

Jesuitentheater in Deutschland

Prolog

Das *Jesuitentheater* als einen Gattungs- bzw. Stilbegriff zu verstehen und zu beschreiben ist aufgrund der vielfältigen und unterschiedlichen Erscheinungsformen nicht möglich. Sowenig es als Gattungs- bzw. Stilbegriff beschreibbar ist, gibt es die Theater- oder Dramentheorie der Jesuiten. Theoretische Schriften wie von Franciscus Lang SJ (1654-1725) und anderen Jesuiten lassen verschiedene Ansätze erkennen. Sie sind in ihrer Qualität und ihrem Anspruch sehr unterschiedlich und haben auch eine eigene Wirkungsgeschichte.

Aber gemeinsames Merkmal bleibt die Lust und Neugier der Jesuiten auf neue Formen und Stoffe; sie auszuprobieren, damit zu irritieren, zu provozieren und natürlich auch zu missionieren.

Jesuitentheater beschreibt zunächst einen historischen Zeitraum. Es beginnt um 1555 im süddeutschen Sprachraum und endet mit der Aufhebung des Jesuitenordens 1773 durch Papst Clemens XIV. (1769-1774). Nach der Wiedererrichtung des Jesuitenordens im Jahre 1814 bis heute engagieren sich nur noch vereinzelt Jesuiten als Schauspieler, Dramaturgen, Regisseure und Theaterleiter.

Zu Beginn wird kurz das Theater in der Renaissance skizziert. Es ist das Umfeld, in das die Anfänge des Jesuitentheaters fallen. Nach Dramaturgie, Anfängen des Jesuitentheaters, Theaterbau- und Formen des Jesuitendramas folgt der Versuch einer stoff- und geistesgeschichtlichen Periodisierung. Die Gliederung in fünf Perioden lehnt sich in weiten Teilen derjenigen von Elida Maria Szarota¹ an. Sie hat mit ihrer vierbändigen Periochen-Edition einen sehr wichtigen Beitrag zur Erforschung des Jesuitentheaters geleistet.

Dabei liegt der Fokus zum großen Teil auf dem Jesuitentheater im süddeutschen Raum, da dieses eine führende Stellung einnimmt und auch andere Ordensprovinzen weitgehend beeinflusst hat. Abschließend werden einige Gründe für den Verlust der Bedeutung des Jesuitentheaters genannt.

Theater in der Zeit der Renaissance

Humanistendrama

Das Drama des Humanismus ist von der italienischen Bühne beeinflusst. Es lehnt sich formal an die Klassik an und ist in lateinischer Sprache und meistens in Versen geschrieben. Vorbilder des Humanistendramas liefern die Dramen des Terenz (185-155) und Plautus (254-184), später die von Seneca (4 v. Chr. - 65 n. Chr.). Die griechischen Tragiker liegen oft nur in lateinischen Übersetzungen vor.

Im Humanismus wird zum erstenmal an einem inneren Gesetz des Dramas gearbeitet. Es bringt erstmalig die Wertschätzung des Wortes und des Dichters zum Ausdruck. Anfangs besteht das Humanistendrama aus „mageren Dialogspielen“² ohne eigentliche Handlung³. Es wird in Akte und Szenen eingeteilt. Die Einteilung geschieht jedoch ohne das Erfassen der inneren Gesetzmäßigkeit des Dramas. Von Seneca (seit 1487 durch Celtis' Editionen zugänglich) wird der Brauch übernommen, die Akteinschnitte durch Chöre zu kennzeichnen. Fast jedem Stück geht das Argumentum als Themen- oder Inhaltsangabe voraus. Es wird seit Gnaphaeus (1493-1568)⁴ bei der Aufführung mitgesprochen und bei lateinischen Schulaufführungen später meist in deutsche Verse übertragen. Dem folgt ein Prolog und mit einem Epilog wird das Stück abgeschlossen. Verfasserangabe, Titel und Personenverzeichnis werden beim Druck üblich. Dem neuen dramaturgischen Aufbau entsprechend, ergibt sich eine neue Bühnenform: die Terenzbühne oder auch Badezellenbühne genannt. Die Terenzbühne ist eine Bühnenform des Mittelalters, bei der die „Häuser“ der auftretenden Personen auf dem Spielpodium eine Reihe von meistens vier bis fünf Türen bilden. Der vor dieser Hinterwand liegende langgestreckte Neutralraum dient als Straße.

Abb. 1. Eine Skizze zum Spieltext des Ruzzante (Angelo Beolco) aus der Bibliotheca S. Marco in Venedig (1518/19).

Mit Beginn des 16. Jahrhunderts wird die flache Hinterbühne als Perspektivbühne gestaltet. Die „Häuser“ werden nach den Regeln der Perspektive gestaffelt hintereinander angeordnet. Bei Dialogspielen ist die Bühne meist ortlos, erst später erfolgt die Übernahme der italienischen Einortbühne.

Auch die innere Dramaturgie ändert sich. Nach antikem Vorbild ist das neue Drama auf dem

Prinzip des Kampfes aufgebaut: die Heldin, der Held kämpft, siegt oder unterliegt. Die Einteilung in Komödie und Tragödie richtet sich nach dem guten oder unglücklichen Ausgang oder nach dem Stand der Personen, die auftreten.

Mit dem Humanistendrama wird ein doppeltes Ziel verfolgt: die Ideen des Humanismus zu verbreiten und zugleich die Darstellenden und das Publikum an die lateinische Sprache zu gewöhnen. Es sind also keine unmittelbar theatralischen, sondern ethisch-didaktische und repräsentative Ziele. Im weiteren Verlauf der Entwicklung steht das Humanistendrama vor allem im Dienste der konfessionellen Auseinandersetzung zwischen Katholiken und Protestanten.⁵

Schultheater

Von Celtis (1459-1508), Luther (1483-1546) und Melanchthon (1497-1560) angeregt und gefördert, entwickelt sich das Schultheater zu Beginn des 16. Jahrhunderts allmählich zu einer festen Einrichtung an den Gymnasien. An Stelle der Humanität steht die Konfession. Das Schultheater hat vor allem ethisch-didaktische Ziele. Es fördert nicht die Theaterkunst oder die Heranbildung junger Schauspieler, sondern dient zur Ergänzung des Unterrichts in Rhetorik und moralischer Erziehung. Es bedient sich dem Rollenspiel als Methode sprachlichen und sozialen Lernens.

Konstitutiv für die Schuldramatik ist der doppelte Produktions- (Autor/Lehrer - Darsteller/Schüler) und Rezeptionsvorgang (Darsteller/Schüler - Eltern bzw. Schulherren). Das Schuldrama übernimmt vom Humanistendrama die feste textliche Grundlage und die auf das Wort ausgerichtete Aufführungspraxis. Die Struktur *Argumentum*, *Prolog*, in *Akte* und *Szenen* eingeteilter Text und *Epilog* werden beibehalten.

Als Luther nach anfänglicher Missbilligung die Aufführungen der römischen Dramatiker befürwortet, beginnt sich das protestantische Schultheater rasch zu entwickeln.⁶ Es versteht sich jedoch nicht als vorwiegend humanistisch-rhetorisches Übungsfeld, sondern als allgemeinbildende, auf öffentliches Wirken vorbereitende Stätte von Verhaltensweisen.⁷ Als städtische Einrichtung erhält es vom regionalen Adel und auch vom Landesherrn Unterstützung. Nicht wenige der Schulbühnen sind regelrechte stehende Theater mit einer Terenzbühne. Jedoch existiert kein einheitlicher Grundtyp; vielmehr wird statt dessen den unterschiedlichen Gegebenheiten Rechnung getragen.⁸

Mysterienspiel

Als Mysterien gelten Geheimkulte, die mit Tanz und Tanzszenen bis zur Trance führen. Im Mittelalter entfalten sich vom 13. Jahrhundert an antike und christliche Thematiken im Mysterienspiel. Alle durch Politik, Religion und auch Krieg verursachten Problemfelder klingen im Mysterienspiel an. Diese werden anfangs noch im Kirchengebäude, dann auf den Plätzen vor den Kirchen aufgeführt.

Dramatischer Kern aller Mysterienspiele ist der Gegensatz zwischen Gut und Böse. Der Tanz, der schon im 13. Jahrhundert in den katholischen Gebieten offiziell aus der Kirche verbannt worden ist, erobert im Mysterienspiel erneut den Altarraum. Sowohl das Heer der Bösen, Luzifer und seine Gesellen, als auch die Vertreter und Vertreterinnen des guten Prinzips, etwa Engel oder Jungfrauen, tanzen im Altarraum. Die Bühne fehlt fast immer. Erst später werden auf Plätzen schachtelartige Bühnen aufgebaut, von denen ein Steg zum Kirchenportal führt. Die Darstellenden ziehen mit ihren Dekorations- und Requisitenkarren singend, tanzend und spielend durch die Straßen bis zum Kirchplatz. Mit der Vertreibung aus den Kirchen werden die Mysterienspiele volkstümlich und dreister. Im *Redentiner Auferstehungsspiel* (1464) schleppt Satanas zum Gaudium der Gläubigen einen Geistlichen herbei, der eine Frühmette verschlafen hat.

Das Mysterienspiel des 13. bis 15. Jahrhunderts setzt sich noch über den Dreißigjährigen Krieg hinaus bis zum Ende des 16. Jahrhunderts fort. Seine Verbreitung ist besonders stark im Südwesten, im bayerischen und alemannischen Gebiet sowie oft auch noch im Norden.⁹

Fastnachtsspiel

Das Fastnachtsspiel ist schon vor der Renaissance eine nicht-geistliche Theaterform. Ausführende des Fastnachtsspiels sind Handwerker, vor allem junge Handwerksgesellen. Es entsteht als literarisch-theatralische Form in städtischer Umgebung. Die von einzelnen Autoren verfassten Fastnachtsspiele werden meist von einer Gruppe in Wohn- oder Gastwirtschaftsräumen den dort Anwesenden vorgeführt und danach an anderen Stellen wiederholt. Das Fastnachtsspiel ist ursprünglich ein Beitrag zur Geselligkeit. Es hat keine eigene dramatische Wirklichkeit und bleibt zum Publikum hin offen. Es entwickelt sich seit dem 15. Jahrhundert zu formaler Selbständigkeit. Während es im 15. Jahrhundert als Themen vorwiegend Sexus, Fäkales und Animalisches zum Gegenstand hat, vollzieht sich mit Hans Sachs (1494-1576) eine inhaltliche und formale Wandlung sowie die Tendenz zu moralisierender Satire.

Bühnenbilder entfallen, Requisiten sind selten. Eine ortlose Bühne ist der vor einer Wand mit Tür gewählte freie Raum. Im alemannischen Sprachgebiet sind die Simultanbühne bzw. neutrale Stubenbühne vorherrschend. Bei einer Simultanbühne werden zeitlich aufeinander folgende Schauplätze räumlich nebeneinander dargestellt. Sie ist die fast ausschließliche Bühnenform des mittelalterlichen Dramas und gründet sich auf die Einheit der Idee des Stückes. Sie zeigt die ganze im Drama dargestellte Welt. Sogar Himmel und Hölle werden nebeneinander aufgebaut. Alle Darstellenden sind von Anfang bis zum Ende des Stückes anwesend. Es gibt keine Auf- und Abgänge.¹⁰

Abb. 2. Bühnenplan für das Passionsspiel in Valenciennes, Mitte 16. Jh., lässt das Nebeneinander der „Loca“ hier von „Himmel (links) und Hölle (rechts)“ erkennen.

Mit dem Schuhmacher und Meistersinger Hans Sachs, der bei seinen Truppen als Spielleiter und Mitspieler fungiert, wird vor allem Nürnberg Zentrum des Fastnachtsspiels. Hans Sachs rezipiert antike Erzählwerke, Boccaccios *Dekameron*, Eulenspiegel u. a. und bringt in einer Verschmelzung von Fastnachtsspiel und Humanistendrama das Meistersingerdrama hervor. Hans Sachs schließt diesem meist einen Katalog von Lehren an, welche die Zuhörer- und Leserschaft aus dem Werk ziehen sollen. Es handelt sich dabei zum größten Teil um individual-ethische Verhaltensregeln.¹¹

Jesuitentheater

Spirituelles Fundament als Kompositionsprinzip und als innere Dramaturgie

Die Jesuiten haben ein spirituelles Fundament als Kompositionsprinzip und als innere Dramaturgie ihrer Theaterinszenierungen: die *Geistlichen Übungen* (Exerzitien)¹² des Ordensgründers Ignatius von Loyola (1491-1556), die unverzichtbar zur Ausbildung eines jeden Jesuiten gehören. Ignatius gibt seinen Betrachtungen folgende Struktur:

„[...] Die erste Hinführung ist: Zusammenstellung, indem man den Raum sieht. Hier ist zu bemerken: Bei der 'sichtbaren' Betrachtung oder Besinnung, etwa wenn man Christus, unseren Herrn, betrachtet, der sichtbar ist, wird die Zusammenstellung darin bestehen, mit der Sicht der Vorstellungskraft den körperlichen Raum zu sehen, wo sich die Sache befindet, die ich betrachten will [...]

[...] Schauen, beachten und betrachten, was sie [die Personen] sagen. Und, indem ich mich auf mich selbst

zurückbesinne, irgendeinen Nutzen ziehen.

[...] schauen und erwägen, was sie [die Personen] tun [...] Danach, indem ich mich auf mich zurückbesinne, irgendeinen geistlichen Nutzen ziehen.“¹³

Der oder die Übende bereitet nach dem Vorbereitungsgebet am Beginn einer jeden Betrachtung den *Schauplatz*. Sie besinnt sich auf sich selbst und bittet um das, was sie in dieser Stunde von Christus will (*id quod volo*). Die Übende stellt sich vor, wie die biblischen *Personen* den inneren Schauplatz betreten, was diese Personen je nach der Figurenkonstellation sagen und was sie tun.

Je nach dem, wo das Herz und die Seele angesprochen ist und Zuspruch findet, schreitet die Übende nicht weiter voran, sondern meditiert diese Stelle: „Denn nicht das viele Wissen sättigt [...] die Seele, sondern das Innerlich-die-Dinge-Verspüren-und-Schmecken.“¹⁴ Jede Übung schließt mit einem Gebet. Nach Beendigung reflektiert die Übende die vergangene Betrachtung.

Reflexion aus der Distanz, Intensität anstelle vieler Eindrücke, Raum, Figuren, Dialog und Handlung sind für die Jesuiten damit vertraute Elemente, die sie in ihren Inszenierungen im Laufe der Entwicklung des Jesuitentheaters entfalten.

Entwicklung des frühen Jesuitentheaters bis 1600

Gesellschaft Jesu in der Zeit der Renaissance

Mit den eigenen spirituellen Erfahrungen als Fundament will der seit 1540 bestehende Jesuitenorden das Christentum seiner Zeit erneuern. Jedoch tritt er in allem das Erbe seiner Zeit an. Daher übernimmt der junge Orden in den fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts in Deutschland den Unterricht des Volkes um es wieder mit den katholischen Ideen bekanntzumachen. In Wien, München, Ingolstadt und Köln werden um 1555 die ersten Versuche gemacht. Dreißig Jahre später hat der Unterricht eine größere Breitenwirkung. Die Jesuiten nehmen die bestehenden Theaterformen auf um sie zu spielen und weiter zu entwickeln. Sie behalten vorerst die etablierten Methoden des Unterrichts bei: Dialog, Schuldrama, Mysterien- und Volksschauspiel.

Geburtsort und tragende Institution des Jesuitentheaters sind die Kollegien¹⁵ und deren periphere Organisationen wie auch die literarisch interessierten Marianischen Kongregationen¹⁶. In den Jesuitenkollegien wird durch die „Ratio studiorum“¹⁷ die Pflege des Theaterspiels empfohlen. Die Aufführungen finden überwiegend am Ende des Schul-

jahres öffentlich und nur selten vor geladenen Gästen statt. Anlässe zu weiteren Aufführungen sind kirchliche und weltliche Feste, Feiertage des Ordens, Reliquienübertragungen, Einweihungen von Kirchen, Hochzeiten oder der Besuch fürstlicher Persönlichkeiten u. a. m. In der Regel bringt der Professor der obersten Klasse einen Entwurf ein, welcher noch vom Rektor bzw. von seinem Stellvertreter gebilligt werden muss. Ist der Entwurf gebilligt, wird das Werk dann vom Professor einstudiert und zur Aufführung gebracht.

Die dramatischen Spiele gehören zum festen Bestandteil des Erziehungssystems der Jesuiten. Durch sie werden die Fantasie ihrer Zöglinge und deren rhetorische und künstlerische Fähigkeiten angeregt. Es stellt einen Kanon positiver Heldinnen und Helden und ein Register abschreckender Beispiele auf, schafft und befestigt ein Wertesystem und lehrt in den Kategorien der Kirche und des Ordens denken und danach handeln.¹⁸ Das Jesuitendrama, an das konfessionelle Drama der Niederlande¹⁹ und an das Humanistendrama anknüpfend, entwickelt sich als erfolgreiche Gegenbewegung zum protestantische Schultheater.

Erste Aufführungen der Jesuiten: Moralitäten

Moralitäten sind allegorische Spiele des Mittelalters. Die Handlung besteht aus dem Kampf zwischen guten und schlechten Tugenden. Gerechtigkeit und Gnade gegen Neid und Gier im Menschen werden personifiziert auf die Bühne gebracht. Moralitäten behandeln hauptsächlich drei Bereiche: die „Ars moriendi“²⁰, das Streitgespräch zwischen den Tugenden und besonders den Kampf zwischen dem Laster und den Tugenden um die Seele des Menschen.²¹

Das erste Drama, das an einem deutschen Jesuitentheater aufgeführt wird, ist *de Euripus*²² von Livinus Brechtus (1515-1560). Es hat das traditionelle Motiv des menschlichen Lebens und Irrrens in moralisierender Form zum Thema.

„Venus und Cupido verführen den gleich Herkules am Scheidewege schwankenden Jüngling trotz der Schutzgenien, der Gottesfurcht und der Gnadenzeit um ihn dem Tode und dem Teufel hohnlachend in die Arme zu werfen. Das in einzelnen Szenen äußerst dramatische Werk birgt im Keime die Elemente des späteren Jesuitendramas. Schon hier findet sich das Streben in allgemeinen Sätzen zu belehren, die lebensvolle Durchbildung allegorischer Gestalten, die bunte Vermengung von heidnischer Mythologie und christlicher Religion.“²³

Die moralischen Themen, aus buddhistischen Quellen überliefert, bilden eine allen Völkern

bekannte Motivwelt: die Freundesprobe, der Freund, die Freundin in der Not. Verschwisterte Motive sind auch in den vielen Variationen des Prodigus-Cosmophilus-Themas, im *Hecastus* des Georg Macropedius (1474-1558) zu finden, der von Hans Sachs übersetzt wurde und in Hugo von Hofmannsthals (1874-1929) *Jedermann* (1911) weiterlebt. Das Thema: Ein reicher Bürger wird unerwartet vor den Richterstuhl Gottes gerufen und in seiner Todesangst von allen Menschen verlassen. Hecastus wird durch Reue und Glaube erlöst. Das Stück wird auf einer Jesuitenbühne erstmals 1557 in Wien aufgeführt.

In München kommt 1562 *Homulus* von Jaspar von Gennep auf die Bühne. Der Jedermannstoff ist hier im Sinne des Totentanzes gehalten: Der grausame Sensenmann als Zerstörer irdischen Glücks reißt die Liebenden auseinander.

Als lateinisches Schuldrama kommt der *Acolastus* von Wilhelm Gnaphaeus (1493-1568) 1560 in Wien zur Aufführung, der das neutestamentliche Gleichnis vom verlorenen Sohn und die Reiz- und Wertlosigkeit der Gaben dieser Welt zum Thema hat.

Die Dramen von Jesuitenautoren setzen um 1600 ein und gestalten im barocken Sinne das Problem des Heimwehs nach dem Vaterhaus (Himmel), der Sehnsucht nach dem Ewigen und das Problem der Wiederkehr.²⁴

Das Homulus-Hekastusspiel weist eine vollentwickelte Typik wie schon bei den Totentänzen auf, entsprechend dem Geist der Renaissance, d. h. Abstraktion ohne individuelle Note. Daneben ist das Motiv der Allegorie voll entwickelt. In Italien wird die antike Götter- und Heroenwelt wiederentdeckt. Die Humanisten stellen diese in mythologischen und allegorischen Figuren bei Fest- und Aufzügen zur Schau.

Mit *Euripus*, *Homulus* und *Hecastus* haben sich die Jesuitenkollegien in die Öffentlichkeit eingeführt und legitimiert. Sie übernehmen nun das Repertoire des humanistischen Schultheaters. Man zieht sich zunächst auf die Schulbühne zurück.

Plautus und Terenz

Im 16. Jahrhundert sind vor allem zwei lateinische Komödienschreiber maßgebend: Plautus (254-184) und Terenz (185-155)²⁵. Auf Grund der Wertschätzung ihres zierlichen lateinischen Stils und ihrer moralischen Wirkung sind sie die Lieblingsautoren der Humanisten. Unbefangen treten die Knaben als Hetären²⁶, Kuppler und Lebemänner auf, was durch die im Grunde moralische Haltung der Dichter entschuldigt wird.

Von den 21 Komödien des Plautus werden mit Sicherheit vier auf Jesuitenbühnen gespielt und von den sechs des Terenz zwei ²⁷. Daraus ergibt sich die geistige Einstellung in der Frühzeit des Jesuitentheaters. Für die im Banne der humanistischen Überlieferung stehenden ersten Gymnasien wird Plautus zum vorzüglichen Bildungsmittel, wobei sich die Vielfältigkeit der römischen Volkssprache sich dabei zum besten rhetorischen Schulmittel entwickelt. Unter den Jesuitenschulen hebt sich Dillingen als Hochburg der Begeisterung für die beiden Autoren heraus. Hier herrscht ein strenger konservativer Geist humanistischer Prägung.

Erste Jesuitendramatiker: Jakobus Pontanus SJ und Jakob Gretser SJ

Urheber dieses Geistes ist der Späthumanist und Jesuitendramatiker Jakobus Pontanus SJ (eigentlich Spanmüller, 1542-1626). Als Verfasser lateinischer Schulbücher und als Lehrer übte er jahrzehntelang großen Einfluß auf die Jesuitenschulen aus. Er ist Lehrer vieler späterer Dramenautoren. Jakobus Pontanus SJ kämpft mit seiner ganzen Autorität für die lateinischen Autoren. Moralische Einwände gegen die leichtfertigen Gestalten in den Dramen des Terenz umgeht er mit „gereinigten“ Ausgaben. Seine eigenen Stücke sind eher unpoetisch. Sie zeichnen sich vor allem durch gutes Latein und Einfachheit der Handlung aus. Sein Verdienst ist, dass er die bayerischen Jesuitenkollegien und ihre Bühnen auf eine sichere, klassische Grundlage stellt.

Ein weiterer Jesuitendramatiker ist Jakob Gretser SJ (1562-1625). Er schreibt Dramen mit biblischen Stoffen²⁸. Später verfasst er Heiligendramen und verwendet Herrscher- und Humanitasstoffe.

Abb. 3. Hier eine Rekonstruktion zur kubischen Simultanbühne von Gretzers „Comoedia de Lazaro resuscitato“, 1584 in Freiburg (Schweiz) aufgeführt.

Biblisches Volksspiel

Die Dialoge des Jesuitendramatikers Peter Michaelis SJ (eigentlich Peter Michael Brillmacher, 1542-1595), zählen noch zum Teil zu den Moralitäten²⁹. *Athalia* (Mainz 1567) und *Avsalon tragoedia* (Speyer 1571) dagegen gehören zu den vielen alttestamentlichen Stoffen, die in der Zeit der Bibelverbreitung häufig aufgeführt werden, wie zum Beispiel Stücke verschiedener Autoren mit den Themen Adam, Saul und David, Lazarus, Susanna,

Judith, Esther, Daniel, Enthauptung des Johannes u. a.

Die Jesuiten bringen diese Dramen zu Beginn ausnahmslos unter freiem Himmel oder in Kirchen zur Aufführung. Damit setzen sie die mittelalterliche Bühnenkunst des Mysterienspiels und die Traditionen des Volksschauspiels fort.

Märtyrerdrama

Das Märtyrerdrama entwickelt sich im Rahmen der damaligen heilsgeschichtlichen Vorstellungen und im Tugend- und Lasterschema der Barocktragödie. Inhalt des Märtyrerdramas ist die physische Vernichtung einer unschuldigen christlichen Herrschergestalt, die in ihrem Sterben die Kardinaltugenden³⁰ prudentia, iustitia, fortitudo und temperantia in idealer Weise verkörpert.

Fordert Aristoteles in seiner Poetik mittelmäßige Charaktere, so befürworten die Jesuiten gerade das Herausgehobene, Extreme. Die „imitatio Christi“³¹, deren exemplarische Vertreterin, dessen exemplarischer Vertreter eben die Märtyrerin, der Märtyrer ist, wird als Vorbild des gottgefälligen Lebens folglich das nicht zu übertreffende Modell christlicher Dramatik. Der religiöse Triumph im ewigen Heil macht das Märtyrerdrama untragisch.

Der Autor ist Deuter, Mahner und nicht zuletzt Richter. Er wird nie müde, daran zu erinnern, dass der Mensch den Anfeindungen von Caro, Mundus³² und Satanus ausgesetzt ist. Diesen Anfeindungen vermag er nur mit Sakramenten, Prozessionen, Wallfahrten, Gebeten, Kirchenbesuchen u. a. widerstehen.

Bedeutender Vertreter des Märtyrerdramas ist Jakob Bidermann SJ (1578-1639). In seinen Einsiedler- und Märtyrerdramen wird der Mensch in seiner nackten Kreatürlichkeit und Schwäche geschildert und gezeigt, dass Vollkommenheit auf Erden unmöglich ist.³³

Abb. 4. Deckblatt der Perioche „Mauritius³⁴ Orientis Imperator“ (Innsbruck 1725).³⁵

Einführung der Periochen

Die ursprüngliche Idee Dramen in der lateinischen Kirchensprache aufzuführen führt dazu, dass das Theater der Jesuiten nur für eine geringe Bildungsschicht zugänglich ist. Damit entfernen sie sich von ihren eigenen Zielvorstellungen, nämlich große Teile der Bevölkerung mit ihren Aufführungen religiös zu erziehen und zu belehren. Die Einführung der Periochen³⁶ ist ein Versuch der Jesuiten das Jesuitendrama zu popularisieren, es also

aus dem engen Rahmen (Theater nur für die Bildungselite zu spielen) herauszuführen. Die Periochen werden 1597 in allen Ordensprovinzen eingeführt, wenn auch nicht überall gleichzeitig und sind eine Art Inhaltsangabe, ähnlich dem Argumentum des Humanistendramas.

Abb. 5. Die „Actores“ und „Personae Musicae“ der Perioche „Mauritius Orientis Imperator“ (Innsbruck 1725).

Diese bestehen aus folgenden Teilen: dem Titelblatt (mit dem lateinischen und deutschen Titel des Stücks), dem Argumentum als Zusammenfassung des ganzen Stücks und seines historischen Hintergrundes, den Resümees der einzelnen Szenen und dem Syllabus Actuorum (Liste der Namen der Darstellenden - Dramatis personae -, Musiker und Tänzer)³⁷. Es wird auch der Name der fürstlichen, geistlichen oder weltlichen Persönlichkeit, der das Stück gewidmet ist und vor der es gespielt wird, sowie Ort und Aufführungsjahr gedruckt. Ohne die Einführung der Periochen hätte das Jesuitendrama wahrscheinlich schon viel früher seine Breitenwirkung verloren.

Gedruckte Jesuitendramen sind sehr selten. Die Handschriften sind nur zum Teil erhalten und schwer lesbar. Deswegen sind die Periochen eine grundlegende Informationsquelle über den Theaterbetrieb der Jesuiten. Allerdings ist ihre Qualität sehr verschieden.³⁸

Theaterbau der Jesuiten

Aulabühne

Die ersten Aufführungen finden in der Aula des Kollegs auf der Saalbühne bzw. Aulabühne statt. Zunächst wird der Bühnenaufbau von den großen geistlichen Freilichtspielen³⁹ übernommen. Es gibt eine Mittel- und zwei Neben Bühnen, die durch feste Türen mit Vorhängen getrennt werden. Dazu sind die beiden Seiten der langgestreckten Vorderbühne noch durch einen weiteren Schauplatz umrahmt.

Abb. 6. Hier eine Rekonstruktion der Münchner Aulabühne von Jakob Bidermann SJ (München 1604-14).

Diese weitläufige Anlage wird nun ins Kolleg auf die Aulabühne auf nebeneinanderliegende Innenräume „zusammengepresst“. Die Innenräume sind mit Dekorationen und einigen

Möbeln ausgestattet.

Als Aulastücke werden 1596 *Gottfried von Bouillon*, 1597 *Der Triumph des Hl. Michael* (zur Kirchweihe) und 1598 *Stadtpatron St. Benno* im Münchner Jesuitenkolleg aufgeführt. Die biblischen, legendären und historischen Stoffe werden benutzt, um die Gefährdung und den letztendlichen Sieg der Kirche dramatisch zu gestalten. Der bayerischen Herzöge erscheinen dabei immer als treue Helfer der Kirche.⁴⁰

Einer der wichtigsten Vertreter des Jesuitentheaters in München ist Jakob Bidermann SJ (1578-1639) mit seinem Stück *Cenodoxus* 1609⁴¹. *Cenodoxus* ist das bekannteste Jesuitendrama des deutschsprachigen Raumes und steht in der Tradition der Moralitäten. Behandelt wird eine Begebenheit aus der Vita des Hl. Bruno (um 1032-1101) von Köln, des Stifters des Kartäuserordens. Der Titelheld Cenodoxus, ein Gelehrter in Paris, geht an seiner Selbstüberschätzung zu Grunde. Er zeigt sich vor der Welt als Inbegriff der intellektuellen und moralischen Vollkommenheit und verachtet die Warnungen seines Schutzengels, der ihn zu Selbsterkenntnis und Reue aufruft. Der „stoische Pharisäer“ wird nach seinem Tode vom himmlischen Gericht zur Hölle verurteilt. Die Erfahrung, dass einer, der in der Welt vollkommen erscheint, dies nicht auch vor Gott sein muss, veranlasst Bruno und seine Freunde zu einem Leben in strengster Askese und zur Ordensgründung.

Als weitere streng theologisch konzipierte Stücke von Jakob Bidermann SJ (1578-1639) kommen 1607 *Belisarius*, 1615 *Josephus Aegypti Prorex* und 1618 *Philemon Martyr* zur Aufführung.

Simultanbühne

Die Simultanbühne gehört neben der späteren Verwandlungsbühne (Sukzessionsbühne) zu den wichtigsten Bühnenbautypen des Jesuitentheaters. Die Entwicklung geht von der plastischen Simultanbühne über die flächige Simultanbühne bis hin zur kubischen Simultanbühne.

Abb. 7. Bühnenskizze des 1581 aufgeführten Laurentiusspiel im Hof der Laurentianer Burse zu Köln. Gut erkennbar ist unter Einbeziehung zweier Bäume die auf Fässern errichtete Bühne.

Faustina

Papst

Kerker

Kerkermeister
statua Laurentii
Sita des Praetors
Kaiserthron
Prätorium
Prätors Haus

Zuschauerraum

Abb. 8. Die Bühne dieser Aufführung als Skizze. Sie ist ein Beispiel der flächigen Simultanbühne.

Durch das Hervorziehen der Türen und die Ausnutzung der angedeuteten Häuser überwindet die kubische Simultanbühne die Terenzbühne. Erst jetzt wird der entstandene Innenraum als dreidimensionaler Raum empfunden und bespielt. Der Eigenart der Bühnenform entsprechend, ergibt sich eine typische Szenenfüzung. Es werden die neutrale Vorderbühne, die verdeckbaren Nebenbühnen und die gering veränderliche Mittelbühne bespielt. Dadurch ist - wie im Mittelalter üblich - noch ein feierlicher Zug von einem Ort zum anderen möglich.

Zugang / Weingasse
Mons
Haman
cubiculum regis
Mittelbühne
Thron
Palasttor
Frauengemach
3 Marktstände
Forum
Mariensäule / Dienergasse

Abb. 9. Eine Skizze der kubischen Simultanbühne des Münchner „Hester“ 1577.

Formen des Jesuitendramas

Während ihrer mehr als zweihundertjährigen Bühnentätigkeit gebrauchen Jesuiten die verschiedenen Dramenformen teils nebeneinander, teils werden sie je nach Periode bevorzugt bzw. vernachlässigt.

Im folgenden sollen die einzelnen Formen kurz dargestellt und aus der großen Anzahl der Stücke einige Beispiele angeführt werden.

Revestücke

Als Revestück bezeichnet man die lose Aneinanderreihung verschiedener, untereinander nicht oder kaum zusammenhängender Szenen. Es tritt als stilistisches Mittel in allen Theaterformen auf.⁴² Bei den Jesuiten illustrieren die aneinander gereihten Szenen die Grundidee des Stückes.

Der *Triumphus Divi Michaelis Archangeli*⁴³ ist ein imposantes Revestück. Thema ist das 12. Kapitel der Offenbarung des Johannes: Vision von der Frau und dem Drachen. Hier wird der Kampf des Drachens gegen „eine Frau, mit der Sonne bekleidet“⁴⁴ auf Luzifers Kampf gegen die Kirche gedeutet. Der Kampf der Kirche und des Hl. Michael gegen den Drachen der Unterwelt zieht in Episoden nach der Art lebender Bilder am Volk vorüber. Der Drache erscheint als Idolatria (Götzendienst), Apostasie (Abfall einer Christin, eines Christen vom Glauben), Haeresis (Ketzerei) und als neuer Gott, der sich anbeten lassen will. Alle Völker und alle Zeiten huldigen der Kirche. Ein gewaltiger Höllensturz von 300 Teufeln bildet den Schlusseffekt. Motive und Stoffauswahl sind nicht neu, jedoch die große Zahl an Darstellenden und Statisten. Da die Bühne zu klein ist, werden stundenlange Umzüge veranstaltet, so dass Darstellende und Publikum nicht mehr zu unterscheiden sind. Insgesamt dauert das Stück drei Tage.

Dem Kurfürst von Bayern ist das Stück *Pietas ad omnia utilis*⁴⁵ gewidmet. Es wird 1630 anlässlich der Grundsteinlegung der neuen Jesuitenkirche mit Kolleg und Gymnasium in Burghausen aufgeführt. Alle Szenen illustrieren den Grundgedanken des Stückes, nämlich den Satz des Hl. Paulus: „Denn körperliche Übung nützt nur wenig, die Frömmigkeit aber ist nützlich zu allem: Ihr ist das gegenwärtige und das zukünftige Leben verheißen.“⁴⁶

Zu den Revestücken werden auch die meisten dramatisierten Parabeln des Neuen Testamentes gerechnet.⁴⁷

Heiligenviten

Die Heiligenviten und auch die Lebensgeschichten biblischer Gestalten sind ihrer Form nach mit den Revestücken verwandt. Einzelne Szenen aus der Vita dieser Menschen werden aneinander gereiht, um sie am Schluss im Glanz ihrer Glorie oder ihrer Erwähltheit

durch Gott vor dem Publikum darzustellen. Daneben sind auch die Viten von wichtigen Herrschergestalten sehr verbreitet.

Eine Vita Heinrichs II. (1002-24), der Herzog von Bayern und später römisch-deutscher Kaiser war, wird 1613 in Ingolstadt unter folgendem Titel aufgeführt: *Comoedi Von dem Leben deß H. Heinrichen/ Hertzogen in Bayern/ und Römischen Keyzers: Auch der H. Kunegunde, Siffridi Pfaltzgrafen am Thein Tochter/ deß H. Heinrichen Ehegemahl...*

Aus dem Alten Testament wird das Leben von Josef , des Sohnes von Jakob, sehr oft gestaltet. In München kommt 1615 die *Tragico Comoedie von Joseph deß Patriarchen/ Jacobs Sohn/ und hernach Fürsten und Egypten* von Jakob Bidermann SJ (1578-1639) zur Aufführung. Josef gehört zu den unschuldig Leidenden des Jesuitendramas, der für dieses zu Unrecht und mit Geduld und Seelengröße getragene Leid von Gott erhöht und belohnt wird. Die erschütternde Einsamkeit und die häufigen Umschläge in Josefs Leben machen ihn zum beliebten Helden.⁴⁸

Besonders interessant für die Geschichte des Jesuitendramas ist der *Triumph von dem Heyligen IGNATIO de Loyola... und Francisco Xaverio... der Indianer/ und Japonen Apostel*. Die Stücke stammen von Georg Stengel SJ (1585-1651), einem der vielseitigsten Autoren der Jesuitenbühne. Sie werden 1622 im Jahr der Heiligsprechung des Ignatius' von Loyola SJ und Franz Xavers SJ aufgeführt. Beide Stücke vermitteln einen sehr guten Einblick in das Leben der beiden großen Ordensmänner. Ausführlich werden die wichtigsten Ereignisse in ihrem Leben aufgrund zeitgenössischer Biographien ⁴⁹ dargestellt: die Belagerung des Schlosses Pamplona durch die Franzosen, die Verwundung des Ignatius'; seine Einkehr und Umkehr; die Nachtwache am Montserrat, wo er der Mutter Gottes „Wehr und Dolch“ weiht; seine Pilgerfahrt nach Jerusalem; seine Studien in Salamanca, Barcelona und Paris, das Kennenlernen seiner Freunde Peter Faber und Diego Laínez; die Bestätigung der Societas Jesu durch Paul III., Ignatius' Annahme der Wahl zum Generaloberen selbiger und später auch noch die Tätigkeit des Ignatius' in Rom.

Etwas weniger ausführlich wird das Leben von Franz Xaver SJ auf die Bühne gebracht. Hervorgehoben wird besonders seine Missionstätigkeit in Indien (1541-1545), auf der Halbinsel Malacca und seine Missionsarbeit in Japan. Da wird ein Disput mit einem japanischen Fürsten, eine Totenerweckung und die Bekehrung einer bedeutenden Persönlichkeit durch Franz Xaver SJ vorgeführt. Dieses Stück wird mit riesigem Prunk und

einer großen Zahl von Darstellenden, Statisten und Musikern in München aufgeführt. In der Geschichte des Jesuitendramas und des Münchener Ordenslebens gehört diese Inszenierung zu den großen überhaupt.⁵⁰

Klassische Stücke mit der dramatischen Zentralheldin, dem Zentralhelden als Exemplum

Die klassischen Stücke nehmen den breitesten Raum ein. In deren Zentrum steht die Heldin, der Held, an denen eine Haltung, ein Problem, eine Virtus (Tugend) oder auch ein Vitium (Laster/Fehler) exemplifiziert werden. Mit diesen Stücken schließt sich die Jesuitendramatik an die europäische Dramenliteratur an, die sich die Dramentheorie des Aristoteles zum Vorbild nimmt. Deswegen werden diese Stücke als klassische Stücke bezeichnet.

Die Jesuiten entwickeln mittels ihres Dramas das Empfinden ihrer Zöglinge und Zuschauerschaft für tragische Schuld im christlichen Sinn, d. h. Schuld, die im Gegensatz zur antiken Auffassung gesühnt werden kann. Dabei sind die Sünden wider den Hl. Geist und die Sünden, die zum Himmel „schreien“, von der Sühne ausgeschlossen. Die sühnbare tragische Schuld ist die Grundlage für die Katharsis (Läuterung/Reinigung), die das Drama bei der Zuschauerschaft bewirken will.

Damit schaffen die Jesuiten große christliche, humane Kunst, die Tränen des Mitleids und der Furcht hervorruft, den Menschen selbst läutert und ihn fähig macht, „gegenwärtige Übel zu tragen, die leichter sind als die drückenden jener, die wir bemitleiden“⁵¹, wie es der Jesuitendramatiker Franciscus Lang SJ (1654-1725) formuliert. Die Jesuiten entwickeln ein Drama, das die Gefährdung der „Conditio humana“ nachdrücklich zur Anschauung bringt. Aber es lehrt nicht Verzweiflung sondern Hoffnung, da es für den bereitwilligen Menschen immer eine Rettung gibt.

Zu den großen Figuren des Jesuitendramas gehören Mauritius⁵², Gallicanus, Sigismund von Burgund, Wilhelm von Aquitanien, Heinrich II. (1002-24), die sündigen Heiligen Cyprian und Ephraem, Landelinus und Johannes Guarinus; ferner auch Thomas Becket und Thomas Morus, Boethius und Hermenegildus. Figuren des Altertums sind Cyrus, Themistokles und Scipio Africanus Maior. Dazu kommen die unglücklichen Figuren Mariamne, Konradin von Schwaben und Maria Stuart. Zu den biblischen Figuren gehören Josef, David und Absalom, Jephthe, Nebukadnezar, Daniel und natürlich auch die großen Ordensheiligen; daneben auch

die oft faszinierenden, zur Hölle verurteilten Gestalten wie Julian Apostata, Herodes, Udo von Magdeburg, Cenodoxus, Leontius und der Perserkönig Chosroes.

All diese Figuren sind bevorzugte Heldinnen, Helden des Jesuitendramas, da sie sich in besonderer Weise auszeichnen: durch die Erkenntnis ihrer Schuld, ihre schwere Buße und tiefe menschliche Reue, die Art ihres Todes, das heroische Bekenntnis ihres Glaubens und bei antiken Heldinnen, Helden ihr hohes Menschsein. Bei den gescheiterten Figuren ist es die gnadenlose, erbarmungslose Verdammung zu ewiger Höllenpein. Sie wollen die Möglichkeiten zur Umkehr und Rettung nicht wahrnehmen. Das Aufzeigen dieser Möglichkeiten sind ein deutliches Kennzeichen der Jesuitendramatik. Die Jesuiten lehnen damit die einzige mögliche Lösung einer klassischen Tragödie, nämlich den notwendigen Untergang der Heldin, des Helden, ab.

Bemerkenswert ist die Entwicklung zur Bevorzugung der Figuren, die aktiv statt passiv mit ihrer ganzen Person ihren Glauben und ihre Ideen verteidigen. In der Geschichte Spaniens und dessen Auseinandersetzung mit den Mauren finden die Jesuiten Gestalten, deren Leben sie zu dramatischer Gestaltung anregt.⁵³

Die englischen Könige Heinrich II. (1154-89) und Heinrich VIII. (1509-47), die sich von der römischen Kirche emanzipieren wollen, und alle anderen negativen Helden dienen dazu, die Stärke der katholischen Kirche zu demonstrieren. Von daher erscheint die Zeichnung dieser Gestalten als besonders gefährlicher Gegner und Antagonisten erklärlich, da ja sonst kein triumphaler Sieg möglich gewesen wäre.⁵⁴

Episch-novellistische Stücke

In diesen Stücken werden Episoden aus dem Leben oder ein Teil profaner Lebensgeschichte in der Art einer Novelle erzählt. Das Kompositionsprinzip ist die Aneinanderreihung einzelner Episoden, die herauslösbar und zum Teil austauschbar sind. Der Schluss schneidet die Reihe oft nur ab, er ist eine nicht notwendige Folge des Vorausgegangenen.

Diese Stücke schildern zum Beispiel das Leben eines durchschnittlichen Menschen, der in Versuchung geraten ist, das Leben zu genießen, dabei die warnenden Stimmen überhört und infolgedessen einen elenden Tod erleidet. Diese Art der Dramenproduktion als die jeder und jedem vertraute eigene Lebenswirklichkeit ist beim breiten Publikum und

besonders bei den Jugendlichen sehr beliebt. Die Heldinnen, Helden dieser Stücke sind fast immer junge Menschen.

Die episch-novellistischen Stücke sind von verschiedenen Erzählstilen geprägt. Einige sind ausführlicher komponiert. Mit großer Detailtreue werden hier alle Etappen einer Begebenheit oder eines Lebensabschnittes in epischer Breite⁵⁵ wiedergegeben. Andere sind straffer komponiert, wie die Novellen des Typs *Falke*⁵⁶. Eine dritte Art von Stücken hat am Schluss eine Pointe, auf die das ganze Stück zugeschnitten ist⁵⁷. Von großer Wirkung ist die Parabel vom *Verlorenen Sohn*, die oft gespielt wird. Der mit Spannung erwartete Höhepunkt ist die Freude des Vaters über den tot geglaubten Sohn, dem er großzügig vergibt; und obwohl das Stück gut bekannt ist, wartet das Publikum die ganze Zeit mit Spannung darauf. Daraus lässt sich folgern, dass im Jesuitendrama nicht das Neue und die Erwartung des Unbekannten und Überraschenden die höchste Wirkung erzielen, sondern vielmals gerade die Erwartung des längst Bekannten und Vertrauten.⁵⁸

Konfrontative Dramen

Eine nicht zu häufige aber dennoch interessante und erzieherisch wirksame Form des Jesuitendramas ist das konfrontative Drama. Zwei Verhaltensweisen, Lebensarten und Reaktionsmöglichkeiten werden einander gegenübergestellt, die gute und die schlechte. Dabei führen die sich gegenüberstehenden Seiten keinen antagonistischen Kampf gegeneinander.

Ein Beispiel für ein bekanntes Paar der Jesuitendramatik sind *Nicephorus* und *Sapritius*. Es geht dabei um den Kontrast zwischen dem berufenen Konvertiten Nicephorus und dem abgefallenen Sapritius. Letzterer fällt durch die Unversöhnlichkeit, mit der er seinen einstigen Freund Nicephorus verfolgt, am Ende vom Glauben ab und verliert die Chance, als Märtyrer zu sterben und die ewige Seligkeit zu erlangen. Durch seine Unversöhnlichkeit stellt er unter Beweis, dass er nicht zum christlichen Glauben wahrhaft berufen, sondern dass er ein oberflächlicher oder ein Scheinchrist ist. Die ihm bestimmte Märtyrerkrone fängt Nicephorus in letzter Stunde auf und stirbt anstelle des Sapritius den Märtyrertod.⁵⁹

Auch Christus wird als Kontrastfigur des Teufels auf die Bühne gebracht. Im Stück *Schola Christi ac Diaboli*⁶⁰ von 1664 bildet jede Szene eine Antithese der vorangegangenen. Der Teufel fordert von seinen Schülern Mehrung des Reichtums, Übermut, ein Leben der Wollust, Zorn, Rache und Neid (I. Akt, 3. Szene). Der „himmlische Doctor Christus“ fordert,

die Armut zu lieben, sich in Demut zu üben, der Wollust zu entfliehen, sanftmütig zu leben und Gott zu lieben (I. Akt, 4. Szene). Diese und andere Gegenüberstellungen von Tugenden und Lastern folgen genau dem Tugend- und Sündensystem der Jesuiten, wie beispielsweise dem Gregor de Valencia SJ (1551-1603) oder auch dem Katechismus des Petrus Canisius SJ (1521-1597).

Im Drama *RICHARDUS & SELINDUS Juvenes Flandri Gemina Misericordiae & Justiciae Divinae Idea*⁶¹ von 1678 werden Brüder bzw. Freunde miteinander konfrontiert. Das Thema des Stückes ist das Prinzip der Erwähltheit. Dem einen wird die Gnade teilhaftig, der andere wird verdammt.⁶²

Dramen mit Konfliktsituationen

Im Gegensatz zu den als konfrontativ bezeichneten Dramen stehen sich hier antagonistische Prinzipien und Personen gegenüber. Sie bekämpfen einander bis eines bzw. eine am Schluss den Sieg davonträgt.

Nach dem Beginn des Dreißigjährigen Krieges (1618-48) treten im deutschen Sprachraum Dramen mit großen Konfliktstrukturen auf. Es ist die Zeit, in der sich die konfessionellen Gegensätze immer mehr ins Blickfeld schieben. In der Geschichte des 5. und 6. Jhs. n. Chr. finden die Jesuiten eine ausgezeichnete Parallele: die Auseinandersetzungen zwischen Arianern und Katholiken. Die ostgotischen Arianer des 5. Jhs. unter König Theoderich dem Großen (471-526, = Theodoricus) setzen sich mit den katholischen Römern Boethius und Symmachus⁶³ auseinander und verhängen über sie die Todesstrafe. Die westgotischen Arianer Spaniens hingegen führen im 6. Jh. gegen die katholischen Westgoten einen blutigen Kampf. Die Auseinandersetzung endet mit dem Märtyrertod des katholischen Königssohns Hermenegildus. Das Hermenegildus-Thema ist eines der langlebigsten des Jesuitendramas (bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts). Das *Theoderich-Boethius*-Thema ist eine Zeitlang ebenso beliebt wie das *Hermenegildus*-Thema, es verschwindet jedoch früher von der Jesuitenbühne.⁶⁴

Neben der Thematisierung des Verhältnisses und der Kämpfe zwischen geistlicher und weltlicher Macht⁶⁵, die seit Beginn des Dreißigjährigen Krieges brandaktuell sind, gehören auch Kämpfe um die Königsherrschaft zwischen Vater und Sohn bzw. zwischen Brüdern dazu. In München wird 1630 *Chosroes* aufgeführt. Es wird der Kampf zwischen Vater Chosroes II. und mit dessen Sohn Syroes dargestellt. Hintergrund des Kampfes: Chosroes

II. hat seinem Lieblingssohn Mardesanes zum Erben unter Zurückstellung des rechtmäßigen Erben Syroes ernannt.

Daneben gestalten die Jesuiten auch Generationskonflikte. Meistens behält der Vater die Oberhand, der dabei die Wahrung seiner Autorität höher einschätzt als seine Sohnesliebe⁶⁶. In diesen Vater-Sohn-Kämpfen geht es meistens um Prestige. Der Vater handelt mit einer uns heute unverständlichen törichten Eitelkeit. Er verhängt über seinen Sohn das Todesurteil und brüstet sich dann geradezu damit, dass er die Gerechtigkeit hat walten lassen.⁶⁷

Drama Musicum

Das Musikdrama ist wie eine Oper angelegt: Rezitative, Ariosi (selbständige Gesangs- oder Instrumentalsätze) und kleine Arien wechseln. Am Schluss der einzelnen Teile erklingen Chöre. Diese und die Interludia und Ballette bewirken eine emotionale Stimmung, die das Publikum in eine feierliche, weihevollere Stimmung versetzt.

Im Jahre 1643 kommt in München *Philothea*⁶⁸ als erstes geistliches Musikdrama großen Stils zur Aufführung. Ein halbes Jahr später *Theophilus seu Charitas Hominis in Deum*⁶⁹. Bei *Philothea* dienen die Instrumente der Charakterisierung der einzelnen Personen. Es wirken neben einem vierstimmigen Chor noch 17 Sänger und 15 Instrumentalisten mit. Es handelt sich dabei um ein geistliches Allegoriespiel in fünf Akten, das den Weg Philotheas zu Gott darstellt. Jeder der fünf Akte behandelt ein Thema des Amor Divinus (Liebe Gottes).

Der *Theophilus* stellt mit Hilfe von Allegorien den Weg des Menschen zu Christus dar. Dieser Weg ist durch viele Sprüche, Verse und Episoden aus der Heiligen Schrift abgesteckt. Die Texte werden gesungen (Sopran, Bass, Alt, Tenor) und zwar in Arien, Rezitativen, Duetten und Chören. Der *Theophilus* endet mit der Verdammung aller, die nicht an Christus glauben.

Allmählich wird das geistliche Oratorium des Typs *Philotea* vom weltlichen Drama Musicum abgelöst. Diese Gattung wird im 18. Jahrhundert, vor allem in den letzten Jahrzehnten vor der Aufhebung des Jesuitenordens (1773), modern. Klassische Themen des Jesuitendramas (besonders aus dem Altertum) werden vertont. Damit entstehen große Musikdramen im Opernstil wie: *Gallicanus* (1738), *Junius L. Brutus* (1737 und 1773), *Codrus*, der König von Athen (1741), *Numa Pompilius* (1745) und *M. Tullius Cicero* (1748). Deren Texte, vor allem

die der Chöre, auf denen der musikalische Hauptakzent liegt, werden zusammen mit der Perioche gedruckt.

Allegorie und Allegorien

Eine Allegorie ist die sinnliche Darstellung eines abstrakten Begriffs. Sie entsteht durch die Zusammensetzung verschiedener Elemente, die ein zusammenhängendes Ganzes bilden. Dabei findet jedes Element im dargestellten Begriff seine Entsprechung. Beispielsweise trägt der Darsteller der Allegorie Trägheit eine Schildkröte, einen entspannten Bogen oder einen Bogen ohne Sehne. Aufgrund der langen Tradition der katholischen Kirche, den Menschen den Glauben in Bildern und Gleichnissen zu verkünden, konnte sich die Allegorie besonders in katholischen Ländern entwickeln. Sie wird zum künstlerischen Medium der bildenden Kunst und findet so auch den Weg auf die Bühne.

Da das Jesuitendrama in lateinischer Sprache verfasst ist, spielen die Allegorien ⁷⁰ eine wichtige Rolle. Sie müssen dem Publikum, das kein Latein versteht, den Inhalt und Verlauf des Stückes verdeutlichen und regen vor allem Augen und Geist an.

Eine typische Situation im Jesuitendrama ist das sich Entscheidenmüssen zwischen den guten und bösen Mächten. Der Mensch muss zwischen ihnen wählen und die „discretio spirituum“ (Unterscheidung der Geister), eine Grundregel der Ignatianischen Exerzitien, anwenden. Nur diejenigen, die die richtige „electio“ (Wahl) treffen, können den Sieg davontragen. Allegorien dafür sind beispielsweise die Tugenden Fides, Iustitia, Veritas, Castitas und die Laster Perfidia, Voluptas, Odium und Ira, ferner auch Providentia, Gratia, Aeternitas, Tempus, Vanitas, Mors und Morbus, Timor, Die und Metus. ⁷¹ Neben und mit den Allegorien agieren die Teufel unter vielerlei Namen, deren Widerpart die Schutzengel oder die Engelchöre sind.

Im Drama *Pandulphus, Capuae Princeps*⁷² (München 1655) treten die Allegorien Religio, Prudentia, Justitia als gute Ratgeberinnen und Mahnerinnen auf, während Ambitio, Tyrannis und Avaritia die bösen, treibenden Kräfte des Pandulphus verkörpern. Die bösen Kräfte erweisen sich als die weitaus stärkeren. Die Allegorien der Weltfreude Gloria, Voluptas, Opulentia, Hilaritas und Ambitio⁷³, seine schlechtesten Ratgeberinnen, Ratgeber verlassen Pandulphus. Er wird von den Gehilfen der bösen Mächte Morbus, Dolor, Timor, Mors und Orcus, zur Strecke gebracht. Höllische Geister tauchen nun unablässig die Seele des Pandulphus in die feurige Lava des Vesuvs.

Zu einem der letzten Stücke, die handelnde Allegorien auf die Bühne bringen, zählt das Drama über den Hl. Cassian. In diesem Märtyrerdrama *Minerval Cassiano Martyri ferro, non auro expunctum*⁷⁴ wird die Undankbarkeit von der Dankbarkeit vor den Richterstuhl der Divina Nemesis⁷⁵ gefordert. Verdeutlicht wird damit die Undankbarkeit der heidnischen Schüler gegen ihren christlichen Lehrer und ehemaligen Bischof Cassian, der von ihnen zu Tode gemartert wird. Die himmlischen Geister, welche die wahre Tugend preisen, ermutigen Cassian zur Beständigkeit, können ihn aber nicht retten. Es siegt der tyrannische Zorn, der als aktivste Allegorie des Stückes die Schuljugend auf Cassian hetzt. Damit ist auch ein Wendepunkt des Jesuitendramas erreicht. Es kündigt von einer neuen Periode⁷⁶, wo häufig Erziehungsfragen⁷⁷ zum Thema werden.

Erwähnenswert sind die eindrucksvollen Allegorien in einigen Stücken Jakob Bidermanns SJ (1578-1639). Besonders in den *Ludi Theatrales* fällt der Allegorienreichtum auf. Diese Allegorien stellen sich selber vor, reden von sich, machen das Publikum mit ihren Gefährtinnen, Gefährten sowie ihren Gegnerinnen, Gegnern bekannt. Jakob Bidermanns SJ Allegorien sind vielseitig und verschiedenen Seinsbereichen entnommen. Es kommen nicht nur die Tugenden und Laster, sondern auch die Mächte des Daseins wie Fama, Fortuna, Favor, Felicitas, Contemptus, Calamitas, Labor, Honor, Detractio, Poenitentia u. a.⁷⁸ auf die Bühne. In der Zusammenstellung der Allegorien ist das Schicksal der Heldin, des Helden genau ablesbar.

Bis jetzt sind nur Stücke charakterisiert worden, in denen sich die einzelnen Menschen zwischen Gut und Böse, durch die Gegenüberstellung entsprechender Allegorien veranschaulicht, entscheiden müssen. Eine weitere wichtige Gruppe sind diejenigen, die als große Allegorien für eine bestimmte religiöse, historische oder zeitgenössische Situation stehen. Diesen Dramen liegt ein echtes allegorisches Denken zu Grunde. Das bedeutet ein Denken in Bild-Gleichungen. Beispielsweise ist *Jephtias*⁷⁹ von Jakob Balde SJ (1604-1668), dem bedeutendsten nachlateinischen Dichter Deutschlands, eine große, religiös-poetische Allegorie.

Im *Triumph des Erzengels Michael*⁸⁰ haben die Allegorien verallgemeinernde Funktion. Außer dem römischen Kaiser werden die einzelnen Feinde der Kirche nicht namentlich genannt, sondern es ist von der „Ketzerei“, dem „Ketzer Hauptmann“, den „Abgöttischen Pfaffen“, den „Ketzerischen Wortsdienern“ die Rede.

Neben der aktualisierend poetischen Allegorie⁸¹ gibt es die Prolog- und Chor-Allegorien. Letztere werden eingeteilt in „personifizierte Abstrakta“, die zusammen mit Begriffen der Transzendenz oder mit Personen auf der transzendenten Ebene zu denken sind und von dieser Ebene das Geschehen deuten⁸², und in solche, die in biblischen und mythologischen Bildern die Gesamtsituation und den ideellen Gehalt eines Dramas deutlich werden lassen⁸³. Zwischen 1674 und 1733 kommen die antiken Götter und Gestalten aus den griechischen Mythen in den Allegorien auf die Bühne des Jesuitentheaters⁸⁴. Die Jesuiten haben hier Anschluss an die europäische Literatur und Mythenrezeption ihrer Zeit gefunden.⁸⁵

Perioden des deutschen Jesuitendramas

Erste Periode: Das Jesuitendrama im Dienst der Gegenreformation (1574-1622)

Die erste Periode ist von der offenen Auseinandersetzung mit dem Protestantismus geprägt. Die Wahl der Themen, der Hauptgestalten und der Ausgang der Stücke zeigen die unmissverständliche katholische Interpretation des Stückes. Die Allegorien entsprechen katholischer Sichtweise. Sie vermitteln die katholische Lehre und die lateinische Sprache der Kirche.

Das Zentralproblem dieser Dramen ist die persönliche religiöse Entscheidung des Menschen für oder gegen die katholische Kirche. Diese Entscheidung kann der Einsatz eines Menschen für eine Idee, Religion oder eine große Sache sein.

Der Märtyrertod⁸⁶ ist eine der großen Entscheidungen, wie sie auch viele Menschen in den verschiedensten Jahrhunderten zu treffen hatten. Seit den großen Christenverfolgungen in Japan (1603) kommen die Märtyrerdramen immer häufiger zur Aufführung⁸⁷. Sie erzielen beim Publikum hohe Wirkung. Viele, die von der Standhaftigkeit und Todesbereitschaft dieser Unbeugsamen überwältigt sind, nehmen den christlichen Glauben an.

Daneben gibt es, wenn auch nicht so zahlreich, Missionsdramen. Sie kommen sporadisch auch in allen anderen Perioden vor. Meist wird das Werk einer, eines Heiligen⁸⁸ gefeiert. Von größter Wirkung bezüglich der Gestaltung menschlicher Größe sind die Bekehrungsdramen. Darin sind Musterbeispiele⁸⁹ der Bekehrung auf dem Weg zu Christus und zur katholischen Kirche aufgeführt. Während das Märtyrertum wenigen Menschen vorbehalten ist, sind Bekehrungen für jeden Menschen nachvollziehbar. Hier kann jeder Schritt verfolgt und vor allem nachempfunden werden.

In den *Alexins*-Dramen (1593 Fribourg, 1600 Ingolstadt) von Jakob Keller SJ (1568-1631) sowie dem *Macarius Romanus* (1613) und *Joannes Calybita* (1618) von Jakob Bidermann SJ (1578-1639) zieht sich der Held von der Welt zurück, um sich in der Einsamkeit Gott zuwenden zu können. Das entspricht besonders dem Gefühl der Menschen in den ersten Jahren des Dreißigjährigen Krieges.

Zur Wiedergewinnung der verlorenen Seelen setzen sich von etwa 1615 an die Heiligenviten auf der Jesuitenbühne durch. Im Jahre 1615 wird ein Stück über den Hl. Willibald, den ersten Bischof von Eichstätt⁹⁰, aufgeführt.

Die erste Periode des Jesuitendramas findet einen überragenden Abschluss mit der Aufführung der Heiligenviten: *Triumph von dem Heyligen IGNATIO de Loyola... und Francisco Xaverio... der Indianer/ und Japonen Apostel*⁹¹ (1622).

Damit gelangen bereits in der ersten Periode Kirchen- und Weltgeschichte auf die Jesuitenbühne. Die Dramen der beiden Ordensheiligen stehen für ein Stück Kirchengeschichte. Andere historische Dramen dieser Periode stellen ein Herrschaftsideal auf: Es wird vor Fehlern gewarnt, die sich keine Herrscherin und kein Herrscher leisten darf. Konstantin der Große (um 280-337) verkörpert einen dieser idealen Herrscher. Für eine vorbildliche Königin steht das Stück *Hl. Hildegard*⁹², das 1607 zur Aufführung kommt. Bemerkenswert ist der Schluss des Stückes. Hildegard zieht ihre Konsequenzen aus der niederträchtigen Behandlung durch Karl. Sie geht ihren eigenen Weg und lässt sich in Rom als Ärztin nieder.

Mit *Mauritius* von Jakob Keller SJ (1568-1631) wird im Gegensatz zu den Musterfiguren Hildegard und Konstantin gezeigt, wie sich ein Herrscher gegenüber seinen Untertanen nicht verhalten soll. Kaiser Mauritius kauft seine gefangenen Untertanen nicht frei, sondern gibt sie dem Massenmord preis. Da er sich somit gegen seine Herrscherpflichten vergangen hat, wird er erbarmungslos von Gott bestraft. Das trotz aller Verfehlungen und Vergehen Vorbildliche des Mauritius tritt erst am Schluss zutage. Er erträgt den Schmerz, den er beim Köpfen seiner Söhne empfindet, mit Fassung und geht selbst tapfer in den Tod. Die Uraufführung des Stückes findet 1603 statt; 1613 wird das Stück dann in München gespielt (weitere Aufführungen bis etwa 1750).

In der ersten Periode seit Ende des 16. Jahrhunderts ist auf der Jesuitenbühne der Wandel vom mehr unterhaltensamen Theater und der bildungsmäßigen Schulbühne zum

weltanschaulichen Theater zu beobachten. Anstelle eines objektiven Geschehens, das an den Augen des Publikums vorbeizieht, wird das Theater ein Abbild des einzelnen Menschen. Bei den großen Herbstspielen der Jesuiten kommen fast nur noch Tragödien, die dem hohen Ideal der Antike verpflichtet sind, zur Aufführung. Seneca wird zum Vorbild der wahren Kunst. Bei ihm finden sich die Stoffe aus den höchsten gesellschaftlichen Kreisen, meistens Verwicklungen in hohen Fürstenfamilien. Die Charaktere prägen die Handlung. Der Kern der Handlung ist durch Gemütsprobleme und Seelenprozesse bestimmt. Damit tritt die äußere Handlung gegenüber der inneren zurück.⁹³

Zweite Periode: Das Jesuitendrama unter dem Einfluss des Dreißigjährigen Krieges (1623-1673)

Schon in den Stücken der Jahre 1620-22 lassen sich Symptome der Zeit erkennen. Die konfessionellen und politischen Spaltungen und die damit verbundenen tragischen Verflechtungen und unlösbaren Konflikte, die sich ständig zuspitzen, finden ihren Niederschlag auf der Bühne. Haben die Jesuiten in ihren Anfängen viel und offen gegen den Protestantismus polemisiert, werden sie jetzt in der Stoffauswahl subtiler. Analoge Antagonismen und Auseinandersetzungen aus frühen christlichen Jahrhunderten werden von der Zuschauerschaft als Allegorien für die Gegenwart verstanden.

Im Dreißigjährigen Krieg steht die Existenz der deutschen katholischen Kirche auf dem Spiel. Die Jesuiten stellen ein Heldenideal auf, in welchem die Zuschauerschaft des Jesuitentheaters auch ihr eigenes Ideal wiedererkennen soll.

Der französische Jesuit Nicolas Caussin SJ (1583-1651) ist mit seinen *Tragoediae Sacrae*⁹⁴ (1620) richtungsweisend für die deutschen Jesuiten. Beliebte sind vor allem zwei Stücke: *actio oratoria*⁹⁵ über *Hermenegildus* und die *tragoedia sacra*⁹⁶ über *Theodoricus*⁹⁷.

Der *Hermenegildus* gibt der zweiten Epoche ihr Gepräge als Beispiel eines ideologischen Konflikts. Das Hermenegildus-Thema kommt von nun an bis in die letzte Periode auf den Jesuitenbühnen zur Aufführung. Der Kampf um die Macht und Herrschaft (Vater, zweite Ehefrau, Stiefsohn und Schwiegertochter) wird hier zu einem grundlegenden und unversöhnlichen konfessionellen Konflikt dramatisch ausgeweitet. Durch die im Stück gestaltete Schwarzweißzeichnung soll die moralische und charakterliche Überlegenheit der katholischen Gläubigen exemplarisch verdeutlicht werden.

Aber auch in einer Anzahl von *Theodoricus*-Dramen⁹⁸ wird dieses Thema noch mal aufgegriffen. Für die Jesuiten ist die Zugehörigkeit zu der universalen katholischen Kirche wichtiger als Nationalismus. Daher ist es für sie kein Problem, die Arianer des 5. oder 6. Jahrhunderts zu ideologischen Vorläufern der Protestanten zu machen. In der Darstellung solcher Stücke zeigt sich die Stärke des Jesuitenordens: ihr übernationales Denken und Empfinden und eine pädagogische Tätigkeit, die es nicht auf Völkerhass, sondern auf Völkerversöhnung innerhalb der universalen katholischen Kirche anlegt.

Neben den Dramen, in denen konfessionelle Konflikte gestaltet werden und die die Situation des Dreißigjährigen Krieges besonders widerspiegeln, gibt es noch weitere dramatische Werke, in denen es zur Kollision von kirchlichen und staatlichen Ansprüchen kommt. *Thomas Cantuariensis* von Georg Bernardt SJ (1595-1660) ist das bedeutendste Drama dieser Art. Es wird 1626 in Konstanz aufgeführt und beinhaltet folgendes: Thomas Becket (1118-1170)⁹⁹, widersetzt sich energisch den *Clarendon Constitutions (1164)*, in denen Heinrich II. (1133-1189) die Oberhoheit des englischen Königs über die englische Kirche gefordert hat. Heinrich II. lässt den Erzbischof in der Kathedrale von Canterbury ermorden. Dieser wird so zum Märtyrer der katholischen Kirche. Hier geht es nicht nur um die historische Situation des 12. Jahrhunderts, sondern auch um den aktuellen Kampf zwischen der katholischen Forderung nach Unterordnung des weltlichen Rechts unter die Kirche und um die modernen Emanzipationsbestrebungen der Kirche. Der erste Standpunkt ist der der katholischen Kirche und ihrer treuen Gläubigen, während der zweite das lutherische „Los von Rom“ repräsentiert.

Mit Beginn des Dreißigjährigen Krieges rückt Böhmen in das Blickfeld der Öffentlichkeit (Prager Fenstersturz und die Schlacht am Weißen Berge). Die Jesuiten greifen auf die frühe christliche Tradition Böhmens zurück, um die Universalität der katholischen Kirche zu demonstrieren. Für die katholische Kirche und den Jesuitenorden ist es wichtig, *den* böhmischen Märtyrer zu finden. Solche Blutzeugen Christi, die man auf der Bühne wiedererstehen lässt, sollen immer wieder von neuem die Kraft und die Wahrheit der katholischen Kirche zeigen. Der gesuchte Märtyrer ist der Hl. Wenzel von Böhmen (um 903-929). Die Situation der *Wenzeslaus*-Dramen¹⁰⁰ erinnert zum Teil an die des *Hermenegildus*: Die Stiefmutter Wenzels hasst ihren Stiefsohn, weil er katholisch ist. Sie will ihn von der Thronfolge ausschließen. Sie hetzt den Bruder Wenzels, Boleslaus, gegen

ihn auf und lässt Wenzel heimtückisch durch Boleslaus ermorden. Das Publikum soll in Wenzel den Prototyp eines katholischen Herrschers erkennen und in Boleslaus den blutrünstigen Antikatholiken.

Stanislaus (1030-1079), der Nationalheilige Polens, ist Bischof von Krakau. Er erfüllt eine ähnliche Funktion wie der Hl. Wenzel in Böhmen. Der Konflikt erinnert an jenen zwischen Thomas Becket und Heinrich II. von England. Im Kampf zwischen geistlicher und weltlicher Macht wird Stanislaus ermordet. Er mahnt als Märtyrer der katholischen Kirche an den Hl. Wenzel.¹⁰¹

Die Stücke, welche die Folgen des Dreißigjährigen Krieges widerspiegeln, sind sehr verschiedenen Inhalts und erstrecken sich bis in die siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts. Als unmittelbare Folge des Krieges ist das Lebensgefühl der Menschen von einer ständigen Todeserwartung geprägt. Deswegen wird das Leben so gut als nur möglich genossen. Den Ausweg aus dem Dilemma zwischen religiöser Pflichterfüllung und Lebensgenuss sehen die Lebensfrohen darin, dass sie zuerst die Freuden des Lebens genießen und dann, um als gute katholische Christen sterben zu können, kurz vor ihrem Tod etwas Buße tun. Ihr Schutzengel übernimmt die Aufgabe, sie rechtzeitig vor ihrem Tod zu informieren. Da sind zum einen die fast noch „sympathischen“ Jünglinge¹⁰², die ihr Seelenheil in den Wind schlagen, da ihre Lebensgier stärker ist als alle religiösen Impulse und Bedenken. Viel schlimmer und abstoßender sind die verruchten Spieler¹⁰³, die üblen Säufer¹⁰⁴, die Lügner und Betrüger¹⁰⁵ oder die, die ihren Leidenschaften verfallen sind¹⁰⁶.

In *Leontius*¹⁰⁷ finden der Atheismus und der Zynismus ihren Niederschlag, und zwar nicht nur als Privileg der höchsten Oberschicht, die sich Skepsis, Verhöhnung des Todes und frivole Scherze erlauben kann, sondern auch hie und da beim einfachen Volk¹⁰⁸.

Eine andere Zeiterscheinung ist die Geldgier, das Streben nach Reichtum und das Verlangen nach sozialem Aufstieg. Die zahlreichen *Eulogius*-Stücke¹⁰⁹ stehen dafür. Sie haben als Hauptfigur einen Steinhauer, der überraschend reich wird, aber sein Geld nicht verwalten kann. Er wird arrogant, verschwenderisch und überall verhasst. Schließlich entlässt ihn Kaiser Justinian I. (483-565) aus dem Dienst. Mit diesen Stücken vermitteln die Jesuiten die Botschaft, dass jeder Mensch Ort und Aufgabe treu bleiben soll, die Gott für ihn bestimmt hat. Sie haben für sozialen Aufstieg und steile Karrieren ihrer Zeit kein Verständnis. Aber es gibt Fälle, wo ein Mensch, der aufgestiegen ist, dennoch gepriesen

wird. Nämlich dann, wenn sein Leben mit dem Märtyrertod endet und er gleichsam für seinen Aufstieg gebüßt hat¹¹⁰.

Durch den Krieg und die damit verbundenen Karrieremöglichkeiten wächst der Ehrgeiz der Menschen ständig und wird weiter angestachelt. Das bringt den Typen des Ehrgeizigen natürlich als abschreckendes Beispiel auf die Bühne. Als biblisches Vorbild dient Aman¹¹¹, ein persischer Hofmann aus dem Buch Esther, und als zeitgenössisches Vorbild Wallenstein (1583-1634)¹¹².

Die größten Sympathien des Publikums in der zweiten Periode genießen jene Figuren, die nach ihrem Sündenfall durch aufrichtige Reue und schwere Buße den Weg zu Gott zurückfinden. Sie repräsentieren im gewissen Sinne all jene Zeitgenossen, die sich durch den Krieg in Schuld verstrickt haben. *Sigismund* (517-523)¹¹³, der König von Burgund, ist nicht die einzige große Büssergestalt in dieser Zeit. Auch die Dramen über Abt *Landelinus* (625-686)¹¹⁴ kommen auf die Jesuitenbühnen. Landelinus ist ein hochbegabter, vortrefflicher junger Mann, der für den geistlichen Beruf bestimmt ist und auf den große Hoffnungen gesetzt werden. Jedoch wird er von Freunden zum Rädelsführer der Mörder und Straßenräuber gemacht. Trotz allem bewahrt er seine ehemalige Frömmigkeit. Seine Umkehr erfolgt durch einen Schock: Bei der Erstürmung eines Hauses muss er mit ansehen, wie sein bester Freund vom Teufel erwürgt wird. So wird Landelinus bekehrt.

Eine bewegende Büsserfigur ist *Wilhelm von Aquitanien*¹¹⁵. Seine Entscheidung für den Gegenpapst muss er sehr schwer büßen. In diesem Stück zeigt sich: Erstens ist die falsche „electio“ (Wahl) Wilhelms eine schwere Sünde; zweitens ist sein Abfall vom legalen Papst unverzeihlich und drittens ist seine Nichtkirchlichkeit damit klar erwiesen.

Wilhelm von Aquitanien ist eine Symbolfigur all derer, die sich auf Grund falscher Entscheidungen von der katholischen Kirche und dem Deutschen Reich getrennt haben.

In der Zeit zwischen 1672 und 1676 sind neue Tendenzen, Themen und Figuren erkennbar.

In den Jahren 1675/76 kommen bestimmte Probleme zu einem Endpunkt oder Ausklang.

Die großen Büsserfiguren treten entweder völlig zurück oder rücken in den Hintergrund¹¹⁶.

Sujets, die früher sehr beliebt gewesen sind, werden weiterentwickelt, so dass nicht für alle Themenfelder in den siebziger Jahren ein Schlusspunkt eintritt. Ganz neue Typen des Ehrgeizigen werden auf der Bühne dargestellt, vor allem die politisch Ehrgeizigen: *Ludovicus Grittus*¹¹⁷, *Eutropius*¹¹⁸, *Ursazanes*, *Sejan*¹¹⁹ und *Ceadvalla*¹²⁰. Bei den

Unbußwilligen kommt als neuer Typ der Selbstmörder aus Verzweiflung auf die Bühne (*Chrystophorus* 1666). Es werden auch weiterhin die *Hermenegildus* und *Boethius*-Dramen gespielt. Auf der Jesuitenbühne gibt es somit trotz aller Kontinuität auch Neues.¹²¹

Dritte Periode: Ehefragen, Erziehungsprobleme und Türkengefahr (1674-1698)

Das Neue, das nun auf der Jesuitenbühne zur Aufführung kommt ist eine Art literarische Revolution, denn hier entsteht „das bürgerliche Trauerspiel“ aus jesuitischer Sicht. Dadurch, dass sie Ehe und Erziehungsprobleme auf die Bühne bringen, formulieren sie ihre Erziehungsideale. Diese sind das Ergebnis ihrer tiefen Menschenkenntnis aus den Erfahrungen ihrer hundertjährigen Seelsorgetätigkeit. Die Jesuiten kritisieren den Verdacht der Untreue gegenüber der Ehefrau in der Gesellschaft. Damit korrigieren sie das negative Frauenbild. Als Beichtväter müssen sie die Erfahrung machen, dass die Verdächtigung der Frauen oft direkt zur Denunziation als „Hexe“ und dadurch zur Verbrennung führt. Zwar haben nicht alle Jesuiten am Hexenwahn so mutig Kritik geübt wie Friedrich von Spee SJ (1591-1635) und Adam von Tanner SJ (1572-1632), jedoch sind die häufigen kritischen Darstellungen der völlig unbegründeten Verdächtigungen von Ehefrauen auf der Bühne ein kleiner und für diese Zeit ein beachtenswerter Protest gegen männliche Anmaßung und Grausamkeit, durch welche viele Frauen in den Tod geschickt werden, zumal wenn der Mann eine andere Frau begehrt.

Zu den herausragenden Stücken dieser Art gehören die *Udalricus*-Dramen¹²². Das Stück, in dem Grausamkeit und Menschlichkeit, Brutalität und Zärtlichkeit sehr dicht beieinander liegen, findet beim Publikum schon durch seine großen Kontrastwirkungen großen Anklang. *Udalricus*-Stücke kommen ungefähr zwanzig Jahre lang zur Aufführung. Sie werden später von anderen Ehedramen dieses Typus abgelöst, den *Genovefa*-Stücken (1682), den *Hirlanda* (1698) und den *Gundeberga*-Dramen (1708).

Mit den zwei Legendenfiguren *Ansberta* und *Bertulfus* von Nicolaus Avancini SJ (1612-1668) kommen auch Dramen, in denen Frauentreue besonders demonstriert wird, zur Aufführung¹²³. Bertulfus ist der Typus des Mannes, der wie auch in den übrigen Ehedramen gegenüber „seiner“ Frau sehr misstrauisch und argwöhnisch ist. Erst als Ansberta ihren Mann durch eine heroische Tat befreit, bemerkt er, dass sie ihm treu ist.

In den Erziehungsdramen, in denen das Verhältnis zwischen Eltern und ihren Kindern auf die Bühne kommt, stehen die Jesuiten immer auf der Seite der Eltern. Bei aller Sympathie

für die Jugend vertreten sie den autoritären Standpunkt. Die Strenge der Eltern wird immer gelobt. Es werden Beispiele elterlicher „iustitia“ dargestellt, um sie zu unbedingtem Gehorsam zu erziehen. Zu den Stücken über die autoritäre Gewalt des Vaters zählen *Josepammus*¹²⁴ (1686), *Erkembaldus* (1690) *Trebellinus*¹²⁵ (1698) und in der nächsten Periode *Stesimbrotus* (1722). In dem Maße, wie Strenge in der Erziehung gelobt wird, wird die Nachgiebigkeit und Nachsicht getadelt. Aber von den Kindern wird auch unbedingte Liebe und nicht nur unbedingter Gehorsam verlangt. Die Jesuiten variieren dieses Thema nicht sehr oft in ihren Stücken. Sehr häufig wird die Geschichte von den drei Söhnen dramatisiert, die um die Königskrone wetteifern¹²⁶. Auch einige wenige andere Fälle der Vater- oder Mutterliebe¹²⁷ kommen zur Aufführung.

Schließlich gestalten die Jesuiten noch ein anderes familiäres Problem: den Bruderhass. Es kommen beispielsweise Dramen über *Caracalla*¹²⁸ oder *Bassian* (Konstanz 1673 und Aachen 1687), *Veremundus, Legionis Rex*¹²⁹ (Ingolstadt 1695), *Jaromir*¹³⁰ (Hildesheim 1696), *Constans*¹³¹ und *Theodosius*¹³² (Amberg 1698) und *Michael Rex Arimae*¹³³ (München 1707) zur Aufführung.

Natürlich sind auch zuvor Stücke aufgeführt worden, die den Bruderhass als begleitendes Motiv haben. Beispielsweise im *Chosroes*, den *Wenzels*-Dramen und in Nicolaus Avancinis SJ (1612-1686) *Hermenegildus*. Jedoch verbindet sich hier der Bruderhass mit Vaterhass, wie im *Chosroes*, oder wie in den *Wenzels*-Dramen, als ideologischer Hass eines Heiden und zuletzt im *Hermenegildus* der Hass des Arianers gegen den katholischen Bruder.

Nun erst, in der dritten Periode, wird der Bruderhass zum eigentlichen Thema der Stücke. Einige dieser Dramen weisen eine Dreier-Struktur auf, so zum Beispiel in *Jaromir*. Das Streben der drei Brüder Jaromir, Boleslaus und Ulrich nach der Krone entzweit sie.

Im Amberger Stück von 1698 über Constans II. lässt dieser seinen Bruder Theodosius zum Priester weihen, um ihn loszuwerden. Wenig später lässt er seinen Bruder hinrichten. Daraufhin wird er wie Kain von seinem Gewissen geplagt. Er findet keine Ruhe mehr. Sein Bruder erscheint ihm immer wieder im Traum mit einem Kelch voll Blut in der Hand und mit den Worten: „Trink, Bruder, trink.“ Diese dramatisch sehr wirksame Geschichte erinnert etwas an die Szene des *Macbeth*¹³⁴, in der Lady Macbeth auch in einem Traum ihre Hände nicht mehr vom Blut reinwaschen kann. Die verschiedenen Bruderhass- und

Brudermord-Varianten sind die Vorläufer zu den vergleichbaren Stücken des Sturm und Drang.

Ein weiteres neues Thema begegnet uns im Türken- und Islamproblem. Obwohl es auch schon früher einige wenige Stücke mit diesem Inhalt gegeben hat, wird der Kampf gegen die Türken gegen Ende der siebziger Jahre, insbesondere in den achtziger und neunziger Jahren, zu einem zentralen Thema. Die Belagerung Wiens im Jahre 1683 macht deutlich, wie groß die Türkengefahr ist. Im selben Jahr kommt in Köln *Vienna liberata*¹³⁵ zur Aufführung. Der Inhalt des Stückes ist die Befreiung Wiens. Im Jahre 1686 wird ein Drama über *Georg Castiot Scanderbeg*¹³⁶ inszeniert. Er ist eine Symbolfigur im Kampf gegen die Türken. In vielen *Baquetville*-Dramen wird nicht nur der Kampf des Grafen Karl von Baquevilles gegen Bajazet¹³⁷ thematisiert, sondern darüber hinaus an seine Heimkehr, die mit Hilfe des Hl. Julian zustandekommt, noch eine Ehegeschichte geknüpft. Baquetville kommt in dem Moment nach Hause, als seine Frau in dem Glauben, dass er nie wiederkommen wird, einen anderen heiratet. Auch einige *Stanislaus Kostka* Stücke, beispielsweise das von 1679, sind als Türkenstücke zu bewerten. In diesem Drama¹³⁸ wird Polens Sieg über Kosaken und Türken der Intervention des Hl. Stanislaus Kostka¹³⁹ zugeschrieben.¹⁴⁰

Die Jesuiten gehen einen entscheidenden Schritt weiter. Sie lösen sich von den nun doch überlebten Formen und Figuren, Schematismen und Vorurteilen, von den stereotypen Darstellungen der Menschen und ihrer Probleme. Die großen Büsser und reuigen Sünderfiguren, die beliebten Gegenüberstellungen des Guten und Bösen in einem Drama, die Menschen, die sich zwischen dem richtigen und falschen Weg entscheiden, sind nun noch sehr selten auf Jesuitenbühnen zu sehen. Einer der neuen Menschentypen, die nun auftreten, ist der „moderne“ Ehrgeizige¹⁴¹. Er wird zum Verräter, um an die Macht zu gelangen. Hat er sein Ziel erreicht, missbraucht er sie.

Vierte Periode: Die Entstehung eines weltlichen Jesuitendramas (1698-1735)

Das Novum der vierten Periode sind die großen antiken Vorbilder: *Themistokles*¹⁴² 1696, 1733 und 1734; *Publius Cornelius Scipio*¹⁴³ (Minor) 1703; *Publius Cornelius Scipio* (Major) *sui Victor* Fribourg, 1725; *Romulus und Remus*¹⁴⁴ Brig in Wallis, 1722; *Papinian*¹⁴⁵ 1733 und *Iphikrates*¹⁴⁶ 1733. Die Helden der Jesuitenbühne sehen sich nun vor Probleme gestellt, die vorher nicht denkbar waren: Zum Beispiel die Geschichte des Staatsmannes Themistokles,

der sich in einer ausweglosen Situation befindet und, gleich wie er sich entscheidet, zum Verräter wird und am Ende Selbstmord begeht; oder Papinian, der sich als Rechtsgelehrter im Namen des Rechts seinem Herrscher widersetzt, oder schließlich Herrscher, die ihre leidenschaftliche Liebe um ihres Ruhmes willen bezwingen müssen.

Ein *Themistokles*-Drama, das 1696 in Wien aufgeführt wird, stammt von Johann Baptista Adolph SJ (1657-1708), dem Nachfolger Nicolaus Avancinis SJ (1612-1686). Im Titel ist gleichzeitig die Interpretation des Stückes enthalten: *Themistocles Atheniensium Dux, Admeto Molossorum Regi, Mediante Regio filiolo reconciliatus, Schema Comicum Generis Humani: Deo reconciliati, Mediatore Incarnato Die Filio*¹⁴⁷. Hier wird der historische Stoff noch im katholischen Sinne interpretiert und bewertet. Die späteren *Themistokles*-Dramen hingegen vermitteln ein Bild der historischen Figur des griechischen Feldherrn.

Im Hinblick auf den Wandel in den zwanziger und dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts, der sich vor allem in der Schweiz abzeichnet, schreibt Eberle:

„Bisher hatte man sie (die alte Welt) als heidnisch gemieden, da eben kein religiöses Geschick sich in ihr erfüllte. Nun ist das religiöse Gefühl als Lebensgesetz jesuitischer Spielkunst geschwunden, an seine Stelle trat das Sittengesetz. Damit ist der Weg frei zur antiken Welt und ihren Helden. Bis dahin war der christliche Held allein Spielherrscher. Jetzt tritt neben ihn der heidnische Held, der den gleichen allmenschlichen und allumfassenden Sittengesetzten gehorcht wie der christliche Held. Damit ist auf der Luzerner Bühne der Boden bereitet zu einer neuen Wertung der Antike überhaupt.“¹⁴⁸

Diese Abwendung von ausschließlich religiösen Maßstäben gilt für das ganze Jesuitendrama seit den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Dennoch ist die christliche Interpretation antiker Probleme nicht gänzlich von der Jesuitenbühne verschwunden. Das geschieht teilweise aus der Notwendigkeit heraus, das weltlich-heidnische Stück den Ordensoberen und der Zuschauerschaft eines Jesuitendramas annehmbar zu machen.

Im Jahre 1703 kommt in Wien Johann Baptista Adolphs SJ (1657-1708) *Virtus Non Postulat Annos. Sive Scipio Iunior, Romanorum Belli Imperator*¹⁴⁹ zur Aufführung. In diesem Stück wird die Ernennung des Jüngeren Scipio zum römischen Feldherrn geschildert¹⁵⁰. Zu den Musterfiguren gehört auch Penelope, deren Treue dem untreuen Ulysses gegenübergestellt wird (*Ulysses et Penelope*, Innsbruck 1728).

Im Verlauf der weiteren Entwicklung gelangt als Thema das des gütigen, milden Herrschers auf die Jesuitenbühne. Im Jahr 1729 wird *Carolus Magnus Paternae Clementiae*

*Typus*¹⁵¹ in München, ein Stück über Ludwig XII. (1462-1515) von Frankreich, in Fribourg und 1731 in München ein Drama über den römischen Kaiser Titus (von 79-81) aufgeführt. Schließlich zeigt sich das Neue der vierten Periode darin, dass Ausschnitte aus der älteren und modernen Weltgeschichte Eingang in das Repertoire des Jesuitentheaters finden. Beispielsweise: Karl I. Stuart¹⁵², Ingolstadt 1700; Maria Stuart¹⁵³, Neuburg 1702, Eichstätt 1709; Heinrich IV.¹⁵⁴, Freiburg i. Br. 1721, Luzern und München 1722; Ferdinand III.¹⁵⁵, Eichstätt 1720; Alphons X. den Weisen¹⁵⁶, Landsberg 1721; Philipp II.¹⁵⁷ und Don Carlos¹⁵⁸, Luzern 1722; Gerold, Herzog von Sachsen¹⁵⁹, Fribourg 1711 und Karl der Große¹⁶⁰, München 1729.

Damit finden die Jesuiten Anschluss an eine Entwicklung, die mit Gryphius (1616-1664) im *Carolus Stuardus* und Christian Weise (1642-1708) in einigen historischen Dramen und nicht zuletzt mit Shakespeare (1564-1616) und Corneille (1606-1684) begonnen hat.

Im Unterschied zu den Stücken, die auf die Antike zurückgehen, wird die in den Jesuitendramen dargestellte Weltgeschichte katholisch interpretiert und vom katholischen Standpunkt aus betrachtet.

Maria Stuart wird ohne weiteres zu einer Heldin, ja Märtyrerin des Jesuitendramas gemacht. Als solche erscheint sie dann auch in den Maria-Stuart-Periochen von 1702 und 1709, obwohl hier die konfessionellen Antagonismen nicht im Vordergrund stehen. In diesem Märtyrerstück zeigt sich eine katholische Haltung der Toleranz, die die Frühaufklärung ankündigt.

Bei Heinrich IV., dem protestantisch erzogenen Konvertiten, führen die Jesuiten lange theologische Auseinandersetzungen ein. Sie sollen der Zuschauerschaft zeigen, dass der König nicht aus politischen Rücksichten, um des Thrones willen, die Religion gewechselt hat, sondern weil er von der Wahrheit der katholischen Religion überzeugt ist. Heinrich IV. repräsentiert für die Jesuiten ein neues christliches Königsideal. Erst jetzt, etwa 110 Jahre nach seinem Tode, erkennen die Jesuiten in Heinrich IV. den wahren „Rex christianissimus“¹⁶¹. Denn dieser will, um der Idee eines universalen Christentums willen, alle interkonfessionellen Streitigkeiten beseitigen.

Die Jesuiten benutzen in dieser Zeit Dramen der Weltliteratur als Vorlagen für ihre Stücke. Aber nicht in jedem Falle sind diese Dramen Vorbilder oder werden adaptiert. Es kommt auch vor, dass weltlicher Dichter und Jesuitenautor dieselbe Quelle benutzen.

Beispielsweise wird 1723 der „Kremser Hamlet“ unter dem Titel *Amletus caedis paternae et Daniae regni vindex*¹⁶² in Krems aufgeführt, dessen Quelle nicht Shakespeare (1564-1616) sondern Saxo Grammaticus (gest. 1204) ist. Bei der Betrachtung der weltliterarischen Themen fällt besonders auf, dass die Jesuiten als Heldin, Helden nur Personen höchsten Ranges wählen, die in komplizierte und oft unlösbare Probleme verstrickt sind.

Das Stück *Aetas Favoris* über Sejan (1697)¹⁶³, könnte von Ben Jonsons¹⁶⁴ *Seianus. His Fall* (1605) inspiriert sein. Aus der spanischen Literatur wurden als Vorlage übernommen: Aus Calderóns *El Principe Constante*¹⁶⁵: *Beatus Ferdinandus Obses Lusitanus* (1720), *B. Ferdinandus Regia pro Fide, et Patria Victima* (1720) und *Captivitas Coronata in B. Ferdinando* (1725)¹⁶⁶. Calderóns *El Mágico Prodigioso*¹⁶⁷ erkennt man im *Triumphus Amoris Divini de Amore Profano*¹⁶⁸ (1706) wieder. Die Abhängigkeit von Calderón in den *Fernando*-Dramen ist jedoch unsicher.

Maria Stuarta hat viele Vorläufer gehabt. 1594 wird in Ingolstadt das *Martyrium seu caedes innocentis M. Stuartae Scotorum Reginae*¹⁶⁹ aufgeführt. Ein anderes *Maria-Stuart*-Drama ist Montchrétiens¹⁷⁰ *L'Ecossaise*. Vondel¹⁷¹ schreibt seine *Maria Stuart of Gemartelde Majesteit* nachdem sie konvertiert ist und Haugwitz¹⁷² verfasst eine konfessionell neutrale *Maria Stuarda*. Ob sich die Jesuiten von irgendeinem dieser Dichter inspirieren lassen, ist anhand der Perioden kaum festzustellen.

Wahrscheinlich ist das Schaffen des großen Barockdichters Gryphius für diese späte Periode des Jesuitendramas maßgeblich. Auffällig ist, dass drei Gryphius-Themen bei den Jesuiten auftauchen: Karl I. (742-814), Papinian (um 140-212) und Caracalla (176-217). Während in der Mitte des 17. Jahrhunderts Gryphius die Jesuitenstücke als Vorlage dienen, ist es jetzt genau umgekehrt.¹⁷³

Fünfte Periode: Der Einzug des Humanitätsgedankens, des Patriotismus und der aufklärerischen Gesinnung (1735-1773)

Die fünfte Periode steht im Zeichen der Aufklärung. Die Jesuitendramatiker wenden sich nun Fragen der Humanität und patriotischen Sujets zu. Die in den Vater-Sohn-Stücken *Erkembaldus*, *Joseramnus*, *Stesimbrotus* u. a. zum Ausdruck kommende jesuitische Strenge verschwindet fast völlig von den Jesuitenbühnen¹⁷⁴. Milde und Güte werden höher geachtet als Strenge. Großmut, gütiges Verzeihen, Selbstlosigkeit und Treue werden vom Fürsten und Feldherrn gefordert.

Charakteristisch für diese Periode sind die *Dejotarus*-Dramen¹⁷⁵. Dejotarus verkörpert das neue Herrscherideal. Um des Heils seines Reiches willen, vergibt er all denen, die ihn persönlich geschädigt, gekränkt oder verraten haben. Diese Großmütigkeit enthält die humanistische Forderung der Jesuiten.

Interessant ist die Luzerner Aufführung im Jahre 1761. Sie ist eine Parabel für die Situation der Stadt. Die Jesuiten (*Dejotarus*) werden den Kampf gegen das Bürgertum und die Berufsschauspieler (*Castor*) nicht weiterführen, um das Wohl der Stadt Luzern nicht zu gefährden. Denn dem Jesuitentheater ist mit den Berufsschauspielern der Stadt ein ernstzunehmender Gegner entstanden. Die Jesuiten versuchen, ihren Schülern den Besuch dieser Theaterstücke zu verbieten, scheitern aber am Rat der Stadt. Später kommt sogar die erste französische Komödie im „feindlichen“ Studententheater zur Aufführung.

Ein weiteres Beispiel ist das Stück *Vindicta Christiano-Bojca*¹⁷⁶ von 1749 (München). In diesem beweist der bayrische Feldherr Soyer¹⁷⁷ seine geistige Überlegenheit über seinen Gegner. Er verübt nach dem Sieg über die Türken keine Rache, sondern vergibt ihm in bewundernswerter Weise. Ebenso ist es in den *Sirmpanus* Tragödien von 1740 (Landshut) und 1762 (Luzern).

Werden in der dritten Periode Bruderhass-Stücke aufgeführt, so wird nun wieder Bruderliebe gepriesen, wie in *Justinus und Justinian*. Erwähnenswert sind die Dramen über Wladislaus und Primislaus. In Fribourg wird 1728 *Primislaus et Vladislaus Fratres* und in Landsberg 1735 *Rarum Fraternalis Amoris Exemplum* aufgeführt¹⁷⁸.

Das zweite große Thema der letzten Periode sind Patriotismus und Aufopferung für das Vaterland. Vorläufer sind die *Themistokles*-Stücke der vierten Periode. Es entstehen nun die Dramen über *Junius Lucius Brutus*¹⁷⁹ und *Codrus*¹⁸⁰, *der König der Athenienser, Ein freywilliges Opfer vor das Vatterland*. In einem anderen Stück wird Ciceros¹⁸¹ Vaterlandsiebe gepriesen: *M. T. Cicero pro patria exul*.¹⁸² Es wird 1748 in München aufgeführt. Ferner kommen *Numa Pompilius*¹⁸³ 1745 in München und *Demosthenes*¹⁸⁴ 1762 zur Aufführung.

Der interessanteste Aspekt in den Jahren vor der Aufhebung des Ordens (1773) ist der Übergang zum deutschsprachigen Jesuitendrama, den die Jesuiten in Luzern vollziehen. Es gibt jedoch auch schon Vorläufer deutscher Dramen. Eines ist das *Jephte*-Drama, das 1755 in Düsseldorf aufgeführt wird.

Die Möglichkeiten des Jesuitendramas gestalten sich je nach Staatsform unterschiedlich. In Bayern, dem feudalen Kurfürstentum, bleiben die Aufführungen lateinisch, konservativ und traditionsverbunden, auch wenn die Sujets humanistisch, oft aufklärerisch und patriotisch sind. In der republikanisch gesinnten Schweiz insbesondere in Luzern entwickelt sich ein deutschsprachiges, progressives Jesuitendrama.

Am Anfang der Entwicklung steht das deutsche Singspiel, das des öfteren als Nachspiel eines ernsten und in lateinischer Sprache aufgeführten Stücks gegeben wird. Die deutschen Texte des Singspiels: *Die Dank Siegende Pallas und Heyl Eiffernde Flora* das nach einem Drama *Franciscus Xaverius* (Luzern 1741) gegeben wird, sind erhalten. Zehn Jahre danach findet ein Singspiel mit folgendem Titel statt: *Musicalisches Fried und Freude Fest von verschiedenen Götterschaften in einer Oper angestellet und aufgeführt* Nach Huwyler¹⁸⁵ ist der *S. Gallicanus*¹⁸⁶ von 1768 das erste große Drama, das in deutscher Sprache in Luzern aufgeführt wird. Aufgrund dieser Aufführung empfiehlt der Rat der Stadt, in der Zukunft deutschsprachige Stücke aufzuführen, damit die Jugend besser in ihrer eigenen Muttersprache unterrichtet wird. In der Folge werden Dramen ins Deutsche übersetzt und aufgeführt, so zum Beispiel die Dramen des französischen Jesuiten Charles de la Rue SJ (1643-1725) *Cyrus* 1770 und *Lysimachus* 1771.

Die Dramen werden zum einen durch häufig opernhafte wirkende Chöre, zum anderen mit aktuelle Themen beinhaltende Zwischenspiele erweitert und belebt. Das geschieht nicht selten in Form von Tänzen und Balletten. Viele dieser Zwischenspiele haben nicht mehr viel mit der eigentlichen Handlung zu tun, sondern werden zum Selbstzweck. Damit nähert sich das Jesuitendrama immer mehr der Oper an. Ein Beispiel für diese Tendenz ist das Stück *Iphicrates Victor*, das 1753 in München aufgeführt wird. Iphikrates¹⁸⁷ wird als Überwinder seiner selbst gepriesen. Mit den Chören wird versucht, die Frage zu beantworten, was denn das Mächtigste auf Erden sei. Ein Lob der menschlichen Größe ist nie zuvor auf der Jesuitenbühne gezeigt worden. Die Jesuiten benutzen die Chöre auch dazu, um antiautoritären Strömungen der jungen Generation zum Ausdruck zu verhelfen. Im *Titus Manlius Pius Erga Severum Etiam Parentem Filius*¹⁸⁸ (München 1752) lassen die Jesuiten zwar den Genius Juventutis moderne antiautoritäre Forderungen stellen, jedoch geht nicht der Genius der Jugend als Sieger aus dem Wettstreit hervor, sondern die väterliche „disciplina“.¹⁸⁹

Epilog

Schließlich stellt sich die Frage, warum das Jesuitendrama im 18. Jahrhundert fast vollständig verschwunden ist und heute kaum mehr eine Rolle spielt. Einige Gründe die dazu geführt haben mögen:

1. Für die Jesuiten besitzt das Theater keine oberste Priorität. Es ist eine Möglichkeit von vielen, um den Menschen zu helfen.
2. Der ständige Ortswechsel der Patres und der durch zu viele Aufgaben bewirkte Zeitdruck, geben den Jesuitenpatres fast nie die Möglichkeit, einen eigenen Stil zu entwickeln.
3. Die Dramatiker des Ordens müssen sich Eingriffe in die Wahl und Gestaltung der Stoffe und in die Art der Inszenierung von Seiten der Auftraggeber und Ordensoberen gefallen lassen.
4. Sie halten zu großen Teilen starr an der lateinischen Sprache fest. Parallel erstarkt die eigenständige deutsche Literatur.

Die Jesuiten haben den neuen Herausforderungen, dem aufgeklärten Despotismus und Absolutismus, nichts entgegenzusetzen. Sie können nicht mit neuen Antworten auf die Belange der Zeit reagieren, sondern haben nur die alten Antworten parat. Das hat zur Folge, dass sich Jesuitentheater wieder weitgehend auf Schultheater reduziert. Mit der Aufhebung des Ordens im Jahre 1773 wird ein äußerer Endpunkt gesetzt.

Zusammenfassend kann für die Zeit, in der das Jesuitendrama lebendig war, gesagt werden, dass es für den Jesuitenorden ein hervorragendes und äußerst erfolgreiches Mittel für den Einsatz für Glauben und Gerechtigkeit war. Theatergeschichtlich besteht seine Bedeutung vor allem in der Legitimation des Theaters innerhalb der Kirche und auch in der Gesellschaft. Damit wird das Theater der Jesuiten zum wichtigen Bindeglied zwischen Humanistendrama und bürgerlichem Trauerspiel.

Literaturverzeichnis

- Brauneck, M./Schneilin G. (Hrsg.): 1992. *Theaterlexikon*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Dürrwächter, A.: 1899. *Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland*. **127**, München, Riedel.
- Eberle, O.: 1929. *Theatergeschichte der inneren Schweiz*. Das Theater in Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug im Mittelalter und zur Zeit des Barock 1200-1800. Königsberg, Verlag Gräfe & Unzer.
- Flemming, W.: 1923. *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge*. Berlin, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte.
- Frenzel, H. A.: 1984. *Geschichte des Theaters*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Frenzel, H. A. u. E.: ³⁰1997. *Daten deutscher Dichtung*. **I**, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Holzberg, N.: 1995. Möglichkeiten und Grenzen humanistischer Antikerezeption: Willibald Pirckheimer und Hans Sachs als Vermittler klassischer Bildung. In: *Pirckheimer-Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung*. Im Auftrag der Willibald-Pirckheimer-Gesellschaft hrsg. Wiesbaden, Harrassowitz.
- Knape, J.: 1995. Boccaccio-Rezeption bei Hans Sachs. In: *Pirckheimer-Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung* Im Auftrag der Willibald-Pirckheimer-Gesellschaft hrsg. Wiesbaden, Harrassowitz.
- Knauer, P. (Editor): 1998. *Ignatius von Loyola. Geistliche Übungen*. **II**, Würzburg, Echter Verlag.
- Rudin, A. (Editor): 1975. Franciscus Lang SJ: 1727. *Dissertatio de actione scenica*. Abhandlung über die Schauspielkunst. Bern und München, Francke Verlag.
- Müller, J.: 1930. *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665)*. Schriften zur deutschen Literatur. **7**, Augsburg, Filser.
- Szarota, E. M.: 1979-1987. *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet*. Eine Periochen-Edition. Texte und Kommentare. **I-IV**, München, Wilhelm Fink Verlag.
- Weilen, A. v.: 1899. *Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hoftheater*. **I**, Wien, Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst.

Endnoten

1. Szarota: 1979-1987.
2. Frenzel: 1984, 44.
3. *Henno* (1497) von Johannes Reuchlin (1455-1522) ist das einzige wirkliche Drama des deutschen Humanismus. Es ist fünftaktig mit Prolog und Chören in jambischen Trimetern verfasst. Durch Entfernen aller Figuren von der Bühne erfolgt der Wechsel des Schauplatzes.
4. Eigentlich Willem de Volder, Theologe und Humanist.
5. Vgl. Frenzel: 1997. I, 89 ff.
6. Es kommen jedoch in erster Linie biblische Stoffe (Josef, Susanna, Tobias, verlorener Sohn, armer Lazarus, Themen, an denen das protestantische Ethos - in der Folge dann auch das katholische - erläutert werden konnte) zur Aufführung.
7. Besonders in Straßburg ist das protestantische Schuldrama öffentlich wirksam und nimmt Einfluss auf die Entwicklung des Dramas. In kleinerem Ausmaß auch an den Gymnasien des sächsisch-thüringischen Raumes.
8. Brauneck/Schneilin: 1992, 839 ff.; Frenzel: 1984, 20, 40 ff.
9. Brauneck/Schneilin: 1992, 637 f.
10. Vgl. Frenzel: 1984, 41, 43 ff.
11. Vgl. Holzberg: 1995; Knappe: 1995.
12. Die Geistlichen Übungen (Exerzitien) dauern 30 Tage. Täglich werden mehrere einstündige Meditationen, Betrachtungen zu einem biblischem Thema oder Text gemacht. Die Übenden haben einmal am Tag ein begleitendes Gespräch mit dem Exerzitienmeister, ansonsten ist völliges Schweigen.
13. Ignatius von Loyola. Geistliche Übungen. Zitiert nach Knauer: 1998, II, 47, 115, 116.
14. Ignatius von Loyola. Geistliche Übungen. Zitiert nach Knauer: 1998, II, 2.
15. Die Kollegien sind die Schulen, an denen die Jesuiten unterrichten und die von ihnen geleitet werden.
16. Der Flame Johannes Leunis SJ (1536-84) beginnt 1563 am römischen Kolleg Schüler zu einer religiösen Kerngruppe zu erziehen. Ihr Ziel ist Frömmigkeit, Wissenschaft und Werke der Nächstenliebe zu fördern. Am 1.1.1564 stellt sich seine Gruppe unter den besonderen Schutz Marias. Im Jahre 1584 erfolgt ihre kanonische Anerkennung. Das Modell einer religiösen Jugendbewegung (Marianischen Kongregation) weitet sich mit dem Wachstum des Jesuitenordens aus. Seit 1751 gibt es auch offizielle Marianische Kongregationen für Frauen.
17. Die „Ratio studiorum“ ist die Studienordnung der Jesuiten. Sie gilt weltweit für alle Erziehungs- und Bildungseinrichtungen der Gesellschaft Jesu.
18. Vgl. Szarota: 1979-1987, I/1, 6.
19. Gestützt und inspiriert werden die deutschen Jesuiten u. a. von dem Minoriten Livinus Brechtus (1515-1560) *Euripus* und dem katholischen Theologen und geistlichen Diplomaten Andreas Fabricius (gest. 1581) *Samson*. Auffallend ist die allgemeine Erscheinung, dass die Niederländer die damalige Zeit und natürlich auch das Jesuitendrama der Frühzeit und des Übergangs bestimmen. Peter Canisius SJ aus Nymwegen (1521-1597)

wirkt bestimmend auf alle kirchlichen Ereignisse im Deutschen Reich ein; er organisiert auch den Jesuitenorden in Deutschland.

20. Die „Ars moriendi“ ist ein theologisch, aszetischer Begriff und meint konkrete Hinweise für ein bewusst aus dem christlichen Glauben „im Angesicht des Todes“ gestaltetes Leben. Damit dient es gleichzeitig der „Kunst eines heilvollen Lebens“ („Ars vivendi“). Die Meditation des Todes und die Einübung in das Sterben als aktive Lebensaufgabe ist seit der Antike und auch im frühen Christentum bis heute („Thanatagogik“) eine zentrale Thematik. Der Totentanz ist eine Bühnenform der „Ars moriendi“. Er ist eine meist durch Verse erläuterte Darstellung eines Tanzes von Toten unter sich. Hintergrund ist der Volksglaube, dass die Toten um Mitternacht auf dem Friedhof Tänze aufführen und dabei Lebende in ihren Tanzreigen ziehen können. Diese Art von „Geistertanz“ wurde als Strafe für die als Unbußfertige aus dem Leben geschiedenen verstanden. Es gibt auch Dialoge zwischen den Todgeweihten und dem zum Tanz aufspielenden Tod. In Ingolstadt wird 1606 das *Drama Tragicum Vomm dem Todt/ Oder Todtentanz* aufgeführt. Der Tod trifft alle Menschen unabhängig ihrer sozialen Stellung unerwartet.

21. Vgl. Brauneck/Schneilin: 1992, 627.

22. Schon 1549 gedruckt, wird *Euripus* 1555 als erstes Stück in Wien, 1560 in München und Prag, 1563 in Innsbruck, 1565 in Trier (mit eingeschoben deutschen Versen), 1566 in Dillingen und nochmals in Wien und 1569 in Prag aufgeführt.

23. Weilen: 1899, I, 17.

24. Eine Aufzählung bei Dürrwaechter: 1899. 127, 352 f.

25. Der *Eunuchus* wird als erstes Terenzstück 1468 in Wien aufgeführt. Die *Menaechmi* und *Bacchides* des Plautus werden von Albrecht von Eyb (1420-1475) zuerst in Prosa übersetzt und 1511 gedruckt. Die erste zum Zwecke der Aufführung übersetzte und gedruckte Komödie des Plautus ist *Aulularia* (1535).

26. Ursprünglich eine in der Antike hochgebildete, politisch einflussreiche Freundin (Gefährtin), hier Prostituierte.

27. Von Plautus *Aulularia (Der Goldtopf)* in Wien 1565 und 1567, in Dillingen 1585. Die *Captivi* (das einzige Stück ohne Frauenrollen) in Dillingen 1574 und 1588, in Wien 1579. Der *Curculio* in Prag 1581, in Dillingen 1593. Die *Menaechmi* in Dillingen 1583. Von den sechs Stücken des Terenz finden sich die *Adelphi* in Wien 1566, in Dillingen 1589, und eine unbezeichnete Komödie 1564 in Innsbruck.

28. Von 1584-86 dichtet Gretser *Naaman Syrus, Judicium Salomonis, Lazarus* und *Caecus illuminatus*. Diese Stücke werden in dieser Zeit in Freiburg (Schweiz) aufgeführt.

29. Zum Beispiel 1566 in Mainz *Vita hominis militia* und 1583 seine polemischen Dialoge über die Eucharistie.

30. Die Kardinaltugenden Klugheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit und Zucht und Maß wurden vom Mailänder Bischof Ambrosius (339-397) offiziell als die vier Grundhaltungen eingeführt. Der Begriff Kardinaltugenden ist zugleich Ausdruck für die Zusammengehörigkeit dieser vier Grundhaltungen als auch ihre tragende Funktion für alle anderen Tugenden.

31. Nachahmung Christi.

32. Fleisch, Welt.

33. Vgl. Brauneck/Schneilin: 1992, 464 f., 577 f.

34. Mauritius (539-602), seit 582 oströmischer Kaiser, ist eine der fesselndsten Gestalten der Jesuitendramatik. Die falschen Entscheidungen des Kaisers, die vielen politischen und menschlichen

Fehlgriffe und sein tragisches Ende bringen den Jesuitenkollegien volle Säle und Tränenerfolge bei den Aufführungen.

35. Abb. 4. Szarota: 1979-1987, I, 1063.

36. Perioche: griechisch: περιέχειν = rings ergreifen, umfassen, packen. Das Wort ist eine passivische Aoristform und bedeutet das Enthaltene, also eine Inhaltsangabe.

37. Auffällig ist, dass der Name des Autors oder Spielleiters fehlt. In den meisten Fällen ist wohl der jeweilige Rhetorikprofessor sowohl Autor wie auch Regisseur und Choragus. Der Name des Choragus steht mitunter handschriftlich auf dem Titelblatt.

38. Vgl. Szarota: 1979-1987, I/1, 8 ff.

39. Diese sind aufwendige theologisch-politische Bühnenmanifeste: so in München 1558 das Freilichtspiel *Samson* des Nicht-Jesuiten Fabricius, das zur Heirat Wilhelms mit Renata von Lothringen unter freiem Himmel gespielt wird. 1560 wird *Euripus*, 1574 *Josaphat*, 1575 *Constantinus Magnus* und 1577 *Hester* aufgeführt. In München werden Freilichtspiele mit bis zu tausend Mitwirkenden auf dem Marienplatz und den angrenzenden Straßen Münchens aufgeführt.

40. Vgl. Flemming: 1923, 88.

41. Uraufführung 1602 in Augsburg.

42. Vgl. Brauneck/Schneilin: 1992, 787 f.

43. *Der Triumph des göttlichen Erzengels Michael* wird 1597 in München anlässlich der Einweihung der Jesuitenkirche St. Michael von den Schülern des Münchener Jesuitenkollegs aufgeführt.

44. Offb 12₁.

45. *Die Frömmigkeit ist zu allen Dingen nützlich.*

46. 1 Tim 4₈.

47. Vgl. Müller: 1930, 7, 18 ff.; Szarota: 1979-1987, I/1, 33 ff.

48. Vgl. Gen 37₁ bis 50₂₆.

49. Die Szenen der Vita des Ignatius sind aus den Biographien von Ribadeneira, Polanco und Maffei, die von Franz Xaver aus den Biographien von Torsellinus und de Lucena entnommen.

50. Vgl. Szarota: 1979-1987, I/1, 35 ff.

51. Lang SJ: *Dissertatio de actione scenica*. 1727. Zitiert nach Rudin: 1975, 238. Diese Dissertation handelt von Langs künstlerischen Grundsätzen in der Dramaturgie. Lang ist gegen Prunk und Effekthascherei auf der Schulbühne sowie auch in der religiösen Dichtung. In einer Inszenierung sollen einerseits der Ausdruck und die Sprache wirken, andererseits vor allem die einheitlich durchgeführte Idee.

52. *Mauritius* von Jakob Keller SJ wird 1603 uraufgeführt und ist ein herausragendes Beispiel dieses Typs.

53. Beispielsweise Pelagius, Ramirus I., Ferdinand III. den Heiligen, Bernhard (Erzbischof von Toledo) und dessen Gegenspieler Alphons' VI. von León und Kastilien.

54. Vgl. Szarota: 1979-1987, I/1, 37 ff.

55. Ein typisches Beispiel sind Stücke über den „sächsischen Prinzenraub“: *Die Mutter Gottes/ In dem Ernesto und Alberto zweier jungen Herzogen in Saxen/ eine Beschützerin der Unschuld* 1677 in Konstanz.

56. Das Falkenmotiv ist ein Ereignis, das innerhalb eines Stückes immer wieder auftaucht. Es verfolgt die Heldin, den Helden als schlechtes Gewissen. In den Ephrem-Dramen übernimmt die Kuh, die der kleine Ephrem, einem grausamen Spieltrieb folgend, getötet hat, die Rolle des Falken. Sie taucht an zentralen Stellen des Stückes immer wieder auf, um auch am Ende noch einmal exponiert zu werden.

57. Beispielsweise das Stück *Lusus Elusus seu Mendax Mercurij Schola à Veritate Divina castigata. Das verlorene Spiel oder die trügerische Schule des Merkur, die von der göttlichen Wahrheit gezüchtigt wird* (1664).

58. Vgl. Szarota: 1979-1987, I/1, 41 ff.

59. Wird 1614 in Augsburg, 1650 in Landshut, 1665 in Trient und auch noch später zur Aufführung gebracht.

60. *Die Schule Christi und des Teufels*.

61. *Richard und Selindus - junge Männer aus Flandern. Zwei Seiten der Idee der göttlichen Barmherzigkeit & Gerechtigkeit*.

62. Vgl. Szarota: 1979-1987, I/1, 43 ff.

63. Boethius und Symmachus sind der Lehre des Athanasius, die sich mit dem Konzil von Nicäa (325) als katholische Lehre durchgesetzt hat, treu geblieben.

64. Beide Themen über den katholisch-arianischen Gegensatz werden von dem französischen Jesuiten Nicolas Caussin SJ (1583-1651) entdeckt. Die Stücke *Hermenegildus* und *Theodoricus* 1620 sind in dessen *Tragoediae Sacrae (Heilige Tragödien)* gedruckt. Die deutschen Jesuiten, von ihm inspiriert, sehen in den alten Arianern die modernen Protestanten, besonders die Lutheraner, und charakterisieren sie entsprechend. Wird das arianische Lager mit großer Gehässigkeit und Verachtung dargestellt, so erscheinen die Katholiken Hermenegildus, Boethius und Symmachus als Ideale der Unerschrockenheit, Standhaftigkeit, Treue und politischer Klugheit.

65. Beispielsweise die Kämpfe der englischen Könige mit der katholischen Kirche, insbesondere Heinrich II. und Heinrich VIII.

66. Die im Namen väterlicher Autorität hingeschlachteten jugendlichen Helden sind beispielsweise Joseramnus, Erkembaldus, Stesimbrotus u. a.

67. Vgl. Szarota: 1979-1987, I/1, 45 ff.

68. *Philothea* wird 1643 siebenmal, im Jahre 1646 dreimal, 1650 in leicht veränderter Form in Fribourg aufgeführt.

69. *Theophilus (der Gottesfreund) oder die Liebe des Menschen zu Gott* . Autor beider Stücke ist Johannes Paullinus SJ (1604-1671).

70. Das letzte knappe Drittel von Franciscus Langs SJ *Dissertatio de actione scenica* von 1727 enthält einen alphabetischen Allegorien-Katalog. *IMAGINES SYMBOLICAE. Adaptatae Exhibitioni, & Vestitui Theatrali*. Symbolischer Bilder. Zur theatralischen Darstellung und Kostümierung eingerichtet. In: Lang SJ: 1727. Zitiert nach Rudin: 1975, 107-154.

71. Glauben, Gerechtigkeit, Wahrheit, Keuschheit ... Treulosigkeit, Vergnügungen/Lust, Hass und Zorn, ferner auch Vorsehung, Anmut, Unvergänglichkeit, Zeit, leerer Schein/Schwindel, Tod und Krankheit, Gottesfurcht und Furcht.

72. *Pandulphus, Herzog von Capua* (1024-1049).

73. Religion, Klugheit, Gerechtigkeit ...Lustbuhlerei, Gewaltherrschaft und Habsucht/Geiz ...Ruhm, Vergnügen, Reichtum, Fröhlichkeit und Lustbuhlerei ...Krankheit, Schmerz, Furcht, Tod und Gott der Unterwelt.

74. *Unbillige Belohnung der undanckbaren Jugend gegen Cassianum*. Der historische Hintergrund ist die Zeit um 300 n. Chr., als das Christentum noch verfolgt wird. Erst mit der Erneuerung des Toleranzediktes des Galerius durch Konstantin und Licinius in Mailand genießt das Christentum Religionsfreiheit. Das Stück wird 1672 in Burghausen aufgeführt.

75. Göttin der Vergeltung und der heiligen Zucht (personifiziertes Rechtsgefühl).

76. Vgl. die dritte Periode des Jesuitendramas 1674-1698.

77. Damit verschwinden auch die handelnden Allegorien von der Bühne. Sie sind nicht mehr die treibenden Kräfte der Handlung, sondern die Darstellenden selbst.

78. ...Sage, Schicksal, Gunst, Glück, Verachtung, Unheil, Mühe, Ehre, Entziehung, Reue... sind Beispiele aus dem *Belisarius*.

79. 1637 in Ingolstadt aufgeführt. Die Tochter Jephthes, die in dem Drama den anagrammatischen Namen Menulema (= Emanuel) hat, tritt als Symbol für Christus auf. Menulemas Opfertod für ihr Vaterland steht für den Tod Christi.

80. Vgl. Revuestücke.

81. Ein Meister dieser Art von Allegorie ist der österreichische Jesuit Nicolaus Avancini SJ (1612-1686). Mit ihm erlebt das Wiener Jesuitentheater einen bedeutsamen Aufschwung. Er schreibt anlässlich der Feier des Westfälischen Friedens das Stück *Pax Imperii Anno Domini 1650 sive Joseph a fratribus recognitus (Der Reichsfriede im Jahre 1650 oder wie Josef von seinen Brüdern wiedererkannt wurde)*. Die Wiedervereinigung der Brüder am Ende des Stückes ist eine allegorische Einkleidung für die wiedergewonnene Eintracht des deutschen Volkes und die Versöhnung der deutschen Fürsten mit dem Kaiser.

82. Beispielsweise in *Impietas Caroli Filii in Parentem Philippum II. Hispaniarum Regem Castigata (Die bestrafte Unbotmäßigkeit Karls gegen seinen Vater Philipp II. des Königs von Spanien)* von 1722.

83. Beispielsweise in *Superbia Saporis Persarum Regis Coelitus correcta (Der vom Himmel korrigierte Stolz des Perserkönigs Sapor)* von 1674.

84. Mars tritt mehrmals im *Odoaker*-Drama (1696) auf, im *Papinian* Jupiter, Saturn, Mercur und Themis, im *Publius Cornelius Scipio* (1725) Herkules und Aeneas, im *Sapor* Aurora, Memnon und der Mythos von Bellerophon und im *Stilico* (1724) der Mythos von Phoebus und Phaeton (Vater-Sohn-Konflikt). Vgl. die vierte Epoche des Jesuitendramas 1698-1735.

85. Vgl. Müller: 1930, 7, 80 ff.; Szarota: 1979-1987, I/1, 48 ff.

86. Es unterscheiden sich hier katholische und protestantische Auffassung sehr deutlich. Die Märtyrer bei Gryphius (1616-1664) sind zwar Muster stoischer Beständigkeit, jedoch sterben sie ohne Nachfolge. Sie wirken im Gegensatz zu den katholischen Märtyrern nicht beispielhaft auf die Umwelt. Die Bewährung des einzelnen, der Einsatz des Lebens für die Idee oder den Glauben ist Gryphius wichtiger.

87. Als historischer Stoff wird die Zeit der Christenverfolgungen unter den römischen Kaisern Decius (um 200-251) und Diokletian (um 240-316) auf den Jesuitenbühnen gestaltet. Beispielsweise der Glaube eines Adrian 1605 in Luzern, 1606 in München von Jakob Bidermann SJ (1578-1639) und 1612 in Fribourg.

88. Beispielsweise die *Comedi von dem heiligen Beichtiger Beato*, Luzern 1615. Inhalt ist die Christianisierung der Schweiz durch den Hl. Beatus.
89. *Josaphat* von 1574 wird mit großer Wirkung als erstes Bekehrungsdrama aufgeführt.
90. Hl. Willibald (um 700-787), Benediktiner. 739 nach Deutschland entsandt, wo er von Bonifatius 741 zum Bischof geweiht wird.
91. Vgl. die zweite Periode des Jesuitendramas 1623-1673.
92. Hildegard (758-783) ist die zweite Gemahlin Karls des Großen. Sie ist vor allem als Stifterin der Benediktinerabtei Kempten in die Geschichte eingegangen. Verschiedene Chroniken loben besonders ihre Mildtätigkeit, Barmherzigkeit, Freigiebigkeit und Großmütigkeit.
93. Vgl. Müller: 1930, 7, 18-72; Szarota: 1979-1987, I/1, 57 ff.
94. *Heiligen Tragödien*.
95. *Gebetsgleiche Handlung*.
96. *Heilige Tragödie*.
97. Vgl. Dramen mit Konfliktsituationen.
98. Das erste *Theodoricus*-Drama der Oberdeutschen Provinz ist 1625 in Fribourg aufgeführt worden.
99. Ist seit 1155 Kanzler und seit 1162 Bischof von Canterbury.
100. Die ersten Wenzelstücke werden in Prag 1567, 1585, 1587 und 1626 zur Aufführung gebracht. Die meisten oberdeutschen Aufführungen fallen in die zweite Periode: 1636 und 1645 Augsburg, 1647 Ingolstadt, 1647 Regensburg, 1661 Luzern und 1668 Eichstätt.
101. Die einzige Aufführung während der zweiten Periode in Bayern ist 1652 in Eichstätt.
102. *Male Tuta Securitas. Die auf Sand gebaute Sicherheit* (1650), *Rogierius Adolescens. Der junge Rogierius* (1657), *Noxia procrastinatio ... in Macrobio adumbrata. Ein schändlicher Aufschub gezeigt an Macrobius* (1672).
103. *Tragoedie von erbärmlichem Fall/ und schrecklichen außgang eines verruechten Gottesvergeßnen Spilers und Himmelschenders* (München 1623).
104. *Misothea* (1677).
105. *Lusus Elusus seu Mendax Mercurij Schola à Veritate Divina castigata* (1664). Vgl. Fußnote 65.
106. *Didacus Garzias* (1653).
107. Das erste Stück *Leontius* ist 1615 in Ingolstadt aufgeführt worden.
108. Beispielsweise beim unbußfertigen Soldaten *Ametanus* (1615).
109. Eulogius ist ein Steinhauer um 525, der seit 527 im Dienst des byzantinischen Kaisers Justinian I. steht. Das erste *Eulogius*-Stück wird 1649 in Fribourg aufgeführt.
110. Beispielsweise *Alexander Carbonarius Sacra Metamorphosis. Geistliche Veränderung Deß Hl. Martyrers Alexandri* (1629).

111. Neben einigen *Aman*-Stücken kommen auch Stücke über *Chosroes*, Perserkönig 591-628 (1638), *Pandulphus*, Herzog von Capua 1024-1049 (1655), *Sapor*, Perserkönig aus der Dynastie der Sassaniden 241-272, (1674) und *Balthasar* = Belsazer, letzter babylonische König, gest. 539 v. Chr. (1637) zur Aufführung.
112. Kurz nach der Ermordung Wallensteins (1635), wird in Ingolstadt das *Drama de Tillio et Fridlando*. (*Das Drama Tilly und der Friedländer*) aufgeführt.
113. Von 1624-1675 geht der *Sigismund*-Stoff zehnmal über die Jesuitenbühne. Davon entfallen neun Vorstellungen auf die Oberdeutsche Provinz.
114. Fünf *Landelinus*-Stücke werden in der zweiten Periode in der Oberdeutschen Provinz zur Aufführung gebracht. Im 18. Jahrhundert 1719 und 1728 folgen noch zwei Aufführungen.
115. Wilhelm X. von Aquitanien (gest. um 1137) ist Anhänger des sogenannten Gegenpapstes Anakletes II.(1130-1138).
116. *Landelinus* (1676) und *Sigismund von Burgund* (1675).
117. Feldherr im Dienst Solimans II. (um 1494-1566). Er wird 1534 von den Siebenbürgen hingerichtet.
118. Römischer Historiker unter Kaiser Valens (364-378).
119. Sejan L. Aelius (um 20 v. Chr.31 n. Chr.) ist ein machtgieriger Politiker seiner Zeit.
120. König von Ormuz.
121. Vgl. Szarota: 1979-1987, I/1, 64 ff.
122. Ulrich, der Bischof von Augsburg (890-973), wird dafür gepriesen, dass er die von einem Rheingrafen zu Unrecht verdächtigte Ehefrau, die von jenem Rheingrafen sehr grausam bestraft worden ist, rehabilitiert und sie mit ihrem Ehemann wieder zusammenführt. Der barbarische Rheingraf ließ den angeblichen Geliebten seiner Frau ermorden, hing dessen Haupt an den Hals seiner Ehefrau und sperrte sie selber in eine Hundehütte.
123. *Fides coniugalis sive Ansberta sui coniugis Bertulfi e dura captivitate liberatrix. Die eheliche Treue oder Ansberta, die Befreierin ihres Gatten Bertulfus aus harter Gefangenschaft* (1652 und 1667).
124. Gest. 955.
125. König von Bulgarien (852-888).
126. *Amor Filialis Ex Certamine trium Filiorum refert Coronam* (*Die kindliche Liebe trägt beim Streit dreier Söhne den Siegeskranz davon*) kommt 1679 in Solothurn, *Pietas erga Parentes Via ad Regnum in Philindo* (*Die Ergebenheit gegen die Eltern ist der Weg zur Herrschaft in Philindum*) 1701 in Konstanz und *Eumelus* 1705 zur Aufführung.
127. Sehr anrührende Situationen werden in dem Stück *Pietas Trium Filiorum in Parentem* (*Die Ergebenheit dreier Söhne gegen ein Elternteil, notleidende Mutter*) 1707 in Luzern dargestellt.
128. Caracalla (176-217), seit 211 Kaiser von Rom.
129. *Der Heerführer Veremundus*, Veremundus I., König von León und Asturien von 789-791.
130. Jaromir (gest.1035), Herzog von Böhmen.

131. Constans II. (323-350), Sohn Konstantin des Großen, römischer Kaiser von 337-350.
132. Theodosius I. der Große (345-395), seit 379 römischer Kaiser.
133. *Michael, König von Arema.*
134. William Shakespeare (1564-1616) schreibt die Tragödie *Macbeth* um 1606.
135. *Das befreite Wien.*
136. Georg Castiot Scanderbeg (1403-1468) Albanischer Nationalheld.
137. Bajazet = Bajassid I. (1360-1403), seit 1389 osmanischer Sultan.
138. Das Thema kommt nochmal in einem Stück *Triumphus Sancti Stanislai Kostka de Turcarum et Tartarorum exercitu (Der Triumph des Hl. Stanislaus Kostka über das Heer der Türken und Tartaren)* zur Aufführung (1727).
139. Stanislaus-Kostka SJ (1550-1568), Jugendpatron, wird 1671 von den Polen zum himmlischem Schutzherrn des Reiches erklärt.
140. Vgl. Szarota: 1979-1987, I/1, 73 ff.
141. *Ambitio in Ceadvalla Rege Armuziae punita (Die in König Ceadvalla bestrafte Gunstbuhlerei)*, Landshut 1700; *Ambitio Punita in Phraate (Die in Phraate bestrafte Gunstbuhlerei)*, Ingolstadt 1720; *Brossius*, Konstanz 1724; *Stilico*, Pruntrut 1724 und Fribourg 1726; *Impietas Caroli Filii in Parentem Philippum II. ... castigata (Wie die Unbotmäßigkeit Karls gegen seinen Vater Philipp II. bestraft wurde)*, Luzern 1722; *Eurtopius*, München 1732 und *Cussero*, Tragoedia, Augsburg 1735.
142. Themistokles, um 525-459 v. Chr.
143. Publius Cornelius Scipio Africanus, um 235-183 v. Chr.
144. Romulus gründet nach der Sage 743 v. Chr. Rom. Remus ist sein Zwillingsbruder.
145. Aemilius Papinian, römischer Jurist um 140-212.
146. Iphikrates ein Athener in der 1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr.
147. *Wie Themistokles, der Führer der Athener, durch die Vermittlung des kleinen königlichen Prinzen mit Admetus dem König der Molosser versöhnt wird. Ein szenisches Bild des Menschengeschlechts, das mit Gott versöhnt wird durch die Vermittlung des menschgewordenen Gottessohns.*
148. Eberle: 1929, 103 f.
149. *Man muss nicht alt sein, um tapfer zu sein oder Scipio der Jüngere, römischer Feldherr. Scipio-* Dramen werden 1728 in Freiburg i. Br., 1729 in Straubing und 1730 in München aufgeführt.
150. Im wesentlichen stützt sich der Autor auf die berühmte Schrift Ciceros *Somnium Scipionis* aus dem VI. Buch seiner *De Republica*.
151. *Karl der Große, Vorbild väterlicher Milde.*
152. Karl I. Stuart (1600-1649), seit 1625 König von Großbritannien.

153. Maria Stuart (gest. 1587)
154. Heinrich IV. = Henri Quatre (1553-1610), seit 1589 König von Frankreich.
155. Ferdinand III., der Heilige (1199-1252), seit 1217 König von León und Kastilien.
156. Alphons X. der Weise (1226-1284), von 1252-1282 König von León und Kastilien.
157. Philipp II. (1527-1598), seit 1556 König von Spanien.
158. Don Carlos (1545-1568), ältester Sohn König Philipps II.
159. Gerold, Herzog von Sachsen (gest. um 978).
160. Karl I. der Große (742-814), seit 768 König, seit 800 römischer Kaiser.
161. Den allerchristlichsten König.
162. *Hamlet, der Rächer des Vatemordes und des Dänischen Königreiches.*
163. Sejan L. Aelius, (um 20 v. Chr. 31 n. Chr.), machtgieriger Politiker.
164. Ben Jonson (1572-1637).
165. Don Pedro de la Barca Calderón (1600-1681). *Der standhafte Prinz* (1636).
166. *Der selige Ferdinand in der Hand der Portugiesen* (1720), *Der selige Ferdinand, königliche Treue und Opfer fürs Vaterland* (1720), *Die im seligen Ferdinand gekrönte Gefangenschaft* (1725).
167. *Der wundertätige Magus* (1637).
168. *Der Triumph des Göttlichen über die profane Liebe.*
169. *Das Martyrium oder der Mord an der unschuldigen Maria Stuart, der Königin der Schotten.*
170. A. Montchrétien (1576-1621).
171. Joost van Vondel (1587-1679).
172. August Adolph von Haugwitz (1645-1706).
173. Vgl. Szarota: 1979-1987, I/1, 78 ff.
174. Ausnahmen sind: *Trebellinus* (Ingolstadt 1747), *Trebellius* (München 1768) und *Erkembaldus* (Ingolstadt 1752).
175. Dejotarus (gest. 40 v. Chr.), der König der Galatier, verzichtet auf den Kampf gegen seinen Enkel Castor, der an die Macht will und ihn bei Cäsar (100-44 v. Chr.) verklagt, um ihn töten zu lassen. Da Dejotarus weiß, dass eine Weiterführung des Kampfes blutige Opfer fordern wird, bestimmt er ihn großmütig zu seinem Nachfolger, ohne Castor seine feindliche Handlungsweise nachzutragen. *Dejotarus*-Dramen kommen 1739 in Landshut und 1761 in Luzern zur Aufführung.
176. *Die Rache des Christiano-Bojca.*
177. Soyer, Generalmajor in bayrischen Diensten (17. Jh.).

178. *Seltsames Beyspill Brüderlicher Liebe/ Von Vladislao und Primislao.*
179. Junius Lucius Brutus ist erster Konsul Roms im Jahre 509 v. Chr. Aufführungen sind 1737 in München, 1741 in Amberg, 1753 in Luzern, 1767 in Pruntrut und nochmal 1773 in München.
180. Codrus (um 1048) ist letzter König der Athener.
181. M. Tullius Cicero (106-43 v. Chr.).
182. *Großmütiges Schlachtopfer des eigenen Interesses aus Liebe des Vaterlands.*
183. Numa Pompilius (715-672 v. Chr.).
184. Demosthenes (384-322 v. Chr.), Staatsmann und größter Redner Athens.
185. Vgl. Sebastian Huwyler: Das Luzerner Schultheater (von 1597 bis 1800). Eine schul- und theatergeschichtliche Untersuchung. In: Jahresbericht über die kantonalen höheren Lehranstalten in Luzern für das Schuljahr 1936/1937. S. 60.
186. Gallicanus ist legendärer Feldherr Konstantins des Großen im 3./4. Jh. n. Chr.
187. Iphikrates, großer athenischer Feldherr in der 1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr.
188. *Titus Manlius, der seinem wenn auch strengen Vater ergebene Sohn.*
189. Vgl. Szarota: 1979-1987, I/1, 85 ff.