

Gottes ernstgemeintes Spiel

Überlegungen zum welttheatralischen Charakter des Jesuitendramas

von

FIDEL RÄDLE

Erstveröffentlichung: Franz Link, Günter Niggel (Hrsg.): Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart. Berlin 1981 (Duncker & Humblot). (Sonderband des literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs.) S. 135–159.

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

Es hat schon laengst der weiseste auß den Koenigen von Gott / als einem Ursprung aller Weisheit / bezeuget (Proverb: 30)¹ daß sein Freud seye / mit den Menschen=Kindern zu spihlen / selbigen unterschiedliche Staend oder Persohnen anvertrauend / mit angehaengtem Zusatz / daß / welche nach Goettlicher Anordnung die ihnen gegebne Persohn wurden durch dises zeitliche Leben wohl vertreten / einer immerwahrenden Glueckseligkeit in dem Himmel zu geniessen haetten: jene aber / welche nit dem Goettlichen / sonder ihrem selbst eignen Gefallen nach / die gegebne Persohn versehen wurden / der ewigen Pein sich mueßten besorgen. Demnach dann an disem so ernstlichen Welt=Spihl so vil gelegen / ob ein jeder in seinem Stand / in den ihn der Allerweiseste GOTT gesetzt hat / sich wohl / oder uebel verhalte; Als hat belieben wollen / auf der Schau=Buehne / gleichsam in einem Schatten / die unermessene Goettliche Weisheit zu verehren / umb auß dem Schimpf den Ernst zu erlernen; Weil alle / sie wollen oder wollen nicht / auf der grossen Schau=Buehne dieser Welt eine Persohn / und zwar eben dise so GOTT will / agieren muessen [...].

So liest man in der Perioche (im kurzen *Argumentum* vor dem *Prologus*) eines am 4. und 5. September 1691 im Jesuitengymnasium zu Augsburg aufgeführten Dramas mit dem Titel *Vitae Humanae Fabula* [...] *Das ist: Ernstliches Welt=Spihl der Goettlichen Weisheit*. Die Perioche befindet sich im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek München² und ist

¹ Proverbia (Buch der Sprüche) 8, 30.

² 4° Bavar 2193, V,10.

soeben von ELIDA MARIA SZAROTA ediert worden.³ Das Titelblatt trägt die offenbar auf Franciscus Lang zurückgehende handschriftliche Notiz: »P. Lambertus Erhart Rhet. Prof. Choragus«. Also ist das Stück inszeniert und damit vermutlich auch verfaßt worden von Pater Lambert Erhart, dem damaligen Rhetorikprofessor am Augsburger Jesuitengymnasium, von dem übrigens keine weiteren [S. 136] Dramen oder sonstige literarische Arbeiten bekannt sind. {1}Leider ist der lateinische Text des Stücks nicht erhalten geblieben. Wir sind also angewiesen auf die parallel in lateinischer und deutscher Sprache abgefaßte, Szene für Szene kurz beschreibende Inhaltsangabe der Periöche.

Während die deutsche Version, wie bei den bilinguen Periöchen üblich, den Verlauf der Handlung zwar viel detaillierter nachzeichnet, jedoch inhaltlich mit dem lateinischen Text übereinstimmt, unterscheiden sich im vorliegenden Fall die beiden dem *Prologus* vorausgehenden *Argumente*, die das Stück lediglich summarisch vorstellen und deuten, in ihrer Substanz sehr stark voneinander. Das deutsche *Argument* ist eingangs bereits, leicht gekürzt, zitiert worden. Sein lateinisches Pendant ist für unser Thema noch aufschlußreicher. Es enthält nämlich in nuce ein theoretisches Kompendium des *Welttheaters*, das vor allem deswegen bemerkenswert ist, weil es die traditionsbeladene »Schauspielmetapher« sozusagen poetologisch aufarbeitet und die Vorstellung vom Menschenleben als einer Rolle im Welt-Spiel unmittelbar und programmatisch mit einem tatsächlich agierten Drama über dieses Thema verknüpft. Das *Argumentum* hat folgenden Wortlaut:

Vitam hominis ab Augusto fabulae comparatam esse, qua belle peracta, merito sit applaudendum, liquet: inter originis enim humanae protasin, horaeque fatalis catastrophen, tam multis variisque erroribus vita mortalium implicatur, ut laetissima principia fine penitus acerbo excipiantur; viceque versa, moestis initiis terminus saepe respondeat, undique beatus. Sed, missis rationibus, Sacrae Tabulae sufficiant, Sapientiam Divinam ludere in orbe terrarum, palam edicentes; quo lusu serius magis spectatur nihil, eo potissimum ex capite, quod pars non minima lusus sit homo, et lucrum proponatur aeterna felicitas, adiecta conditione, ut neglectum hoc praemium malis objiciat non finiendis. Nos in theatri Umbra praelusuri, quo facilius in conspectu huius Solis agere serio discamus, fabulam hanc verissimam sic partiti sumus, ut factam, non absque murmure, Personarum distributionem variis Actorum modis, et hunc candida Choragi crisis subsequatur. Thema Dramatis, praeter Codicis sacri auctoritatem, experientia commendat.⁴

³ ELIDA MARIA SZAROTA, *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periöchen-Edition*, I. Band: *Vita humana und Transzendenz*, Teil 1 (München, 1979), S. 127–135. Die einzelnen Periöchen werden im folgenden mit Szarotas römischer und arabischer Numerierung, hingegen Exzerpte bzw. Kommentarstellen der Herausgeberin mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

⁴ SZAROTA, Bd. I, S. 128.

»Man weiß, daß das Menschenleben von Augustus mit einem Drama verglichen worden ist, das seinen Beifall verdient, wenn man es gut zu Ende agiert hat. Zwischen der »protasis« der Geburt eines Menschen und der »catastrophe« seiner Todesstunde wird das Leben der Sterblichen in viele und verschiedenartige Irrungen verstrickt, so daß der erfreulichste Beginn auf ein ganz bitteres Ende hinauslaufen und, umgekehrt, ein rundherum glücklicher Ausgang auf einen traurigen Anfang folgen kann. Indes, lassen wir solche theoretischen Erörterungen: die Heilige Schrift mag uns genügen, die uns klar sagt, daß die göttliche Weisheit auf dem Erdkreis ihr Spiel treibe. Und doch kann man nichts Ernsteres sehen als dieses Spiel, vor allem deshalb, weil es dabei zum nicht geringsten Teil um den Menschen selber geht und weil der Gewinn der ewigen Glückseligkeit auf dem Spiele steht, mit der zusätzlichen Spielregel, daß die Geringschätzung dieses Siegespreises den Menschen in das ewige Unglück stürzt. [S. 137] Wir wollen dazu heute in einem schattenhaften Bild umrißhaft ein Vorspiel auf dem Theater zeigen, damit wir umso leichter lernen, vor dem Angesicht unserer Sonne (d. h. Gottes) zu agieren. Dabei haben wir dieses Schauspiel, das recht eigentlich die Wirklichkeit des Lebens wiedergibt, folgendermaßen gegliedert: zuerst kommt die Verteilung der Rollen, die nicht ohne Murren abgeht, dann wird die unterschiedliche Verhaltensweise der Akteure vorgeführt, und zum Schluß folgt das glanzvolle Gericht des »Regisseurs«. Das Thema dieses Dramas legt uns, abgesehen vom Zeugnis der Heiligen Schrift, auch die menschliche Erfahrung nahe.«)

Das lateinisch konzipierte *Argumentum* setzt bezeichnenderweise mit der Rekapitulierung eines profanantiken Gedankens ein, der in der langen Geschichte der »Schauspielmetapher« einen wichtigen Platz einnimmt. Es sind die Worte des sterbenden Augustus an seine Freunde. Nach dem Zeugnis Suetons fragte sie der Kaiser, ob er ihrer Meinung nach die Komödie seines Lebens gut gespielt habe (»ecquid iis videretur mimum vitae commode transegisse«), und forderte sie mit der griechischen Komödienklausel auf, ihm in diesem Fall zu applaudieren.⁵

Diese Metapher gibt den Impuls für die folgenden Sätze unseres *Argumentum*, die den Bezug zwischen Menschenleben und Schauspiel noch viel deutlicher, d. h. unter Verwendung technischer Begriffe der Poetik und in einer streng durchgeführten Allegorisierung herstellen: die Geburt des Menschen ist seine »protasis« (d. h. die Eröffnung des Dramas), der Tod ist die »catastrophe«⁶, die Irrungen seines Lebens sind die in der Poetik für die mittleren Akte vorgesehenen Komplikationen⁷, und der je unterschiedliche Verlauf eines Lebens zum Besseren oder zum Schlimmeren entspricht den

⁵ Sueton, *Vitae Caesarum, Divus Augustus* 99, 1. Zur Tradition der »Schauspielmetapher« vgl. WILFRIED BARNER, *Barockrhetorik* (Tübingen, 1970), S. 86–124.

⁶ Vgl. Jacobus Pontanus S. J., *Poeticae Institutiones* (Ingolstadt, 1600) L. II. cap. XV: »De partibus Comoediae«, S. 101.

⁷ Vgl. Pontanus, *ibid.*: »turbae«, »rerum perturbatio«; cap. XVI: »De actibus, scenis et actoribus seu personis«: »tertius (scil. actus) impedimenta et turbationes affert: quartus viam monstrat, qua res implicitae solvantur: [...] postremus res implicitas artificiose dissolvit« (S. 102); vgl. auch Jakob Masen über die »implicationes dramatum« und den »error dramaticus« am Anfang des 2. Buches seiner *Palaestra Eloquentiae Ligatae, Pars III* (Köln, 1664).

Definitionen von Komödie bzw. Tragödie.⁸ Was »auf dem Spiele steht«, ist das Schicksal des Menschen in der Ewigkeit.

Es fällt auf, wie das deutsche *Argument*, das sich an den einfachen (d. h. nicht lateinkundigen) Zuschauer wendet, auf die ganze poetologische Allegorie verzichtet und sich ausschließlich an dem Zitat aus den *Proverbia* (8, 30–31) orientiert.

[S. 138] Diese Bibelstelle, in der sich mit großer gedanklicher und poetischer Tiefe eine uralte, archetypische Vorstellung ausspricht⁹, ist in unserem deutschen Text zielbewußt uminterpretiert – und verflacht. Aber dadurch ist mit einem Mal ein Text »gewonnen«, der die platonische Vorstellung vom Menschen als einem »Spielzeug Gottes« (παῖγνιον θεοῦ) biblisch zu decken scheint und die Rollenverleihung Gottes für das Welt-Spiel gewissermaßen programmiert. Im Text der Vulgata (»[...] et delectabar per singulos dies ludens coram eo, omni tempore ludens in orbe terrarum, et deliciae meae esse cum filiis hominum«)¹⁰ heißt es lediglich, die Weisheit Gottes spiele auf dem Erdkreis vor Gottes Angesicht, und es sei ihre Freude, bei den Menschenkindern zu sein.¹¹ Diese beiden Sätze werden vom Verfasser unserer Perioche in einer sprachlich und theologisch bedenklichen Weise zu einer einzigen Aussage zusammengezwungen, daß es nämlich »Gottes [...] Freud seye / mit den Menschen=Kindern zu spihlen / selbigen unterschiedliche Staend oder Persohnen anvertrauend« usw. Von Gottes Spiel »mit den Menschen=Kindern«, und zwar in dem hier konstruierten instrumentalen Verhältnis, steht in den *Proverbia* nichts, aber diese passive Spielzeugfunktion, die sich im jeweiligen »Stand« des Menschen erproben lassen muß, ist für das Verständnis und die Botschaft des folgenden Stücks von entscheidender Bedeutung. Es nimmt, nach den Angaben der Perioche, folgenden Verlauf¹²:

Der Prolog weist den Anspruch Fortunas auf die Beherrschung der Welt zurück und unterstellt das Los der Menschen ausdrücklich der Göttlichen Weisheit. Darauf folgt der I. Akt:

- I, 1 Die Göttliche Weisheit »als diser Welt Oberster Spihlmaister / theilet nach ihrem Belieben / zu gutem deß Menschen / die Persohnen auß [...]«.
- I, 2 Die Akteure werden aufgeklärt über die »Gesätz / nach welchen ein jeder sein Persohn beobachten solle«.
- I, 3 Der Adlige bedankt sich für die ihm zugeteilte Rolle.
- I, 4 Der Adlige, der sich gegen die geringeren Personen in „Hoffart“ erhoben hat, wird zurechtgewiesen. »Werden aber beyde Theil deßhalben [S. 139]

⁸ Vgl. Pontanus, *ibid.*, cap. XX: »Tragoediae et Comoediae discrimina« : »exitus comoediae laetior est, cum eius initium plerunque sit paulo turbulentius ac tristius: tragoediae moestus, ac funestus plane [...]« (S. 114).

⁹ Vgl. dazu HUGO RAHNER, *Der spielende Mensch* (Einsiedeln, 1952, 51960), S. 21 f.

¹⁰ Thomas von Aquin zitiert den ersten Teil in *Expositio super Boethium De hebdomadibus*, ed. P. MANDONNET (Paris, 1927), S. 166.

¹¹ Der hebräische Urtext lautet dagegen »... und Freude über mich war bei den Menschenkindern.« (vgl. H. RAHNER, S. 22).

¹² Die Zitate sind bewußt nahezu ausschließlich der deutschen Fassung entnommen, die viel spezifischere Informationen bietet als die denkbar lapidar und allgemein gehaltene lateinische.

ermahnet / und gelehrt / sich in ihrem Stand und Persohn / mit gebuehrender Zufriedenheit / vollkommen zu halten«.

Der Chor am Schluß des I. Aktes »haltet vor etliche Beyspil der gestrafften Hoffart / welche disem grossen Welt=Spihl einverleibt seynd «.

Der II. Akt zeigt das »strafliche murren wider die außgetheilte Persohnen«.

II, 1 Ein Hofunker lehnt die »Persohn seines Sohns / den die Goettliche Weisheit zu einem geistlichen Stand beruffen hat«, ab.

II, 2 Der Bettler beklagt sein armseliges Los.

II, 3 Der Kriegsoberst beklagt sich über die Beschwerlichkeit der in der Hl. Schrift vorgeschriebenen Ausrüstung des wahren christlichen Ritters.¹³

II, 4 Die zarte Jugend beklagt, daß sie einem frühen Tod ausgeliefert ist.

Der Chor zum Schluß des II. Aktes rügt am biblischen Beispiel des Turmbaus zu Babel das Murren gegen Gottes Anordnungen.

Der III. Akt führt »Muster der guten Actorum« vor:

III, 1 David bewährt sich in der Feindesliebe.

III, 2 Job bewährt sich in der »adversorum tolerantia«.

III, 3 Manasse bereut seine Sünden.

III, 4 Jacobonus erscheint als Beispiel der »vera sapientia«.¹⁴

III, 5 Der zwölfjährige Jesus erscheint als Beispiel des Gehorsams gegen Gott.

»In Christo / als dem besten Actor, erhellet / wie man sich in der Demuth und Gehorsam solle verhalten [...]«.

Der Chor am Schluß des III. Aktes »erklaeret / wie alles, vorderist aber das Exempel deß Sohns Gottes / dem Menschen dienen koende und solle [S. 140] sein Heil zu erwerben / und durch die Geschoepf / als Staffel / den Himmel zu besteigen«.

Der IV. Akt führt »ein Muster der schlimmen Actorum« vor:

IV, 1 Ein adliger Liebhaber lehnt die Versöhnung mit seinem Rivalen ab.

IV, 2 Ein Kranker zürnt dem Himmel.

¹³ Zweifellos ist hier an den Epheserbrief (6,11–17) zu denken. Die dort genannten Begriffe »(gegürtet mit) Wahrheit«, »Panzer der Gerechtigkeit«, »Schild des Glaubens«, »Helm des Heiles«, »Schwert des Geistes« – muß man sich wahrscheinlich konkret als deutlich gekennzeichnete, notfalls beschriftete, Kleidungs- bzw. Rüstungsteile des Kriegsobersten vorstellen.

¹⁴ Als einzige nichtbiblische Figur ist hier Jacopone da Todi OFM (1228/30–1306) genannt, der sich, der Legende nach, als berühmter Dichter Italiens zum Leben eines »frommen Narren« entschloß. Er galt lange Zeit als Verfasser der Sequenz »Stabat mater« (vgl. *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. V, 1960, Sp. 850 f.); die bildende Kunst stellt ihn schon früh mit Buch und Kreuz als Attributen dar (vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, begründet von ENGELBERT KIRSCHBAUM S. J., hg. von WOLFGANG BRAUNFELS, Bd. VII (Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1974), Sp. 21 f.).

- IV, 3 Ein verarmter Edelmann entschließt sich in seiner Verzweiflung zum Selbstmord.
 IV, 4 Ein Reicher ist hart gegen die Armen.
 IV, 5 Dieser adlige Reiche am Hof lehrt seine Vettern, sich in den »Lasterhaften Welt=Lauf« zu schicken.

Der Chor am Ende des IV. Aktes »erkläret / wie alles / durch eigne menschliche Bosheit / den Menschen zum Verderben laiten koende / bevorab die Ergernus«.

Der V. Akt enthält die »Crisis de Actoribus. Goettliches Urtheil und Außspruch über beschehenes agieren«:

- V, 1 »Die Goettliche Weisheit / so nicht mehr gedulden wolte die vorsetzliche Bosheit der liederlichen Actoren / schliefft in den Harnisch der Gerechtigkeit, und laßt alle Actores berueffen.«
 V, 2 Die Akteure des II. Aktes werden wegen ihres Murrens zurechtgewiesen.
 V, 3 »Folgen die keinnuetze Actores [d. i. die des IV. Aktes], denen under die Nasen gerieben wird / daß sie sich der goettlichen Weisheit / so underschidlicher Mitteln und Mittels=Persohnen sich bedient / den Menschen auf das Gute zu laiten / muthwillig widersetzt haben.«
 V, 4 »Endlich erscheinen auch die gute Actores, denen billiches Lob wird beygemessen / dem besten Actori aber / (Christo) wird das Urthel über alle andere überlassen.«
 V, 5 »Nach widerlegten Einwuerffen der Gottlosen wird das Urthel gefaellet / den Boesen zur Straff / den Frommen aber zur Belohnung; Mit angehaengter Erinnerung an die Zuseher / dises Schau=Spiehls / zu ihrem Nutzen / sich bester massen zu bedienen.«

Das Stück endet, ohne *Schlußchor*, mit der im Herbstspiel üblichen Verteilung der Prämien an die besten Schüler des abgelaufenen Schuljahres.

Es liegt natürlich nahe, die *Vitae Humanae Fabula* mit Calderóns *El gran teatro del mundo* zu vergleichen. Elida Maria Szarota, die diesen Vergleich [S. 141] in ihrem Kommentar¹⁵ angestellt hat, hält für wahrscheinlich, daß es sich bei unserer Perioche »um die Zusammenfassung einer Adaptation« des Calderónschen Werks handelt.¹⁶

Allerdings konstatiert sie neben auffallenden Übereinstimmungen auch sehr gravierende Strukturunterschiede zwischen den beiden Stücken, die nicht nur in der Unvergleichlichkeit der dichterischen Potenzen begründet sind.

Nach Szarota haben beide Stücke folgende Gemeinsamkeiten: Gott als Regisseur (bei Calderón als Autor); Rollenverteilung durch Gott; Reaktion der Menschen darauf (Die Auflehnung gegen die zugeteilten Rollen, die in der Perioche als Block einen ganzen Akt ausfüllt, manifestiert sich bei Calderón jedoch weniger massiv); Spielregeln: Lohn

¹⁵ SZAROTA, Das Jesuitendrama, Bd. I, S. 1549–1553.

¹⁶ SZAROTA, Bd. I, S. 1549.

für gutes, Strafe für schlechtes »Spiel«; die Rolle der zarten Jugend entspricht dem (ungeborenen) Kind bei Calderón.

In folgenden Punkten bestehen, Szarota zufolge, wesentliche Unterschiede: Bei Calderón ist die »Welt« als Person Gesprächspartner des »Autors«; die mit ihren Rollen belehnten Menschen sind untereinander in Kontakt; es herrscht bis zuletzt Unklarheit (und also dramatische Spannung) über die Bewertung der einzelnen Rollen; ihre Reue ist das entscheidende Kriterium für das Urteil; Calderóns Hauptanliegen ist der *freie Wille* (*albedrío*) der Handelnden; die Personen des Bauern und der Schönheit fehlen in der *Vitae Humanae Fabula*.

Man kann noch ergänzend hinzufügen bzw. unterstreichen: Die biblische Komponente des Augsburger Stücks (vgl. den III. Akt mit den fast ausschließlich der Bibel entnommenen Mustern »der guten Actorum«, sowie die Chöre) ist dem *Welttheater* Calderóns fremd. Der Auftritt des zwölfjährigen Christus (III, 5) und die Rolle Christi als Richter im letzten Akt (V, 4) haben keinerlei Entsprechung bei Calderón, der in auffällender Weise die Kluft zwischen Gott und den Menschen unüberbrückt läßt.¹⁷

Im Augsburger Stück wird Christus als der »beste Actor« den Menschen ausdrücklich zugesellt. Bedeutsam ist vor allem, daß bei Calderón die Theaterfiktion im Zentrum der Handlung konsequent und sehr lebendig durchgehalten wird, während in der *Vitae Humanae Fabula* das *Welttheater* eben nur ein abstraktes, durchallegorisierendes Denkschema ist, das im Titel und im *Argumentum* des Stücks theoretisch vorgegeben wird, aber doch [S. 142] keinen eigentlich schöpferischen Ausdruck findet.¹⁸ Es gibt hier kein szenisch realisiertes Spiel vor dem Zuschauer Gott, keine *Auftritte*, keine gleichzeitigen zwei Ebenen auf der Bühne, keine Welt-Kulissen, keinen Souffleur wie bei Calderón. Lediglich das Motiv der *Rolle* ist szenisch offenbar gut genutzt: Im I. Akt wird man mit der konkreten Zuteilung der Rollen in der Form von Kostümen und Attributen rechnen müssen, zumindest in der 3. Szene des II. Aktes tritt solche allegorische Konkretisierung im Falle der Rüstung des Obersten zutage¹⁹, und in der 1. Szene des V. Aktes zieht die *Göttliche Weisheit* im wörtlichen Sinne den Harnisch der Gerechtigkeit an. Dieser wichtige Ausschnitt aus dem Komplex *Welttheater* – die bildhafte Vorstellung vom Menschen in seiner *Rolle* und die möglichst theatergemäße Handhabung und Umsetzung dieser Vorstellung auf der Bühne – hat, wie weiter unten noch gezeigt werden soll, für die Jesuitendramatik eine große Bedeutung.

Verglichen mit Calderóns Spiel, bietet uns die Augsburger Perioche allerdings lediglich eine Art dramatisch ins Bild gesetzten Tugend- und Lasterspiegel²⁰, in dem die Lehre

¹⁷ Vgl. HANS URS V. BALTHASAR im Nachwort zu Calderón de la Barca, *Das große Welttheater*, übertragen u. f. d. Bühne eingerichtet von HANS URS VON BALTHASAR (Einsiedeln, 1959), S. 74 f. (»Von Christus ist nicht die Rede [...]«, S. 74).

¹⁸ Gerechterweise muß hier allerdings berücksichtigt werden, daß ein Schauspiel, das wir in der Perioche nur als Skelett vor uns haben, in jedem Fall abstrakter wirken muß, als ein vollständiger, poetisch ausgestalteter Text.

¹⁹ Vgl. dazu oben Anm. 13.

²⁰ SZAROTA, Bd. I, S. 1551.

von der Gottgewolltheit der Standesunterschiede auf dieser Welt besonders ausgeprägt ist.

Mit der abstrahierenden Tendenz des Stücks hängt auch zusammen, daß die Personen sich nicht im horizontalen Raum der Welt entfalten dürfen, wie Calderón das seinen Gestalten zur Erprobung ihres freien Willens gestattet, daß sie vielmehr »unmittelbar zu Gott« bleiben und, am kurzen Zügel seiner strengen Kontrolle, bei jedem Auftritt sofort exemplarisch in der Bewährung stehen. Jede Figur wird nur in je einer Szene vorgestellt und dann für den Rest des Spiels, gleichsam als blindes Motiv, außer acht gelassen bis zum abschließenden Gericht. Jede Figur scheint nur angelegt auf diese letzte Entscheidung hin, die über sie gefällt werden wird. Gerade diese Orientierung auf die *crisis* am Ende des Lebens ist offensichtlich ein welttheatralisches Charakteristicum in der dramatischen Konzeption der Jesuiten. Letztlich wird offen bleiben müssen, ob Calderón – und sei es, was gut denkbar wäre, auf indirektem Wege – dem Augsburger Stück das Modell geliefert hat. Die Übereinstimmungen erscheinen jedenfalls nicht so signifikant, daß sie ein Verhältnis direkter Abhängigkeit zwischen beiden Stücken überzeugend begründen könnten. Die durchgängige Idee der Rollenfunktion menschlichen Lebens, die das Augsburger Stück als ein Exemplar *Welttheater* konstituiert, ist, wie schon angedeutet, absolut verfügbarer [S. 143] abendländischer Traditionsbesitz. Es genügt in diesem Zusammenhang, auf die Arbeiten von RÜTSCH²¹, VILANOVA²², JACQUOT²³, RUSTERHOLZ²⁴, BARNER²⁵ und URS VON BALTHASAR²⁶ zu verweisen.²⁷

Selbst eine Figur wie die »zarte Jugend« (11, 4), die auf den ersten Blick dem ungebo- renen Kind bei Calderón nachgebildet scheint, ließe sich mit guten Gründen auf einen anderen Ursprung zurückführen: das dem Tode geweihte Kind gehört zum typischen

²¹ JULIUS RÜTSCH, *Das dramatische Ich im deutschen Barocktheater* (Horgen-Zürich, Leipzig, 1932).

²² ANTONIO VILANOVA, »El tema del gran teatro del mundo«, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Bd. 23 (1950), S. 153–188.

²³ JEAN JACQUOT, »Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderón«, *Revue de Littérature comparée*, Bd. 31 (1957), S. 341–372, bes. S. 348 ff.

²⁴ PETER RUSTERHOLZ, *Theatrum vitae humanae. Funktion und Bedeutungswandel eines poetischen Bildes. Studien zu den Dichtungen von Andreas Gryphius, Christian Hofmann von Hofmannswaldau und Daniel Casper von Lohenstein*, Philologische Studien und Quellen, Bd. 51 (Berlin, 1970), bes. S. 144–155.

²⁵ Wie Anm. 5.

²⁶ HANS URS VON BALTHASAR, *Theodramatik*, Bd. 1, *Prolegomena* (Einsiedeln, 1973) »A. Der Topos ‚Welttheater‘«, S. 121ff., bes. S. 125ff.

²⁷ Die starke Identifizierung von Person und *Stand*, und ihre schon im deutschen *Argumentum* sehr betonte affirmative Tendenz, sowie das Motiv der Danksagung des in seinem Stand Begünstigten und des Murrens der Benachteiligten erinnern im übrigen an das Fastnachtsspiel *Wie Gott der Herr Adam und Eva ihre Kinder segnet* und an den Schwank *Die ungleichen Kinder Eve* von Hans Sachs bzw. an deren Vorlagen; vgl. Hans Sachs, *Fastnachtsspiele*, ausgew. u. hg. v. THEO SCHUMACHER, Deutsche Texte, Bd. 6 (Tübingen, 1957), S. 103–135 und S. 190–197; dazu SCHUMACHER, Einleitung, S. 26–30. Der Unterschied besteht nur darin, daß, anstelle der betroffenen einzelnen Vertreter der Stände (wie in unserm Stück), bei Hans Sachs Eva in ihrer Rolle als Mutter Freude bzw. Enttäuschung äußert über das Los, das der bei ihr eingekehrte »Herre Gott« ihren Kindern zudedacht hat.

Personal des spätmittelalterlichen Totentanzes, dessen Thematik und Stimmung auch das Augsburger Stück mitgeprägt hat.²⁸

Trotz der Unterschiede zu Calderóns uneinholbarer szenischen Realisierung der *Welttheater*-Idee ist das Augsburger Spiel, zumindest seinem theoretischen Anspruch nach, wahrscheinlich das expliziteste Stück *Welttheater*, [S. 144] das sich in der Dramatik der Jesuiten nachweisen läßt. Es soll deshalb hier ausführlich vorgestellt werden und den Ausgangspunkt bilden für einige weitere Überlegungen zu den welttheatralischen Prinzipien des Jesuitendramas.

In seiner soeben erschienenen, epochemachenden Darstellung des Jesuitentheaters in den deutschsprachigen Ländern weist JEAN-MARIE VALENTIN auf die grundsätzliche, ideell vorbereitete Anlage dieses Theaters als »théâtre du monde« hin.²⁹ Nähere Untersuchungen zu diesem Thema fehlen allerdings noch.³⁰ Die Arbeit von WALTER KÖNIG, die dem Titel nach viel verspricht³¹ und der Jesuitendramatik einigen Platz einräumt, ist leider sehr enttäuschend, da sie den Begriff *Welttheater* bis zur Untauglichkeit erweitert hat: »Es werden also unter >*Welttheater*< alle jene Dramen zu erfassen sein, die als *bewußte Idee ihres Autors die Welt zum Raum, das Weltgeschehen zur Handlung, das Menschheitschicksal auf seinem Höhe- und Wendepunkt zur Peripetie, die ganze Menschheit als >dramatis personae<* und endlich eine – nicht in theologischem, philosophischem oder mathematischem, sondern in menschheitlich-bedeutungsvollem Sinne – *Ewigkeit als Handlungszeit* haben.³² KÖNIG faßt demnach »bis auf wenige Ausnahmen das gesamte Schaffen« der Jesuitendramatiker unter dem Begriff *Welttheater*³³, tatsächlich aber interpretiert er dann doch nur Bidermanns *Cenodoxus* bzw. Meichels *Cenodoxus*-Übersetzung³⁴, – ohne erkennbaren Gewinn an neuen Einsichten in dieses nun als *Welttheater* gedeutete Stück.

²⁸ Es wäre in den weiteren Umkreis der Jesuitendramen einzubeziehen, die ANTON DÜRRWAECHTER in seinem Aufsatz »Die Darstellung des Todes und Totentanzes auf den Jesuitenbühnen, vorzugsweise in Bayern«, in *Forschungen zur Kultur und Litteraturgeschichte Bayern*, 5. Buch (Ansbach und Leipzig, 1897), S. 87–115, vorgestellt hat. Auch die Personen des adeligen Liebhabers und des ungeduldigen Kranken im Augsburger Stück (IV, 1 und 2) haben Entsprechungen etwa in dem 1639 zu Freiburg i. Br. aufgeführten Jesuitendrama *Aeternitas Das ist Ewigkeit/ Zue welcher wir Menschen alle aus diesem sterblichen Leben wanderend* (vgl. DÜRRWAECHTER, S. 98 ff.) Zur Affinität von »theatrum-mundi«-Emblemen und der Stände- und Lebensalterrevue des Totentanzes vgl. MICHAEL SCHILLING, *Imagines Mundi. Metaphorische Darstellungen der Welt in der Emblemik*, Mikrokosmos, Bd. 4 (Frankfurt a. M., Bern, Cirencester/U. K., 1979), bes. S. 141.

²⁹ JEAN-MARIE VALENTIN, *Le théâtre des jésuites dans les pays de langue allemande (1554–1680). Salut des âmes et ordre des cités*, 3 Bde., Berner Beiträge zur Barockgermanistik, Bd. 3 (Bern, Frankfurt a. M., Las Vegas, 1978); vgl. das so überschriebene Kapitel, Bd. 1, S. 327 f.

³⁰ »Le problème n'a pas été étudié chez les jésuites« (Valentin, Bd. 3, S. 1092, Anm. 1.).

³¹ W. KÖNIG, *Idee und Geschichte des Welttheaters in Europa. Seine dramaturgische und szenische Gestaltung von Aischylos bis Paul Claudel. Mit besonderer Berücksichtigung der mittelalterlichen und barocken Bühne*, Phil. Diss. (masch.) Wien, 1951.

³² KÖNIG, S. 5 (Hervorhebungen von König).

³³ KÖNIG, S. 256, ähnlich noch einmal S. 258.

³⁴ KÖNIG, S. 258–277.

Man wird zugeben, daß sich für die zusammenfassende Benennung des Phänomens Jesuitentheater, das sich im *Cenodoxus* sicherlich exemplarisch dokumentiert, eine Formel wie *Welttheater* in gewissem Sinne aufdrängt. Es gibt in dieser Epoche, in der die Welt generell als ein mehr oder weniger deutlich von Gott gelenktes oder auch von ihm verlassenes Theater gesehen und erfahren wird³⁵, keine geistige Konzeption, die so ausdrücklich den [S. 145] bildhaft dramatischen wenn nicht gar theatralischen Charakter des individuellen menschlichen Lebens betont³⁶ und regelrecht visualisiert³⁷ wie die der Jesuiten.³⁸

Wenn nun diese dem jesuitischen Weltbild immanente Theatermetaphorik noch auf der Bühne ausdrücklich inszeniert wird, muß sich da nicht geradezu das Welttheater in Potenz ergeben, mit Gott als Autor, Spielleiter, Zuschauer und mächtigem Rezensenten, sowie dem Menschen als »deß vorsichtigen Gottes Gespihl«³⁹

Offenbar läßt sich WALTER KÖNIG von solchen Überlegungen leiten, wenn er schreibt: »Eine Geschichte der Dramen des Welttheaters der Jesuiten zu geben, würde [...] beinahe einer Besprechung sämtlicher Ordensdramen über zwei Jahrhunderte gleichkommen.«⁴⁰ Doch eben wegen seiner universellen Bedeutung und Verwendbarkeit für die Weltanschauung und Weltdeutung der Jesuiten muß man den Begriff Welttheater, wenn er im Sinne von Selektion und Unterscheidung etwas leisten soll, seiner »Totalität«⁴¹ und seiner metaphorisch-deskriptiven Unverbindlichkeit entkleiden.

Darum sollen nun, in strengerer Konzentration auf die betroffenen Texte, die wichtigsten dem Vorstellungskomplex Welttheater zugehörnden Denk-, Bild- und Aktionsformen des Jesuitendramas näher untersucht und an Beispielen vorgestellt werden. Dabei ist auch zu fragen, welche dramatische Funktion sie haben und wie sie von den Autoren literarisch-technisch und szenisch behandelt und eingesetzt sind. Die Stichworte unserer Auswahl lassen sich zu einem großen Teil aus der bereits ausführlich erörterten *Vitae Humanae Fabula* herleiten.

³⁵ Vgl. RICHARD ALEWYN, »Das große Welttheater«, in: RICHARD ALEWYN und KARL SÄLZLE, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung* (Hamburg, 1959), S. 9–70; BARNER, *Barockerhetorik* (wie Anm. 5), S. 86–124 mit weiterer Literatur. »Albrius vergleichet das menschliche leben einer Tragedi«, heißt es im Prologus der Perioche *Von dem Keyser Ludovico Pio* (Neuburg, 1691) (SZAROTA I, IV, 2, S. 968).

³⁶ »Die Reihe der Zeugnisse aus dem 17. Jahrhundert ließe sich beinahe beliebig fortsetzen, und immer wieder würde auch die Internationalität der Theatermetapher sichtbar werden, nicht zuletzt in der lateinischen Jesuitendichtung« (Barner, S. 88).

³⁷ Man denke an die systematische Visualisierung des geistlichen Unterweisens in den Ignatianischen Exerzitien. RICHARD BERNHEIMER, »Theatrum Mundi«, *The Art Bulletin*, Vol. 38/4 (1956), S. 230, weist darauf hin, daß Ignatius methodisch eine starke Affinität zu Giulio Camillo's *Idea del teatro* verrät, die vermutlich auf direkter Kenntnis dieses Werkes beruht.

³⁸ VALENTIN hat dieses weltanschauliche Prinzip, das für die Entwicklung des Jesuitentheaters grundlegend geworden ist, mit wünschenswerter Deutlichkeit herausgearbeitet (*Le théâtre des Jésuites*, Bd. 1, S. 194 ff.); vgl. dort Valentins Termini *applicatio sensuum* bzw. *théâtralisation*.

³⁹ So nennt der *Prologus* des Landsberger *Daniel*-Spiels von 1685 den Helden des Stücks (vgl. SZAROTA I, I, 46, S. 516).

⁴⁰ KÖNIG, S. 258.

⁴¹ Vgl. KÖNIGS oben zitierte überaus diffuse »Definition«.

[S. 146]

Die dramatische Handlung als Spiel Gottes mit den Menschen

»Die Gluecks=Goettin will sich anmassen / mit der Welt=Kugel zuspilen wird aber verstaendiget / daß solches Spil nicht ihr / sonder der Goettlichen Vorsichtigkeit zustehe.« Diese im *Prologus* des Burghausener *Cyrus*-Spiels aus dem Jahre 1693⁴² beschriebene Ausgangssituation ist bis zur Austauschbarkeit typisch für eine große Zahl von Jesuitendramen, in denen sich *Divina Providentia* spielend durchsetzt gegen ihre weltliche Rivalin, die Göttin *Fortuna*.⁴³ Es sind fast die gleichen Personen, die bereits im Prolog des Augsburger Stücks von 1691 um die »Beherrschung der Welt« gestritten haben, und es ist bemerkenswert, daß das dort so stark betonte Bibelwort von der »auf dem Weltkreis spielenden« Göttlichen Weisheit auch hier im Titel unverkennbar anklingt: *Cyrus Regium Divinae Providentiae In orbe ludentis Paradigma*. Der Wechsel von *Divina Sapientia* zur dramatisch ergebigeren Person der *Divina Providentia* ist nicht nur hier vollzogen. Sehr oft erscheint *Divina Providentia* im Titel der Stücke und mehrfach in Verbindung mit der schon erwähnten biblischen Vorstellung des Spiels. Einige Beispiele seien genannt: *Ludens in orbe terrarum Providentia in Josepho Aegyptio proposita* [...], Regensburg 1721⁴⁴; *Numantius Divinae Providentiae Lusus*, Landsberg 1700⁴⁵; *Providentia Dei ludens in rebus humanis per varios casus Fortunae* [...], Hall in Tirol 1675⁴⁶; *Jaromirus, Oder: Die mit denen Menschlichen Anschlaegen spilende Goettliche Vorsichtigkeit*, Burghausen 1732⁴⁷; *Clodoaldus Daniae Princeps in orbe terrarum ludentis Dei scopus*, Ellwangen 1698⁴⁸; ähnlich *Ludus Divinae Providentiae Clodoaldus*, Amberg 1722⁴⁹.

Im *Argumentum* des erwähnten *Jaromirus* liest man: »Ludentem in Orbe Terrarum Dei Sapientiam, si quisquam expertus est uspiam, is certe Jaromirus fuit [...]«⁵⁰; in der deutschen Version ist, im oben angedeuteten Sinne, der hier in der Bibel allein belegten *Sapientia* die *Providentia* beigesellt: »Daß die Weiß- und Vorsichtigkeit Gottes in diser Welt zuspilen pflege / [S. 147] hat vielleicht keiner jemahls klarer erweisen / als Jaromirus [...]«⁵¹ Im Untertitel des Stücks ist überhaupt nur noch von der spielenden *Goettlichen*

⁴² Vgl. SZAROTA I, I, 22.

⁴³ E. M. SZAROTA eröffnet ihre Periochensammlung mit einer 47 Texte umfassenden Gruppe, die vom Thema und von der zentralen Person der *Divina Providentia* beherrscht wird. Vgl. SZAROTA, Bd. I, S. 125-530.

⁴⁴ SZAROTA I, I, 7.

⁴⁵ SZAROTA I, I, 43.

⁴⁶ SZAROTA I, I, 10.

⁴⁷ SZAROTA I, I, 45.

⁴⁸ SZAROTA I, I, 41.

⁴⁹ SZAROTA I, I, 42.

⁵⁰ SZAROTA, Bd. I, S. 50.

⁵¹ SZAROTA, Bd. I, S. 50.

Vorsichtigkeit die Rede⁵², desgleichen im *Argumentum* des Spiels *Post Sex sive Providentia Divina in Prophetis suis gloriosa*, Eichstätt 1722⁵³: »Wir pflegen zusagen / die Goettliche Vorsichtigkeit spihle mit uns Menschen: welches in keinen wahrer zuseyn sich befindet / als in denen Prophezeyungen; da nemlich der liebe Gott kuenftige Dingen uns zwar andeutet / aber weder alles / weder klar vorsaget; sonder gleich einer Mutter dem Kind den Apfel nur zeigt; aber nicht gibet.«⁵⁴ Die beigegebene Explikation zeigt, daß Gottes Spiel mit dem Menschen hier eine vorläufige, hinhaltende und auch irritierende Lenkung bedeutet, bei der das Ziel noch unklar bleibt und der Schluß offen ist.

Die Jesuitendramen mit dem Thema und der Hauptrolle der zum Spiel aufgelegten *Divina Providentia* zeichnen sich dementsprechend aus durch besonders verwirrende, klippenreiche, vom »error dramaticus« im Sinne Jakob Masens geprägte Handlungen mit unverhofften, glücklichen Lösungen. Das repräsentativste Beispiel dieser Gattung ist zweifellos die Geschichte des *Ägyptischen Joseph*⁵⁵, die von den Jesuiten außergewöhnlich oft dramatisiert worden ist.⁵⁶ Im *Argumentum* des bereits erwähnten Regensburger *Joseph* von 1721 heißt es, dieses Spiel sei schon vor über 3400 Jahren aufgeführt und von allen Himmlischen mit größtem Vergnügen betrachtet worden; ja Gott selbst habe ihm als Zuschauer höchsten Beifall gezollt (»[...] ipsique etiam spectatori Deo vehementer probatum«).⁵⁷ In demselben Text wird Gott aber nicht nur als Zuschauer, sondern als »erster und überragender Autor dieser Komödie« (»primus et praecipuus Comoediae huius auctor Deus«) bezeichnet.

Im Gegensatz zu Calderón lassen die Jesuiten Gott zwar nicht »persönlich« in der Rolle des Autors und Zuschauers auftreten, aber er wird gleichzeitig [S. 148] in beiden Funktionen gedacht und geglaubt und erfahren, von den agierenden Personen wie von den Zuschauern. Er lenkt und beobachtet das Spiel in der Welt durch seine Abgesandten auf der Bühne, durch die Personifikationen seiner Macht (etwa die *Divina Providentia*), durch den Schutzengel usw. Die Delegation der Lenkung Gottes an seine Medien oder »Funktionäre« und seine Vertretung auf der Bühne sollen weiter unten noch genauer erörtert werden.

⁵² SZAROTA, Bd. I, S. 507.

⁵³ SZAROTA, I, IV, 6.

⁵⁴ SZAROTA, Bd. I, S. 1044.

⁵⁵ Das wunderbare Schicksal des *Joseph* wird auch in Stücken anderen Inhalts öfter als tröstlicher Beweis göttlichen Waltens beschworen (vgl. z. B. SZAROTA, Bd. I, S. 217, 235, 265, 283 f., 329 ff.). Jakob Masen nennt diese Geschichte ausdrücklich als Beispiel für einen »historiae tragicae praecipuus error, sine vitio patientis [...]« (*Palaestra Eloquentiae Ligatae, Pars III* (Köln, 1664), l. 2, S. 108).

⁵⁶ Vgl. SZAROTA I, 1, 5–7 und S. 1559–1563; JOHANNES MÜLLER, *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665)*, Bd. 2 (Augsburg, 1930), S. 114 f.; FIDEL RÄDLE, »Das Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation«, in *Gegenreformation und Literatur*, hg. JEAN-MARIE VALENTIN, *Daphnis*, Bd. 8 (1979), S. 181–183. <http://hdl.handle.net/11858/00-001S-0000-002D-B58E-C>

⁵⁷ SZAROTA, Bd. I, S. 192.

Als Widerpart Gottes im Spiel mit dem Menschen fungiert häufig *Fortuna*. Sie ist die dominierende Macht der Welt – wenn man von Gott absehen könnte. Sie ist machtlos, sobald Gott seinen Anspruch auf den Menschen deutlich macht. In vielen Stücken, die von der *Divina Providentia* handeln, wird *Fortuna* bereits zu Beginn des Spiels abgesetzt oder vom Theater vertrieben: »Die Goettliche Vorsichtigkeit verjaget von der Schau-Buehne die leichtfertige unbestaendige Goettin Fortunam / wird beynebens angezeigt / daß nichts dem Glueck / oder Unglueck / sonder alles dem weissten Rath Gottes solle zugemessen werden.«⁵⁸

Es ist im hier gegebenen Rahmen nicht möglich, auf das philosophisch und theologisch delikate Verhältnis von *Fortuna* und *Providentia*, also das Problem der menschlichen Willensfreiheit, einzugehen. Gemessen an der außerordentlichen Bedeutung *Fortunas* für das Denken und das künstlerische Schaffen des Barock⁵⁹, spielt sie bei den Jesuiten im wörtlichen Sinn eine untergeordnete und letztlich erfolglose Rolle. Als unverrückbare Koordinaten der menschlichen Existenz gelten hier *Divina Providentia* bzw. *Gratia* und *liberum arbitrium*. Damit ist die Verantwortlichkeit für das Geschehen auf der Welt und im menschlichen Leben klar zugewiesen. Für *Fortuna* als selbständige Macht ist nur wenig Platz übrig.⁶⁰

Die *Welt* als Ort des Spiels Gottes mit dem Menschen ist bei den Jesuiten nicht, wie bei Calderón, Geschöpf und Partner Gottes und objektive Möglichkeit des Lebens für den Menschen, sondern »eitle«, gefallene Welt, Gott entfremdet und dem Menschen gefährlich. Sie ist immer als die verlockende Versuchung bewertet, die, wie das *Viridarium Mundi* im *Euripus* des Levin Brecht⁶¹, den Menschen von seinem richtigen Weg abbringt. Der einzelne soll [S. 149] sie überwinden oder mit List und Bedacht ausschalten, so wie in Bidermanns *Cosmarchia* der Einjahreskönig *Promethes* die Bürger von *Cosmopolis* überlistet.

Wenn *Mundus* als Person auftritt, verkörpert sie das Prinzip der Sünde, die Gegenwelt zu Gottes Heil. Dabei ist in der Regel das moralische Leben des Individuums, gelegentlich aber auch das politische Leben der Kirche, betroffen. *Mundus* ist z. B., neben *Caro* und *Daemon*, der Feind der Seele in dem berühmten Oratorium *Philothea*⁶² des Johannes Paullinus, das erstmals 1643 in München und danach vielerorts mit großem

⁵⁸ Prologus aus *Divinae Providentiae Lusus in Jobo olim exhibitus* (Dillingen, 1679) (SZAROTA I, I, 31, S. 398).

⁵⁹ Vgl. dazu die hervorragende Arbeit von GOTTFRIED KIRCHNER, *Fortuna in Dichtung und Emblematis des Barock*, Diss. (Mainz, 1969), und SZAROTA, Bd. I, S. 1549.

⁶⁰ *Fortuna* kann u. U. von Gott ausdrücklich in seinen Dienst genommen werden. In dem *Jovianus*-Spiel *Ironia vitae humanae* (Freiburg i. Br., 1649) (mehr dazu weiter unten), ist sie eine Funktion Gottes.

⁶¹ Ediert in *Lateinische Ordensdramen des XVI. Jh.*, mit dt. Übersetzungen hg. von FIDEL RÄDLE, Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jh., Reihe Drama, Bd. VI (Berlin, New York, 1979), S. 1–293; über seinen prägenden Einfluß auf das Jesuitendrama vgl. FIDEL RÄDLE, »Aus der Frühzeit des Jesuitentheaters«, *Daphnis*, Bd. 7 (1978), S. 429–437. <http://hdl.handle.net/11858/00-001S-0000-002D-B58B-1>

⁶² SZAROTA I, II, 11–13.

Erfolg aufgeführt wurde.⁶³ Und das gleiche Verhältnis kündigt sich bereits im Titel des Burghausener Spiels von 1675 an: *Theophilus in Conflictu triplici contra Mundum, Carnem et Orcum Bellator et Victor*.⁶⁴ Die beiden Rivalen *Mundus* und *Contemptus Mundi* bemühen sich um den hl. Willibald in der Eichstätter *Comedia Von S. Wilibaldo* aus dem Jahre 1615⁶⁵, während in der *Comedia [...] von dem heiligen Tito*, Augsburg 1655, gleich zu Beginn »der eitle Weltgeist von dem Schutzengel Titi / und der Tugend von dem Theatro weggetrieben« wird⁶⁶, wie das sonst der *Fortuna* von *Divina Providentia* widerfährt.

Nicht mehr um die Einzelseele, sondern um das universelle Heil geht es in dem Kampf zwischen *Mundus* und *Contramundus*, den der bayerische Jesuit Wolfgang Starck, wohl gegen Ende des 16. Jahrhunderts, in einem handschriftlich erhaltenen Drama dargestellt hat.⁶⁷ *Mundus* vertritt hier die Welt des Atheismus und damit auch die politische Gefahr (z. B. der Türken) für die katholische Welt, die ihrerseits als *Contramundus* agiert und in der Rolle eines »miles spiritualis« erscheint.⁶⁸

[S. 150] Der Bereich von *Mundus* und *Fortuna* wird als Ort der *vanitas*⁶⁹, des gottfernen, absurden Spiels menschlichen Lebens, im Jesuitendrama bisweilen zum Gegenstand einer bitteren philosophischen Betrachtung, meist in Form eines selbständigen Vor- oder Zwischenspiels: Die griechischen Philosophen Demokrit und Heraklit⁷⁰ lachen bzw. weinen über den Zustand der Welt⁷¹ als eines Theaters, in dem sie nur lauter Gauner und Narren am Werk sehen, »alle als Schauspieler verkleidet, viele in einfachem Hanf, mehr noch in Seide«: »[...] personatos omnes, cannabi multos, plures serico«.⁷²

Die Rolle: Rollentausch und Verkleidung. Diabolische Täuschung und providentielle Lenkung

⁶³ Im gleichen Jahr wurde in München, als Komplement zur *Philothea*, das wiederum fast ausschließlich gesungene Stück *Theophilus seu Charitas hominis in Deum* gegeben, in dem die *Welt* als Person vergeblich »ihre Kinder : und Gauckelwerck« anbietet und schließlich von der *Lieb Christi* hinausgejagt wird. (Vgl. SZAROTA I, II, 14; die Zitate S. 688 und 694).

⁶⁴ SZAROTA I, VII, 13.

⁶⁵ SZAROTA I, V, 1.

⁶⁶ SZAROTA I, IV, 12, S. 1096.

⁶⁷ Clm 197579₂, S. 129–226. Ein ausdrücklicher Titel des Stücks (vielleicht *Mundus*?) ist nicht überliefert.

⁶⁸ Vgl. die Interpretation bei VALENTIN (wie Anm. 29), Bd. 1, S. 467–471.

⁶⁹ Über die barocke Entlarvung der *vanitas* vgl. BARNER, *Barockrhetorik* (wie Anm. 5), S. 105–117: »Christliche, stoizistische und satirisch-pikareske Perspektive des barocken Welttheaters«.

⁷⁰ Zur Geschichte dieses Paares vgl. AUGUST BUCK, »Democritus ridens et Heraclitus flens«, in DERS., *Die humanistische Tradition in der Romania* (Bad Homburg, Berlin, Zürich, 1968), S. 101–117; vgl. auch BARNER, S. 115 mit Anm. 158.

⁷¹ Vgl. das *Intermedium primi actus* in Francisco Bencis *Hercules in bivio*, Clm 611, fol. 16rv. In Starcks *Mundus*-Spiel sind die beiden Philosophen Vertreter des *Mundus inversus*. In dem Freiburger *Jovianus*-Stück *Ironia vitae humanae* von 1649 (vgl. dazu unten Anm. 79) treten Democritus und Heraclitus in drei Szenen des ersten Aktes auf (»Die Irrendt und Spoettisch Welt / wirdt von Zween Weltweisen verlachtet und beweinet«). Anlaß ihrer Gemütsbewegung ist vor allem das Hofleben.

⁷² So im *Proludium* des *Jovianus* von Georg Bernardt (Clm 26017, fol. 49v), zu dem im folgenden Kapitel noch mehr zu sagen sein wird.

»Die Fürsichtigkeit läst an einer Seiten Todt und Elend, anderseits das Glück mit seinen Gefährten aus einem Gewölck hervortreten; und weil alsbald ein Streit entsteht, leget solchen die Fürsichtigkeit bey: gibt selbst den Leuten ihr Glückszettel in die Hand.« So liest man im *Eingang* der Perioche zum Spiel *Die Fürsichtigkeit Gottes (Eulogius und Justinian)*, Münster 1685, die PAUL BAHLMANN zuerst bekannt gemacht hat.⁷³ Das Stück ist ein Jahr später in modifizierter Gestalt, wiederum zu Ehren des Kaisers Leopold, in Köln aufgeführt worden.⁷⁴ Wie in der *Vitae Humanae Fabula* von 1691 wird auch hier die Verteilung der Rollen bzw. der Lebenslose durch Gott von den Betroffenen mit Murren aufgenommen: »Nach beygelegtem Zweyspalt zwischen dem Glück und Unglück theilet die Fürsichtigkeit die Glücks-Zettulen aus. Indem sich aber unterschiedliche beklagen, alß Jacob über den Verlust Josephi etc. läst sie endlich zu, daß Eulogius sein Zettul verändere [S. 151] und zeigt dessen bevorstehenden bösen Wandel an.«⁷⁵ Der arme Steinhauer Eulogius verläßt seinen Stand und bringt es durch Glück und List zu einer angesehenen, aber, wie im zuletzt zitierten Satz angedeutet, vom Laster gefährdeten Stellung. Doch Gottes gnädige Vorsehung führt ihn nach vielfältiger Wirrnis wieder zu seinem »vorigen Handwerk« zurück. Was hier gezeigt wird, ist vordergründig die konkret sichtbare vorübergehende Entfremdung des Menschen von seiner ihm zugedachten Rolle. Vielleicht wäre es erlaubt, im übertragenen psychologischen Sinn vom Verlust der Identität zu sprechen. Im übertragenen religiösen Sinn jedenfalls – und nur darauf kam es den Jesuiten an – ist die Krise der Seele gemeint, die in der Welt vom rechten Weg abirrt, aber schließlich zurückfindet. Es handelt sich also um ein spezifisch »seelsorgerliches« Modell, das auf der Jesuitenbühne vielfach variiert worden ist. Seine klassische Formulierung bietet sicherlich das Spiel vom *Verlorenen Sohn*⁷⁶, das auf den naiven Zuschauer viel eindeutiger wirken mußte als etwa der Fall des Eulogius, weil hier die Verirrung identisch ist mit dem sichtbaren äußerlichen Elend des Verlorenen Sohnes. Die Verfehlung seiner Rolle erweist sich auch nach irdischen Maßstäben als ein offenkundiger Fehler. Der Verlorene Sohn ist in mehreren Spieltiteln ausdrücklich als »peccatricis animae imago« o. ä. deklariert⁷⁷, und im Burghausener *Filius Prodigus* aus dem Jahre 1676 wird diese übertragene Bedeutung jeweils in eigenen Szenen, die mit »Applicatio« überschrieben sind, erklärt. Die erste dieser Szenen (die 3. des I. Aktes) führt die verschiedenartige ‚persönliche‘ Ausstattung der Menschen durch Christus vor Augen: »Christus ertheilet unterschiedlichen Seelen unterschiedliche Gaben ...«⁷⁸

Eine den *Filius Prodigus*-Stücken in der Struktur vergleichbare Gruppe bilden die *Jovianus*-Dramen, in denen das Motiv der *Rolle* gedanklich und szenisch in besonders vielfältiger und effektiver Weise ausgeschöpft wird. Es handelt sich um die Geschichte

⁷³ PAUL BAHLMANN, *Jesuiten-Dramen der niederrheinischen Ordensprovinz*, XV. Beiheft zum Centralblatt für Bibliothekswesen (Leipzig, 1896), Nr. LIX, S. 263–268; wiederabgedruckt bei SZAROTA I, I, 32.

⁷⁴ BAHLMANN, S. 214, SZAROTA, Bd. I, S. 411.

⁷⁵ BAHLMANN, S. 214, SZAROTA, Bd. I, S. 411.

⁷⁶ Vgl. SZAROTA I, 11, 6–10.

⁷⁷ Vgl. SZAROTA I, 11, 7–9.

⁷⁸ SZAROTA, Bd. I, S. 629.

des Königs Jovianus, der in seinem Hochmut von Gott auf schlechthin theatralische Weise gedemütigt und »korrigiert« wird.⁷⁹ Der Schutzengel des Jovianus bemächtigt sich, während der König badet, der königlichen Kleider und Insignien und spielt selber, von niemandem erkannt, für eine Zeit die Rolle des Jovianus, der, seinerseits [S. 152] mit ein paar Lumpen bekleidet, sich keine Geltung mehr als König zu verschaffen vermag und von seinem eigenen Hof schmäzlich verjagt wird. Erst im Stadium der tiefsten Erniedrigung und der Erkenntnis seiner Abhängigkeit von Gott wird er wieder als König eingesetzt.

Die Jovianus-Spiele demonstrieren, nicht anders als die *Enlogius*- und die *Filius Prodigus*-Spiele, die schmerzliche Rückkehr des Menschen aus dem Irrtum zur Erkenntnis seiner wahren Bestimmung, aber sie tun es unter einem ganz pointierten dramatischen Einsatz des Motivs der *Rolle*. Das unbesonnene Leben des Jovianus wird erschüttert durch die Erfahrung, daß seine eingebildete Macht nur auf Äußerlichkeit beruht, die sich in den äußerlichen Attributen seines Amtes manifestiert. Sobald er ihrer beraubt ist, und also die Rolle des Königs nicht mehr spielen kann, ist seine Geltung aufgehoben. Erst nachdem Jovianus diese Erkenntnis gemacht hat, die sein inneres Leben ändert, ist er würdig, die Rolle des wahren Königs wieder zu übernehmen.

Das Stück führt eine buchstäbliche »Entlarvung« des äußerlichen, unwesentlichen Lebens, der *vanitas* der Welt vor⁸⁰, in der die Menschen ihre bedenklichen Rollen spielen, »viele in einfachen Hanf gekleidet, mehr noch in Seide«. Dadurch, daß es Jovianus nicht gelingt, sich ohne seine Rollenattribute als König auszuweisen, entlarvt er implizit die Welt als ein Theater, in dem der Schein regiert.

»Ita orbis delirat, totam concinnans mimotragediam suam ex Pluto, fastu er ambitu putidissimo [...]« – so eröffnet Georg Bernardt, der Autor des gewiß bedeutendsten Jovianus-Stücks (Ingolstadt 1623)⁸¹ das *Argumentum*, das auf das *Proludium* der beiden Philosophen Demokrit und Heraklit folgt. Bernardt potenziert solche »Theaterphilosophie« in seinem Stück noch dadurch, daß er, dem Jovianus zur (vergeblichen) Warnung, ein Binnenspiel von höchster mimischer Komik aufführen läßt, in dem der Bauer Hegio in betrunkenem Zustand für kurze Zeit die Rolle des Königs spielt bis zu seinem

⁷⁹ E. M. SZAROTA (I, VI, 2–5) hat die Periochen von 4 *Jovianus*-Stücken aus den Jahren 1624, 1653 und zweimal 1716 abgedruckt; wichtig ist noch das Spiel *Ironia vitae humanae. In welcher Der Fehler und Irrthumb der verloffenen und jetzigen Zeitten In Joviano Einem Übermuetigen Koenig / zu Schaw: und Beyspil Hochen und Nideren Staenden / wie man sich vor Gott solle demuetigen / fuergestellt [...]*, (Freiburg i. Br., 1649) (Bayerische Staatsbibliothek München 4° Bavar., 2197, III, 49).

⁸⁰ Zum Prinzip der Desillusionierung im »Theatrum mundi«, vgl. BARNER, *Barockerhetorik* (wie Anm. 5), S. 111 ff.

⁸¹ Der lateinische Text ist erhalten in einer Handschrift der Bayerischen Staatsbibliothek München, Clm 26017, fol. 49r–102r; Verf. bereitet eine zweisprachige Edition vor. Über den Autor Georg Bernardt (1595–1660) vgl. vorerst FIDEL RÄDLE, »Die ‚Theophilus‘-Spiele von München (1596) und Ingolstadt (1621). Zu einer Edition früher Jesuitendramen aus bayerischen Handschriften«, in *Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis*, ed. P. TUYNMAN, G. C. KUIPER and E. KEBLER (München, 1979), S. 894 f. {2}

jähren Erwachen. Diese kleine Komödie gehört in die Tradition des *Rusticus imperans*⁸² und verdiente durchaus Beachtung.⁸³

[S. 153] Die szenische Ausbeutung des Motivs der *Rolle* bietet nicht nur die Möglichkeit, die Welt in ernsten oder komischen Szenen auf der Bühne zu entlarven. Sie dient vor allem zur dramatischen Versinnlichung von Aktivitäten, die dem Menschen im Leben verborgen sind. Die außerirdischen Mächte treten, »verkörpert« und unterscheidbar kostümiert, in die Handlung ein. Über die Funktion der allegorischen Figuren wird gleich unten mehr zu sagen sein. Hier soll nur auf den Sonderfall hingewiesen werden, daß in einem Stück nicht etwa nur die Menschen sich verkleiden und ihre Rolle wechseln, sondern auch die erwähnten außerirdischen Mächte. Im eben besprochenen *Jovianus* spielt der Schutzengel seine zweite Rolle als König, in dem Amberger Spiel *Male tuta Securitas* von 1650 tritt der Schutzengel vorübergehend in der Gestalt des guten Freundes auf, die er auf der Bühne wieder »ablegt«⁸⁴, und in der Perioche des *Eduinns*, Luzern 1697, liest man: »Der H. Schutz=Engel nimmt an die Gestalt eines Hoffherrns / also Eduinum von dem Irrdischen zu dem himmlischen Leichter zuziehen.«⁸⁵ Im *Cyrus Adoptatus, Regius Divinae Providentiae Ludus*, München 1681⁸⁶, spielt die *Theophronesis* für die Dauer des Schlußchors nach dem ersten Teil die Rolle der Hirtengöttin⁸⁷, im zweiten Chor erscheint sie in Gestalt der Sonne (»in Solis schemate«).

Sicherlich waren die Zuschauer noch stärker zu beeindrucken, wenn Gottes wahrer Gegenspieler, der Teufel, in den verschiedensten Rollen und Masken auftrat, um die Menschen zu täuschen. Schon im oben erwähnten *Euripus* (1548) entlarven sich *Venus* und *Cupido* nach der Verführung des Helden als brutale *Daemones*. In der Rolle eines Einsiedlers und eines Mohren am Hof agieren zwei Teufel im *Johannes Guarinus Poenitens*, Freiburg i. Br. 1620.⁸⁸ In Bernardts *Jovianus* schleicht sich der Teufel als eleganter Jüngling *Turbilo* bei Hof ein⁸⁹, nachdem sich in der 2. Szene des I. Aktes erwiesen [S.

⁸² Vgl. dazu HARALD BURGER, »Jakob Masens »Rusticus imperans«. Zur lateinischen Barockkomödie in Deutschland«, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* N. F. Bd. 8 (1967), S. 31–56; Jacob Masen, *Rusticus Imperans*, Krit. Edition von HARALD BURGER, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* N. F. Bd. 10 (1969), S. 53–94; RÜTSCH, *Das dramatische Ich* (wie Anm. 21), S. 146 ff.; VON BALTHASAR, *Theodramatik* (wie Anm. 26), Bd. 1, S. 157 ff.

⁸³ In der oben (vgl. Anm. 79) erwähnten *Ironia vitae humanae* [...] füllt die Hegio-Komödie fast den ganzen zweiten Akt aus.

⁸⁴ Vgl. SZAROTA I, IV, 11, S. 1092; übrigens kommt hier in der Wendung »der verstaeltete Engel« eine in unserm Zusammenhang höchst interessante Etymologie des Wortes *verstellen* zum Vorschein.

⁸⁵ SZAROTA I, I, 30, S. 394.

⁸⁶ SZAROTA I, I, 21.

⁸⁷ Sehr sprechend ist hier die lateinische Formulierung *indui aliquem* – »sich jemanden anziehen«, »eines andern Rolle spielen«: vgl. SZAROTA, Bd. I, S. 312. »Ex Theophronesis pastorum Deam indutae nutu [...]«; vgl. auch »Sapientia Divina Iustitiam induta [...]« in *Vitae Humanae Fabula*, ebda. S. 132.

⁸⁸ SZAROTA I, VII, 2.

⁸⁹ *Turbilo* kehrt in gleicher Funktion wieder in Bernardts *Becket*-Drama, dem 1626 erstmals in Konstanz aufgeführten *S. Thomas Cantuariensis Archiepiscopus Martyr*. Vgl. dazu FIDEL RÄDLE, » »Faustsplitter« aus lateinischen Dramen im Clm 26017«, in *Festschrift Bernhard Bischoff zu s. 65. Geburtstag*, hg. v. JOHANNE AUTENRIETH und FRANZ BRUNHÖLZL (Stuttgart, 1971), S. 492–495. {3}

154] hat, daß der »höllische Geist [...] in Gestalt eines alten Greises« der Aufgabe nicht gewachsen ist. Bernardt hat das Thema des Rollenwechsels zur Täuschung des Menschen in einem sehr eindrucksvollen Monolog abgehandelt, mit dem der Teufel *Maxafat* den Ingolstädter *Theophilus* von 1621 eröffnet. *Maxafat* verrät den Zuschauern ganz offen die Methoden seiner teuflischen List und führt ihnen seine Wandlungsfähigkeit plastisch vor Augen, indem er in der Rolle eines alten Eremiten auftritt, dann mit einem Mal die Gestalt eines Jünglings annimmt und schließlich, am Ende der Szene und zu Beginn der Handlung, sich als unverstellter Teufel zu erkennen gibt.⁹⁰

Es ist hier wenigstens noch kurz ein Drama zu erwähnen, dessen Stoff und geistige Substanz in besonderer Weise mit der Problematik der *Rolle* zusammenhängt. Jakob Bidermanns *Philemon Martyr*. Das Stück behandelt die auch sonst mehrfach dramatisierte Legende des Schauspielers Genesisius (bzw. Philemon) aus der Zeit der Diokletianischen Christenverfolgung, der, während er die komische Rolle eines Christen auf der Bühne ironisierend spielt, selber ‚im Ernst‘ zum Christen wird. Es ist höchst bemerkenswert – und macht vielleicht auch den ungewöhnlichen Rang dieses viel gelobten und kompetent gewürdigten Stücks aus⁹¹ –, wie hier, anders als beim üblichen Einsatz des Rollenmotivs im Jesuitendrama, nicht die Entfremdung des Menschen, sondern seine Selbstfindung in einer ihm »angetragen« Rolle verwirklicht wird.⁹²

[S. 155]

Gottes Medien auf der Bühne

Es scheint, daß Gott als Schöpfer und vor allem als Lenker der Welt in keinem Jesuitendrama so wie bei Calderón in Person auftritt. Er lenkt in keinem Fall direkt, sondern über Medien, die ihn vertreten. Das können »leibhaftige« Vertreter Gottes sein, ihm dienende »Personen«, denen er seine Macht delegiert und seine Aufträge anvertraut hat. Es können aber auch objektive Verfügungen, Verhältnisse und Ereignisse auf der Welt sein, die von ihm ausgehen und durch ihre Bedeutung und Zeichenhaftigkeit seine lenkende Gegenwart dokumentieren.⁹³

⁹⁰ Vgl. Georg Bernardt (1595–1660): Dramen, I. *Theophilus* (1621). Ein Faust-Drama der Jesuiten, lat. u. dt. hg., übersetzt u. kommentiert von FIDEL RÄDLE, in Geistliche Literatur der Barockzeit, Bd. 4 (Amsterdam, im Druck). {3}

⁹¹ Jacob Bidermann, *Philemon Martyr*, lat. u. dt. hg. u. übers. v. MAX WEHRLI (Köln, Olten, 1960), Nachwort, S. 317–339; Jakob Bidermann, *Ludi teatrales* 1666, hg. ROLF TAROT, Bd. 2 (Tübingen, 1967), S. 3–89, Nachwort, S. 5*–10*; HEINZ OTTO BURGER, »Dasein heißt eine Rolle spielen. Das Barock im Spiegel von Jacob Bidermanns ›Philemon Martyr‹ und CHRISTIAN WEISES ›Masaniello‹«, in H. O. B., »Dasein heißt eine Rolle spielen«. *Studien zur deutschen Literaturgeschichte* (München, 1963), S. 75–93; ELIDA MARIA SZAROTA, *Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jb.* (Bern, München, 1967), S. 7–23.

⁹² Zum grundsätzlichen Problem vgl. RÜTSCH (wie Anm. 21), *Das dramatische Ich*, über Bidermanns *Philemon* dort S. 181 ff. und passim.

⁹³ Ein wichtiges dramatisches Mittel hierfür ist die warnende oder beruhigende Traumvision.

Zunächst gehört hierher das ganze himmlische »Personal«, angefangen bei den personifizierten Einzelpotenzen Gottes wie etwa der vielfach genannten *Divina Providentia* oder der *Divina Gratia*; es folgen die Engel als Boten Gottes und Interpreten seiner Pläne, vorab der Schutzengel (*Angelus custos* oder *tutelarioris*)⁹⁴, dann die Tugenden im weitesten Sinn, von *Fides*, *Spes* und *Caritas* bis zu *Fortitudo* oder *Temperantia*, dann die geistig-seelischen Kräfte des Menschen wie etwa *Conscientia*. So bescheiden die Rolle ist, die den Heiligen als Medien Gottes zugedacht ist⁹⁵, so überragend und unvergleichlich erscheint in dieser Hinsicht die Stellung der Jungfrau Maria.⁹⁶ Sie ist die dem Menschen am leichtesten zugängliche himmlische Vorinstanz, und sie begleitet oft in bis zuletzt fürsprechender Funktion ihren Sohn Christus beim Gericht über einen Menschen. Christus als Richter ist die höchste göttliche Person, die auf die Bühne kommt.⁹⁷ Natürlich erscheint Christus oft auch als Akteur auf der Erde. Das gilt zumal für die Passionsspiele oder auch für die Darstellung sonstiger biblischer Ereignisse.⁹⁸

Die Welt wäre nicht vollständig abgebildet, wenn nicht auch der Widersacher Gottes sichtbar auf die Bühne des Jesuitentheaters träte. So wie Gott »vertreten« ist durch die allegorischen Figuren aus seinem Bereich, so ist auch der Teufel bzw. die Hölle durch Abgesandte in der Welt gegenwärtig. Es ist zu beachten, daß in der Regel nicht »der« Teufel in Person auftritt: vielmehr vollziehen die ungezählten *daemones* oder *mali genii* mit ihren Helfern und Helferinnen, den personifizierten Lastern, und mit der Unterstützung typisierter [S. 156] teuflischer Menschen (etwa der Zauberer) auf Erden den Willen ihres obersten Herrschers Luzifer, der sie ausschickt und ihrem Erfolg entsprechend belohnt oder bestraft.

Die »Funktionäre« Gottes und des Teufels mischen sich in der Regel unauffällig unter die menschlichen Akteure und lenken oder hemmen die Handlung in ihrem Sinne.⁹⁹

Gewöhnlich kommunizieren die menschlichen Akteure nicht direkt mit diesen allegorischen Figuren: sie pflegen sie zu hören, aber nicht zu sehen. Sie nehmen ihre Warnungen oder Verlockungen zwar auf, aber sie verstehen sie meist nur als Stimme ihres eigenen Innern, nicht als Äußerungen einer anderen Person aus einer anderen Welt. Der Zuschauer hingegen sieht diese Personen sehr wohl auf der Bühne und ist sich dadurch viel klarer über die Situation und ihre Bewertung als der betroffene Akteur, der das Gute und Rechte in darum oft unbegreiflicher Weise verfehlt. Für den Zuschauer ist die

⁹⁴ Vgl. die 11 Periochen des Kapitels VI »Angelus Custos«, SZAROTA, Bd. I, S. 1315–1414.

⁹⁵ Hingegen wird das bisweilen recht dramatische Leben der Heiligen sehr oft auf der Bühne dargestellt.

⁹⁶ Vgl. die 27 Periochen des Kapitels III »Intercessio Mariae et Sanctorum«, SZAROTA, Bd. I, S. 722–948.

⁹⁷ Näheres dazu im abschließenden Kapitel.

⁹⁸ Vgl. Jacob Gretsers Bibeldramen; vgl. auch SZAROTA I, V. 8.

⁹⁹ Es ist übrigens bemerkenswert, daß die Vertreter des Himmels nicht in jedem Fall ganz gleichgeschaltet sind, sondern differenzierte Aktionen Gottes ermöglichen, die der dramatischen Wirkung zugutekommen. So hält im Münchner *Joseph* von 1640 die »Goettliche Fuersichtigkeit« den Schutzengel davon ab, Joseph aus der Zisterne zu ziehen (SZAROTA I, I, 5, S. 16). In ähnlicher Weise interveniert die »Goettliche Guete« gegen die »Goettliche Rach«, die den »Hoeffling Lupoldum scharf zu zuechtigen sich ruestet« (*Vindicta beroice christiana* (Straubing, 1747), SZAROTA I, I, 17, S. 276). Viel häufiger ist allerdings Uneinigkeit im höllischen Lager, etwa wenn der Teufel mit den Erfolgen seiner Helfer unzufrieden ist und darob in erschreckender oder auch erheiternder Weise schimpft und flucht.

Lenkung des Geschehens durch Gott und die Gefährdung des Menschen durch den Teufel ständig manifest. Die Aktionen und Äußerungen der allegorischen Figuren bilden für ihn einen völlig eindeutigen, belehrenden und aufklärenden Kommentar zum Stück. Der in der Handlung befangene Akteur hat es viel schwerer, nicht zu irren.

Die Kollision von personifizierten Kräften des Guten und des Bösen und ihre ständig präsente, meist alternierende Bemühung, die Aufmerksamkeit des Menschen, um den da gerungen wird, für sich zu gewinnen, ist a priori ein günstiges dramatisches Spannungsprinzip. Die Ausformulierung dieses Verhältnisses bietet große szenische, auch komische, Möglichkeiten.¹⁰⁰ [S. 157]

Das Gericht

Der Kampf zwischen den delegierten Mächten Gottes und des Teufels auf der Bühne ist eigentlich ein Scheingefecht. Der Sieger steht von vornherein fest, Gott bedarf keiner Bestätigung. Was auf dem Spiel steht, ist, wie im *Argumentum* der *Vitae Humanae Fabula* deutlich gesagt wird, das Heil des Menschen. Er hat in seinem freien Willen die Wahl – nicht zwischen zwei vergleichbaren Alternativen, sondern nur zwischen einer (der einzigen!) richtigen Entscheidung und der Schuld der falschen Entscheidung, die gegebenenfalls zu büßen ist.¹⁰¹ Die falsche Entscheidung bei dieser Wahl kann notwendigerweise nur aus dem Irrtum, gewissermaßen aus mangelnder Informiertheit, kommen. Die Mühe, die sich Gottes Abgesandte um den Menschen machen, zielt darum auch stets darauf, ihm die einzig gültige Kondition seines Lebens klar zu machen, ihn also vor dem selbst zu verantwortenden Irrtum zu bewahren bzw. ihn wieder daraus zu lösen. Das in den Dramen immer wiederkehrende Wort für die Abkehr des Menschen von seinem falschen Weg ist das lateinische *resipiscere* – >wieder zur Einsicht kommen<, >vernünftig werden<.¹⁰² Der ‚Vernünftige‘ ist sich klar über die »Gesatz« seines Lebens, wie sie in der Augsburger *Vitae Humanae Fabula* jedem zur Kenntnis

¹⁰⁰ Als ein Beispiel für viele sei genannt der Kampf zwischen dem Engel und dem Teufel Asteroth um die Urkunde des Teufelspaktes im Münchner *Theophilus* von 1596, vgl. *Lateinische Ordensdramen des XVI. Jahrhunderts*, hg. FIDEL RÄDLE, S. 508–515.

¹⁰¹ Vgl. dazu ROLF TAROT, »Ideologie und Drama. Zur Typologie der untragischen Dramatik in Deutschland«, in *Typologia Litterarum, Festschrift für Max Wehrli*, hg. v. STEFAN SONDEREGGER, ALOIS M. HAAS, HARALD BURGER (Zürich, Freiburg i. Br., 1969), S. 351–366, hier S. 361 ff.; die Jesuitendramatik ist, Tarot zufolge, als ideologische Dramatik notwendigerweise untragisch. Sie fragt nur nach richtigem oder falschem, d. h. schuldhaftem, Verhalten.

¹⁰² Schon allein in diesem Begriff verrät sich die auffallend mobile Entwicklungsfähigkeit der dramatischen Schicksale, die das Jesuitentheater vor der ihm zeitgenössischen nationalsprachigen Dramatik auszeichnet. Das dort vorherrschende statische und defensive Prinzip der *constantia* entspricht mehr einer stoisch anthropozentrischen Weltanschauung als der entschieden vertikalen, transzendenzbetonten geistigen Ausrichtung der Jesuiten. Die Fälle, in denen *constantia* als exemplarische menschliche Haltung vorgeführt wird, sind im Jesuitendrama verhältnismäßig selten. In diesem Sinne sollten u. E. die Ausführungen BARNERS (Anm. 5), *Barockerhetorik*, S. 110 ff., modifiziert werden. Viel gewichtiger als *constantia* sind Aktion und Kampf, die »pugnae«, die auch ein Dulder wie Johannes Calybita (vgl. BARNER, S. 110) hinter sich gebracht hat.

gebracht werden. Es gibt für ihn nicht das differenzierte Wagnis des Lebens, und seine Entscheidungssituation ist in keinem Falle tragisch¹⁰³, nicht einmal eigentlich schmerzlich – sofern die Entscheidungen richtig sind. Daraus erklärt sich im Besonderen etwa die triumphale Heiterkeit der Märtyrer und, allgemein, die im tiefsten unangreifbare, optimistische Sicherheit und Souveränität des Jesuitentheaters und seiner Doktrin. Die Aufgabe des Menschen ist es, in seiner Verwirrung durch die Welt und den hier losgelassenen Teufel das Gesetz seiner Bestimmung für Gott nicht aus dem Auge [S. 158] zu verlieren. Er hat zwar die Wahl zwischen eindeutig Richtigem und eindeutig Verfehltem – und diese Wahl in so abstrakter Form ist bei ‚vernünftigen‘ Bedingungen natürlich a priori entschieden –, aber diese Eindeutigkeit ist ihm normalerweise verstellt durch die verdunkelnden Hindernisse der verdorbenen Welt und des Teufels. Es kann aber von ihm erwartet werden, daß er sich mit der gnadenhaften Hilfe Gottes aus dem Irrtum befreit. Das heißt: es wird ihm zugemutet, was Ignatius in seinen Exerzitien die »Unterscheidung der Geister« (»discretio spirituum«) nennt. Dazu gibt ihm der sein Leben gnädig lenkende Gott viele Möglichkeiten, die sich auf der Bühne in den Abgesandten des Himmels (exemplarisch in der Rolle des stets wachenden, warnenden und drängenden *Angelus custos* bzw. der ähnlich agierenden *Conscientia*), aber auch in vielen objektiv sichtbaren Zeichen manifestieren.¹⁰⁴ So ist der menschliche Akteur auf der Bühne sichtbar nie allein gelassen. Überall bieten sich ihm – freilich vermischt mit teuflischen Verführern – von Gott beordnete Helfer und Führer an, und dies ist zweifellos der wichtigste religiöse Totaleindruck, den die Zuschauer vom Jesuitentheater mitgenommen haben. Erst wenn der Mensch sich hartnäckig weigert, sich führen und korrigieren zu lassen, wenn er die Manifestationen Gottes in seinem Leben ignoriert und das *resipiscere* der Buße ablehnt, steht seine Schuld endgültig fest, und es folgt unweigerlich der Schlußakt seines Lebens: das Gericht.

Viele Jesuitendramen, die den Wandel von Sündern darstellen, münden in die himmlische Gerichtsszene. Gott als Lenker der menschlichen Geschicke spricht konsequenterweise das Urteil über das abgeschlossene Drama eines jeden Lebens. »Gott« ist hier, wie in der *Vitae Humanae Fabula*, wiederum in der Person Christi repräsentiert, der oft begleitet wird von seiner fürsprechenden Mutter.

Die Schlußurteile fallen im Jesuitendrama gewöhnlich weit rigoroser aus als etwa bei Calderón.¹⁰⁵ Es sollte jedem Zuschauer klar werden, daß der Mensch sein Leben zu seinem Heil zu nutzen hat und daß Gott, der mit dem Menschen spielen darf, seiner nicht spotten läßt. So zermalmend aber die Verdammungsurteile auf die Zuschauer

¹⁰³ Vgl. TAROT in Anm. 101.

¹⁰⁴ Die »Erinnerung« der Menschen durch die Abgesandten des Himmels nimmt z. T. drastische Formen an und beschränkt sich keineswegs auf das bloße Wort. In dem Dillinger Stück *Aeternitas* von 1621 legt der Schutzengel des Helden Theodorus »einen Totenkopf an dem ort / da Theodorus wird fuerueber gehn / auf das er gedencke / wie alles zergengcklich.« (I, 2). In der 4. Szene des III. Aktes hängt der »Schutzengel Chrysaorii [...] die Figuren der Ewigkeit / an Chrysaorii hauß / verhoffend / er werde sich ab dero anschawen bessern« (SZAROTA I, VI, 1, S. 1319f).

¹⁰⁵ Die schreckende Darstellung der Hölle und ihrer Strafen gehört fast immer zum bitteren Ende eines Verdammten.

wirkten, als so beseligend mußten [S. 159] andererseits der Triumph und die Freude empfunden werden, mit denen ein Heiliger nach der dramatischen Darstellung seines glücklich vollendeten Lebens in den Himmel aufgenommen zu werden pflegte.

Eine Aktion besonderer Art, in der Gottes souveräne Macht nicht nur über das individuelle Leben des einzelnen Menschen, sondern schlechthin über die Welt triumphiert, stellen die Weltgerichts- bzw. Antichristspiele¹⁰⁶ dar. Eines der gewaltigsten Jesuitendramen überhaupt ist der in Handschriften und alten Drucken erhaltene *Christus Iudex* des Italieners Stefano Tucci. Er wurde erstmals 1569 in Messina aufgeführt, und die Bühnen Europas haben sich, wie man in der *Geschichte der Sizilianischen Jesuitenprovinz* lesen kann, mit diesem Stück »müde gespielt«. ¹⁰⁷ Auch eine Bearbeitung des *Christus Iudex*, die übrigens dem oben bereits erwähnten Wolfgang Starck zugewiesen werden kann, ist in zwei Münchner Handschriften auf uns gekommen. ¹⁰⁸ Sie wurde am 24. Februar 1597 in Regensburg, aus Anlaß der Erhebung Philipps von Wittelsbach zum Kardinal, aufgeführt. Das Thema vom Ende der Zeiten und von der Ankunft und Unterwerfung des Antichrist durch den Weltenrichter Christus ist hier verknüpft mit der aktuellen Not der Kirche in der Gegenreformation. So wird, nicht anders als das Leben des einzelnen, auch die Geschichte im Jesuitendrama ausdrücklich eschatologisch und unbedingt theozentrisch gesehen.

Schon der Kirchenvater Tertullian hatte das Jüngste Gericht als das grandioseste Schauspiel beschrieben, vor dem alle irdischen *spectacula* verblassen müßten. ¹⁰⁹ Die Jesuiten haben es sich über mehr als zwei Jahrhunderte angelegen sein lassen, ihr Theater im übertragenen Sinn und vielfach sogar im wörtlichen Sinn auf den Tag des Gerichts hin zu orientieren.

Ergänzungen und Korrekturen:

{1} Zu Lambert Erharts (1652–1691) Biographie vgl. Valentin, Répertoire II, S. 1047; er verfaßte ein weiteres Drama, *Augustinus Tzucamidonus* (Valentin Nr. 2956), das 1689 in Regensburg aufgeführt wurde. Da Erhart bereits am 12. Juni 1691 in Regensburg gestorben ist, kann es sich bei unserem Stück nicht um die Erstaufführung handeln.

{2} Bernardts *Jovianus* ist inzwischen ediert: Georg Bernardt SJ, Dramen III: *Jovianus* 1623 / 1642. Ein Spiel vom Sturz des Mächtigen und vom Bauern als König. Lateinisch und deutsch herausgegeben, übersetzt und kommentiert von F. Rädle. (Geistliche Literatur der Barockzeit, Band 7), APA - Holland University Press, Amsterdam &

¹⁰⁶ Vgl. KLAUS AICHELE, *Das Antichristdrama des Mittelalters, der Reformation und Gegenreformation* (Den Haag, 1974).

¹⁰⁷ Vgl. Emmanuel Aguilera, *Provinciae Siculae Societatis Jesu ortus et res gestae ab anno 1546 ad annum 1611* (Panormi, 1737) I, p. 178.

¹⁰⁸ Vgl. dazu FIDEL RÄDLE, »Italienische Jesuitendramen auf bayerischen Bühnen des 16. Jh.«, in *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis*, ed. R. J. SCHOECK (im Druck). {4} <http://hdl.handle.net/11858/00-001S-0000-002D-B597-5>

¹⁰⁹ *De spectaculis*, cap. 30: Tertulliani Opera, Pars I, Corpus Christianorum 1 (Turnholti, 1954), S. 252 f.

Utrecht 2006; über den Autor jetzt F. Rädle, Zum dramatischen Oeuvre Georg Bernardts SJ (1595–1660), <https://rep.adw-goe.de/handle/11858/00-001S-0000-002D-B64F-1> in: Reinhold F. Gleiß und Robert Seidel, Das lateinische Drama der Frühen Neuzeit (Frühe Neuzeit, Bd. 129), Tübingen 2008, S. 233–254.

{3} Bernardts *Theophilus* und *S. Thomas* (Becket) sind als Nr. I und IV seiner Dramen (Geistliche Literatur der Barockzeit, Bd. 5 und 8) 1984 bzw. 2008 ediert; vgl. die vorige Anmerkung.

{4} Inzwischen erschienen: Binghamton, New York 1985 (Medieval & Renaissance Texts & Studies, Vol. 37), S. 303–312, hier S. 304f.