in dem die noch geschuldete Strafe für die Sünden abgegolten wird. Den Seelen kann jedoch geholfen werden durch Meßopfer, Gebet, Fasten, Almosen und andere gute Werke der Lebenden, wie auch durch Ablässe, damit sie schneller von der Strafe befreit werden.“

Die geläuterten Seelen der Verstorbenen nehmen bald teil an der Herrschaft Christi im Himmel. Und die Seelen der Gottlosen werden, wenn sie von dieser Welt scheiden, ewigen Strafen ausgeliefert.“

Die Gegenthese Luthers zu diesem Punkt könnte man nachträglich geradezu als auf den „Euripus“ gemünzt verstehen:

LIIII. „Von den Seelen und Fegfeuer. Ah, wie gewis sind hie die Ranggen und Roelling zu Loeven als die gestern vom Himel gefallen und newlich aus der Hellen komen sind!“

VALENTIN's grundlegenden Ausführungen über den „Euripus“, der den Bruch mit der Renaissance vollzieht und den tatsächlichen Beginn des katholischen Dramas der Gegenreformation markiert, ist hier nichts weiter hinzuzufügen. Lediglich einige Details seines Kapitels III „L'Euripus de Brechtus“ (1. Généralités, S. 107ff.; 2. De l'Hercules Prodicus à l'Hercules inversus, S. 114ff.; 3. Euripus homo ou la Moralité, S. 129ff. und 4. Religion et confession, S. 136ff.) bedürfen der Korrektur oder der Modifizierung:

[S. 415]

1. Daß der „Chorus daemonum aeriorum“ in der 3. Szene des V. Aktes das „Stabat mater“ parodierte, ist weder vom Inhalt noch von der Form her einleuchtend. In formaler Hinsicht – und darauf scheint sich Valentin<sup>31</sup> zu beziehen – sind die beiden Gedichte denkbar verschieden: die Sequenz „Stabat mater dolorosa“ hat trochäischen Rhythmus und dreizeilige Strophen, der Chor der Luftgeister ist dagegen in jambischen Dimetern geschrieben und hat vierzeilige Strophen. Mit seinem kecken Rhythmus ist der jambische Dimeter auch in späterer Zeit ein beliebtes Versmaß für Chöre der Höllengeister, etwa im Münchner „Theophilus“ von 1596<sup>32</sup> oder, in derselben Handschrift,<sup>33</sup> für den „Chorus puerorum“ zur Verehrung der Götzen in der Komödie „Benno“.<sup>34</sup> Falls man bei Brecht an eine Parodie denken darf, so könnte man allenfalls den Ambrosianischen Hymnus des Musters „Aeterne rerum conditor“ zugrundelegen. Brecht hat in seine „Sylva“ (S. 87–98) ein Gedicht aufgenommen, das inhaltlich und formal sehr eng mit dem „Chor der Luftgeister“ verwandt ist: „Ironica Daemonum Epistola ad amatores istius mundi“. Die erste Strophe dieser Epistel lautet:

“Salvete mundi nobiles  
Cives, alumni, filii,  
Amica nostro gens gregi  
Orci inclito collegio [...]”

2. Zu Recht betont VALENTIN<sup>35</sup>, wie sich der „Euripus“ durch seinen tragischen Schluß von den glücklich endenden „Moralitäten“ unterscheidet und auf spätere Gestalten wie Faust, Udo und Cenodoxus vorausweist, die gleich Euripus verdammt werden. Irrtümlicherweise zählt Valentin auch den Theophilus zu

<sup>31</sup> (Anm. 5) S. 111.

<sup>32</sup> V. 333ff., ed. Lat. Ordensdramen (Anm. 1), S. 476.

<sup>33</sup> Clm 19757<sub>2</sub>, p. 867.

<sup>34</sup> Vgl. auch den „Udo“ von 1598, ed. HERZOG (Anm. 128), V. 924ff..

<sup>35</sup> (Anm.5) S. 135.

diesen tragischen Verdammten. Zwar zeigen die „Theophilus“-Spiele manche Verwandtschaft mit dem „Euripus“<sup>36</sup>, doch wird Theophilus [S. 416] im Gegensatz zu Euripus durch die Hilfe der Jungfrau Maria gerettet.

3. Es fragt sich, ob man im „Euripus“ unter dem theoretischen Postulat der Einheit der Zeit eine Handlungsdauer von eineinhalb Tagen feststellen darf<sup>37</sup> für ein Geschehen, das ein ganzes Leben in allen möglichen Stadien (Askese, Ausschweifung, Krankheit, Tod, Zeit nach dem Tod) abbilden soll. Es ist nicht anzunehmen, daß Brecht die „Wahrscheinlichkeit“ seines Stücks beeinträchtigen mochte, lediglich um der Einhaltung einer im übrigen recht vagen Regel der antiken Poetik Genüge zu tun.<sup>38</sup> Die Einheit des Ortes ist, wie Valentin zugibt, ohnehin nicht gewahrt. Schließlich lehnt es Brecht in der *Editio princeps* sogar ausdrücklich und grundsätzlich ab, sein Stück den „*tragicae leges*“ der Antike zu unterwerfen (vgl. dazu die beiden folgenden Kapitel).

### **Die *Editio princeps* des „Euripus“ und ihr Verhältnis zu den späteren Ausgaben**

Der „Euripus“ wurde insgesamt sechs Mal gedruckt. Während Brecht in den Text der späteren Drucke nur an den wenigen Stellen eingegriffen hat, die sprachlich noch etwas klarer zu fassen oder stilistisch zu glätten waren, sind die Änderungen, die er vor dem Erscheinen der zweiten Auflage (B, 1550) an der ursprünglichen Fassung (A, 1549) vornahm, von weit größerem Gewicht. Auf nahezu jeder Seite sind Verse verbessert und umformuliert, ganze Partien sind neu geschrieben und z.T. umgestellt (vgl. etwa den Prologus) oder gestrichen (vor allem im V. Akt, der, wie der Autor in der Vorrede zugibt, manchen Zuschauern bei der Aufführung zu langatmig vorgekommen war). Insgesamt wurde A um fast eine Seite [S. 417] der Prosavorrede und um etwa 150 Verse gekürzt. Daß dabei nicht nur formale Rücksichten maßgeblich waren, zeigen einige inhaltlich bemerkenswerte Stücke unter den ausgeschiedenen Partien. Sie werden im Folgenden kurz abgehandelt und ins Deutsche übersetzt (die lateinischen Texte aus A finden sich im Variantenapparat der Ausgabe).

---

<sup>36</sup> Auf die Parallelität zwischen der Szene, in der sich Euripus endgültig der Venus verschreibt, und dem Teufelspakt des Theophilus ist im Kommentar zu V. 1166ff. hingewiesen; zu der inneren Verwandtschaft der „*Insignis cuiusdam defuncti [...] Lamentatio*“ im Anschluß an den „Euripus“ mit der Wehklage der Zauberer Faustus und Scotus im Epilog zum Ingolstädter „Theophilus“ von 1621 vgl. die unten folgenden Ausführungen über die „*Lamentatio*“.

<sup>37</sup> So VALENTIN (Anm. 5) S. 112.

<sup>38</sup> Über die sehr zögerliche Einführung der drei dramatischen Einheiten im 16. Jh. vgl. A. BUCK, Einleitung zu Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem* (Faksimile-Neudruck), Stuttgart/Bad Cannstatt 1964, p. XI, und H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas II*, Salzburg 1959, S. 66.

Nach den Worten „[...] diligenter fuerit excussus“ (S. 10, 17) enthält die ProsaVorrede von A interessante Ausführungen des Autors über die Gestalt der Bühne bei der Löwener Uraufführung von 1548. Dieser für die Theatergeschichte wichtige Text ist bereits an anderer Stelle erörtert worden.<sup>39</sup> Im Anschluß an das Personenverzeichnis wird der Leser in A noch einmal im gleichen Sinne (und ausführlicher als in den späteren Ausgaben) über die Bedeutung der Bühnengestalt unterrichtet.<sup>40</sup>

Nach den Worten „[...] ut huic malo opponeremus“ (S. 16, 19f.) steht in A ein Hinweis auf die humanistischen Freunde und Berater des Autors:

„Deshalb haben wir mit Bedacht die eine oder andere Stelle aus den kostbaren Büchern der „Bekenntnisse“ des heiligen Augustinus ausgewählt und in unsere Dichtung herübergenommen, um sie diesem Übel [des mangelnden Gottvertrauens] entgegenzustellen. Und das geschah, wie noch sehr vieles andere, auf den Rat des hochgelehrten und strenggläubigen Magisters Cornelius Crocus aus Amsterdam, der (in seinem heißen Eifer, den geistigen Einsatz für die Religion zu fördern) den „Euripus“ vom Anfang bis zum Ende auf das zuverlässigste durchgesehen und verbessert hat. Das gleiche gilt für Magister Augustinus Hunnaeus, den Theologen.“

Der hier erwähnte Cornelius Crocus war der große Erneuerer des biblischen Theaters nach Gnapheus und Macropedius. Seine 1536 in Amsterdam aufgeführte „Comoedia cui titulus Ioseph“ wurde Vorbild für viele dramatische Bearbeitungen dieses Stoffes. Er starb 1550 kurz nach seinem Eintritt in den Jesuitenorden.<sup>41</sup> Von Augustinus Hunnaeus stammen das Einleitungsgedicht und insgesamt drei Gedichte aus der Appendix des „Euripus“ (über ihn vgl. den Kommentar der Edition).

[S. 418] Mit der Formulierung „(promovendum) pietatis studium“ – sicher nicht nur als „Eifer für religiöses Leben“, sondern als „geistiger Einsatz für die (wahre) Religion“ zu deuten<sup>42</sup> – ist ein Stichwort gefallen, das für den ausgeprägt kämpferischen Charakter von A bezeichnend ist. Dies wird im folgenden Punkt besonders deutlich. Nach Vers 15 des Prologus liest man in A:

„Denn es geht uns nicht darum, mit wohlklingenden Versen oder blumigem Stil verwöhnten Ohren zu schmeicheln, vielmehr trachten wir mit ganzem Einsatz danach (fern sei mir Prahlerei), daß der eigentliche Kern der Sache besonders eindringlich bedacht werde [...]“

Schon in der ProsaVorrede spricht Brecht mit einer gewissen Ironie von dem geistig so anspruchsvollen bzw. verwöhnten Jahrhundert („[...] hoc seculo, ut admodum erudito, ita et delicato“, S. 6, 25) und apostrophiert die „conciones [...] sacras praesertim

<sup>39</sup> Vgl. Anm. 25.

<sup>40</sup> Ebda.

<sup>41</sup> Vgl. KINDERMANN (Anm. 38) S.206 und passim, sowie VALENTIN (Anm.5) S. 100 Anm.38.

<sup>42</sup> Eine ganz ähnliche Wendung findet sich in Brechts Vorrede zu seiner Gedichtsammlung „Sylva“, die mit Drohungen gegen die „docti ac sagaces qui a studiis verae pietatis cessant“ (S. 18) nicht spart.

eloquentia nobis et eruditione placentes.“ (S. 20, 17f.) Diese beiden Bemerkungen stehen allerdings auch noch in den späteren Drucken. Viel deutlicher aber wird Brecht in A am Schluß des Prologus: er verwahrt sich dagegen, seinen „Euripus“ und die christliche Wahrheit überhaupt den ästhetischen Gesetzen der heidnischen Antike zu unterwerfen. Dieses Problem wird im gleich folgenden Kapitel genauer zu erörtern sein. Zu erwähnen bleibt noch, daß in der Vorrede von B erstmals das anonyme Juvenal-Zitat „Nemo, inquit poeta, repente fuit turpissimus“ (S. 18, 7) aufgenommen ist.

### Levin Brecht und die Antike

Es ist offensichtlich, daß Brecht nicht mehr in dem ungebrochenen Verhältnis eines Humanisten der ersten Stunde zur Antike steht. Sein religiös bestimmter pädagogischer Eifer hat ihn gegenüber den klassischen Autoren mißtrauisch gemacht, und ihre Bewunderer und Nachahmer erhalten für ihn leicht das Odium [S. 419] einer oberflächlich weltlichen, religiös indifferenten Haltung.<sup>43</sup> Die antiken Schriftsteller sind für ihn in erster Linie Heiden („aethnici“), und ihre allzu intensive Lektüre stürzt den Leser „quendam [...] in aethnicismum“, wie es in einem Gedicht der „Sylva“ mit dem Titel „Quam noxia sit iuventuti lascivorum poetarum lectio“ (S. 198) heißt. Gerade dieser Titel verrät, was Brecht von den antiken Autoren für die Jugend am meisten fürchtet: die freizügige Behandlung erotischer Themen, die er in allen literarischen Gattungen, vor allem aber im Schauspiel entdeckt. Gerade die Aufführung solcher Schauspiele hält er für besonders bedenklich:

Et (ne quid sileam periculosum  
 Quod publi reor esse curiosae)  
 Quanto conspiciuntur actiones  
 Cum discrimine scenicae atque damno  
 A stultis pueris salacibusque:  
 Praesertim quoties palam impudica  
 Verba et basia, ineptiasque amantum  
 Aptis gestibus exhibent periti  
 Ad vivum artifices et histriones.  
 (ebda. S. 196–197)

„Und, daß ich es nicht verschweige, was mir für die neugierige Jugend gefährlich erscheint: wie groß ist doch die Gefahr und der Schaden, wenn dumme und unbeherrschte Jungen bei Theateraufführungen zusehen dürfen, zumal wenn dabei geschulte Künstler und Schauspieler öffentlich unzüchtige Worte sprechen und das Gekose und die Dummheiten der Liebenden mit den dazugehörigen Gesten wirklichkeitsgetreu vorführen.“

<sup>43</sup> Die Vorrede zur „Memorabilis Historia“ enthält Brechts grundsätzliche Stellungnahme zu diesem Problem.

Natürlich bedeutet diese Reserve nicht, daß Brecht für sein eigenes dramatisches Werk die lateinische Komödie der Antike als formales Muster ganz ignorieren könnte oder wollte. Aber die Verwandtschaft des „Euripus“ mit Plautus und Terenz bleibt doch sehr äußerlich. Brecht übernimmt von ihnen bestimmte sprachliche Eigenheiten, wie etwa das nachgestellte „sis“ beim [S. 420] Imperativ<sup>44</sup>, die archaische Nebenform des Konjunktivs „siem, sies, siet“<sup>45</sup> oder, sehr oft, den Gebrauch des Futurum exactum im Sinne des einfachen Futurs.<sup>46</sup> Er zitiert auch einige Male Wendungen aus Plautus und Terenz (außerdem Vergil, Horaz, Persius, Juvenal, Isidor). Allerdings scheinen die Zitate oft durch die Sammlung der „Adagia“ des Erasmus vermittelt zu sein. Vergleicht man aber den „Euripus“ etwa mit dem zu seiner Zeit sehr berühmten „Acolastus“ des Gnapheus – ein solcher Vergleich bietet sich wegen der gleich noch zu erörternden inneren Verwandtschaft der beiden Stücke durchaus an –, so fallen die wenigen antiken Stellen im „Euripus“ neben den zahllosen Stellen aus klassischen Autoren im „Acolastus“<sup>47</sup> kaum ins Gewicht. Umgekehrt sind im „Euripus“ die Zitate aus der Bibel weit in der Überzahl.

Es ist nur ein weiterer Beleg für derartige Beobachtungen, wenn Brecht in seiner „Praefatio ad lectorem candidum et pium“ („Sylva“ S. 33–34) statt der antiken Dichter die Lektüre spätantiker christlicher Klassiker wie Prudentius, Prosper von Aquitanien, Sedulius, Paulinus von Nola und des Zeitgenossen Girolamo Vida empfiehlt. Die Pflege der klassischen lateinischen Literatur, die gerade in Löwen zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine große Zeit hatte, war im Laufe der religiösen Auseinandersetzungen vernachlässigt und in ihrem Wert und Anspruch angezweifelt worden.<sup>48</sup> Brecht ist zweifellos ein Exponent der Richtung, die keine Möglichkeit mehr sah für eine Harmonie von Humanismus und Religion, wie sie Erasmus angestrebt hatte, sondern an die Stelle der „studia humaniora“ in radikaler und ausschließlicher Weise das „studium pietatis“ setzte.<sup>49</sup>

[S. 421] Eine programmatische Äußerung in solchem Sinne enthält die Erstausgabe des „Euripus“. Sie scheint auf den ersten Blick nur die Poetik zu betreffen, doch wird ihr grundsätzlicher weltanschaulicher Hintergrund sehr bald deutlich. Am Schluß des Prologus heißt es (zum lateinischen Text vgl. den Variantenapparat der Edition unter V. 87 –101):

<sup>44</sup> Vgl. R. KÜHNER / C. STEGMANN, Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache I, München 4 1962, S. 200d, und (M. LEUMANN) / J. B. HOFMANN / A. SZANTYR, Lateinische Grammatik 11, Lat. Syntax und Stilistik, München 1965, S. 337–339.

<sup>45</sup> Vgl. M. LEUMANN / J. B. HOFMANN / A. SZANTYR, Lateinische Grammatik 1, Lat. Laut- und Formenlehre, München 1963, S. 324 und passim.

<sup>46</sup> Vgl. KÜHNER / STEGMANN (Anm. 44) S. 147ff. mit vielen Belegen, und LEUMANN / HOFMANN / SZANTYR (Anm. 44), S. 322ff.

<sup>47</sup> Vgl. die Zusammenstellung in der Ausgabe von J. BOLTE (unten Anm. 52), p. XVI–XXIV.

<sup>48</sup> Vgl. dazu KINDERMANN (Anm.38), S. 200ff., und VALENTIN (Anm. 5) S. 137 ff..

<sup>49</sup> Vgl. die Ausführungen zu Cornelius Crocus weiter oben im Kapitel über die Editio princeps.

„Wenn einer den Eindruck gewinnt, daß [in diesem Stück] das *decorum* und die klassischen Gesetze der Tragödie zu wenig beachtet sind, so soll er sich daran nicht stören und folgendes bedenken: Die christliche Wahrheit ist nicht in einem solchen Maße den profanen Gesetzen der Heiden unterworfen, und die Religion darf nicht so sehr von strengen Regeln eingeengt werden, daß sie peinlich genau den pedantischen Lehrsätzen und [eitlen] Worten der Heiden gehorchen müßte. Vielmehr muß es das höchste Ziel und die vornehmste Aufgabe der christlichen Schriftsteller sein, Werke herauszubringen, die Christi würdig und den Nächsten heilsam sind, und sie sollten sich dabei nicht kümmern um die trügerische Gunst der Menschen oder um eitlen Ruhm, der schneller vergeht als Tau, Wind und Wellen.“

Leider hat Brecht nicht näher erläutert, in welcher Hinsicht beim „Euripus“ das „decorum“, d. h. etwa die angemessene innere Stimmigkeit der dramatischen Personen, nicht gewahrt worden oder die „tragicæ leges“ unbeachtet geblieben sind, gegen welche heidnischen Vorschriften er sich also tatsächlich wendet. Formal weicht der „Euripus“ nicht auffallend von den allgemein eingehaltenen Normen des humanistischen Dramas ab. Prologus mit Argumentum, die fünf Akte, der jambische Senar als Sprechvers, die (auf Seneca zurückgehenden) Chöre in klassischen Strophen am Aktschluß – das sind die üblichen Bestandteile des zeitgenössischen lateinischen Schauspiels. Nicht so geläufig ist der Chor nach dem V. Akt. Er fehlt z.B. bei Macropedius („Hecastus“, „Rebelle“, „Aluta“), Naogeorgus hat ihn im „Mercator“. Mit „Peroratio“, einem Begriff aus der Rhetorik<sup>50</sup>, ist im „Euripus“ genauso wie etwa in den weiter oben erwähnten Stücken des Petrus Philicinus, in der „Voluptatis cum Virtute disceptatio“ des Chelidonium oder im „Acolastus“, die Schlußansprache an die Zuschauer bezeichnet. Im „Euripus“ und im „Acolastus“ sind übrigens zur Handlung gehörende Cantica [S. 422] enthalten, im „Euripus“ die elegischen Distichen der Verführungsszene (11,2) und die jambischen Dimeter des Chors der Luftgeister (V,3), im „Acolastus“, der überhaupt keine Chöre hat, das fröhliche Carmen, mit dem Acolastus seine neugewonnene Freiheit besingt. Von diesem Lied sagt Gnapheus in seiner Vorrede, daß es unüblicherweise im Drama stehe: „Sapphicum carmen praeter morem inieciimus eo in loco, ubi res ita poscere videretur“, (S. 54). Von den erst später verbindlich vorgeschriebenen drei dramatischen Einheiten ist im „Euripus“ wie im „Acolastus“ nur die Einheit der Handlung gewahrt: die Einheit des Ortes und der Zeit ist in beiden Stücken, die jeweils mehrere Stadien eines Lebens gerafft abbilden, nicht zu verwirklichen. Es ist denkbar, daß Brecht in dieser Beziehung die „tragicæ leges“ vernachlässigt sieht. Möglicherweise hat er aber auch den Eindruck, das Schicksal des Jedermann Euripus stehe, da mitten aus dem Leben gegriffen<sup>51</sup> und nicht von Personen hohen Standes handelnd (wobei noch unentschieden bleibt, ob die Teufel im „Euripus“ hohen oder niedrigen Standes wären), im Widerspruch zur antiken Tragödie, und vielleicht glaubte er selber, daß die rücksichtslose szenische Darstellung

---

<sup>50</sup> Vgl. dazu VALENTIN (Anm. 5) S. 114.

<sup>51</sup> Vgl. oben Anm. 22.

von Krankheit, Tod, Mißhandlung der Seele und Grauen der Hölle in der „Ars poetica“ des Horaz (V. 179–188) nicht gebilligt ist. Es hat jedoch den Anschein, daß Brecht seine programmatischen Äußerungen nicht aus eigenen Überlegungen am Gegenstand „Euripus“ ableitet, sondern mutatis mutandis von dem Autor übernimmt, der, wie im folgenden gezeigt werden soll, auch sonst sehr bestimmend auf den „Euripus“ gewirkt hat.

### „Euripus“ und der „Acolastus“ des Guilelmus Gnapheus

Der „Acolastus“ (die Geschichte vom Verlorenen Sohn, nach Lucas 15) des Niederländers Gnapheus (um 1493–1568) ist die früheste biblische Schulkomödie in lateinischer Sprache.<sup>52</sup> [S. 423] Sie erschien erstmals 1529 und fand, auch in Übersetzungen, eine außerordentliche Verbreitung in Europa.<sup>53</sup> Unter die von BOLTE<sup>54</sup> aufgezählten Werke, die vom „Acolastus“ beeinflusst sind, ist zweifellos auch der „Euripus“ aufzunehmen. Die Parallelen werden im Folgenden knapp aufgezeigt.

Gnapheus schreibt in seiner Vorrede:

Argumentum delegi ex sacris, quod in comoediae formam cogi posse iudicarem, praeterquam quod hic res subinde in nimis tragicas exeat exclamationes idque praeter comicas illas leges, quas nobis tradidit Flaccus. Quod quidem crimen levius esse duxi quam a sensu et rei dignitate recedere. Malui enim pietatis respectui quam litteraturae decoro alicubi servire. (S. 50)

„Ich habe einen Stoff aus der Heiligen Schrift ausgewählt, von dem ich meinte, daß er in die Form einer Komödie gebracht werden könnte, mit der Einschränkung, daß hier die Sache oft auf allzu tragische Klagen hinausläuft – und das in Abweichung von den Gesetzen der Komödie, die uns Flaccus (Horaz) überliefert hat. Allerdings hielt ich diesen Verstoß für weniger schwerwiegend, als etwa den tiefen Sinn und die Würde des Gegenstandes aus dem Spiel zu lassen. Ich wollte mich nämlich lieber der Beachtung der Religion als an irgendeiner Stelle den Gesetzen des „decorum“ in der Literatur unterwerfen.“

Es ist auf den ersten Blick klar, daß Brecht mit seinen oben diskutierten Überlegungen auf dieser Partie aus der Vorrede des Gnapheus fußt. In beiden Fällen wird, zum Teil mit dem gleichen Vokabular, eine Unterwerfung des religiösen Anliegens unter formale antike Gesetze („leges tragicarum“ bzw. „comicarum“, „decorum“) bzw. eine Schmälerung des religiösen Effekts um der Einhaltung literarästhetischer Vorschriften willen abgelehnt.

Überdies sind einige wichtige dramatische Konstellationen und Motive in beiden Stücken sehr ähnlich: Dem Verhältnis Euripus – Timor Dei entspricht bei Gnapheus

<sup>52</sup> Ausgaben u.a. von J. BOLTE, Lateinische Litteraturdenkmäler des XV. und XVI. Jh. 1, Berlin 1891 (mit vorzüglicher Einleitung), von P. MINDERAA, Zwolle 1956 (hier zitiert), und von W. E. D. ATKINSON, London/ Ontario 1964 (mit englischer Übersetzung).

<sup>53</sup> Vgl. BOLTE (Anm. 52) p. XIII–XVI.

<sup>54</sup> Ebda. p. XVI und passim.

das Verhältnis des Acolastus zu seinem Vater („durus pater“, V. 503), den er schließlich als lästigen „custos“ (V. 150) verläßt, „ne sit corrector amplius“ (V. 504). Ebenso unerwünscht ist Timor, der „magister saevus et inamabilis“ (V. 795), dem Euripus; er schickt [S. 424] ihn fort mit den Worten: „Abi, molesto solve nos tandem metu“ (V. 803).<sup>55</sup>

So wie Euripus sich von dem Verführer Cupido überreden läßt, sein schlichtes Pilgerkleid und die damit verbürgte „spes superni adiutorii“ (V. 827) abzulegen, so gibt Acolastus auf den Rat des Philautus die Bibel hin, die ihm sein Vater als verpflichtendes Unterpfand mit auf den Weg gegeben hatte (V. 35 3ff.).

Am deutlichsten ist die Liebesszene (III, 4) zwischen Euripus und Venus vom „Acolastus“ beeinflusst. Zweifellos haben Acolastus und die Dirne Lais (vor allem in der 5. Szene des II. Aktes, einem Höhepunkt des „Acolastus“) für das Paar Euripus-Venus Modell gestanden. Während der verliebte Acolastus das Brautbett („genialem lectulum“) herrichten läßt, wird er von Lais so bestrickt, daß er ihr die Wahl einer Kostbarkeit aus seinem Besitz freistellt. Lais entscheidet sich für die goldene Halskette des Acolastus (V. 820ff.):

ACOLASTUS

Nunquid poscis? Quidquid id est, dabo. Vis aureum  
Spinter, vis flammeum, vis armillas? Dabo.

LAIS

Nihil  
Horum volo.

ACOLASTUS

Vis aurum?

LAIS

Torquem istum, mea mentula.

ACOLASTUS

Et istuc, si amplius optes quicquam dari, dabitur. Mihi  
Enim negare amicae quidpiam religio est maxima.  
En accipe torquem hunc, aptandum collo tuo tornatili!

Die entsprechende Szene im „Euripus“ lautet so (V.1204–1207 und 1218–1221):

<sup>55</sup> Dem Lied des befreiten Acolastus (V. 461 ff.) entsprechen die Verse des Euripus. „Veteres valet cum Timore scrupuli...“ (V. 960ff.); vgl. dazu die in beiden Fällen gebrauchte antike Wendung zur Bezeichnung des glücklichen Tages („Acolastus“, V. 461f, „Euripus“, V. 968f).

EURIPUS

A me quid o Venus venusta postulas,  
Qui totus esse gestio, atque sum tuus? [S. 425]

VENUS

Hunc nempe dextra quem manu fers annulum,  
Radiante gemma, fulvo et auro divitem [...].

EURIPUS

[...] Tibi nil negare stat mihi sententia,  
Postquam decora figis in me lumina.  
Exile munus, divitem affectum cape,  
Et si quid iste servus insuper potest [...].

Die goldene Halskette aus dem „Acolastus“ hat Brecht hier in einen goldenen Ring umgewandelt, der zudem allegorische Bedeutung erhält. Die dramatische Situation ist in beiden Fällen gleich, und beide Szenen haben denselben Schluß:

ACOLASTUS

Abeamus, hanc solidam noctem consecratum Veneri.

LAIS

Placet. (V.850)

VENUS

[...] Euripe, nostram cum cubili regiam  
Laetus subintra teque da totum mihi  
Hic te beatum reddet optatus dies. („Euripus“, V.1309–1311)

In beiden Stücken entlarven sich am Ende die Verführerinnen gegenüber ihren Opfern: Lais (IV,5) läßt in grausamer Weise dem verarmten Acolastus die kostbaren Kleider vom Leib reißen, Venus offenbart sich gar höhnisch als Teufel, der die Seele des verdammten Euripus in die Hölle zertr.

Zum Abschluß dieses Vergleichs ist noch zu erwähnen, daß beide Stücke einen verhältnismäßig langen Prolog haben, in dem das Argumentum ausdrücklich angesagt wird („Acolastus“ V.59, „Euripus“ V.71–72), daß beide mit einer „Peroratio“ schließen und daß in beiden, wie oben bereits gesagt, gegen die sonstige Übung Cantica eingestreut sind, die zur Handlung gehören. Kein Argument für die Verwandtschaft der beiden Dramen, aber immerhin bemerkenswert ist, daß in der

Münchener Handschrift, die den „Euripus“ überliefert, auch der „Acolastus“ enthalten ist.<sup>56</sup> [S. 426]

### Die „*Insignis cuiusdam defuncti [...] Lamentatio*“

„La vision de Brechtus est sombre“, schreibt VALENTIN<sup>57</sup> in Bezug auf das hoffnungslose Ende des Euripus. Im Gegensatz zum „Cenodoxus“, aus dessen tragischem Schicksal Bruno der Kartäuser seine heilsame Konsequenz zieht und dadurch dem Zuschauer die Möglichkeit der Hoffnung auf Rettung andeutet, im Gegensatz auch zum Schluß des „Udo“, wo wenigstens Udos früherer Kumpan Bruno dem Zugriff des Belzebub entkommt, ist der ganze zweite Teil des „Euripus“ ausschließlich den Teufeln und der verdammten Seele vorbehalten. Dem Zuschauer bleibt es selbst überlassen, durch eine bewußt zu vollziehende abstrakte Verneinung und Umkehrung dieses negativen Helden Euripus sich von dem Eindruck des düsteren Geschehens und seiner Trostlosigkeit zu befreien. Auf der Bühne findet er zum Schluß nirgends eine erkennbare Verkörperung von Heil und Hoffnung. Brecht hat offenbar den entmutigenden Effekt seines Stücks gespürt<sup>58</sup> und wenigstens für den Leser des „Euripus“ ein elegisches Gedicht folgen lassen, in dem ein Verstorbener spricht, der dem ewigen Verderben, wenn auch knapp, entkommen ist: „*Insignis cuiusdam defuncti, qui ex immensa Dei misericordia in extremo vitae termino respuit, ac servatus est, Lamentatio: Exhortans sedulo ad contemptum vanitatum saeculi*“ (S. 280–291).

Zwar ist auch diese „Lamentatio“ eine reuevolle und weltverneinende Warnung an die Lebenden mit einer deutlichen [S. 427] Spitze gegen die „Renaissancehaltung“ der Zeit (vgl. V. 27ff.), doch wirkt sie weniger hart und vor allem weit tröstlicher als der „Euripus“. Dem Ende der Tragödie mit der grausamen Strafe des gerechten Gottes wird in diesem Epitaph die Alternative des göttlichen Erbarmens gegenübergestellt. Nach dem hoffnungslos verlorenen Euripus spricht hier ein gerade noch geretteter Sünder. Zu diesem Versuch, ein Stück durch die beigegebene Schilderung eines

<sup>56</sup> Clm 2202, fol. 674r–719r.

<sup>57</sup> (Anm. 5) S. 153.

<sup>58</sup> Die Verse 25–30 des bereits erwähnten Widmungsgedichts an Petrus Nannius machen das deutlich:

Scilicet Euripo stolidae post probra iuventae  
 Demerso ardentis in Phlegetontis aquas,  
 Plaeraque divini redolentia nectar amoris  
 Congruum erat placidis hic resonare modis,  
 Horrida ne semper cavere et funesta viderer  
 Ceu torvus quidam truxque minaxque Charon.

„Gewiß war es angebracht, nachdem Euripus wegen der Schandtaten seiner törichtigen Jugend in den brennenden Höllenpfuhl hinabgeworfen war, hier in gefälligen Versen auch einmal erklingen zu lassen, was alles vom Nektar der göttlichen Liebe duftet, damit es nicht so aussieht, als richtete ich wie ein finsterner, trutziger und drohender Charon mein Augenmerk immer nur auf die Schrecken der Hölle und den Tod.“

vergleichbaren, aber schließlich anders verlaufenden Schicksals gewissermaßen zu kommentieren, gibt es in einem späteren Jesuitendrama eine auffallende Parallele. In Georg Bernardts „Theophilus“ von 1621<sup>59</sup> ist das Verhältnis nur umgekehrt: Theophilus ist trotz seines Paktes mit dem Teufel am Ende glücklich gerettet worden, aber nun treten zum Schluß die beiden Zauberer Faustus und Scotus auf, die wegen des gleichen Frevels in der Hölle geendet sind, und sie „beschließen das Drama, indem sie den ungleichen Ausgang des gleichen Verbrechens beklagen“ (so die Anweisung des Autors).<sup>60</sup>

Das Motiv der Klage eines Verdammten begegnet bei Brecht auch in der „Sylvia piorum carminum“. Dort steht, S. 124–140, ein distichisches Gedicht (Hexameter und jambischer Trimeter) mit dem Titel „Lamentatio spiritus damnati“. Es bezieht sich auf die bildliche Darstellung einer verdammten Menschenseele, die – ganz wie des Euripus Seele – gefesselt ist und von den Teufeln in der Hölle gequält wird. Die ersten Verse lauten:

Fixius hanc avido qui respicis ore figuram,  
 Resiste, paucis convenire te volo:  
 Conspicis immersam crepitantibus undique flammis  
 Animam voraci mancipatam incendio,  
 Quam vinctam et graviter tortam discerpere certant  
 Rabido furore daemones teterrimi:  
 Scilicet ista hominis damnati tristis imago est,  
 Crassam per umbram cuius horror hic patet [...].

[S. 428]

„Der du mit neugierigem Blick dies Bild betrachtetest, bleib stehen, ich will ein wenig mit dir reden. Du siehst eine Seele tief eingetaucht in rings um sie prasselnde Flammen und dem gefräßigen Feuer preisgegeben. Gefesselt ist sie und schwer gefoltert, und die furchtbaren Teufel bemühen sich in ihrer tollen Wut, sie zu zerreißen. Ja, das ist das traurige Bild eines verdammten Menschen, dessen Schrecken hier in tiefer Finsternis dargestellt ist ...“.

Nimmt man zu diesem Gedicht die endlosen Schilderungen der Höllenqualen im „Euripus“ und die „insignis cuiusdam defuncti [...] Lamentatio“ hinzu, so rechtfertigt Brecht gewissermaßen im nachhinein Luthers Spott gegen die Löwener Theologen, die über das Schicksal der Seelen so überaus gut Bescheid wüssten, „[...]schließlich sind sie ja erst gestern vom Himmel gefallen und erst neulich von der Hölle zurückgekehrt“: „De animabus et purgatorio hui quam certi sunt Magistri nostrolli, ut qui heri de coelo lapsi et nuper ab inferis reversi sunt.“<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Eine Edition dieses Stücks ist im Druck, vgl. Anm.4 mit {2}.

<sup>60</sup> Vgl. dazu FIDEL RÄDLE, „Faustsplitter“ aus lateinischen Dramen im Clm 26017, Festschrift Bernhard Bischoff, hg. von J. AUTENRIETH und F. BRUNHÖLZL, Stuttgart 1971, S. 480 und 488–490. <http://hdl.handle.net/11858/00-001S-0000-002D-B58C-0>

<sup>61</sup> Contra XXXII articulos, Nr. LIII, W.A. 54 (Anm. 30) S. 428.

Anzumerken bleibt hier noch, daß die „Tragoedia nova Paterfamilias Evangelii“ in dem Münchner Sammelband Clm 2202 (in dem auch der „Euripus“ steht!) auf fol. 611r–612r eine „Lamentatio Damnati“ in deutscher Sprache enthält.

### Verbreitung und Nachwirkung des „Euripus“ bei den Jesuiten

Seit der zweiten Ausgabe im Jahre 1550 trägt der „Euripus“ (mit Ausnahme des Kölner Drucks von 1555) den Zensurvermerk des Kanzlers der Universität Löwen, Ruardus Tapper<sup>62</sup>: „Hic libellus vere doctus et pius est, dignusque qui aedatur, et in scholis publicis iuventuti praelegatur.“ („Dieses Buch ist von wahrer Gelehrtheit und Frömmigkeit und verdient, herausgegeben und in den öffentlichen Schulen mit der Jugend gelesen zu werden.“)

[S. 429]

Es ist demnach anzunehmen, daß der „Euripus“ zumindest in den ersten Jahren nach seinem Erscheinen in den Niederlanden als Schullektüre diente. Vielbewunderte Aufführungen fanden dort, dem Zeugnis von Franziscus Gonzaga zufolge, sowohl zu Lebzeiten des Autors als auch nach seinem Tode an verschiedenen Orten statt.<sup>63</sup>

Vor allem aber im deutschsprachigen Raum wurde der „Euripus“ zum vielleicht populärsten, im Volk am weitesten bekannten katholischen lateinischen Drama seiner Zeit. An dieser Verbreitung hat der Jesuitenorden entscheidenden Anteil.<sup>64</sup> Zu dieser Zeit, als die Jesuiten noch über keine geeigneten ordenseigenen Schauspiele verfügten, wurde der „Euripus“ an allen großen Kollegien gespielt:

1555 Wien (hier noch einmal 1566)<sup>65</sup>

<sup>62</sup> Ruardus Tapper (1487–1559), Professor der Theologie, war zweimal Rektor der Universität Löwen (1530 und 1545) und spielte eine wichtige Rolle beim Konzil von Trient; vgl. dazu A. POLET, Une gloire de l'humanisme belge. Petrus Nannius 1500–1557, *Humanistica Lovaniensia* 5 (1936), S. 251f. und passim; J. Molanus, *Historiae Lovaniensium libri XIV*, ed. P. F. X DE RAM, *Collection de Chroniques Belges inédites*, Bruxelles 1861, S. 1346; VALENTIN (Anm.5) S. 145 (über Tapper als Mitglied der Kommission zur Prüfung der Schriften Luthers).

<sup>63</sup> „Edidit in lucem tragoediam Euripi nomine, ad mundi contemptum utilissimam, quae ipso tam superstite, quam defuncto diversis in civitatibus acta est, multorum cum admiratione“, Fr. Gonzaga, *De Origine Seraphicae Religionis Franciscanae [...]*, Romae 1587, p. 996.

<sup>64</sup> Über die sonstige literarische Wirkung des „Euripus“ und ihm verwandte spätere Stücke vgl. W. CREIZENACH, *Geschichte des Neueren Dramas*, II. Band, Halle 21918, S. 145ff. und III. Band, Halle 21923, S. 324.

<sup>65</sup> Für eine Aufführung 1555 in Köln scheint es keine zuverlässigen Zeugnisse zu geben. Offenbar hat JOHANNES MÜLLER, *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665)*, Augsburg 1930, Bd.2, S. 44, in dem Datum des Kölner „Euripus“-Druckes (D) irrtümlich auch ein Aufführungsdatum gesehen. Die auf MÜLLER beruhenden Angaben bei KINDERMANN (Anm. 38) S. 339, und F. RÄDLE (Anm. 39) S. 197 Anm. 3 sind demnach zu korrigieren. Eine gewisse Unklarheit herrscht in Bezug auf die Prager „Euripus“-Aufführung. Fälschlicherweise wird vielfach geschrieben, der „Euripus“ des Jahres 1560 sei das erste von den

1559 Ingolstadt  
 1560 Prag (hier noch einmal 1569)  
 1560 München  
 1563 Innsbruck [S. 430]  
 1565 Trier  
 1566 Dillingen

Entgegen der Ansicht von HAAS<sup>66</sup> gibt es für eine Ingolstädter „Euripus“-Aufführung durchaus ein unbezweifelbares Zeugnis, das überdies die ersten dramatischen Aktivitäten der Jesuiten in Ingolstadt sehr anschaulich illustriert. Am 1. August 1560 schreibt Georg Agricola (Hammonius) aus Ingolstadt in der an Herzog Albrecht von Bayern gerichteten Widmungsvorrede zu seinem dramatischen Dialog „Itinerarium Beatissimae Virginis Mariae“<sup>67</sup>:

Non exiguam laudem mihi mereri videntur, Illustrissime Princeps, qui nostro aevo, tam ex veteri quam ex novo Testamento, vel historias vel parabolae Evangelicas in pulcherrima Dramata transformaverunt, et numeris poeticis alligaverunt: e quorum numero est Susannae iudicium, Iosephi venditio in Aegyptum, et Acolastus. Ego quoque superiori anno cum condiscipulis meis in schola Dominorum Iesuitarum in Academia tua publica Ingolstadii mire pulchram, atque spectatoribus totius theatri gratissimam, de Lazaro et Divite Evangelico recitavi parabolam, cui non minus plausibilis, et ad vitae perperam actae emendandae, utilissima accessit Tragoedia Euripus, et Hecastus, quibus vix quicquam spectatores potest ad poenitentiam et resipiscentiam a peccatis adducere celerius. (S. 2)

„Kein geringes Lob verdienen, Durchlauchtigster Fürst, meines Erachtens diejenigen, die in unserer Zeit sowohl aus dem Alten wie dem Neuen Testament biblische Geschichten bzw. Gleichnisse der Evangelien in sehr schöne Schauspiele umgesetzt und in poetische Versmaße gebunden haben. Dazu gehören das „Gericht über Susanna“, „Der Verkauf Josephs nach Ägypten“ und der „Acolastus“. Auch ich habe im vorigen Jahr zusammen mit meinen Mitschülern in der Schule der Herren Jesuiten auf Eurer öffentlichen Universität in Ingolstadt eine wunderschöne und dem gesamten Theaterpublikum sehr zusagende Bearbeitung des Gleichnisses vom armen Lazarus und dem reichen Prasser im Evangelium vorgetragen, wozu noch die nicht weniger mit Beifall [S. 431] bedachte und zur Besserung eines verfehlt geführten

---

Prager Jesuiten gespielte Stück gewesen. Tatsächlich sind, nach den Aufzeichnungen des Diariums, schon in den beiden vorausgehenden Jahren Schauspiele aufgeführt worden. Vgl. P. ALOIS KROESS S.J., Geschichte der Böhmisches Provinz der Gesellschaft Jesu 1, Wien 1910 (Quellen und Forschungen zur Geschichte, Literatur und Sprache Österreichs und seiner Kronländer XI), S. 95. NIGEL GRIFFIN (Anm. 68) S. 407 Anm. 3, datiert, allerdings ohne Quellenangabe, den ersten Prager „Euripus“ auf den 28. Juli 1557.

<sup>66</sup> CARL MAX HAAS, Das Theater der Jesuiten in Ingolstadt, Emsdetten 1958 (Die Schaubühne 51), S. 23.

<sup>67</sup> Itinerarium Beatissimae Virginis Mariae [...] Authore ingenuo adolescente, Georgio Agricola Hammonio, Ingolstadiensi, Ingolstadii 1560.

Lebens höchst nützliche Tragödie „Euripus“ und der „Hecastus“ kamen, – zwei Stücke, die so schnell wie sonst kaum etwas die Zuschauer zur Buße und Umkehr von den Sünden zu veranlassen vermögen.“

Nicht beachtet wurde bisher<sup>68</sup> ein Zeugnis, nach dem der „Euripus“ schon im Jahre 1556 auch in Spanien eine Aufführung erlebt hat. Am 31. Dezember 1556 schreibt der Jesuit Petrus de Azevedo von Corduba in seinem Bericht über die vergangenen vier Monate an Jacobus Laynez in Rom:

„Tragoedia acta est, nec defuere qui ad confessionem confugerint commoti miserando Euripi exitu; nam id erat tragoediae nomen, quae mortis atque inferni imaginem adumbrabat.“<sup>69</sup>

„Es wurde eine Tragödie aufgeführt, und es gab manche, die danach zur Beichte eilten, weil sie innerlich betroffen waren von dem beklagenswerten Ende des Euripus; dies nämlich war der Titel der Tragödie, die ein Bild vom Tod und von der Hölle zeichnete.“

Noch viel ausdrücklicher wird in den „Litterae quadrimestres“ die geistliche Wirkung der Wiener Aufführung betont: Erardus Avantianus schreibt am 26. Dezember 1555 von Wien aus an Ignatius von Loyola unter anderem:

Unum tantum me remoratur, quominus ad reliqua me statim conferam. Hi enim piam quandam tragoediam nuper in atrio huius monasterii exhibuerunt, tum ut studiorum suorum aliquod ederent specimen, tum ut a saeculi vanitate spectatorum animos avocarent. Idque tanto cum applausu effectum est, ut rumor per totam civitatem pervagatus multorum animos, eo quod non interfuissent actioni, dolore afficeret ac desiderio spectandi incenderet. Unde ob quorundam preces, utilitate rei perpensa, non paulo accuratius alio quodam festo die eadem tragoedia iterum est exhibita. Adfuerunt tum praecipue viri nobilitate ac dignitate illustres, tum ex aulis regis, tum ex civitate et academia viennensi. Adfuit et ad hoc spectaculum maxima hominum utriusque sexus multitudo, quos miserandae vociferationes animae damnatae cuiusdam Euripi, [S. 432] et horrenda ac terrificata imago inferni ficticii usque adeo commovit, ut hinc propositum melioris vitae nonnulli conceperint. Id testati sunt et ipsi, quin et lachrymae erumpentes et gemitus huius rei haud obscuram fecerunt fidem. Neque defuerunt ex iis spectatoribus etiam praecipuae notae, qui ex commiseratione animarum, quae igne purgatorio cruciantur, Missas fieri curaverunt. Haec ideo narrare collibuit quoniam praeter causam modo

<sup>68</sup> Lediglich bei NIGEL GRIFFIN, *Ei teatro de los Jesuitas. Algunas sugerencias para su investigacion*, *Filologia Moderna* 54 (1975), S. 407 Anm. 3, findet sich neuerdings ein knapper Hinweis auf Cordoba.

<sup>69</sup> *Litterae quadrimestres* [...] Romam missae, Tomus IV, Matritii 1897, S. 629; die spanische Fassung ebda. S. 627.

dictam non parum laudis atque commodi attulit nostris scholis ea puerilis actio.<sup>70</sup>

„Eines muß ich allerdings noch erwähnen, bevor ich mich dann gleich den übrigen Dingen zuwende: Die Schüler haben vor kurzem im Innenhof dieses Klosters eine fromme Tragödie aufgeführt, sowohl um eine Probe ihrer schulischen Leistungen zu geben als auch um die Herzen der Zuschauer von der Eitelkeit dieser Welt wegzurufen. Und das geschah unter solchem Beifall, daß die Kunde davon sich in der ganzen Stadt verbreitete und bei vielen Bedauern aufkommen ließ darüber, daß sie die Aufführung nicht gesehen hatten, und den Wunsch entfachte, sie noch sehen zu können. Da manche diesen Wunsch äußerten und man den Nutzen der Sache bedachte, wurde dieselbe Tragödie an einem anderen Festtag noch wesentlich sorgfältiger zum zweiten Mal aufgeführt. Es waren vor allem nach Herkunft und Stellung erlauchte Männer sowohl vom Königlichen Hof als auch von der Stadt und der Universität Wien zugegen. Auch wohnte diesem Schauspiel eine sehr große Menge Zuschauer beiderlei Geschlechts bei, die von den erbarmungswürdigen Schreien der verdammten Seele eines gewissen Euripus und von dem schrecklichen und Entsetzen verbreitenden [künstlichen] Abbild der Hölle<sup>71</sup> so sehr erschüttert wurde, daß viele den Vorsatz faßten, von jetzt an ein besseres Leben zu führen. Das bezeugten sie selber, aber auch die ihnen entströmenden Tränen und ihr Schluchzen legten davon deutlich Zeugnis ab. Unter diesen Zuschauern gab es sogar besonders lobenswerte, die aus Erbarmen mit den im Fegefeuer leidenden Seelen Messen lesen ließen. Ich wollte das alles deshalb erzählen, weil diese Schüleraufführung, von dem eben Erwähnten [S. 433] einmal abgesehen, unserer Schule ein nicht geringes Maß an Lob und Förderung eingebracht hat.“

Diese Nachricht über die vom Autor beabsichtigte Wirkung auf das persönliche religiöse Leben seiner Zuschauer und Leser<sup>72</sup> erinnert in ihrer Art an die berühmte Stelle der „Praemonitio ad lectorem“ in der Ausgabe der „Ludi theatrales“ (1666) von Jakob Bidermann, wonach unter dem Eindruck der Münchner „Cenodoxus“-Aufführung von 1609 vierzehn vornehme Männer sich spontan zu den Exerzitien einfanden, unter ihnen der Hauptdarsteller, der schließlich auch dem Orden beitrug und fortan ein heiligmäßiges Leben führte. {3}

<sup>70</sup> Ebda. Tomus III, Matritii 1896, S. 710f.

<sup>71</sup> Aus dieser Stelle geht klar hervor, daß die Hölle in der Wiener Aufführung plastisch dargestellt war, vielleicht nach Art der Abbildungen 15–17 und 22 bei H. H. BORCHERDT, *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance* (rde 322–324), Hamburg 1969.

<sup>72</sup> Vgl. zu diesem Problem den das Barockdrama betreffenden Beitrag von HANS JÜRGEN SCHINGS, *Consolatio Tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels*. In: *Deutsche Dramentheorien, Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland*, hg. und eingel. von R. GRIMM, Band 1 (1971), Athenäum Paperbacks Germanistik 1/I, S. 4–44.

Da der schwer zugängliche Bericht über die erste Prager Aufführung des „Euripus“ einerseits sehr instruktiv ist und andererseits vielfach mißverstanden wurde<sup>73</sup>, soll er in seinem vollen Wortlaut hier wiedergegeben werden:

Postridie eius diei in area scholarum Comoedia Euripi, qua inconstantia rerum humanarum, vitaeque nostrae misera brevitatis describatur, exhibita est, tanta spectantium multitudine, quantam eo in loco post hominum memoriam nullus meminerat (octo, aut decem hominum millia spectasse dicuntur); cum primum larvatos daemones in theatro vidisset populus, voces tollebantur: „En Jesuitae larvatis daemonibus terrere nos volunt, quos veri daemones devorabunt!“ Sed brevi Actorum gratia oculi auresque eorum superatae, nihil nisi plausum dederunt. Tanta certe approbatione res acta est, ut iterum iterumque, ter omnino, et quarto denique coram Prorege Ferdinando, in maxima Pragensis Arcis Aula, repetenda, atque in Germanicam linguam ab Rectore Hoffaeo convertenda fuerit, semperque placuerit. Ac neque sic hominum cupiditas exsatiari potuit; iterum poscebatur, nisi Archiduci supplicasset Collegium, tandem Sociorum labori parsum [S. 434] vellet; minimum esse Societatis munus Comoedias concinnare, cum Orbis universi salutem serio procurandam susceperit. Qua in Comoedia summam quoque in Nos benevolentiam tum alii Proceres, tum Reverendissimus Antistes Viennensis, spectatam fecit, qui in Euripum illam sumptus primo Blysemio numeravit, et Domi nostrae splendidum imprimis convivium instruxit, in quo 50 Actores (totidem enim fuere) secum vero in superiore mensa octo Primores ex utroque statu Viri accubere. Convivio laete, hilariterque peracto, consurrectione facta, Blysemius procedens in medium, Reverendissimo Episcopo, tum Convivis, postremo etiam Actoribus eleganti oratione gratias egit: qui mos Actores ad Collegium invitandi, et gratias agendi, hoc anno inductus, deinde usque ad annum 1569 obtinuit; quo tempore ob sumptuum magnitudinem, Collegii inopiam, et Adolescentium quorundam petulantiam, merito sublatus est.<sup>74</sup>

„Am Tage darauf (d.h. nach dem 17. Februar) wurde die Komödie „Euripus“, in der die Unbeständigkeit menschlicher Verhältnisse und die beklagenswerte Kürze unseres Lebens dargestellt werden, im Schulhof aufgeführt vor einer solchen Menge von Zuschauern, wie sie sich seit Menschengedenken noch nie an diesem Ort versammelt hatte (acht- oder zehntausend Menschen sollen zugesehen haben).

<sup>73</sup> Vgl. A. DE BACKER / C. SOMMERVOGEL, Bibliothèque de la Compagnie de Jésus IV, Brüssel/Paris 1893, Sp. 423; BERNHARD DUHR, Zeitschrift für Kath. Theologie 23 (1899), S. 608; J.W. NAGL / J. ZEIDLER, Deutsch-österreichische Literaturgeschichte, Hauptband, Wien 1899, S. 581, und H. KINDERMANN (Anm. 38), S. 339f.

<sup>74</sup> Historia Societatis Jesu Provinciae Bohemiae I, authore Joanne Schmidl, Praegae 1747, S. 146f., Nr. 105.

Sobald das Volk die maskierten Dämonen auf der Bühne sah, erhoben manche ihre Stimme: „Da seht, die Jesuiten wollen uns mit maskierten Dämonen schrecken. Sie selber aber werden von echten Teufeln geholt werden!“<sup>75</sup> Doch nach kurzer Zeit ließen sich ihre Augen und Ohren von der gewinnenden Darstellung der Schauspieler bezwingen, und dann spendeten sie nur noch Beifall. Die Vorstellung fand tatsächlich so viel Zuspruch, daß sie mehrfach, insgesamt drei Mal, wiederholt werden mußte und das vierte Mal schließlich vor dem Erzherzog Ferdinand<sup>76</sup> im größten Saal<sup>77</sup> der Prager Burg aufgeführt wurde – und daß das [S. 435] Stück vom Rektor Hoffaeus auch ins Deutsche übersetzt werden mußte, – und immer Beifall gefunden hat.

Doch auch so konnte das Interesse der Leute nicht befriedigt werden; man verlangte weitere Aufführungen, aber das Kolleg bat den Erzherzog, er möge nun die Jesuiten mit dieser Beanspruchung verschonen: Theater zu spielen sei ja doch die am wenigsten dringende Aufgabe des Ordens, der sich ernsthaft vorgenommen habe, sich um das Heil der ganzen Welt zu kümmern. Bei dieser Aufführung haben sich sowohl die übrigen hohen Persönlichkeiten wie besonders der hochwürdige Bischof aus Wien uns gegenüber auch sehr wohlwollend erwiesen, indem dieser zunächst einmal die Kosten für die „Euripus“-Aufführung an Blysemius<sup>78</sup> auszahlte und dann in unserm Haus ein überaus glänzendes Gastmahl gab, bei dem die 50 Schauspieler (so viele waren es nämlich gewesen<sup>79</sup>) geladen waren, und am oberen Tisch die acht hervorragendsten Männer aus beiden Ständen mit ihm Platz nahmen. Als das Mahl fröhlich und heiter zu Ende gegangen war, erhob man sich von den Tischen, und Blysemius trat vor und bedankte sich in einer feinen Ansprache bei dem hochwürdigen Bischof, dann bei den Gästen und schließlich auch bei den Darstellern. Dieser Brauch, die Darsteller ins Kolleg einzuladen und ihnen so einen Dank abzustatten, wurde in diesem Jahr eingeführt und bis zum Jahr 1569 beibehalten; dann ist er wegen der großen Kosten und der Armut des Kollegs und auch wegen des ungezogenen Benehmens einiger Jungen zu Recht wieder aufgehoben worden.“

Mißverstanden wurde an diesem Text vor allem die von der deutschen Übersetzung des Hoffaeus handelnde Partie. Sie ist zugegebenermaßen etwas unbeholfen formuliert, weil die Bemerkung „semperque placuerit“ erst nach der Erwähnung der deutschen Übersetzung folgt und den Schluß nahelegen könnte, diese deutsche Fassung sei immer wieder mit Erfolg gespielt worden.“<sup>80</sup>

---

<sup>75</sup> Mit den „larvati daemones“ sind die in der ersten Szene des 1. Aktes als Teufel auftretenden Personen Venus und Cupido gemeint. Der Vorfall ist einer von zahlreichen in dieser interessanten Geschichtsquelle überlieferten Belegen für den Widerstand der Bevölkerung gegen den neuen Orden.

<sup>76</sup> Ferdinand war seit 1548 Statthalter (prorex) in Böhmen.

<sup>77</sup> Nicht „Hof“, wie NAGL / ZEIDLER und KINDERMANN (vgl. oben Anm. 73) verstehen.

<sup>78</sup> Heinrich Blysem, als Nachfolger von Paulus Hoffaeus später Rektor des Prager Kollegs.

<sup>79</sup> Wegen der verschieden starken Besetzung der Chöre differieren die Zahlen der Akteure in den einzelnen Aufführungen. Beim Wiener „Euripus“ von 1555 haben „duodecim pueri“ mitgespielt, vgl. unten Anm. 84.

<sup>80</sup> So NAGL / ZEIDLER und KINDERMANN (vgl. oben Anm. 73).

Das Diarium des Prager Kollegs, das ALOIS KROESS<sup>81</sup> ausgewertet hat, verschafft endgültige Klarheit in dieser Sache: Die Übersetzung [S. 436] wurde am 5. April 1560 dem Erzherzog überreicht, und dieser erkundigte sich, ob im Kolleg genügend deutsche Knaben für eine deutsche Aufführung vorhanden seien. Obwohl es daran nicht gefehlt hätte, sah Ferdinand mit Rücksicht auf die sonstige Beanspruchung der Jesuiten<sup>82</sup> von seinem Wunsch nach einer Aufführung der (heute verlorenen) deutschen Übersetzung ab.

Aus dem Diarium erfährt man außerdem, daß die Rollen für das lateinische Stück am 5. Januar verteilt wurden und daß die Schüler am 17. Januar begannen, zur Deckung der Aufführungskosten im Volk Almosen zu sammeln.

Während Schmidl insgesamt vier Aufführungen zählt, erwähnt das Diarium nur deren drei: am 18. Februar war Premiere, am 19. Februar spielte man für vornehmere Gäste und am Aschermittwoch in der Hofburg für den Erzherzog.<sup>83</sup>

Ein weiteres Zeugnis für die heute fast unverständliche Wertschätzung des „Euripus“ findet sich in einem Brief, den der Rektor des Wiener Jesuitenkollegs, Nicolaus Lanioius, von Köln aus am 27. Mai 1556 an einen Ordensbruder in Löwen schrieb:

„Tragoediam euripi a Patre levino brechtano aeditam nuper duodecim pueri cum magno applausu et aedificatione exhibuerunt. Similes comoedias seu tragoedias sacras expetunt nostri.“<sup>84</sup>

Dieser letzte Satz hat in der folgenden Zeit seine volle Bestätigung erfahren: Der „Euripus“ ist von den Jesuiten nicht nur vielfach aufgeführt worden, er wurde schließlich zum Modell ihres eigenen dramatischen Schaffens<sup>85</sup>, und die größten Leistungen dieser Gattung sind ohne den direkten oder auch mittelbaren [S. 437] Einfluß des „Euripus“ nicht zu denken.<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> Vgl. Anm. 65.

<sup>82</sup> Vgl. das Zitat aus Schmidl.

<sup>83</sup> Kroess (Anm. 65) S. 95f.

<sup>84</sup> Beati Petri Canisii S. J. Epistulae et Acta, collegit et adnot. illustravit OTTO BRAUNSBERGER, Vol. II, Freiburg i.Br. 1898, S. 878; über die in diesem Brief erwähnte Wiener Aufführung von 1555 heißt es in den Annalen des dortigen Kollegs: „Mense Septembri Comoedia Euripi magno Auditorum et solacio et emolumento prima omnium publice sub dio acta fuit.“ (BRAUNSBERGER ebda.)

<sup>85</sup> Außerhalb der Jesuitenkollegien ist für Augsburg vor dem 23. Juni 1582 eine Aufführung der deutschen Übersetzung von Cleophas Distelmayer anzusetzen; dieselbe Fassung scheint 1606 in der Pfarrschule von St. Peter in München gespielt worden zu sein, vgl. K. TRAUTMANN, Italienische Schauspieler am bayrischen Hofe, Jahrbuch für Münchener Geschichte 1 (1887), S. 275f.

<sup>86</sup> Für den „Udo“ von Jakob Gretser {4} hat das URS HERZOG (Anm. 128) S. 168–191 nachgewiesen. Der Münchner „Theophilus“ von 1596 greift das theologische Hauptthema des „Euripus“ auf. Die Rollen von Timor Dei bzw. Tempus gratiae aus dem „Euripus“ übernehmen hier die Hauptfiguren Poenitentia und Gratia. Vgl. dazu Verf., Die „Theophilus“-Spiele von München (1596) und Ingolstadt (1621). Zu einer Edition früher Jesuitendramen aus bayerischen Handschriften. In: Acta Conventus Neolatini Amstelodamensis, München 1979 (Humanistische Bibliothek, Abhandlungen, im Druck). {5}

### Cleophas Distelmayer, der Übersetzer des „Euripus“

Im Jahre 1582 wurde in Dillingen eine deutsche Übersetzung des „Euripus“ gedruckt. Diese „schoen andaechtige und christliche Tragoedia“ in frühneuhochdeutschen Knittelversen ist in der hier angezeigten Edition Lateinischer Ordensdramen des XVI. Jh, (vgl. Anm. 1) dem lateinischen Original gegenübergestellt. Sie stammt von dem Augsburger Geistlichen Cleophas Distelmayer<sup>87</sup>, der als Übersetzer zahlreicher gelehrter lateinischer Streitschriften starken Anteil an den interkonfessionellen Auseinandersetzungen seiner Zeit genommen, aber auch eigene Dramen in deutscher Sprache verfaßt hat.

Distelmayer ist um das Jahr 1548 in Dillingen geboren. Er ging bei den Jesuiten in Augsburg in die Schule, wurde selbst aber nicht Jesuit.<sup>88</sup> Als Kaplan am Domstift zu Augsburg schrieb er [S. 438] 1582 seine „Euripus“-Übersetzung. Ab 1593 ist er als „deß Hohen Stiffts Augsburg Vicarier und Minister Altaris“ bezeugt und ab 1602 als Priester und „Caeremoniarum Minister“. Er starb im Alter von etwa 80 Jahren am 18. Februar 1628 in Augsburg. Daß er Pfarrer in Dietenheim war, scheint nicht ganz sicher verbürgt.<sup>89</sup>

Sein Epitaph nennt ihn „bonarum litterarum [...] Magister“ und „haereseos hostis“.<sup>90</sup> Als „Feind der Häresie“ (d. h. hier: der Reformation) hat Distelmayer im Dienste der Gegenreformation die meisten seiner Werke verfaßt.<sup>91</sup> Davon ist nur eines lateinisch geschrieben („Icones Sanctorum“), sechs sind Übersetzungen aus dem Lateinischen, und ihre Reihe wird mit dem „Euripus“ eröffnet.

Sein Anliegen, einem breiter gestreuten Publikum Zugang zu den ursprünglich nur der gelehrten Welt vorbehaltenen lateinischen Schriften zu verschaffen, formuliert er schon in der Vorrede zum „Euripus“ (vgl. das weiter unten folgende Zitat). Zwanzig Jahre später äußert er sich in seinen „Zweinzig Hauptursachen“ noch im gleichen Sinne:

---

<sup>87</sup> In den Drucken seiner Schriften sind noch folgende Namensformen belegt: Distelmayr, Distelmeyer, Distlmeyer, Distelmair, Distelmeyr.

<sup>88</sup> Gegen Ende der Vorrede zu seiner „Schutzred“ bekennt er, daß er „so wohl als der Author diser meiner transferierten Oration auch under disciplina der wolgedachten Societet gewesen und wie er und andere in Bonis literis et moribus auffß getrewlichst informiert worden“, und daß er es sich zur Ehre anrechnet, „als ein danckbarer Discipulus meinen Praeceptoren solche und andere gutthaten zuerweisen“. In der „Vorred“ zur „Histori deß Jesuitischen Ordens“ schreibt er: „Darnach und fürs ander/ so hat auch mich zu solcher Dolmetschung getriben/ die sondere Liebe und Zunaigung/ welche ich gegen der Ehrwürdigen/ Gottliebenden Societet Jesu, als meinen alten getrewen Praeceptoren und Geistlichen Instructoren/ rechtm~äßig unnd billich/ auß danckbarem Hertzen und Gemuet trage.“ (fol. bv)

<sup>89</sup> Vgl. F.A. VEITH, Bibliotheca Augustana IV–V, Augsburg 1788–1789, S. 204 Anm.a.

<sup>90</sup> Ebda. S. 206f.

<sup>91</sup> In einem Brief des Jesuiten Georg Stengel an seinen Bruder Karl (vom 21. Januar 1623) ist Distelmayer als Freund des Ingolstädter Buchdruckers Haenlin erwähnt, vgl. Clm 1616, Nr. 272.

„Nun aber auch ich bey mir gedacht/ daß diser Tractatus unnd  
 Disputation bey dem gemeinen verfuerten Mann/ fuernemblich zu disen  
 Zeit- und Laeuffen/ nicht wenig wuerde Achten/ wann sie dem in unser  
 Teutschen Muttersprach fuerkaeme: Habe derhalben mich auch gleich  
 darueber gemacht/ und solche/ mein einfaltigen geringen Vermoegen  
 nach/ in das Teutsch ubersetzet.“ (fol. ii).

Durch die Übersetzung und Inszenierung des „Euripus“ ist Distelmayer in den ersten Jahren seiner literarischen Tätigkeit offenbar veranlaßt worden, auch original deutsche Schauspiele zu verfassen. „Euripus“ ist jedenfalls nicht sein einziges Stück geblieben. In einer Münchner Handschrift<sup>92</sup> ist unter Distelmayers Namen eine Tragödie „Barbara“<sup>93</sup> erhalten. Es handelt [S. 439] sich um eine Darstellung des Martyriums der heiligen Barbara, der Tochter des Dioscorus „zue Nicomedia in Kriechen landt“, die wegen ihres Übertritts zum Christentum „Durch ihres eignen vatters schwerdt“ umkam. Der Prologus dieser Tragödie aus dem Jahre 1585 enthält, was bisher nicht beachtet wurde, eine wichtige Information über den Autor. Die betreffende Partie (fol. 2r, Vers 13, bis fol. 2v, Vers 36) ist hier im Folgenden abgedruckt:

Zue euch schickt mich erstlich herauß  
 Alda aus dem scaenischen hauß<sup>94</sup>  
 Der Actor, so nun mehr euch wol  
 Zimlichs maß bekandt sein soll  
 Aus spilen, die er componiert  
 Und euch zue sehen exhibiert.  
 Weil ihr dan die bißher habt nun  
 (Als er vermeint) euch g’fallen lon;  
 So acht er, das auch euch aus allen  
 Die Tragoedi nit soll mißfallen,  
 Die er vor kurtzer zeitt gedicht  
 Und mit mein g’sellen angericht.  
 Halt auch darfür wan ihr mit rhue  
 (Wie ihr vor g’thon.) werdt hören zue  
 Das ihr sovil nutz schaffen werdt,  
 <2v> Als vor einem iar zwey oder fehrtt:  
 Das euch sonders wardt geben z’schauen  
 Das leben einer heyligen Jungkfrauen  
 Sanct Catharinae, die euch geben

<sup>92</sup> Cgm 3644, fol. 1r–60v; auf fol. 61r–62v folgt in anderer Hand ein anonymer deutscher Dialog zwischen mehreren Engeln auf das Fest Corporis Christi.

<sup>93</sup> Vgl. die Angaben unten in der Werkliste. VALENTIN (Anm. 5) S. 160f. hat erstmalig auf dieses Stück hingewiesen.

<sup>94</sup> Ganz ähnlich heißt es in der Peroratio des „Euripus“ (V. 3582–3584): „So schicken mich wider herauß/ Zue euch auß dem Scoenischen Hauß/ Meine Gsellen [...]“.

Herliche lehren z'sterben und z'leben.  
 Die ihr, als ich acht, unverdrossen  
 In euer gemüett und hertz geschlossen,  
 ja auch zum theil in diß iars tagen  
 Gottsälligklichen nach g'folgt haben.

Der Autor erinnert hier seine Zuschauer an mehrere Spiele, die er in den vergangenen Jahren „componiert“ und „exhibiert“ hat; eines davon nennt er mit Namen: ein Spiel von der heiligen [S. 440] Katharina, das vor „etwa zwei oder einem Jahr“<sup>95</sup> aufgeführt worden ist. Distelmayer hat also in den 80er Jahren außer dem deutschen „Euripus“ wahrscheinlich noch mehrere, mindestens aber zwei christliche Tragödien geschrieben und aufgeführt: ein „Katharinen“-Spiel und ein „Barbara“-Spiel. Sein theologisch apologetisches Werk setzt erst im Jahre 1593 ein.

Es folgt hier eine Liste der von Distelmayer verfaßten Schriften. Sie werden (in ihrer chronologischen Reihenfolge) mit ihrem exakten Titel aufgeführt, weil die wenigen bei de Backer/Sommervogel verzeichneten Titel zum Teil völlig entstellt sind und Valentin<sup>96</sup> nur die paraphrasierende und nicht ganz vollständige Aufzählung der Schriften aus der „Bibliotheca Augustana“ von VEITH<sup>97</sup> abgedruckt hat.

1582 Euripus

1583/1584 Catharina

1585 Barbara Ein schöne Christliche Catholische Tragoedia, von der heyligen Junckfrauen und Martyren Barbara Allen gottsäligen Christen zue einem Exempel der Standhafftigkeitt in dem waren Christlichen glauben gemacht durch Cleopham Distelmayer des hohen Stiffts Augspurg Vicariern Anno 1585 (Cgm 3644, fol. 1r–60v).

1593 Schutzred Für die Ehrwürdigen Herren unnd Vätter / der Societet Jesu. Wider eines ungenannten erdichten Polnischen Edelmanns erste Action oder Schaendtschrifft. Durch: Den Ehrwürdigen und Wolgelehrten Herrn Cleopham Distelmayer/ deß Hohen Stiffts Augspurg Vicarien und Ministrum Altaris, auß Latein in die Teutsche Sprach gebracht. Richt nit Lugen an/wider deinen Bruoder/ etc. Syrach. 7. Gedruckt zuo Dilingen durch Johannem Mayer 1593.

1594 Apologia Oder Rettungschrifft Fuer die Lobwirdig Societet IESU: Wider Polycarpi Leysers falscherdichte Histori/ deß Jesuitischen Ordens: An

<sup>95</sup> Zu der heute noch geläufigen Verwendung von „ein“ im Sinne von „etwa“, „ungefähr“, im Schwäbischen vgl. HERMANN FISCHER, Schwäbisches Wörterbuch 11, Sp. 585 („In einem Jahr 3 oder vieren“).

<sup>96</sup> (Anm. 5) S. 166.

<sup>97</sup> Vgl. Anm. 89.

die Fuersten und Staendt [S. 441] deß H. Roenischen Reichs. Anfaenglich durch den Ehrwürdigen und Hochgelehrten Herrn Petrum Stevartium/ H. Schriff Doctorn/ Professorn und Pfarrherrn bey S. Moritzen zu Ingolstatt/ etc. in Latein beschrieben: An jetzo Aber durch Herrn Cleopham Distelmayer/ deß hohen Stiffts Augspurg Vicarien/ und Ministum Altaris/ in die Teutsche Sprach gebracht. Getruckt zu Ingolstatt/ durch Wolffgang Eder. Anno M.D.XCIII.

1595 Histori deß Jesuitischen Ordens Von der Jesuiter Anfaenger/ Namen/ Staendt/ Auff- und Zunemmen/ Leben/ Geluebt/ Freyheiten/ Wunderwercken/ Lehr und Absterben: Beschriben von Helia Hasenmüller/ und newlich in Truck außgangen durch Polycarpum Leyser: Widerlegt in lateinischer Sprach von Iacobo Gretser/ der Societet IESU Theologen: An jetzo aber durch den Ehrwürdigen und Wolgelehrten Herrn Cleophas Distelmeyer/ deß hohen Stiffts Augspurgs Vicarien/ und summi Altaris Ministum, in die teutsche Sprach gebracht. Psalmo V. Herr leite mich in deiner Gerechtigkeit/ umb meiner Feind willen/ richt meinen Weg vor dir her. Dann in ihrem Mund ist kein Wahrheit/ ihr Hertz ist eittel/ ihr Rach ist ein offens Grab/ mit ihren Zungen haben sie betrieglich gehandelt/ richte sie O Gott. Getruckt zu Ingolstadt/ bey David Sartorio. Anno M.D.XCV.

1596 Wall- und Bilgerfarth Der aller seeligsten Jungkfrauen unnd Mutter Gottes Marie: Das ist/ andaechtige Betrachtungen/ von dem allerheiligsten Leben/ Wandel/ auch Leyden und Sterben/ unsers Seligmachers JESU Christi/ und seiner gebenedeyte Mutter Maria. Mehr alß vor 100.Jaren/ durch einen andaechtigen Geistreichen Mann/ in gar alt hart Teutsch verfasst: Jetzo aber allen andaechtigen liebhabern Christi/ und seiner werden Mutter Maria zu gutem/ in verstaendlichers Teutsch verwendet/ Durch Cleopham Distelmayer/ deß hohen Stiffts Augspurg/ Ministum Altaris. 1596.

1602 Zweinzig Hauptursachen/ und Handgreiffliche Beweisungen/ Daß der Roemisch Bapst nicht sey/ noch ohne [S. 442] hohe Iniuri oder Laesterung der Antichrist moege genannt werden. Wie etwan Georg Nigrinus, und jingst im Colloquio zu Regenspurg Aegid. Hunnius, sampt anderen seinen XIV. Mitcolloquenten/ wider die Goettliche Schriff/ alle heylige Vätter/ uhralte Reichs Constitutiones, unnd rechte Vernunfft/ Laester- und Ketzerischer Weyß doerffen fuergeben. Erstlich Lateinisch durch den Hochgelehrten Herrn Petrum Tyraeum, der Societet IESU Theologum, Anjetzo aber in Teutscher Sprach außgefertigt/ Durch Cleopham Distelmeyr/ deß hohen Stiffts Augspurg Priestern/ und Caeremoniarum Ministum, etc. Actorum XXIII. Den Obersten deines Volcks solt du nicht laestern. Getruckt zu Ingolstadt/ in der Ederischen Truckerey/ durch Andream Angermayr. Anno M.DCII.

1608 Außschuett und Steuberung/ Der gueten Jesuiterischen Newe Zeytung/ welche verschienes 1604. Jahrs/ Baruch (Molli) Thor/ (Sonst Barthl Ruelich)

Ein new Evangelischer/ staubiger Hechelman/ zu bestaettigung seiner ungeschwungenen Irrthumb: und entdeckung der Ungedoxnen/ Unevangelischen/ schmalen Wahrheiten/ ubel gehehelt in Truck verfertigt. Nun aber wol gebleut/ gebrecht und geschwungen/ diesem Hechler und Authori, entlich nach seinem langen warten/widerumb zu hauß geschickt. Durch Den Ehrwuerdigen und wolgelehrten Herrn Cleopham Distelmayr/ Theologum, deß hohen Stiffts Augspurg/ Ceremoniarum Ministrum etc. Antwort dem (Molli) Thorn nach seiner Thorheit/ Damit er sich nit halt fuer (zu viel) gescheidt. Proverb. 26 V. 5. Gedruckt zu Graetz bey Georg Widmanstetter. Im Jahr MDCVIII.

1610 Icones Sanctorum In singulos anni dies, cum Elogiis et indice chronologico. Per Cleopham Distelmair Cathedralis Ecclesiae Augustanae Ceremoniarum Ministrum, in lucem datae. Isti sunt, qui per fidem vicerunt regna, operati sunt iustitiam, adepti sunt repromissiones. Hebr. 11. Cum licentia superiorum. Mauritius Mittnacht Excud. Augustae Vindelicorum Anno Domini M.D.CX. [S. 443]

1615 Ein par Dutzet Grober Unwarheiten und Falsch/ deren Beweiß allein auß dem ersten Articul deß Catholischen/ von R.P.Jacobo Kellero, der Societet Jesu Theologo, etc. beschribnen Pabsthumbs genommen/ Fuer ein Muster/ Der mitleidigen Unschuld/ welche Jacob Heilbrunner in seinem Sendschreiben allegiert/ als were jhm zuvil geschehen indeme er etlicher hundert boeser Stucken und Bossen bezuechtigt worden/ In Truck verfertigt Durch Cleopham Distlmayr/ deß hohen Stiffts Augspurg Ceremoniarum Ministrum/ etc. Gedruckt zu Ingolstatt/ in der Ederischen Truckerey/ durch Elisabeth Angermayrin/ Wittib. MDCXV.

1615 Andere starcke Prob/ Der unentschuldenlichen auch unmitleidenlichen Unschuld/ D. Jacob Heilbrunners/ etc. die er wider deß Ehrwirdigen Herrn P. Jacobi Kellers/ der Societet Jesu Theologi, etc. Catholische Bapsthumb/ etc. in einem Sendschreiben außgossen/ Als were jhme von besagtem Patre unrecht geschehen/ daß er so viler begangner Falsch/ Betrug und Unwarheiten bezuechtigt worden: Gezogen auß wolgedachtes R.P.Kellers Catholischen Pabsthumb/ und in Truck gegeben: Durch Cleopham Distelmayr deß hohen Stiffts Augspurg Ceremoniarum Ministrum. Getruckt zu Ingolstadt/ in der Ederischen Truckerey/ durch Elisabeth Angermayrin/ Wittib. Anno Domini MDCXV.

### **Die deutsche Übersetzung des „Euripus“ von Cleophas Distelmayer**

Aus der Vorrede der „Euripus“-Übersetzung wird ersichtlich, daß Distelmayer bereits vor dem Druck eine Aufführung dieser Tragödie in deutscher Fassung veranstaltet

hatte, die mit allgemeinem Beifall aufgenommen worden war.<sup>98</sup> Sein Vorgesetzter, der Dompropst Raem (Rhem) von Koetz, veranlaßte ihn, diese [S. 444] Übersetzung auch drucken zu lassen.<sup>99</sup> Für diesen Zweck hat Distelmayer den Text „ein wenig wider übersehen/ unnd etliche Choros darinn gebessert“ (S. 33, 28f.).

Die Vorrede verrät ganz im Gegensatz zu Brecht das ungebrochene Vertrauen eines Humanisten in die Antike, aber auch ein recht oberflächliches und naives Verständnis der alten Autoren. Für Distelmayer steht außer Frage, daß nicht nur Plato und Aristoteles, sondern auch Demosthenes, Homer, Vergil, Plautus und alle anderen ihre Werke ganz unter dem Gesichtspunkt der sittlichen Belehrung des Menschen geschrieben haben. Vor allem die Schauspiele der Antike waren nach seiner Ansicht nur ein pädagogischer Umweg, um den Menschen „neben einer delectation“ beizubringen, „wie jhnen jhr Leben anzustellen“. Dahinter steckt eine seiner Zeit sehr geläufige<sup>100</sup> hier aber doch übertrieben strikte Auslegung des Horazischen „Aut prodesse volunt aut delectare poetae“ (Ars poet. 333).

Es fällt auf, daß Distelmayer die gesamte antike Dramatik, auch Sophokles, Euripides und Seneca, unter dem Begriff des „comicus modus“ (S. 31, 26f.) faßt und von der Erwähnung des „comicum genus“ (S. 33, 1) aus unmittelbar auf die „Tragoedia“ des Livinus Brechtus zu sprechen kommt. Offenbar bedeutet für ihn „comicum genus“ nichts anderes als „die dramatische Gattung“, so wie später in den Schulverordnungen der Jesuiten „comoedia“ fast synonym für „actio“ oder „drama“ gebraucht wird.<sup>101</sup>

Distelmayer erkannte rasch die Schranke, die seinem Bemühen entgegenstand, möglichst vielen den geistlichen Nutzen einer [S. 445] Aufführung des „Euripus“ zukommen zu lassen: er erwog, „was ich etwan für Spectatores haben wurde/ und das derselben mehrs thails der Lateinischen Sprach unerfahren“. Und darum „vermuethet ich mich nit sovil Gaistlichs nutz/ als wann dise in Teutsche Reimen gebracht wurde/ zuschaffen. Derowegen ich mich understanden/ und gleichsam in einer eyl/ sovil immer möglich gewesen/ von wort zuo wort/ oder auffs wenigest/ sovil den rechten sensum belangt/ in unser Teutsche sprach Tranßferiert habe“. (S. 33, 13–18).<sup>102</sup>

Man muß bestätigen, daß er seine Übersetzung mit diesen letzteren Worten zutreffend beurteilt hat: sie hält sich, soweit es in dem kurzen, durch Reimzwang zusätzlich

<sup>98</sup> VALENTIN (Anm. 5), S. 161, übersieht das, wenn er schreibt: « Car, si Distelmayr a songé à une représentation, ce que nous ne pouvons déterminer ... ».

<sup>99</sup> Wolfgang Andreas Rhem von Kötz war eine seit dem Jahre 1537 in den Quellen zur Augsburger Kirchengeschichte vielfach erwähnte einflußreiche Persönlichkeit; er starb am 31. August 1588. Vgl. FRIEDRICH ZOEPEL, Das Bistum Augsburg und seine Bischöfe im Reformationsjahrhundert. Geschichte des Bistums Augsburg und seiner Bischöfe, Band 2, Augsburg 1969, S. 118, 752 und passim.

<sup>100</sup> Vgl. A. BUCK (Anm. 38) p. VIII–IX.

<sup>101</sup> Vgl. das Register zu: Ratio studiorum et Institutiones Scholasticae Societatis Jesu ... collectae, concinnatae, dilucidatae a G. M. PACTLER S.J., Vol. IV, adornavit ediditque B. Duhr S.J., Berlin 1894, S. 593 (Monumenta Germaniae Paedagogica XVI); vgl. auch VALENTIN (Anm. 5) S. 107E, dazu die Bezeichnung „auditorium comicum“ im Jesuitengymnasium von Glogau (nach W. FLEMMING, Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge, Berlin 1923, S. 114).

<sup>102</sup> Vgl. damit Distelmayers oben bereits zitierte Äußerung aus der Vorrede zu den „Zweinzig Hauptursachen“.

beengten Knittelvers möglich ist, erstaunlich treu an den lateinischen Text. Natürlich braucht er, ebenso wie gut 50 Jahre später Joachim Meichel in seiner „Cenodoxus“-Übersetzung<sup>103</sup>, mehr Raum, um die lateinischen Senare, Distichen und strophischen Chöre einzudeutschen. So kommt es, daß aus den 2387 lateinischen Versen schließlich 3624 deutsche geworden sind.<sup>104</sup>

Nur in einigen Fällen weicht Distelmayer in nennenswerter Weise von seiner Vorlage ab: Den im Original etwas matten Schluß des III. Aktes ergänzt er in sehr ansprechender Weise um eine kleine Szene, in der die beiden Verliebten Euripus und Venus, von Cupido als Mundschenken bedient, ein fröhliches Gelage halten, bevor sie miteinander die „Schlaffkammer“ der Venus betreten. Andererseits sind die vier letzten Strophen des Schlußchors im V. Akt von Distelmayer nicht übersetzt. Für das „Argumentum“, das im Original nach Art der Plautuskomödien vom Prologsprecher vorgetragen wird, hat er einen eigenen Argumentator (V. 100–118) eingeführt.<sup>105</sup>

[S. 446] Das Personenverzeichnis, das in der lateinischen Fassung sehr genau die Ausstattung der einzelnen Rollen beschreibt, ist von Distelmayer wesentlich gekürzt worden. Dafür hat er an einzelnen Stellen in den gesprochenen Text sehr geschickte Zusätze eingefügt, die dem Zuschauer, der ja die Regieanweisungen des Druckes nicht kennt, über das Geschehen den nötigen Aufschluß geben (z.B. V. 807ff.). Insofern ist der Übersetzung durchaus anzumerken, daß sie aus dem Bedürfnis einer Aufführung entstanden ist und vielleicht auch die Erfahrungen der Aufführung verwertet. Diese Aufführung war nicht für ein ausgewähltes gelehrtes Publikum gedacht, sondern für alle Schichten der Bevölkerung, auch für solche also, „[...] die nie kein Buechstaben gehoert // Jung/ Alt/Reich/ Arm/ Mann und Frawen“ (V. 4–5). Entsprechend „populär“ ist, wie Valentin (S. 161) zutreffend ausführt, der Ton der Übersetzung. Distelmayer hat sich bemüht, manche vagen Partien der Vorlage zu verdeutlichen, Abstraktes zu konkretisieren, gelehrte Anspielungen dem Publikum durch vergrößernde Umsetzung in eine ihm adäquate Sprachebene nahe zu bringen und dem Text insgesamt mehr Farbe, Witz und Effekt zu geben. Diese Tendenz wäre durch viele Beispiele zu belegen. Ein besonders bezeichnender Fall ist die bereits erwähnte Ausgestaltung der Schlußszene im III. Akt. In den gleichen Zusammenhang gehören folgende Punkte:

Die Bedeutung des „poenitere“ (lat. V. 93) als einer allgemein christlichen Lebenseinstellung (vgl. zu diesem Vers Mt. 3, 8) wird eingeeengt und ganz konkret bezogen auf „Das hailig würdig Sacrament/ Welches die Penitenz genendt“ (V. 127–128).

<sup>103</sup> Jakob Bidermann, *Cenodoxus*. Deutsche Übersetzung von Joachim Meichel (1635), hg. von R. TAROT, Stuttgart 1965, bes. S. 165.

<sup>104</sup> Meichels „Cenodoxus“ hat fast doppelt so viele Verse wie das lateinische Original.

<sup>105</sup> Eine ähnliche Differenzierung in Prolog und Argument verzeichnet EXPEDITUS SCHMIDT, *Die Bühnenverhältnisse des dt. Schuldramas*, Berlin 1903, S. 110; auch in der „*Voluptatis cum Virtute disceptatio*“ des Chelidonus (1515) kündigt der Prolog den „Argumentarier“ an (vgl. M. DIETRICH in: *Maske und Kothurn* 5 (1959) S. 49); ebenso verteilt Michael Hiltprandus im ersten Teil seiner Tragikomödie „*Ecclesia Militans*“ Prologus und Argumentum auf zwei Personen (vgl. Ausgabe Dillingen 1573, fol. 3v).

Dasselbe gilt entsprechend für die Übersetzung von „poenitentia“ (lat. V. 363) in Vers 513.

Aus den nur dem Namen nach Gläubigen („nominetenus fidelibus“, V. 1321) werden bei Distelmayer „maul Christen“ (V. 1948), aus „pastor aut fraterculus“ (V. 1420) „Ein Klosterratz oder ein Pfaff“ (V. 2089), und das lateinische Kosewort „mellitissima“ (V. 1231) gewinnt viel Anschaulichkeit in seiner deutschen Gestalt: „Ach du mein Edels zuckermaul“ (V. 1802), ebenso das „Venus [...] venusta“ der Vorlage (V. 975) als „Ey [S. 447] du holdseliger Holderstock/ Und schoene zarte Himmelsdock“ (V. 1426–1427).

Formeln und Redewendungen der klassischen lateinischen Komödie werden sehr volkstümlich wiedergegeben: „proh“ oder „papae“ erscheint als „Bhuet Gott“ (V. 341 und 1466), das Plautinische „pruriunt dentes mihi“, als „O meiner Zaehn: wie waesserns mir“ (V. 2028), und vor allem an grobianischen Schimpfworten und Kraftausdrücken hat Distelmayer eine große Auswahl: V. 1152 „der Aurox“ („torvus [...] senex et horridus“, V. 791), V. 2069 „Laurßhals“ („scelestus ac putris“, V. 1406), V. 2664 „Schlauraff“ („lurco“, V. 1734), V. 170 „der alt trieffaugent Laur“ („Stomachosus ille et lippiens cucullio“, V. 120), V. 506 „Ey du zarter Bantoffels Knecht“ („Ah delicate miles“, V. 359), V. 308–309 „Es sey dann daß wir so grob sein/ Als bloeck/ stoeck/ oder wilde Schwein“ („Nisi bruta, trunci, caudicesque ambo sumus“, V. 208), V. 2079–2080 „Mit fewrigen Gaißlein must uns doch/ der Lucifer zerhawens loch“ („Potius flagellis Lucifer nos igneis/ Discerpat ambos“, V. 1413–1414).

Hierher gehört auch die das Original frei ausgestaltende Schilderung der „prigel Suppen“ (V. 2666ff.).

Oft gebraucht Distelmayer, ohne dazu durch den lateinischen Text ausdrücklich veranlaßt zu sein, deutsche sprichwörtliche Redensarten, um eine Situation zu verdeutlichen: z.B. V. 1731 „Darnach wurd er mir dfeigen zaigen“, V. 2402 „jetzund es ihm and ruehmen gah“<sup>106</sup>, oder V. 1513 „Hab ich dann gar die Brue verschit?“

Alle diese Eigenheiten der deutschen Fassung dienen sichtbar nur dazu, die spröde geistliche Belehrung, die in der allegorischen Form des Stücks verkleidet ist, dem einfachen Publikum so faßlich wie nur möglich zu machen. Die konsequente Übertragung des lateinischen Textes auf ein einheitlich anderes, weniger abstraktes Sprachniveau, die ein souveränes Verständnis des Originals voraussetzt, ist Distelmayer in respektabler Weise gelungen. Die „Treue“ seiner Übersetzung ist dadurch keineswegs eingeschränkt. [S. 448]

### Zur Biographie und zum literarischen Werk von Jacobus Pontanus {6}

Pontanus, dessen sicherlich ansprekendstes Stück „Stratocles“ für die Edition ausgewählt wurde, ist im Jahre 1542 in Brüx in Böhmen geboren. Seinen ursprünglichen Familiennamen Spanmüller hat er später durch den von seinem Geburtsort

<sup>106</sup> Vgl. den Kommentar der Edition zu diesen beiden Versen.

abgeleiteten lateinischen Namen ersetzt.<sup>107</sup> Gegen den heftigen Widerstand seines Onkels, der sein Vormund war, trat er 1546 in Prag dem Jesuitenorden bei. Im Prager Gymnasium der Jesuiten hatte er bereits vorher auf seine hervorragende Begabung aufmerksam gemacht. Die „*Historia Societatis Jesu Provinciae Bohemiae*“ erwähnt ihn als einzigen namentlich unter den Preisträgern, die im Herbst 1563 nach der erfolgreichen Aufführung des Schauspiels „*Philopedius*“ aus den „*scholarum certamina*“ als Sieger hervorgegangen waren.<sup>108</sup> Am 24. Mai 1566 wurde er nach dem Abschluß seines Noviziats zu den Gelübden der „*Scholastiker*“ zugelassen, und am 22. September desselben Jahres zog er nach Ingolstadt, um dort seine Studien fortzusetzen und als Lehrer auszuhelfen.<sup>109</sup> Später studierte Pontanus in Dillingen<sup>110</sup>, wo er am 6. April 1570, noch unter dem Namen *Jacobus Spamolerius Pontanus*, zum „*Baccalaureus philosophiae*“ promoviert, am 26. April 1570 „*Professor Humanitatis*“ wurde und im April 1571 das Lizenziat „*in Artibus*“, d.h. die Zulassung zum Erwerb des Doktorats in der Philosophischen Fakultät erhielt.<sup>111</sup> Als „*Magister philosophiae*“ war Pontanus berechtigt, in der obersten Klasse des Gymnasiums, das zur Universität gehörte, Rhetorik zu lehren. Er tat dies nachweislich bis 1579. Als 1582 das neue Gymnasium der Jesuiten in Augsburg eingerichtet wurde, berief man den schon weitbekannten Pontanus zum Schulleiter [S. 449] und Lehrer der Poesie. Von Matthäus Rader, der damals aus Landsberg nach Augsburg geholt wurde, weiß man, daß Pontanus sein Rhetoriklehrer war. Damit besteht eine Schultradition von Pontanus zu den drei als Dramatiker berühmten Schülern Raders: Jeremias Drexel, Georg Stengel und Jakob Bidermann.

Der Umfang des dramatischen Werks von Pontanus ist trotz Joseph Bielmanns gründlicher Untersuchung<sup>112</sup> noch nicht ganz geklärt. {7} Im Zusammenhang mit dem 1583 in Augsburg aufgeführten „*Josephus Aegyptius*“, als dessen Autor Pontanus bisweilen in Betracht gezogen wurde, schreibt Bielmann. „Über das Stück konnte ich vorderhand nichts Näheres erfahren und auch Pontans Verfasserschaft nicht feststellen. Dies würde unser Bild desselben wertvoll bereichern.“<sup>113</sup> Es scheint, daß die Frage der Verfasserschaft positiv beantwortet werden kann. Möglicherweise ist sogar der Text des „*Joseph*“-Spiels erhalten.

<sup>107</sup> „*Jacobus Pontanus, Brixia Bohemorum, seu Ponte oriundus*“, Schmidl (Anm.74) S. 185, Nr. 180.

<sup>108</sup> Ebd. S. 183, Nr. 176.

<sup>109</sup> Vgl. KROESS (Anm. 65) S. 139.

<sup>110</sup> Aber wohl nicht schon seit 1566, wie B. DUHR, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge* 1, Freiburg i.Br. 1907, S. 671, schreibt.

<sup>111</sup> *Acta Universitatis Dilinganae*, Studienbibliothek Dillingen a.D., cod. XV 226/1, pag. 78 und 79, sowie *Historia Collegii Dilingani Societatis Jesu*, Fribourg, Bibliothèque Cantonale et Universitaire L 89, fol. 6r.

<sup>112</sup> J. BIELMANN, *Die Dramentheorie und Dramendichtung des Jakobus Pontanus S. J. (1542–1626)*, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 3 (1928), S. 45–85.

<sup>113</sup> Ebd. S. 80.

Nach Auskunft der *Historia Collegii Dilingani Societatis Jesu*<sup>114</sup> ist in den Jahren 1572 und 1581 in Dillingen ein „Josephus“ aufgeführt worden. In dieser Zeit hatte Pontanus, wie oben erwähnt, am Dillinger Gymnasium gelehrt. Poetik- und Rhetoriklehrer waren in der Regel für das Theater verantwortlich.

Interessant ist, daß in der Studienbibliothek Dillingen a.D., die auch Handschriften der anderen Pontanus-Dramen besitzt, eine undatierte, aber offensichtlich in die allererste Zeit des dortigen Jesuitenkollegs zurückreichende Handschrift liegt mit folgendem Titel: „Josippus Comoedia sacra, eius pene integram historiam complectens“.<sup>115</sup> Karl von REINHARDSTÖTTNER berichtet in seiner epochemachenden Arbeit „Zur Geschichte des Jesuitendramas in München“<sup>116</sup> von einer großen Münchner „Joseph“-Aufführung des Jahres 1583, deren Text vermutlich im Clm 613 erhalten sei. Bei genauerer Prüfung stellt sich allerdings [S. 450] heraus, daß von REINHARDSTÖTTNER an dieser Stelle seinen Gewährsmann Ignatius Agricola mißverstanden hat, der in Wirklichkeit von der Augsburger Aufführung des „Joseph“ im gleichen Jahr spricht.<sup>117</sup>

1583 ist das zweite Jahr, das Pontanus in Augsburg als Lehrer verbracht hat. Man kann sich sehr gut vorstellen, daß gerade er mit dieser anspruchsvollen Aufgabe einer Freilicht-Aufführung des „Joseph“ vor erlauchtem Publikum<sup>118</sup> betraut wurde. Dafür spricht vor allem folgende Tatsache: Obwohl der „Joseph“-Text des Clm 613 viel umfangreicher ist als der in Dillingen überlieferte, sind beide einander doch sehr ähnlich und in manchen Partien sogar identisch. Es hat den Anschein, daß in diesen beiden Handschriften die von Pontanus stammenden Texte der Dillinger (1572 und 1581) bzw. Augsburger (1583) „Joseph“-Aufführungen vorliegen. Pontanus hat, wie gleich noch zu zeigen sein wird, auch im Fall des „Stratocles“ verschiedene Bearbeitungen seines Stücks hinterlassen. {8}

Die ursprüngliche Fassung (h<sup>1</sup>) dieses humanistischen Antikriegsstücks bildet einen verhältnismäßig statischen, auf den Wechsel von sich widersprechenden Argumenten beschränkten und auf Dramatik fast ganz verzichtenden Dialog. Sie unterscheidet sich (außer in ihrer metrischen Form) nicht wesentlich von den zahlreichen Übungsdialogen in den vielfach aufgelegten „Progymnasmata Latina“ des Pontanus<sup>119</sup> oder von den acht „Dialogi“, die im zweiten Teil seiner „Attica Bellaria“<sup>120</sup> stehen und die ihr Modell in Gesprächen von der Art der „Colloquia familiaria“ des Erasmus

<sup>114</sup> (Anm.111) fol. 7v und 11v.

<sup>115</sup> Cod. XV 219, S. 3–44.

<sup>116</sup> Jahrbuch für Münchener Geschichte 3 (1889), S. 78.

<sup>117</sup> Demnach ist auch J. MÜLLER (Anm. 65) S. 8, 48 und 114 zu korrigieren.

<sup>118</sup> Über den außerordentlichen Glanz dieser Aufführung, zu der die Fugger und der bayerische Herzog kostbare Gewänder geliehen hatten, vgl. Ignatius Agricola S.J., *Historia Provinciae Societatis Jesu Germaniae Superioris* 1, Augustae Vindelicorum 1727, S. 268.

<sup>119</sup> Diese wurden seit 1589 in Dillingen im Unterricht verwendet.

<sup>120</sup> Ausgabe Augsburg 1617, S. 456–493.

haben. Die Fassung h<sup>1</sup>, erhalten in einer [S. 451] Dillinger und einer Wiener Handschrift, wurde in Dillingen, vielleicht im Jahre 1580, gespielt.<sup>121</sup> Das Stück endet bereits nach der Unterredung zwischen dem Titelhelden, der das Studium mit dem Söldnerdienst vertauschen möchte, und seinem Lehrer Eubulus. Am Schluß steht der optimistische Ausblick des unbelehrbaren Stratocles auf den Kriegsdienst.

Erst in dem erweiterten Text der Dillinger Aufführung von 1590 (h<sup>2</sup>, erhalten in einer Dillinger Handschrift) kommt das Stück dramatisch in Gang: Stratocles trifft mit seinem Gefährten Polemius auf zwei heimkehrende Söldner, die den Krieg aus bitterer Erfahrung verwünschen und die beiden Studenten von ihrem Vorhaben abbringen. Damit ist das thematische Problem des „Stratocles“ sowohl im gesprochenen Argument wie auch in einer simplen Handlung einleuchtend gelöst. Pontanus hat in diesen Text jedoch noch eine herzhaft komische Nebenhandlung eingebaut, die gewissermaßen einen theatralischen Überschuß in das Hin und Her der Argumente bringt und dem Stück sehr gut tut. Einer der beiden heimkehrenden Söldner, Misomachus, hatte nämlich vor Jahren seine Frau Faustina mit vielen Kindern böswillig verlassen, wie diese in einem Monolog beklagt, und nun erlebt er einen entsprechend üblen Empfang.

Die alten Drucke des „Stratocles“ (Ingolstadt 1594 und 1600) haben diese beiden schwankartigen Faustina-Szenen nicht aufgenommen, und sie unterscheiden sich auch sonst deutlich von den handschriftlichen Fassungen h<sup>1</sup>h<sup>2</sup>.<sup>122</sup> Die Handschriften bieten einen noch gewissermaßen unbefangenen Aufführungstext, der dann für den Druck offenbar unter zwei Gesichtspunkten verändert wurde. Zum einen sind heidnisch klingende antike Wendungen durch neutrale oder christliche ersetzt: aus dem ursprünglichen „amabit Jupiter“ wird „amabunt coelites“ (V. 90), aus „Di te servent“ wird „Deus te servet“ (V. 389), statt „Ut [S. 452] Aristotelem istum perdat summus Jupiter“ heißt es im Druck „Ut Aristoteli isti mala cadant quam plurima“ (V. 67), statt „dii quae vultis dent vobis bona“: „Sic, quae vultis, eveniant bona“ (V. 459), oder statt „Quamvis deos deasque per omnes obsecres“: „Quamvis per omnia sacra lacrymans obsecres“ (V. 521). Zum anderen ist im Druck der ausgesprochen komödiantische Ton der handschriftlichen Texte zurückgenommen. Man vergleiche etwa die Stelle V. 175ff. mit ihrer ursprünglichen, viel plastischeren Gestalt. In V. 262 fragt Stratocles seinen alten Lehrer, der ihm ausgemalt hatte, wie entstellt ein Soldat aus dem Krieg zurückkehren kann: „Et te tantopere pulcher aspectus capit?“ In den Handschriften hatte die Frage auf den nächsten Vers gezielt, der im Druck fehlt: „Puellas ergo debes intueri“.

Natürlich sind dieser strengen Auswahl auch die größeren Partien zum Opfer gefallen, die in den handschriftlichen Fassungen (h<sup>1</sup> endet allerdings schon früh) ausschließlich

<sup>121</sup> In der *Historia Collegii* (Anm. 111), fol. 11r, liest man: „In renovatione studiorum Dialogus recitatus de liberalitate in studiosos pauperes a divitibus exercenda. item duae orationes contrariae de studiis.“ Im ersten Fall handelt es sich eindeutig um das handschriftlich erhaltene Stück „De connubii miserii“ von Pontanus. Mit „duae orationes contrariae de studiis“ wäre h<sup>1</sup> des „Stratocles“ zutreffend charakterisiert.

<sup>122</sup> Vielleicht läßt sich diese Beobachtung verallgemeinern und grundsätzlich auf das Verhältnis zwischen tatsächlich gespielten Texten und offiziellen Drucktexten anwenden.

der komischen Auflockerung des Spiels dienten: die parodistische Schilderung des Soldatenlebens im Winter (nach V. 389), die scharfe Absage des Stratocles an die Musen (nach V. 412), vor allem aber der Monolog Faustinas (nach V. 417), der sowohl in seiner dramatischen Konstellation wie auch in einzelnen Motiven an die Szene der Frau Marthe Schwerdtlein im „Faust“ („Der Nachbarin Haus“) erinnert<sup>123</sup>, und schließlich die derb komische Prügel- und Wiedersehensszene am Schluß (nach V. 601 bzw. 602) zwischen Faustina und Misomachus, der übrigens der schwankhafte Schluß in den „Pseudostratiotae“ des Cornelius Schonaeus sehr ähnlich ist.<sup>124</sup>

### Jakob Gretzers „Udo“ von 1587

Jakob Gretzer (1562–1625) ist, zusammen mit seinen gelehrten Freunden Jacobus Pontanus und Matthäus Rader, in der Generation nach Petrus Canisius eine der großen Vaterfiguren der Oberdeutschen Jesuitenprovinz. Er erscheint geistig illiberaler und weniger weltläufig als Pontanus, und er war als Pädagoge [S. 453] sicherlich nicht so anziehend wie Rader. Da er aber (offenbar als einziger) persönlich für die Überlieferung seiner Dramen sorgte, indem er sie mit eigener Hand abschrieb und in mehreren Sammelbänden vereinigte, ist sein Werk am vollständigsten erhalten geblieben und von heute aus am leichtesten zu überschauen.<sup>125</sup> Wahrscheinlich hat Rader sowohl als Bezugsperson seiner vielen dramenschreibenden Schüler<sup>126</sup> wie auch als Dramatiker für das Theater vor Jakob Bidermann eine mindestens so bedeutende Rolle gespielt wie Gretzer, der sich, nach seinen literarisch besonders fruchtbaren Jahren in Fribourg, vorwiegend theologischen und sonstigen wissenschaftlichen Aufgaben widmete. Trotzdem gilt Gretzer – auf Grund der mehr oder weniger zufälligen Überlieferungsselektion – mit Recht als *der* Repräsentant des oberdeutschen Jesuitendramas vor 1600.

Sein „Udo Archiepiscopus Magdeburgensis“, erhalten in einer autographen Dillinger Handschrift, ist 1587 in Ingolstadt aufgeführt worden. Elf Jahre später spielte man in München wieder ein Stück dieses Titels. Es ist in dem gleichen Clm 19757<sub>2</sub> enthalten, der auch den Münchner „Theophilus“ von 1596 überliefert.<sup>127</sup> URS HERZOG hat diesen „Udo“ von 1598 herausgegeben und monographisch abgehandelt.<sup>128</sup> Der

<sup>123</sup> Vgl. etwa Marthes „Hätt ich nur einen Totenschein ...“ mit V. 49ff.

<sup>124</sup> Cornelius Schonaeus, Terentius Christianus seu Comoediae sacrae, Coloniae 1592; vgl. auch den Schluß des „Vitulus“ von Schonaeus.

<sup>125</sup> Vgl. die hervorragende Monographie von ANTON DÜRRWÄCHTER, Jakob Gretzer und seine Dramen. Ein Beitrag zur Geschichte des Jesuitendramas in Deutschland, Freiburg i.Br. 1912.

<sup>126</sup> Man vergleiche die zahllosen erhaltenen Briefe, in denen diese sich mit ihren Theaterproblemen an ihn wenden.

<sup>127</sup> Vgl. dazu weiter unten.

<sup>128</sup> URS HERZOG, Jakob Gretzers „Udo von Magdeburg“ 1598. Edition und Monographie, Berlin 1970. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker N. F. 33).

Münchner „Udo“ hat in Einzelheiten eine so starke Ähnlichkeit mit dem in unsern „Lateinischen Ordensdramen“ edierten Ingolstädter Stück, daß ihn HERZOG im Anschluß an DÜRRWÄCHTER<sup>129</sup> mit gutem Grund als Werk Gretsers betrachtet. {9}

Ein weiterer „Udo“-Text ist erhalten in der Sammelhandschrift Köln, Stadtarchiv Univ. Nr. 1058, fol. 70v–83v: „Udo [S. 454] Tragoedia“, ein Drama von etwa 770 Versen (jambische Senare, dazwischen auch Prosapartien), eingeteilt in 5 Akte, ohne Chöre und ohne Regieanweisungen, leider auch ohne Datierung. Einige der 24 Stücke, die in der Handschrift zusammengetragen sind, wurden, JOSEF KUCKHOFF zufolge<sup>130</sup>, schon um das Jahr 1600, beispielsweise in Mainz, aufgeführt.

Bei aller durch die Udo-Legende vorgegebenen Übereinstimmung unterscheidet sich der Kölner „Udo“ doch sehr stark von Gretsers Stück. Es fehlt die Figur des Schulmeisters; die Not des versagenden Schülers Udo wird vor allem im Spott der grausamen „condiscipuli“ sichtbar. Statt der diabolischen Diener sind es die schlechten Freunde („sodales“), die den Erzbischof verführen und verderben. Udo wird hier mit nur geringer Einfühlung in die dramatische Situation und ohne psychologische Differenzierung als der Typ des moralisch haltlosen Menschen<sup>131</sup> vorgeführt. Seine Verfehlungen sind, ersichtlich zur Warnung und Abschreckung der Zuschauer, sehr grell und grob dargestellt. So kommt er, mitten aus seinem lasterhaften Leben gerissen, in betrunkenem Zustand vor das himmlische Gericht, wo der heilige Mauritius eine biblisch fundierte Anklagerede gegen ihn hält.<sup>132</sup> Die anschließende Höllenszene, bei Gretser grausam und mit bitterem Hohn ausgestaltet, ist hier sehr knapp, wie überhaupt im Kölner „Udo“ die szenische Aktion spürbar zugunsten des Wortes eingeschränkt erscheint. So wird z.B. die dramatisch gesteigerte, auch in der Quelle sich dreifach wiederholende Warnung des Himmels an Udo<sup>133</sup> hier einmal lediglich im „Botenbericht“ erzählt und nur ein einziges Mal szenisch vorgeführt. Bezeichnend für diese Armut an schaubarer Handlung ist auch, daß sowohl der warnende Engel als auch die Jungfrau Maria während des ganzen Stücks „post cortinam“ bleiben.

[S. 455]

Außer den drei Spielen, deren Texte erhalten sind, lassen sich noch folgende „Udo“-Aufführungen nachweisen:

---

Vgl. dazu die Rezensionen von J. IJSEWIJN in dieser Zeitschrift, *Daphnis* 2 (1973), S. 119–121, und Verf. in *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N.F.* 12 (1971), S. 379–385.

<sup>129</sup> (Anm. 125) S. 100–118.

<sup>130</sup> Vgl. JOSEF KUCKHOFF, Das erste Jahrhundert des Jesuitenschauspiels am Tricoronatum in Köln, *Jahrbuch des Kölner Geschichts-Vereins* 10 (1928), S. 25 und 49.

<sup>131</sup> Vokabeln wie „mutabilis“ und „inconstantia“ kennzeichnen seinen Charakter.

<sup>132</sup> Die Person des Mauritius, der in diesem Stück auch den Prolog und den Epilog spricht, ist durch die mittelalterliche Legende vorgegeben.

<sup>133</sup> Vgl. Gretsers „Udo“ von 1587, V. 278, 325 und 331 (eventuell liegt Horaz, *Epist.* 11, 2, 214, zugrunde).

1599	Graz <sup>134</sup>
1619	Luzern <sup>135</sup>
1623	Schlettstadt. <sup>136</sup>

Die Gestalt des unseligen Bischofs Udo bot den Jesuiten die Möglichkeit, den Zuschauern exemplarisch das böse Ende eines sündigen, die Mahnung zur Buße ignorierenden Lebens zu demonstrieren. Das Gericht des Himmels und die Höllenstrafen waren einprägsame Stationen derartiger religiöser Lehrstücke. Es ist indes zu vermuten, daß das Drama auch als Appell an die Geistlichkeit der Zeit gedacht war und so verstanden wurde. Andererseits hat die Jugendgeschichte Udos, die der Hauptlegende erst in einem späteren Stadium beigelegt worden ist<sup>137</sup>, bei Gretser wie im Kölner Stück ein stärkeres Gewicht bekommen, als sie etwa in Gretzers Quelle, den „Collationum Sacrarum libri VIII“ von Tilmann Bredenbach<sup>138</sup> einnimmt. Das ist bei einem ursprünglich für die Schuljugend geschriebenen Spiel nicht verwunderlich. Abgesehen von der allgemeinen Vorliebe des frühen Jesuitendramas für die (oft genug komische oder satirische) Darstellung des Schulmilieus war hier ein ernster Identifikationsansatz gegeben: nach dem Muster des schwachen Schülers Udo, der bei der Jungfrau Maria Hilfe findet, sollte sich die zuschauende Jugend in ihren Nöten an sie, die „advocata nostra“<sup>139</sup>, wenden. In diesem Grundmotiv dem „Udo“ vergleichbar sind zwei weitere Dramen, von denen uns wenigstens die Titel erhalten sind: „Drama de Alberto magno, quomodo a Beata Virgine ingenium docile impetravit“, 1596 in Ingolstadt, und „S. Rupertus [S. 456] ingenio perspicaci a Beata Virgine donatus“, 1603 in Prag aufgeführt.

### Der Münchner „Theophilus“ von 1596

Der Text des „Theophilus“ steht in einer Münchner Sammelhandschrift (Cm 19757<sub>2</sub>), die mehr als ein Dutzend Jesuitendramen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts vereinigt. Einer Notiz auf Seite 22 zufolge befand sie sich früher im Besitz des Tegernseer Benediktiners Johann Jakob von Preysing, der 1645 im Alter von 27 Jahren als Lehrer der Rhetorik an der Universität Salzburg gestorben ist. In der Person von Preysings, der sich selber theoretisch und praktisch mit lateinischer Dramatik

<sup>134</sup> Vgl. R. STUMPF in Zeitschrift für Deutsche Philologie 58 (1933), S. 84.

<sup>135</sup> Vgl. DÜRRWÄCHTER (Anm.125) S. 100 Anm. 3.

<sup>136</sup> Vgl. ebda.

<sup>137</sup> Vgl. HERZOG (Anm. 128) S. 57.

<sup>138</sup> Coloniae 1584, lib. VIII, cap. XV, p. 745-755.

<sup>139</sup> In den Fresken zwischen den Wandpfeilern der Studienkirche Dillingen, die im Jahre 1751 von Christoph Thomas Scheffler gemalt wurden, findet man den heiligen Ivo von Tréguier als Patron der Juristen dargestellt, der einen hilfeschuchenden Knaben auf Maria als Fürbitterin (betitelt: „Advocata nostra“) verweist.

befasste, dokumentiert sich die enge Verbindung zwischen Jesuiten- und Benediktinertheater im bayerisch-österreichischen Raum.

Die Perioche seiner „Tragoedia de Sancto Martyre Quirino“<sup>140</sup> aus dem Jahre 1644 enthält eine Widmung von seiner Hand, aus der hervorgeht, daß Jakob Balde sein Lehrer gewesen war und daß er zu diesem noch ein Jahr vor seinem Tod persönlichen Kontakt hatte. Die Eintragung lautet: „Admodum Reverendo D. P. Jacobo Balde S. Jesu Sacerdoti, suo olim Professore Colendissimo se commendat author Traeodiae P. Jo. Jac. a Preysing Rhetorices Professor.“

Die Geschichte von Theophilus aus Adana in Kilikien, der dem Teufel seine Seele verschrieb, um mit dessen Hilfe sein früheres, durch Unrecht verlorenes Amt wieder zu erlangen, gehört zu den Stoffen, die vor allem vom lateinischen Mittelalter an die europäischen volkssprachlichen Literaturen weitertradiert worden sind. Die aus der Spätantike stammende griechische Fassung wurde im 9. Jahrhundert durch den Diakon Paulus von Neapel ins Lateinische übersetzt. Danach schrieb Hrotsvith von Gandersheim im 10. Jahrhundert ihr hexametrisches Werk „Lapsus et [S. 457] conversio Theophili vicedomini“. Aus dem 12. Jahrhundert sind eine dem Marbod von Rennes zugeschriebene „Historia Theophili“ und ein Gedicht „Versus de vita Theophili“ von Radewin erhalten.<sup>141</sup> Es folgen Bearbeitungen (auch dramatische) der Legende in verschiedenen Volkssprachen.<sup>142</sup> Die intensivste und vielfältigste Gestaltung erfuhr der Stoff, noch einmal in lateinischer Sprache, durch die Jesuiten. Die an äußerer Aktion reiche seelische Entwicklung des Theophilus von tiefster Schuld zur Bekehrung und Begnadigung prädestinierte gerade dieses legendäre Schicksal zum religiös pädagogischen Drama im Sinne der Jesuiten und ermöglichte es ihnen, ihre theologische Position in der Frage der Rechtfertigungslehre deutlich zu machen. Daß Zauberei und Teufelspakt seit Anfang zur Fabel des „Theophilus“ gehörten, war eine weitere Empfehlung in dieser Zeit, in der die Angst vor magischen Erscheinungen alltäglich und selbstverständlich war. Schließlich machte die im „Theophilus“ entscheidende Rolle der Jungfrau Maria die Stücke besonders geeignet für die Feste der Marianischen Sodalitäten, in denen die Jesuiten ihre besten Schüler und Studenten organisiert hatten.

<sup>140</sup> Erhalten in der Bayerischen Staatsbibliothek München unter der Signatur 4° Bavar.2197, IV, Nr. 66: Tragoedia de Sancto Martyre Quirino, Philippi I Imperatoris filio, Tegernseensium Tutelari (acta ab Academica Iuventute Benedictinae Universitatis). In der Hochfürstlichen Hochschule zu Salzburg gehalten 1644 9. Nov.

<sup>141</sup> Vgl. dazu WILHELM MEYER, Radewins Gedicht über Theophilus und die Arten der gereimten Hexameter, Gesammelte Abhandlungen 1, Berlin 1905, S. 60–135, mit lateinischen Texten und einer wertvollen Übersicht über die Entwicklung des „Theophilus“-Stoffes.

<sup>142</sup> Vgl. dazu KARL PLENZAT, Die Theophiluslegende in den Dichtungen des Mittelalters, Berlin 1926 (Germanische Studien 43), und neuerdings MOSHE LAZAR, Theophilus: Servant of two masters. The Pre-Faustian theme of despair and revolt, Modern Language Notes 87 (1972) 6, S. 31–50. Zur Orientierung über das weite Feld der „Theophilus“-Literatur sei verwiesen auf HELENE HOMEYER, Hrotsvithae opera, mit Einleitungen und Kommentar, Paderborn 1970, S. 147–153. Vgl. auch PAUL GERHARD SCHMIDT, Weltliche Dichtung des lateinischen Mittelalters und ihr Publikum, Gymnasium 24 (1977), S. 179f., vor allem Anm. 27.

So begegnet der Titel „Theophilus“ in den Quellen über die Theateraufführungen der Jesuiten sehr häufig. Auszuscheiden sind hier allerdings die Fälle, in denen „Theophilus“ nur als allegorischer Name (im Gegensatz etwa zu Misotheus) gebraucht ist.<sup>143</sup> Das von JOHANNES MÜLLER<sup>144</sup> erwähnte „Theophilus“-Drama [S. 458] des Wolfgang Schensleder handelt, wie man einem Brief an seinen Lehrer Rader entnehmen kann, von einem Märtyrerknaben aus dem 6. Jahrhundert<sup>145</sup>, und der im Vindobonensis 13236 (Suppl. 879) erhaltene Text<sup>146</sup> hat ebensowenig mit dem Faust-Vorläufer Theophilus zu tun wie der im „Theatrum Parthenium“<sup>147</sup> gedruckte „Theophilus victima caritatis“ des Jesuiten Ignaz Weitenauer.

In der folgenden Liste<sup>148</sup> ist verzeichnet, wann und wo die Jesuiten die Geschichte des Theophilus von Adana auf die Bühne gebracht haben und welche Texte davon noch erhalten geblieben sind:

1585	Fribourg in der Schweiz
1586	Dillingen
1587	Graz <sup>149</sup>
1594	Luzern
1596	München. Text nach Clm 19757 <sub>2</sub> ediert in Lateinische Ordensdramen, S. 436–519.
1601	Heiligenstadt
1608	Paderborn
1617	Krems
1620	Klagenfurt
1621	Ingolstadt. Autor: Georg Bernardt. Text nach Clm 26017 ediert in: Georg Bernardt SJ (1595–1660): Dramen. 1.Theophilus (1621). Ein Faust-Drama der Jesuiten, lat. u dt. hg., übers. u. komm. v. Fidel Rädle. In: Geistliche Texte des 17. u. 18. Jh. (im Druck). {10} [S. 459]

<sup>143</sup> Vgl. CREIZENACH (Anm.64) Bd. II, S. 146; E. STENDER-PETERSEN, *Tragoediae sacrae: Materialien und Beiträge zur Geschichte der Polnischlateinischen Jesuitendramatik der Frühzeit*, Dorpat 1931, S. 6; J. KUHL, *Geschichte der Stadt Jülich*, 11. Teil, S. 259 und 269.

<sup>144</sup> (Anm. 65) S. 16 und 127.

<sup>145</sup> „Potius mitterem tibi Theophilum meum, puerum martyrem sub Dunaane Homeritarum rege passum...“, Clm 1610, fol. 164v.

<sup>146</sup> KURT ADEL, *Handschriften von Jesuitendramen in der österreichischen Nationalbibliothek*, Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 12 (1960), S. 95.

<sup>147</sup> Ausgabe Augsburg und Freiburg i.Br. 1759, S. 57–105.

<sup>148</sup> JOHANNES MÜLLER (Anm. 65), S. 126f., und K.W. DROZD, *Schul- und Ordens theater am Kollegium S. J. Klagenfurt (1604–1773)*, Klagenfurt 1965, S. 208 Anm. 32, sind hier korrigiert und wesentlich ergänzt.

<sup>149</sup> FRANZ VON KRONES, *Geschichte der Karl Franzens-Universität in Graz*, Graz 1886, S. 339, glaubt wegen der Aufführung an Fasching irrtümlich an einen „Schwank vom Wirtschaftler Theophilus“; davon abhängig HANNES DRAWETZ, *Die geistliche und weltliche Dramatik an der Grazer Universität*, Zeitschrift des historischen Vereins für Steiermark 53 (1962), S. 340.

- 1621 Koblenz. Text erhalten: Staatsarchiv Koblenz 117, 724, S. 1–58.  
 1623 Luzern  
 1625 Iglau  
 1632 Oudenaarde. Das Stück war verfaßt von vier namentlich genannten Schülern der Rhetorik-Klasse. Perioche erhalten: K. B. Brüssel 11, 11.797 (26), abgedruckt bei L. van den Boogerd, *Het Jezuietendrama in de Nederlanden*, Groningen 1961, S. 217–218.  
 1655 Straubing. Text erhalten: Universitätsbibliothek München 40 cod.ms.503; Perioche: Bayerische Staatsbibliothek München, 4° Bavar. 2197, V, Nr. 32.  
 1655 Konstanz<sup>150</sup>  
 1666 Konstanz<sup>151</sup>  
 1699 Köln. Autor: Paul Aler S.J. Text erhalten: „Regina Gratiae Maria, in Absolone (!) et Theophilo Parallelo Dramate Musico Repraesentata [...]“<sup>152</sup>, mit lateinischen und deutschen Arien, vorhanden in: Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, RhS h/40.  
 1722 Aachen. Autor: Paul Aler S.J. Text erhalten: „Mater Gratiae Maria in Theophilo Repraesentata“, mit lateinischen und deutschen Arien, vorhanden in: Bibliothek Wissenschaft und Weisheit, Johannes-Duns-Scotus-Akademie der Kölnischen Ordensprovinz der Franziskaner, Mönchengladbach, heute ohne Signatur, aus der Sammlung Gaßmann der Bibliothek des Aachener Franziskanerklosters stammend.  
 1731 Jülich<sup>152</sup>

[S. 460] In die erste Hälfte des 18. Jh. ist vermutlich der Mannheimer „Theophilus“ zu datieren, den FRITZ DROOP<sup>153</sup> bekannt gemacht hat. Es handelt sich um eine „breit angelegte Synopsis“, d.h. eine Skizze, in der die auf der Bühne darzustellende Handlung sehr detailliert und z.T. mit Dialogproben angegeben ist. Das bemerkenswerte Stück, in dem Arien wie auch stumme Szenen vorgesehen waren, ist von DROOP<sup>154</sup> ziemlich wörtlich ins Deutsche übersetzt.

Für eine „Theophilus“-Aufführung in München 1582, wie sie JOHANNES MÜLLER<sup>155</sup> verzeichnet, gibt es keinen Beleg. Offenbar stützt sich MÜLLER hier auf JOSEPH EHRET<sup>156</sup>, der seinerseits BERNHARD DUHR<sup>157</sup> mißverstanden hat.

<sup>150</sup> Vgl. INGRID SEIDENFADEN, *Das Jesuitentheater in Konstanz*, Stuttgart 1963, S. 183.

<sup>151</sup> Vgl. ebda.

<sup>152</sup> Wohl Alers Parallelstück „Absalon-Theophilus“ von Köln 1699; Vgl. PAUL BAHLMANN, *Jesuiten-Dramen der niederrheinischen Ordensprovinz*, 15. Beiheft zum *Centralblatt für Bibliothekswesen*, Leipzig 1896, S. 69.

<sup>153</sup> FRITZ DROOP, *Die handschriftlichen Jesuiten-Dramen des Collegii Mannheimensis* (Bibliothek Desbillon 1756), Diss. Giessen, Heidelberg 1930, S. 70-104.

<sup>154</sup> Ebda. S. 72–93.

<sup>155</sup> (Anm. 65) Bd. I, S. 31, Bd. II, S. 48 und 126.

Um die Angaben über erhaltene Texte lateinischer „Theophilus“-Dramen zu ergänzen, ist noch zu nennen das „Drama iambicum de Paenitentia Theophili“ des niederländischen Jesuiten Johannes Surius (1554–1631), das gedruckt ist in seinen „Inaures aureae, castorum dramatum volumen tertium“, Tornaci Nerviorum 1621, p. 225–278. Aus dem Proloquium (p.226) geht klar hervor, daß dieses Stück an Fastnacht, als Gegengift („antipharmaca“) gegen ausgelassene Umtriebe, in einem der Jahre vor 1621 aufgeführt worden ist.

Zu erwähnen bleibt schließlich der „Theophilus“ des Antwerpener Augustinereremiten Nicasius Bax (1581–1640). Er ist als einzige der etwa zehn von diesem Autor verfaßten Tragödien gedruckt in Nicasii Baxi Augustiniani Poemata, Antverpiae 1614, p. 164–203.

Der Münchner „Theophilus“ von 1596 ist das älteste erhaltene Jesuitendrama dieses Titels. Da es bei KARL VON REINHARDSTÖTTNER<sup>158</sup> wenigstens kurz mit Zitaten vorgestellt und charakterisiert wird, steht es seit langem in der Sekundärliteratur gewissermaßen [S. 461] repräsentativ für alle „Theophilus“-Stücke. Über die Wertung der höchst unterschiedlichen Texte, über die Entwicklung ihrer dramatischen Strukturen und den besonderen Aspekt der Verwandtschaft des Theophilus mit Faust ist an anderer Stelle ausführlicher behandelt.<sup>159</sup>

Der Münchner „Theophilus“ steht anonym in der Handschrift. Für die üblicherweise angenommene Verfasserschaft des Matthäus Rader gibt es bislang keine zuverlässige Quelle. Rader, der 1596 noch in Augsburg wirkte, ist nur für die große Aufführung des „Cassianus“ (zu Ehren des Kurfürsten von Köln) als Autor eines Münchner Schauspiels zweifelsfrei nachzuweisen. Wenn allerdings der von JOHANNES MÜLLER<sup>160</sup> fehlerhaft zitierte Brief Bidermanns an Rader „die einzige Spur“ in dieser Sache ist, kann die Hypothese als gegenstandslos entfallen, denn MÜLLER mißversteht den Brief eindeutig. Tatsächlich möchte Bidermann nur ein nicht ausdrücklich benanntes Stück von Rader zugeschickt bekommen; der in dem Schreiben erwähnte „Bruno“, mit dem Rader als Verfasser übrigens nichts zu tun hat, ist auf keinen Fall mit einem „Theophilus“-Stück gleichzusetzen.<sup>161</sup> BERNHARD DUHR spricht an zwei Stellen von Rader als dem Autor des „Theophilus“<sup>162</sup>, im ersten Fall mit durch Fragezeichen angedeutetem Zweifel, im zweiten Fall mit Verweis auf das Diarium des

---

<sup>156</sup> JOSEPH EHRET, Das Jesuitentheater zu Freiburg i.d. Schweiz, Freiburg i.Br. 1921, S. 52 und Anm. 59.

<sup>157</sup> (Anm. 110) S. 328.

<sup>158</sup> (Anm. 116) S. 79.

<sup>159</sup> Vgl. Verf. (Anm. 86) und (Anm. 60) S. 478–495.

<sup>160</sup> (Anm. 65) S. 12 und 17.

<sup>161</sup> Richtig gedeutet von ROLF TAROT in seinem Nachwort zu Bidermanns Dramen (Anm. 2) Bd. 1, S. 8f.

<sup>162</sup> (Anm. 110) S. 351 und 328.

Münchener Kollegs. Dort aber liest man unter dem Monat Juli 1596 nur folgenden Eintrag:

In festo Visitationis [...] A prandio datus in eorum (scil. spectatorum nobilium) gratiam Dialogus in electione Prefecti de Theophilo, qui precibus Virginis recepit syngraphum sanguine scriptum. Interfuit ipsemet Serenissimus Guilielmus cum coniuge et filiola et nobilium virorum magna corona. Egerunt tamen sodales personas commode et cum aliqua satisfactione.<sup>163</sup>

„Am Fest Mariae Heimsuchung wurde nach dem Mittagessen für die hohen Besucher ein Spiel in Verbindung mit der Wahl des neuen Präfekten [der Sodalität] aufgeführt. Es handelte von [S. 462] Theophilus, der dank der Fürbitte der Jungfrau Maria seinen mit Blut unterschriebenen Vertrag [vom Teufel] wieder zurückerhielt. Der Vorstellung wohnte höchstpersönlich der Durchlauchtigste [Herzog] Wilhelm [von Bayern] mit Gemahlin und einem Töchterchen bei sowie ein großer Kreis vornehmer Männer. Die Sodalen<sup>164</sup> haben ihre Rollen trotzdem gut gespielt und sind dem Anspruch des Publikums durchaus gerecht geworden.“

### Ergänzungen und Korrekturen:

{1} Nach ULRICH G. LEINSLES jetzt maßgeblichen neuen Forschungen zu Pontanus ist der „Stratocles“ in einer ersten Fassung bereits 1578 aufgeführt worden; vgl. U. G. LEINSLE, *Jacobus Pontanus SJ (1542-1626). Humanismus und pietas in der Spätrenaissance*, in: *Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg Bd. 43 (2009)*, S. 81-99, hier S. 85.

{2} Alle vier Dramen Bernardts sind inzwischen in Editionen verfügbar: Georg Bernardt SJ, *Dramen: I. Theophilus (1621), II. Tundalus (1622), III. Jovianus (1623/1642), IV. Thomas Becket (1626)*, lateinisch und deutsch herausgegeben, übersetzt und kommentiert von FIDEL RÄDLE (*Geistliche Literatur der Barockzeit*, Bde 5–8), APA-Holland University Press, Amsterdam & Maarssen bzw. Utrecht 1984, 1985, 2006 und 2008.

{3} Übersetzt ist diese Vorrede von FIDEL RÄDLE: *Die Praemonitio ad lectorem* zu Jakob Bidermanns *Ludi teatrales (1666)* deutsch, in: JAMES HARDIN und JÖRG JUNGMAJR (Hgg.), „Der Buchstab tödt – der Geist macht lebendig“. Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans-Gert Roloff, Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York, Paris, Wien 1992, Band II, S. 1131–1171.

---

<sup>163</sup> Clm 1550, fol. 9v.

<sup>164</sup> Mitglieder der Marianischen Kongregation.

{4} Gretser scheidet als Autor des Ingolstädter „Udo“ von 1598 offensichtlich aus; vgl. dazu Anmerkung {9}

{5} Erschienen in: *Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis, Proceedings of the Second International Congress of Neo-Latin Studies*, edited by P. TUYNMAN, G. C. KUIPER and E. KEBLER, München 1979, S. 886–897.

{6} Die Informationen dieses Kapitels sind entscheidend erweitert und z. T. korrigiert durch die neuen Arbeiten zu Pontanus von ULRICH G. LEINSLE. Dazu gehören außer dem in {1} zitierten Aufsatz: U. G. LEINSLE, *Werke Jakob Pontanus‘ in der Handschrift Studienbibliothek Dillingen XV 399*, in: *Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen an der Donau* 106 (2005), S. 87–146; DERS.: *Dichtungen Jakob Pontanus‘ in der Handschrift Studienbibliothek Dillingen XV 399*, in: ebenda 107 (2006), S. 258–321; DERS.: *Das Gedichtbändchen der Universität Dillingen zum Tod Herzog Albrechts V. von Bayern (1579) mit Werken von Jakob Pontanus*, in: ebenda 111 (2010), S. 9–25; DERS.: *Inszenierte Universität. Akademische Festkultur in der Frühen Neuzeit*, in: *Blick in die Wissenschaft. Forschungsmagazin der Universität Regensburg* 18, 15. Jg. (2006), S. 20–29.

{7} Vgl. dazu jetzt LEINSLE, wie {1}, S. 85–87.

{8} Das Stück liegt auch in einer neuen zweisprachigen Edition vor: *Jacobus Pontanus, Soldier or Scholar. Stratocles or War*, ed. by THOMAS D. MCCREIGHT and PAUL RICHARD BLUME, Baltimore, Maryland 2009.

{9} Nach neueren Forschungen ist Gretzers Autorschaft aus metrischen Gründen höchst unwahrscheinlich; vgl. BARBARA BAUER – JÜRGEN LEONHARDT (Hgg.), *Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici (Jesuitica 2)*, Regensburg 2000, S. 104–106.

{10} Erschienen 1984, vgl. {2}.