

Manuela Oberst

Exercitium, Propaganda und Repräsentation

Die Dramen-, Periochen- und Librettosammlung
der Prämonstratenserreichsabtei Marchtal
(1657 bis 1778)



Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche
Landeskunde in Baden-Württemberg

Reihe B

Forschungen

179. Band

VERÖFFENTLICHUNGEN DER
KOMMISSION FÜR GESCHICHTLICHE LANDESKUNDE
IN BADEN-WÜRTTEMBERG

REIHE B

Forschungen

179. Band

Redaktion:
Martin Furtwängler

Manuela Oberst

Exercitium, Propaganda und Repräsentation

Die Dramen-, Periochen- und
Librettosammlung der
Prämonstratenserreichsabtei Marchtal
(1657 bis 1778)

2010

W.KOHLHAMMER VERLAG STUTTGART

Einbandillustration:

Kupferstich der Muse Thalia mit Maske, nach einer antiken Statue.

Vorlage: Antiquarum statuarum urbis Romae, quae in publicis privatisque locis visuntur, icones. Romae. Ex typis Laurentii Vaccarii ... Rom, 1584,

Tafel [68]: Musa representans Commediam in Capitolio;

Aufnahme: Bibliotheca Hertziana, Rom, Nr. U.Pl. D 44042.

Alle Rechte vorbehalten.



Diese Publikation ist auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier gedruckt.

Alle Rechte vorbehalten.

© 2010 Kommission für geschichtliche Landeskunde
in Baden-Württemberg, Stuttgart

Kommissionsverlag: W. Kohlhammer, Stuttgart

Gesamtherstellung: Offizin Scheufele Druck und Medien, Stuttgart

Printed in Germany

ISBN 978-3-17-020984-8

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde in leicht veränderter Form im Sommersemester 2006 von der Theologischen Fakultät der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt als Inauguraldissertation angenommen. Das Rigorosum fand am 27. September 2006 unter dem Vorsitz des Dekans der Fakultät, Herrn Prof. Dr. Christoph Böttigheimer, statt.

An dieser Stelle gilt es nun zu danken. Zuerst meinem Doktorvater und Erstgutachter, Herrn Prof. Dr. Konstantin Maier. Nach meinem Ersten Staatsexamen im Frühjahr 1999 hat er mir eine Stelle als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Mittlere und Neuere Kirchengeschichte der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt anvertraut und das Forschungsthema für meine Dissertation mit mir abgesteckt. So hat er nicht nur den Grundstein für das Zustandekommen dieser Arbeit gelegt, sondern mir auch ein fruchtbares Arbeitsumfeld zur Verfügung gestellt. Herrn Prof. Dr. Jürgen Bärsch sei für die Erstellung des Zweitgutachtens und der gesamten Theologischen Fakultät für die Annahme der Dissertation gedankt. Wertvolle Unterstützung erhielt ich von Frau Dr. Maria Magdalena Elbl. Sie hat mich von Anfang an motiviert und schließlich durch die wichtige Arbeit des Korrekturlesens – besonders in Anbetracht der lateinischen Zitate – einen wichtigen Beitrag dazu geleistet, die Arbeit zu einem guten Ende zu bringen. Bedanken möchte ich mich auch bei Frau Viia Ottenbacher M.A. vom Wieland Museum in Biberach. Sie hat mir Kopien des Marchtaler Bestandes aus dem Wieland-Archiv zur Verfügung gestellt und so meine Forschungsarbeiten erheblich erleichtert.

Es freut mich, dass diese Arbeit Aufnahme in die Reihe B der Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg gefunden hat. Dafür danke ich stellvertretend dem Vorsitzenden der Kommission, Herrn Prof. Dr. Anton Schindling, und Herrn Prof. Wilfried Schöntag für sein Gutachten und seine Beratung im Hinblick auf die Drucklegung. Für die sorgfältige Redaktion des Textes und die gute Zusammenarbeit im Rahmen der Drucklegung sei Herrn Dr. Martin Furtwängler gedankt.

In meinen Dank möchte ich meine Eltern, meine Freunde und meine Kollegen und Kolleginnen von der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt einschließen, die auf je eigene Art und Weise zum Gelingen der Dissertation beigetragen haben.

Manuela Oberst, im Oktober 2009

Inhaltsverzeichnis

Nachweise	X
Tabelle	X
Abbildungsverzeichnis	X
Bildnachweise	X
Abkürzungen und Siglen	XI
Quellen- und Literaturverzeichnis	XIII
Archivalische Quellen	XIII
Gedruckte Quellen und Forschungsliteratur	XIII
Einführung	1
1. Thematik und Vorgehensweise	1
2. Editorische Notiz	9
I. Die Marchtaler Sammlung – eine formal-deskriptive Analyse	11
1. Art der Überlieferung	11
a. Periochen und Libretti	11
b. Handschriftliche und gedruckte Dramen	20
2. Herkunft der Stücke	21
a. Texte aus Jesuitenkollegien	21
b. Benediktinische Dramen, Periochen und Libretti	29
c. Stücke aus Prämonstratenserstiften	37
d. Periochen, Dramen und Libretti sonstiger Orden	38
e. Periochen bürgerlicher Komödiantengesellschaften	40
f. Nicht konkret zuzuordnende Stücke	42
3. Gattungen	43
a. Dramatische Gattungen	43
b. Gattungen aus dem Bereich des Musiktheaters	47
c. Anlass- und zweckbezogene ‚Gattungs‘-Bezeichnungen	53
II. Der Kontext der Aufführung: die barocke Inszenierung	55
1. Die Multimedialität des barocken Ordentheaters	55
2. Die Allegorie als Mittel der Versinnlichung und Versinnbildlichung	59
3. Ein Spiel auf mehreren Ebenen: der Aufbau der Theaterstücke	80
4. Die barocke Verwandlungsbühne	96
5. Ausstattung, Bühneneffekte und Kostüme	107

VIII

III.	Das Ordensstheater im Kontext der Schule: Theater als Exercitium, Motivation und Lernzielkontrolle	117
1.	Vorgeschichte: humanistisches, protestantisches und katholisches Schultheater im 15. und 16. Jahrhundert	117
a.	Das humanistische Schultheater im 15. und 16. Jahrhundert	117
b.	Protestantisches und katholisches Schultheater im 16. Jahrhundert	120
2.	Die jesuitische Schul- und Unterrichtskonzeption als Vorbild für die Gymnasien anderer Orden	123
a.	Die jesuitische Pädagogik	123
b.	Die Ausstrahlung des jesuitischen Konzepts auf die süddeutschen Benediktiner und Prämonstratenser und deren Gymnasien	127
3.	Die Funktion der szenischen Darstellung im Rahmen des Unterrichts	131
a.	Das Theater als kreative und kommunikative Ergänzung des Lateinunterrichts	131
b.	Eine Rolle im Theaterspiel als Anreiz für die Schüler	144
c.	Das Theaterspiel als Lernzielkontrolle	147
4.	Die Darsteller	150
5.	Die Pflichten von ‚Choragus‘ und ‚Pater comicus‘ – die Frage nach den Autoren und Komponisten	156
6.	Anregungen, Vorlagen und Quellen für die Abfassung der Dramen	160
	Exkurs über die propagandistische Funktion des Ordenstheaters:	
	Werbung für Schule, Orden, Herrscher und politische Ziele	165
7.	Die Abschaffung des Schultheaters im Zuge aufgeklärter Reformen	177
a.	Vorzeichen: einschränkende Maßnahmen der jesuitischen Ordensoberen	177
b.	Neue Schulordnungen und das Ende des Schultheaters der Orden	180
IV.	Das Ordensstheater im Kontext von Seelsorge und Verkündigung: die glaubens-, moral- und tugenddidaktische Funktion des Theaters	185
1.	Das neuzeitliche Ordensstheater im Dienst der ‚propaganda fidei et morum‘	185
a.	Das Publikum	185
b.	Die Problematik der lateinischen Aufführungen	191
c.	Ziel und Wirkung des Theaters im Spiegel jesuitischer Dramentheorien	197
d.	Das Ordensstheater als dramatisierte Predigt und Katechese	207
2.	Bevorzugte Stoffe und inhaltliche Aspekte der Prosadramen des Marchtaler Bestandes	210
a.	Kirchen- und Profangeschichte als Exempelsammlung	210
b.	Das Vorbild Heiliger, Eremiten und zum Christentum oder Klosterleben bekehrter Männer und Frauen	222
c.	Der Märtyrer als Prototyp des standhaften Christen	227
d.	Passio Christi und christliche Seelenführung am Beispiel der Karfreitagsratorien Sebastian Sailers	235
e.	Der anonyme Jüngling als positives oder negatives Beispiel: bußfertige Christen und verstockte Sünder	247

f. Das Drama Marianum: Maria als mächtige Helferin und Retterin	260
g. Weitere inhaltliche und stoffliche Präferenzen und ihr zeitgeschichtlicher Hintergrund	264
V. Das Ordenstheater im Kontext klösterlicher Festkultur: Theater im Dienst der Repräsentation und Selbstverpflichtung	267
1. Das (Musik-)Theater als Teil des barocken Klosterfestes	267
2. Besondere Feste der Klöster und bevorzugte Inhalte der Stücke	269
a. Translationen	269
b. Die Kirchweihe von Neu-Birnau im Jahre 1750	271
c. Säkularfeiern (Klosterjubiläen)	273
d. Besuche und Zusammenkünfte	274
3. Regelmäßige Darbietungen im Kirchenjahr	276
a. Die Neujahrskantate als Huldigungs- und Erbauungsspiel	277
b. Das Fastnachtsspiel als Demaskierung der ‚verkehrten Welt‘	281
4. Besondere Aufführungen zu Festen in den Biographien von Abt und Konventualen	286
a. Abtsweihe, Profess-, Wahl- und Weihejubiläen – Das Drama musicum als Abtslob, Tugend-, Regenten- und Bischofsspiegel	286
b. Namenstage und Geburtstage – Das Drama (musicum) als Gratulationsstück	297
Zusammenfassung und Ergebnis	303
Register	315
Orts- und Institutionsregister	315
Personenregister	319
Stückeregister	329
Anhang auf beiliegender CD-ROM:	
Verzeichnisse zu den im Marchtaler Bestand überlieferten Dramen, Periochen und Libretti	
Einführung	
Editorische Bemerkungen	
Abkürzungen	
Tabelle 1: Datierte Texte	
Tabelle 2: Undatierte oder vage datierte Dramen und Libretti	
Tabelle 3: Undatierte Libretti	
Tabelle 4: Sebastian Sailers Karfreitagsoratorien	
Tabelle 5: Gattungen	
Tabelle 6: Autoren	
Tabelle 7: Komponisten	
Tabelle 8: Widmungen und Exlibris	

Nachweise

Tabelle

Tab.1: Statistik der Herkunftsorte der Stücke.

Abbildungsverzeichnis

- Abb.1: Karte der ermittelbaren Herkunftsorte der Stücke des Marchtaler Bestandes.
Abb.2: Der Kanoniker und Dichter Sebastian Sailer (1717–1774).
Abb.3: Handschriftliches Titelblatt aus dem Marchtaler Bestand zum Drama *Armindus*.
Abb.4: Ansicht der Reichsabtei Marchtal von Conrad Müller, die unter Abt Ignatius Stein (1768–1772) entstanden ist und von Godefried Bernhard Göz in Augsburg gestochen wurde; der Theatersaal befand sich in Gebäude C (Gästehaus) über der Tür.
Abb.5: Der Stifter Pfalzgraf Hugo II. am Hochalter der Marchtaler Abteikirche.
Abb.6: Titelblatt zum Drama Marianum *Juvenis Tolosanus* der Augsburger Congregatio Major Latina von 1767.
Abb.7 u. 8: Titelblatt und erste Seiten des Struthio Symbolicus, der anlässlich des Namens-tages des Marchtaler Abtes Paulus Schmid 1773 dargeboten wurde.

Bildnachweise

- Abb.2: Original im FZA, Abdruck in: SAILER, Sebastian: Das jubilierende Marchtall, oder Lebensgeschichte des hochseligen Konrad Kneers, Marchtall 1771 (Neudruck im Auftrag des Alb-Donau-Kreises und in Verbindung mit der Deutschen Schillergesellschaft hg. von Wolfgang SCHÜRLE, Weissenhorn 1995, 297).
Abb.3, 6, 7, 8: FZA Ma 1369, 176; Ma 1373, 469; Ma 1374, 555–557.
Abb.4: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Scheffold 5855.
Abb.5: Joachim Feist, Pliezhausen.

Abkürzungen und Siglen

AKuG	Archiv für Kulturgeschichte
AÖAW.PH	Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften Philosophisch-historische Klasse
APraem	Analecta Praemonstratensia
AT	Altes Testament
BBKL	Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon
Bd./Bde.	Band/Bände
BGDS	Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur
CIC	Codex Iuris Canonici
DASchw	Diözesanarchiv von Schwaben
Dep.	Depot
ders./Ders.	derselbe
d. h.	das heißt
dies./Dies.	dieselbe
DVjs	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
ebd.	ebenda
etc.	et cetera
f./ff.	die folgende/die folgenden
FDA	Freiburger Diözesan-Archiv
fl.	Gulden
FZA	Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv
hg.	herausgegeben
Hg./Hgg.	ein/mehrere Herausgeber
hl.	heilig, Heiliger, Heilige
HJ	Historisches Jahrbuch
HPBl	Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland
i. A.	im Allgemeinen
IASL	Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur
Kr.	Kreuzer
LMA	Lexikon des Mittelalters
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche
MGG	Musik in Geschichte und Gegenwart
MGH SS	Monumenta Germaniae Historica Scriptorum
MHSJ	Monumenta Historica Societatis Jesu
MIÖG	Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung
MPSJ	Monumenta Paedagogica Societatis Jesu
N. F.	Neue Folge
N. N.	non notus
Nr./Nrn.	Nummer/Nummern
NT	Neues Testament
o. Ä.	oder Ähnliches
o. A.	ohne Angabe
OFM	Ordo Fratrum Minorum
o. g.	oben genannt
o. J.	ohne Jahr
o. Jg.	ohne Jahrgang
o. O.	ohne Ort

XII

OPraem	Ordo Praemonstratensis
OSB	Ordo Sancti Benedicti
RoJKG	Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte
S.	Seite
S. J.	Societas Jesu
SMGB	Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige
StAS	Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Staatsarchiv Sigmaringen
u. a.	unter anderem/und andere
usw.	und so weiter
u. U.	unter Umständen
v. a.	vor allem
Vf.	Verfasser/Verfasserin
vgl./Vgl.	vergleiche
WVLG	Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte
z. B.	zum Beispiel
ZBLG	Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte
ZDA	Zeitschrift für deutsches Altertum
ZDP	Zeitschrift für deutsche Philologie
z. T.	zum Teil
ZWLG	Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte

Quellen- und Literaturverzeichnis

Archivalische Quellen

Diözesanarchiv Rottenburg-Stuttgart: M 143, Bd.134 (Marchtaler Konventskatalog).
Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv Regensburg (FZA): Ma 1367–1375.
Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Staatsarchiv Sigmaringen: Kloster Obermarchtal
Dep.30/12 T2 (Abtsrechnungen).
Stadtarchiv Ulm: U 3369, 7036, 7039 bis 7041 (Theaterstücke).

Gedruckte Quellen und Forschungsliteratur

ADEL, Kurt: Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdramatik, Wien 1960.
DERS.: Die Dramen des P. Johann Baptist Adolph, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener
Theaterforschung 9 (1952/53), 5–89.
AIGN, Albrecht: Geschichte des Gymnasiums Passau, 4 Bde., Passau 1962–1981.
ALEWYN, Richard/SÄLZLE, Karl: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in
Dokumenten und Deutung, Hamburg 1959.
ANGENENDT, Arnold: Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 2000.
ANTON, Hans H.: Gottesgnadentum, in: LMA IV (1989), 1592 f.
ASSFALG, Winfried/MÜLLER, Maximilian: Marchtal. Ehemaliges Prämonstratenserstift St. Peter
und Paul. Großer Kunstführer, Rottenburg am Neckar 1998.
AVANCINI, Nicolaus von: Poesis Dramatica, 4 Bde., Köln 1675–1680.
BACHMANN, Christoph: Die Jesuiten in der Auseinandersetzung um die Hexenverfolgungen,
in: Die Jesuiten in Bayern, 109–111.
[BACHMANN, Sixtus]: Vorrede, in: SAILER, Sebastian: Schriften im schwäbischen Dialekte.
Gesammelt und mit einer Vorrede versehen von Sixt Bachmann, Buchau 1819 (neu hg. von
Hans Albrecht OEHLER, Weissenhorn 2000), 9–15.
BACKMUND, Norbert: Die Chorherrenorden und ihre Stifte in Bayern. Augustinerchorherren,
Prämonstratenser, Chorherren vom Hl. Geist, Antoniter, Passau 1966.
DERS.: Monasticon Praemonstratense. Id est historia circariarum atque canoniarum candidi et
canonici ordinis Praemonstratenses, Bd.1, Berlin – New York 1983.
BACON, Thomas J.: Martin Luther and the Drama, Amsterdam 1976.
BALME, Christopher: Theaterzettel, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd.3,
Berlin – New York 2003, 632–634.
BARNER, Wilfried: Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen,
Tübingen 1970.
DERS.: Streitschriften und Theater der Jesuiten als rhetorische Medien, in: BIRCHER/HANNACK,
Deutsche Barockliteratur, 242–243.
BAUER, Barbara: Das Bild als Argument. Emblematische Kulissen in den Bühnenmeditationen
Franciscus Langs, in: AKuG 64 (1982), 79–170.
DIES.: Deutsch und Latein in den Schulen der Jesuiten, in: GUTHMÜLLER, Latein und Natio-
nalsprachen, 227–257.
DIES.: Jesuitische „Ars Rhetorica“ im Zeitalter der Glaubenskämpfe, Frankfurt a.M. 1986.
DIES.: Multimediales Theater. Ansätze zu einer Poetik der Synästhesie bei den Jesuiten, in:
PLETT, Heinrich F. (Hg.): Renaissance-Poetik, Berlin – New York 1994, 197–238.
DIES./LEONHARDT, Jürgen (Hgg.): Trivmphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici. Triumph des
Heiligen Michael, Patron Bayerns (München 1597). Einleitung – Text und Übersetzung –
Kommentar, Regensburg 2000.

- BAUMGART, Peter: Friedrich der Große als europäische Gestalt, in: *Analecta Fridericiana* (Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 4), Berlin 1987, 9–31.
- DERS.: Schlesien in der Politik Friedrichs des Großen, in: TREUE, Wilhelm (Hg.): *Preußens großer König. Leben und Werk Friedrichs des Großen. Eine Ploetz-Biographie*, Freiburg – Würzburg 1986, 161–174.
- [BAYRHAMMER, Augustin]: Das von der Gottseligen Milde Sylachi Gestiftete, Durch weise Regierung würdigster Vorstehern erhaltene, Durch ausnehmende Freygebigkeit der Höchsten, und Ansehnlichsten Gutthätern verherrlichte Tausendjährige Ottobeyren, Otto-beuren 1766.
- BECHER, Ilse: Apollon, in: IRMSCHER, Johannes (Hg.): *Lexikon der Antike*, Leipzig ¹⁰1990, 46 f.
- DIES.: Flamen, in: IRMSCHER, Johannes (Hg.): *Lexikon der Antike*, Leipzig ¹⁰1990, 182.
- BECK, Gertrud: Die Elternhäuser und verwandtschaftlichen Bindungen bei den Klosterkomponisten Isfrid Kayser und Sixtus Bachmann, in: MÜLLER/REINHARDT/SCHÖNTAG, Marchtal, 303–320.
- BECK, Otto: *Bad Schussenried*, Regensburg ⁷1999.
- BECK, Paul: Klostertheater in Marchtal – ein Beitrag zur Geschichte des Schuldramas in Schwaben, in: *DASchw* 12 (1894), 49–51, 61–63, 71 f., 75 f. und 96.
- DERS.: Nachtrag zum Kloster-Schuldrama in Schwaben, in: *DASchw* 18 (1900), 125–127.
- DERS.: Oberschwäbisches Volkstheater im 18. Jahrhundert, in: *Alemannia* 20 (1892), 73–97.
- BERGMANN, Rolf: Geistliche Spiele des Mittelalters – Katalogfassung und Neufunde, in: SILLER, Osterspiele, 13–32.
- DERS.: Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters. Unter Mitarbeit von Eva P. Diedrichs und Christoph Treutwein, München 1986.
- DERS.: Spiele, mal. geistliche, in: *Realexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd.4, Berlin ²1979, 64–100.
- DERS.: Studien zur Entstehung und Geschichte der deutschen Passionsspiele des 13. und 14. Jahrhunderts, München 1972.
- DERS./STRICKER, Stefanie: Zur Terminologie und Wortgeschichte des Geistlichen Spiels, in: MEHLER/TOUBER, *Mittelalterliches Schauspiel*, 49–77.
- BEYERLINCK, Laurentius: *Magnum Theatrum vitae humanae*, Köln 1631.
- BIDERMANN, Jakob: Cenodoxus, in: PÖRNBACHER, Karl (Hg.): *Deutsche Dichtung des Barock*, hg. auf der Grundlage der Ausgabe von Edgar HEDERER, München ⁶1979, 331–483.
- DERS.: *Ludi Theatrales 1666*, Bd.1, hg. von Rolf TAROT, Tübingen 1967.
- BIEMER, Günter: Katechese, in: *LThK³ V* (1996), 1303 f.
- BINDER, Helmut (Hg.): *850 Jahre Prämonstratenserabtei Weißenau 1145–1995*, Sigmaringen 1995.
- BIRCHER, Martin/HANNACK, Eberhard (Hgg.): *Deutsche Barockliteratur und europäische Kultur*, Hamburg 1977.
- BISCHOF, Johann August: *Theatergeschichte des Klosters St. Gallen und der sankt gallischen Landschaften im Zeitalter des Barock 1628 bis 1798*, [St. Gallen] 1934.
- [BISEMBERGER, Matthias]: Maria in Neu-Buernau, Oder: Fortsetzung Des gruendlich- und wahrhaften Berichts Von Übersetzung Der Marianischen Wallfahrt zu Buernau In Schwaben am Bodensee, in das Salmansweilische mit alliglich-hoch-und nideren Gerichten begabte Territorium [...], Konstanz 1751.
- BITTNER, Franz: Kaiser Heinrich II. im Jesuitentheater des süddeutschen Raumes, in: *Bericht des Historischen Vereins Bamberg* 137 (2001), 241–270.
- BLASTING, Ralph J.: Die Dramaturgie des Spielleiters in den deutschen Fronleichnamsspielen, in: MEHLER/TOUBER, *Mittelalterliches Schauspiel*, 79–91.
- BOBERSKI, Heiner: *Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617–1778)*, Wien 1978.
- DERS.: Die Periochen- und Libretto-Sammlung im Benediktiner-Stift Michaelbeuern, in: *SMGB* 86 (1975), 761–795.

- BOLLANDUS, Johannes u. a. (Hgg.): Acta Sanctorum, 68 Bde., Antwerpen u. a. 1643–1940.
- BORROMEO, Agostino: Borromäus, Karl, in: LThK³ II (1994), 598–600.
- BRAAK, IVO: Gattungsgeschichte deutschsprachiger Dichtung in Stichworten, Teil I a Dramatik: Antike bis Romantik, Würzburg 1975.
- BRANT, Sebastian: Das Narrenschiff. Nach der Erstausgabe (Basel 1494) mit den Zusätzen der Ausgabe von 1495 und 1499 hg. von Manfred LEMMER, Tübingen 1962.
- BRAUNECK, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters, 2 Bde., Stuttgart – Weimar 1993 und 1996.
- BRINKMANN, Alfons: Liturgische und volkstümliche Formen im geistlichen Spiel des deutschen Mittelalters, Mülheim/Ruhr 1932.
- BRINKMANN, Hennig: Anfänge des modernen Dramas in Deutschland. Versuch über die Beziehungen zwischen Drama und Bürgertum im 16. Jahrhundert, Jena 1933.
- DERS.: Das religiöse Drama im Mittelalter, Arten und Stufen, in: Wirkendes Wort 9 (1959), 257–274.
- DERS.: Zum Ursprung des Liturgischen Spieles, Bonn 1929 (Neudruck Genf 1974).
- BROSSETTE, Ursula: Die Inszenierung des Sakralen. Das Theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext, Bd.1, Weimar 2002.
- BRUNNER, Andreas: Annales virtutis et fortunae Boiorum, 3 Bde., München 1626–1637.
- DERS.: Bavaria Sancta, 3 Bde., München 1615–1627.
- DERS.: „Dramata sacra“, Salzburg 1684. Sammelband der 24 1644–1646 in der Innsbrucker Jesuitenkirche in dt. Sprache aufgeführten religiösen Dramen. Photomechanischer Nachdruck mit einem kritischen Nachwort von Jean-Marie Valentin, Amsterdam – Maarsse 1986.
- BÜCHELE, Berthold: Herzzührende Schaubühne. Das oberchwäbische Theater und die Musik, in: RUDOLF, Alte Klöster, 187–200.
- DERS.: Musik im Kloster Isny, in: REINHARDT, Reichsabtei St. Georg in Isny, 189–218.
- BUCHMANN, Bertrand Michael: Österreich und das Osmanische Reich. Eine bilaterale Geschichte, Wien 1999.
- BUSHUVEN, Siegfried/HUESMANN, Michael: Gesteuerter Affekt. Die Instrumentalisierung von Musik im deutschen Melodrama des 18. Jahrhunderts, in: FISCHER-LICHTE/SCHÖNERT, Theater im Kulturwandel, 225–244.
- BZOVIVS, Abraham: Annales Ecclesiastici, Rom 1616–1672.
- CATHOLY, Eckehard: Das Fastnachtspiel des Spätmittelalters. Gestalt und Funktion, Tübingen 1961.
- DERS.: Das Tiroler Fastnachtspiel. Plagiat der Nürnberger Spiele, in: KÜHEBACHER, Tiroler Volksschauspiel, 60–73.
- DERS.: Fastnachtspiel, Stuttgart 1966.
- CONRADY, Karl Otto: Die Erforschung der neulateinischen Literatur. Probleme und Aufgaben, in: Euphorion 49 (1955), 413–445.
- CORETH, Anna: Pietas austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock, München ²1982.
- CRAMER, Thomas: Geschichte der deutschen Literatur im späten Mittelalter, München ³2000.
- CRASSET, Johannes: Ausführliche Geschichte der in dem äussersten Welt=Theil gelegenen japanesischen Kirch (Übersetzung des französischen Originals), Augsburg 1738.
- CUBBER, Walter de: Die Behandlung des Emmausstoffes in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters, in: SCHEEL, Katja (Hg.): ‚Et respondeat‘. Studien zum deutschen Theater des Mittelalters. Festschrift für Johan Nowé anlässlich seiner Emeritierung, Leuven 2002, 51–85.
- DACHS, Karl: Jacob Bidermann und sein ‚Cenodoxus‘, in: DÜNNINGER, Eberhard/KIESSELBACH, Dorothee (Hgg.): Bayerische Literaturgeschichte in ausgewählten Beispielen, Bd.2, München 1967, 81–97.
- DAHMS, Sibylle: Das Musiktheater im Salzburger Hochbarock (1668–1709). Teil I: Das Bene-

- diktinerdrama, Diss. Salzburg 1974.
- DALLMEIER, Martin: Das oberschwäbische Schloß Marchtal der Fürsten von Thurn und Taxis im 19. Jahrhundert, in: MÜLLER/REINHARDT/SCHÖNTAG, Marchtal, 321–353.
- DAUVEN-VAN KNIPPENBERG, Carla: Ein Anfang ohne Ende: Einführendes zur Frage nach dem Verhältnis zwischen Predigt und geistlichem Schauspiel des Mittelalters, in: MEHLER/TOUBER, Mittelalterliches Schauspiel, 143–160.
- DIES.: Über den Zusammenhang zwischen Osterpredigt und dramatischer Darstellung des Ostergeschehens, in: SILLER, Osterspiele, 33–50.
- DELBONO, Francesco: Das deutsche Fastnachtspiel, das „Karnevalspiel“ bei Alione und das „Bauernspiel“ bei Ruzante. Versuch eines Vergleichs. (Mit zweisprachigem Textanhang), in: SILLER, Fastnachtspiel, 13–73.
- DIEMER, Kurt: Zur Geschichte des Theaters in Biberach, in: KIRCHGÄSSNER, Bernhard/BECHT, Hans-Peter (Hgg.), Stadt und Theater, Stuttgart 1999, 9–18.
- DIETRICH-BAADER, Florentina: Wandlungen der dramatischen Bauform vom 16. Jahrhundert bis zur Frühaufklärung, Göppingen 1972.
- DIETRICH, Margaret: Bühnenperspektive und Dramaturgie im Barockzeitalter, in: Maske und Kothurn 6 (1960), 341–350.
- DIES.: Pomponius Laetus' Wiederentdeckung des antiken Theaters, in: Maske und Kothurn 3 (1957), 245–267.
- DIES.: Vom Einfluß der Mathematik und Mechanik auf das Barocktheater, in: AÖAW.PH 107 (1970), 7–21.
- DONATUS, Alexander: *Ars Poetica Sive Institutionum Artis Poeticae Libri Tres*, Köln 1633.
- DUBOWY, Norbert: *Dramma per musica. A: 17. Jahrhundert*, in: MGG² Sachteil II (1995), 1452–1479.
- DÜLMEN, Richard van: Die Gesellschaft Jesu und der bayerische Späthumanismus. Ein Überblick, mit dem Briefwechsel von J. Bidermann, in: ZBLG 37 (1974), 358–415.
- DÜNNINGER, Eberhard: Kontinuität und Neuanfang der Passionsspiele im 19./20. Jahrhundert, in: HENKER, Hört, sehet, weint und liebt, 75–80.
- DÜRRWÄCHTER, Anton: Aus der Frühzeit des Jesuitendramas, in: Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen 9 (1897), 1–54.
- DERS.: Das Jesuitentheater in Eichstätt, in: Sammelblatt des historischen Vereins Eichstätt 10/11 (1895/96), 42–102.
- DERS.: Die Darstellung des Todes und Totentanzes auf der Jesuitenbühne, vorzugsweise in Bayern, in: Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns 5 (1897), 89–115.
- DERS.: Passionsspiele auf dem Jesuiten- und Ordens theater, in: HPBl 126 (1900), 551–569.
- DUHR, Bernhard (Hg.): *Die Studienordnung der Gesellschaft Jesu*, Freiburg i. Br. 1896.
- DERS. (Hg.): *Ratio studiorum et Institutiones Scholasticae Societatis Jesu per Germaniam olim vigentes, collectae, concinnatae, dilucidatae a G. M. Pachtler, Bd. IV (Monumenta Germaniae Paedagogicae XVI)*, Berlin 1894.
- DERS.: *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge, Bde. 1 und 2*, Freiburg i. Br. 1907 und 1913; Bde. 3 und 4, München – Regensburg 1921 und 1928.
- EBERL, Immo: *Die Historia Monasterii Marchtelanensis. Untersuchungen zur Chronik des oberschwäbischen Prämonstratenserstiftes Obermarchtal*, in: HAUCK, Karl/MORDEK, Hubert (Hgg.): *Geschichtsschreibung und geistliches Leben im Mittelalter. Festschrift für Heinz Löwe zum 65. Geburtstag*, Köln – Wien 1978, 468–489.
- EGER, Manfred: *Bühnenzauber des Barocktheaters*, in: DERS.: *Bayreuther Profile. Fundsachen und Geschichten zum Viergespann Wilhelmine, Jean Paul, Richard Wagner, Franz List*, Bayreuth 1984, 75–135.
- EGGERSDORFER, Franz-Xaver: *Die philosophisch-theologische Hochschule Passau. Dreihundert Jahre ihrer Geschichte. Ein Blick in die Entwicklung der katholischen geistlichen Bildung in Deutschland seit dem Ausgang des Mittelalters*, Passau 1933.
- EHRET, Joseph: *Das Jesuitentheater zu Freiburg in der Schweiz*, Freiburg i. Br. 1921.

- EITEL, Peter (Hg.): Weissenau in Geschichte und Gegenwart. Festschrift zur 700-Jahrfeier der Übergabe der Heiligblutreliquie durch Rudolf von Habsburg an die Prämonstratenserabtei Weissenau, Sigmaringen 1983.
- Erllass der Höchlöb. Regierung in Freyburg dto. 12ten Junij 1777, in: FREI, 300 Jahre Gymnasium Ehingen, 205 f.
- ERZGRÄBER, Willi: Europäische Literatur im Kontext der politischen, sozialen und religiösen Entwicklungen des Spätmittelalters, in: DERS., Europäisches Spätmittelalter, 11–85.
- DERS. (Hg.): Europäisches Spätmittelalter, Wiesbaden 1978.
- FEIGENBUTZ, Thomas: Barockrhetorik und Jesuitenpädagogik. Buch I: De inventione. Niccolò Vulcano: Sagata Pallas sive pugnatrice eloquentia. Edition mit Einleitung, Übersetzung und Kommentar, Tübingen 1997.
- FISCHER-LICHTE, Erika: Der Körper als Zeichen und als Erfahrung. Über die Wirkung von Theateraufführungen, in: DIES./SCHÖNERT, Theater im Kulturwandel, 53–68.
- DIES.: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart, 2 Bde., Tübingen 1990.
- DIES.: Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe, in: MARTSCHUKAT, Jürgen/PATZOLD, Steffen (Hgg.): Geschichtswissenschaft und „Performative Turn“. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Köln u. a. 2003, 33–54.
- DIES./SCHÖNERT, Jörg (Hgg.): Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache, Göttingen 1999.
- FISCHER, Magda: Geschichtsbewusstsein und Geschichtsschreibung im 18. Jahrhundert, in: BINDER, 850 Jahre Prämonstratenserabtei Weissenau, 277–302.
- FLEMMING, Willi (Hg.): Barockdrama. Oratorium und Festspiel, Hildesheim 21965.
- DERS.: Das Ordensdrama, Hildesheim 21965.
- DERS.: Formen der Humanistenbühne, in: Maske und Kothurn 6 (1960), 33–52.
- DERS.: Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge, Berlin 1923.
- FREI, Hans (Hg.): Das Reichsstift Irsee: vom Benediktinerkloster zum Bildungszentrum. Beiträge zu Geschichte, Kunst und Kultur, Weissenhorn 1981.
- FREI, Walter (Hg.): 300 Jahre Gymnasium Ehingen (Donau) 1686–1986. Das Gymnasium Ehingen vom Ende des 17. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Darstellung und Quellen. Festschrift des Gymnasiums, Ehingen a. D. 1986.
- DERS.: Comoedia sacra. Die Theaterpflege in den Klöstern des schwäbischen Oberlandes im 17. und 18. Jahrhundert, in: GAIER, Ulrich u. a. (Hgg.): Schwabenspiegel. Literatur vom Neckar bis zum Bodensee 1000 – 1800, Riederich 2003, 195–211.
- DERS.: Das Marchtaler Schul- und Klostertheater in der Barockzeit, Ulm 1994.
- DERS.: Das Zwiefalter Schul- und Klostertheater in der Barockzeit. Neue Erkenntnisse zur Theaterpflege im Kloster Zwiefalten und an seinen Schulen im 17. und 18. Jahrhundert, in: PRETSCH, 900 Jahre, 271–310.
- DERS.: Einführung A (zu den Leges et Statuta), in: DERS., 300 Jahre Gymnasium Ehingen, 129 f.
- DERS.: Einführung B (zur Reformatio Studiorum in Terris Austriacis), in: DERS., 300 Jahre Gymnasium Ehingen, 155–157.
- DERS.: „Liebe zu den Wissenschaften und ununterbrochene Fürsorge für die studierende Jugend“. Zur Schulgeschichte des Klosters Zwiefalten, in: PRETSCH, 900 Jahre, 243–270.
- FREY, Dagobert: Gotik und Renaissance als Grundlage der modernen Weltanschauung, Augsburg 1929.
- FUHRICH, Fritz: Theatergeschichte Oberösterreichs im 18. Jahrhundert, Graz – Wien – Köln 1968.
- FUNIOK Rüdiger/SCHÖNDORF, Harald: Ignatius von Loyola und die Pädagogik der Jesuiten in Geschichte und Gegenwart – Einführung der Herausgeber, in: DIESELBEN, Ignatius von Loyola, 9–17.

- DIESELBEN (Hgg.): Ignatius von Loyola und die Pädagogik der Jesuiten. Ein Modell für Schule und Persönlichkeitsbildung, Donauwörth 2000.
- GAEDE, Friedrich: Humanismus, Barock, Aufklärung. Geschichte der deutschen Literatur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Bern – München 1971.
- GEORGE, David E. R.: Deutsche Tragödientheorien vom Mittelalter bis zu Lessing, München 1972.
- GIESEBRECHT, Wilhelm von: Geschichte der deutschen Kaiserzeit, Bd.5, Braunschweig 1880.
- GLIER, Ingeborg: Personifikationen im deutschen Fastnachtspiel des Spätmittelalters, in: DVjs 39 (1965), 542–587.
- GOLDMANN, Alfred: Meinrad Spieß. Der Musikprior von Irsee, Weißenhorn 1987.
- DERS.: Musikpflege im Kloster Irsee, in: FREI, Das Reichsstift Irsee, 235–245.
- GOTTSCHED, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst [...], Leipzig 41751 (Nachdruck Darmstadt 51962).
- GUTHKE, Karl S.: Das Problem der gemischten Dramengattung in der deutschen Poetik und Praxis vom Mittelalter bis zum Barock, in: ZDP 80 (1961), 339–364.
- GUTHMÜLLER, Bodo (Hg.): Latein und Nationalsprachen in der Renaissance, Wiesbaden 1998.
- HAAG, Walter (Hg.): 275 Jahre Buchdruckerei in Riedlingen. 1712–1987, Riedlingen 1987.
- HAAS, Carl Max: Das Theater der Jesuiten zu Ingolstadt. Ein Beitrag zur Geschichte des geistlichen Theaters in Süddeutschland, Emsdetten 1958.
- HADAMOWSKY, Franz: Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740), in: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung (1951/52), Wien 1955, 7–117.
- DERS. (Hg.): Das Theater in den Schulen der Societas Jesu in Wien (1555–1761). Daten, Dramen, Darsteller. Eine Auswahl aus Quellen in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien 1991.
- HAGENS, Jan L.: Spielen und Zuschauen in Jakob Bidermanns *Philemon Martyr* (Teil I). „Theatrum Mundi“ als dramatisches und pädagogisches Prinzip des Jesuitentheaters, in: Daphnis 29 (2000), 103–157.
- DERS.: Spielen und Zuschauen in Jakob Bidermanns *Philemon Martyr* (Teil II): „Theatrum Mundi“ als anti-deterministische und anti-humanistische Waffe des Jesuitentheaters, in: Daphnis 30 (2001), 691–725.
- HAIDER, Johann: Die Geschichte des Theaterwesens im Benediktinerstift Seitenstetten in Barock und Aufklärung. Im Anhang: Seitenstettener Periochenkatalog, Wien 1973.
- HALBIG, Michael C.: The dramatist Jakob Masen. A translation and critical introduction, 2 Bde., New Haven 1975.
- DERS.: The Jesuit Theater of Jacob Masen: Three Plays in Translation with an Introduction, Bern 1987.
- HÄNSEL, Johann-Richard: Die Geschichte des Theaterzettels und seine Wirkung in der Öffentlichkeit, Berlin 1962.
- HAPP, Alfred: Die Dramentheorie der Jesuiten. Ein Beitrag zur Geschichte der neueren Poetik, Diss. München 1922.
- HASTABA, Ellen: Das Passionsspiel zur Zeit der Gegenreformation. Das Passionsspiel als gegenreformatorisches Spiel? – Spiele der Gegenreformation, in: HENKER, Hört, sehst, weint und liebt, 67–74.
- DIES.: Komische Szenen in geistlichen Tiroler Spielen des 17. Jahrhunderts, aufgezeigt am Beispiel der „Comedia Barbara“, Fleiß 1644, in: STILLER, Fastnachtspiel, 75–101.
- HAUB, Rita: Jesuitisch geprägter Schulalltag. Die Bayerische Schulordnung (1569) und die Ratio Studiorum (1599), in: FUNIOK/SCHÖNDORF, Ignatius von Loyola, 130–159.
- HAUNTINGER, Johann Nepomuk: Reise durch Schwaben und Bayern im Jahre 1784, neu hg. von Gebhard SPAHR, Weißenhorn 1964.
- HAZART, Cornelius: Historia Ecclesiastica Japonensis, Antwerpen 1669.
- HEHLE, Joseph: Geschichte des Benediktiner-Gymnasiums bzw. -Lyzeums in Ehingen (Donau) (1686–1812), in: FREI, 300 Jahre Gymnasium Ehingen, 15–92.

- HEINZLE, Joachim: Vom hohen zum späten Mittelalter, Teil 2: Wandlungen und Neuansätze im 13. Jahrhundert (1220/30–1280/90) (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit, Bd. 22., hg. von Joachim Heinzle), Tübingen ²1994.
- HELFFERICH, Johann Friedrich: Schediasma historicum de Comitum Sueviae Palatinorum Tubingensium [...], Tübingen 1751.
- HELMRICH, Elise Winifred: The History of the Chorus in the German Drama, New York 1912 (Neudruck New York 1966).
- HEMMERLE, Josef: Kempten, in: DERS., Die Benediktinerklöster in Bayern, Augsburg 1970, 129–136.
- HENKER, Michael: Als Zeichen veräußerlichter Volksfrömmigkeit [...], in: DERS., Hört, sehet, weint und liebt, 293.
- DERS. u. a. (Hgg.): Hört, sehet, weint und liebt. Passionsspiele im alpenländischen Raum [Ausstellungskatalog Oberammergau 1990], München 1990.
- HENNIG, Ursula: Frauen als Darstellerinnen in lateinischen Osterfeiern, in: GOTTMANN, Carola L./KOLB, Herbert (Hgg.): Geist und Zeit. Wirkungen des Mittelalters in Literatur und Sprache. Festschrift für Roswitha Wisniewski zum 65. Geburtstag, Frankfurt a.M. 1991, 211–227.
- HEROLD, Max (Hg.): Ochsenhausen. Von der Benediktinerabtei zur oberschwäbischen Landstadt, Weißenhorn 1994.
- HERRE, Franz: Maria Theresia. Die große Habsburgerin, Köln 1994.
- HESS, Günter: Spectator – Lector – Actor. Zum Publikum von Jacob Bidermanns ‚*Cenodoxus*‘. Mit Materialien zum literarischen und sozialgeschichtlichen Kontext der Handschriften von Ursula Hess, in: IASL 1 (1976), 30–106.
- HEUCHLINGER, Meinrad: Templum Honoris a Gloriosis Fundatoribus Hartmanno et Otthone, Illustrissimis Comitibus de Kirchberg, Erectum MIC. a Patre Futuri Saeculi Modesto Reverendissimo Abbate Wiblingensi, apertum MDCCII. Sive Virorum Honoris Monachorum Wiblingensium vitae integritas, morum honestas, virtutum pietas, una cum rebus praeclare gestis, labore et industria per sex integra saecula, ab A. 1099 usque 1699 cum figuris plerumque Aeri incisus, Augsburg 1702.
- HINTERMAIER, Ernst: Materialien zur Musik und Musikpflege im Benediktinerstift Michaelbeuern im 17., 18. und 19. Jh., in: Benediktinerabtei Michaelbeuern. Eine Dokumentation anlässlich der Eröffnung und Weihe der neu adaptierten Räume für Internat, Schule und Bildungsarbeit, hg. von der Benediktinerabtei Michaelbeuern, Michaelbeuern 1985, 237–248.
- HOFMANN, Johannes: Theodelinde, in: BBKL XVIII (2001), 1365–1370.
- HOFMANN, Ruth: Jesuitentheater in Ingolstadt, in: Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt 94/95 (1985/1986), 190–208.
- HOLTUS, Günter (Hg.): Theaterwesen und dramatische Literatur. Beiträge zur Geschichte des Theaters, Tübingen 1987.
- HÖLZL, Norbert: Alpenländische Barockdramen. Kampf- und Tendenzstücke der Tiroler Gegenreformation, Wien u. a. 1970.
- HUBENSTEINER, Benno: Die geistliche Stadt. Welt und Leben des Johann Franz Eckher von Kapfing und Liechteneck, Fürstbischofs von Freising, München o. J. [1954].
- HUBER, Christoph: Personifikation, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, Berlin – New York 2003, 53–58.
- HUBER, Otto u. a.: Die Passionsaufführungen in Oberammergau in 101 Anmerkungen, in: HENKER, Hört, sehet, weint und liebt, 163–179.
- HUMMEL, Heribert: Typis Marchtallensibus. Zur Buchdruckerei der Prämonstratenserabtei Marchtal 1692 bis 1712, in: MÜLLER/REINHARDT/SCHÖNTAG, Marchtal, 211–225.
- IMMINKÖTTER, Herbert: Universität im „schwäbischen Rom“. Ein Zentrum katholischer Konfessionalisierung, in: KIESSLING, Die Universität in Dillingen, 43–77.
- IMMOOS, Thomas: Japanische Helden des europäischen Barocktheaters, in: Maske und Kothurn 27 (1981), 36–56.

- Instructio pro Scholis Humanioribus von 1764, übersetzt von Ewald Balensiefen, in: FREI, 300 Jahre Gymnasium Ehingen, 158–176.
- Internationale Kommission für das Apostolat jesuitischer Erziehung: Ignatius, die ersten Jesuitenschulen und die Ratio Studiorum, in: FUNIOK/SCHÖNDORF, Ignatius von Loyola, 18–26.
- JÄGER, Hans-Wolf: Mönchskritik und Klostersatire in der deutschen Spätaufklärung, in: KLUE-
TING, Harm u. a. (Hgg.): Katholische Aufklärung – Aufklärung im katholischen Deutsch-
land, Hamburg 1993, 192–207.
- JANOTA, Johannes: Zur Funktion der Gesänge in der hessischen Passionsspielgruppe, in:
SILLER, Osterspiele, 109–120.
- Die Jesuiten in Bayern 1549–1773. Ausstellung des Bayerischen Hauptstaatsarchivs und der
Oberdeutschen Provinz der Gesellschaft Jesu, hg. von der Generaldirektion der Staatlichen
Archive Bayerns, Weißenhorn 1991.
- JOHNE, Klaus-Peter: Diocletian, in: IRMSCHER, Johannes (Hg.): Lexikon der Antike, Leipzig
1990, 139 f.
- JOHNER, Moriz: Die Beteiligung der katholischen bürgerlichen Komödiantengesellschaft an dem
dramatischen Leben in der Reichsstadt Biberach, in: BC. Heimatkundliche Blätter für
den Kreis Biberach 2 (1979), 48–50.
- DERS. (Hg.): Drei bisher unbekannte Schuldramen des P. Sebastian Sailer, in: DASchw 23
(1905), 20–25.
- JOHNER, M.: Schwäbische Dialektdichtung in Marchtaler Schuldramen, in: WVLG N. F. 21
(1912), 269–314.
- JUVENCIUS, Joseph: Lern- und Lehrmethode [Paris 1691], übersetzt von Robert SCHWICKERATH
S. J., in: Der Jesuiten Sacchini, Juvencius, Kropf Erläuterungsschriften zur Studienordnung
der Gesellschaft Jesu. Übersetzt von Josef STIER, Robert SCHWICKENRATH, Franz ZORELL,
Freiburg 1898, 207–322.
- KABERSCH, Angela: Nikolaus Avancini SJ und das Wiener Jesuitentheater 1640–1685, Wien
1972.
- KALCHTHALER, Peter: „Maria in Neu-Birnaun“. Die Verlegung der Wallfahrtsstätte, die Kirch-
weihfeier und die Kirchweihpredigten in den Berichten des Salemer Klosterchronisten Mat-
thias Bisemberger, in: KREMER, Bernd Mathias (Hg.): Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre
Wallfahrtskirche Birnaun, Lindenberg 2000, 81–113.
- KALKOFEN, Rupert: Literarisches Leben, in: WUNDERLICH, Werner (Hg.): St. Gallen. Geschichte
einer literarischen Kultur. Kloster – Stadt – Kanton – Region, Bd.1, St. Gallen 1999, 759–872.
- KANTNER, Leopold M./LADENBURGER, Michael: Zur Pflege der Musik im ehemaligen Reichs-
stift Ochsenhausen, in: HEROLD, Ochsenhausen, 391–418.
- KAPP, Volker: Spielen und Mitspielen. Literatur und höfische Repräsentation zur Zeit Ludwigs
XIV., in: RECKOW, Die Inszenierung des Absolutismus, 105–139.
- KAUFMANN, Karl: Die Äbte des Prämonstratenser-Reichsstifts Schussenried 1440–1803, o. O.
1985.
- DERS.: P. Wilhelm Hanser (1738 bis 1796). Ein großer Musiker des Reichsstifts Schussenried,
in: BC. Heimatkundliche Blätter für den Kreis Biberach 7 (1984), 13–17.
- KAUTZSCH, Wolfgang: Das Barocktheater im Dienste der Kirche. Die theatralische Raumkunst
des Barock in ihren Hauptphasen (1550–1790). Ein Versuch, Leipzig 1931.
- KELLER, Adelbert von (Hg.): Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert, 4 Bde., Stuttgart 1853
und 1858 (Nachdruck Darmstadt 1965).
- KELLER, Hildegard Elisabeth: losend obenthür. Weltgerichtsspiele als Aktualisierungsmedien
der Zeit. Am Beispiel des ‚Berner Weltgerichtsspiels‘ und des ‚Churer Weltgerichtsspiels‘, in:
ZIEGLER, Ritual und Inszenierung, 49–70.
- KESSLER, Stephan Ch.: Die „Geistlichen Übungen“ des Ignatius von Loyola und die Studien-
ordnung der Jesuiten: Pädagogik aus den Exerzitien, in: FUNIOK/SCHÖNDORF, Ignatius von
Loyola, 44–53.

- KIENESBERGER, Konrad F.: P. Johannes Nepomuk Weylgoune OSB (1708–1760) und sein literarisch-künstlerisches Wirken im Spätbarock. Ein Beitrag zur Geschichte des Stiftstheaters in Kremsmünster, in: SMGB 97 (1986), 285–379.
- KIESSLING, Rolf (Hg.): Die Universität in Dillingen und ihre Nachfolger. Stationen und Aspekte einer Hochschule in Schwaben. Festschrift zum 450jährigen Gründungsjubiläum, Dillingen/Donau 1999.
- KINDERMANN, Heinz: Das Theaterpublikum des Mittelalters, Salzburg 1980.
- DERS.: Theatergeschichte Europas, Bd.2: Das Theater der Renaissance, Salzburg ²1969.
- DERS.: Theatergeschichte Europas, Bd.3: Das Theater der Barockzeit, Salzburg ²1967.
- KING, Norbert: Mittelalterliche Dreikönigsspiele. Eine Grundlagenarbeit zu den lateinischen, deutschen und französischen Dreikönigsspielen und -spielszenen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, Fribourg 1979.
- KIRCHNER, Thomas: Der Theaterbegriff des Barocks, in: Maske und Kothurn 31 (1985/87), 131–140.
- KLANICZAY, Gábor: Emerich, in: LThK³ III (1995), 625.
- KLEMM, Walther: Benediktinisches Barocktheater im bayerischen Donautal, in: SMGB 58 (1941), 228–258 und Nachtrag, in: ebd., 59 (1942), 151–158.
- DERS.: Benediktinisches Barocktheater in Südbayern, insbesondere des Reichsstiftes Ottobern, in: SMGB 54 (1936), 95–184 und 397–432 sowie 55 (1937), 274–303.
- KNAUER, Peter (Hg.): Ignatius von Loyola. Gründungstexte der Gesellschaft Jesu, Bd.2, Würzburg 1998.
- KNEDLIK, Manfred: Kropf, Franz Xaver S J, in: BBKL, Bd.19, Nordhausen 2001, 829 f.
- DERS.: Theaterpflege in Oberpfälzer Prälatenklöstern des 18. Jahrhunderts, in: DERS./SCHROTT, Solemnitas, 115–139.
- DERS./SCHROTT, Georg (Hgg.): Solemnitas. Barocke Festkultur in Oberpfälzer Klöstern. Beiträge des 1. Symposiums des Kultur- und Begegnungszentrums Abtei Waldsassen vom 25. bis 27. Oktober 2002, Kallmünz 2003.
- KOCH, Ernst: Die deutschen Protestanten und das Konzil von Trient, in: REINHARD/SCHILLING, Die Katholische Konfessionalisierung, 88–103.
- KÖHLER, Anette: Das neuzeitliche Fastnachtspiel (1600–1800), in: SILLER, Fastnachtspiel, 103–117.
- KÖNIG, Erich (Hg.): Historia Welforum, Sigmaringen 1978.
- KÖNNEKER, Barbara: Die Ehemoral in den Fastnachtspielen von Hans Sachs. Zum Funktionswandel des Nürnberger Fastnachtspiels im 16. Jahrhundert, in: BRUNNER, Horst (Hg.): Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur, Hans Sachs zum 400. Todestag am 19. Januar 1976, Nürnberg 1976, 219–244.
- KÖRNDLE, Franz: Liturgisches Drama, Geistliche Spiele, in: MGG² Sachteil V (1996), 1388–1408.
- DERS.: Zur Geschichte der Passionsspielmusik, in: HENKER, Hört, sehet, weint und liebt, 157–162.
- KÖRNER, Hans-Michael/SCHLÄDER, Jürgen (Hgg.): Das Jesuitentheater in München, München (in Vorbereitung).
- KRAFT, Karl Herbert: Barock jubilierendes Marchtal, in: MÜLLER/REINHARDT/SCHÖNTAG, Marchtal, 49–63.
- KRAMER, Waltraute: Die Musik im Wiener Jesuitendrama von 1677–1711, Diss. Wien 1961.
- KRATZ, Wilhelm: Aus alten Zeiten. Die Marianischen Kongregationen in den Ländern deutscher Zunge. Ihr Werden und Wirken von 1575 bis 1650, Innsbruck u. a. 1917.
- KROPF, Franz Xaver: Gymnasial-Pädagogik zum Gebrauch für Lehrer und Schüler – Ratio et via recte atque ordine procedendi in literis humanioribus aetati tenerae tradendis [München 1736], in: Der Jesuiten Sacchini, Juvenicus, Kropf Erläuterungsschriften zur Studienordnung der Gesellschaft Jesu. Übersetzt von Josef STIER, Robert SCHWICKENRATH, Franz ZORELL, Freiburg 1898, 323–466.

- KRUMMACHER, Friedhelm: Kantate. IV. Deutschland, in: MGG² Sachteil IV (1996), 1731–1755.
- KRUMMACHER, Hans-Henrik: Das deutsche barocke Trauerspiel (Andreas Gryphius), in: HOLTUS, Theaterwesen, 253–273.
- KRUMP, Sandra: In scenam datus est cum plausu. Das Theater der Jesuiten in Passau (1612–1773), 2 Bde., Berlin 2000.
- DIES.: Sinnhafte Seelenführung. Das Theater der Jesuiten im Spannungsfeld von Rhetorik, Pädagogik und ignatianischer Spiritualität, in: LAUFHÜTTE, Hartmut (Hg.): Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, Bd.2, Wiesbaden 2000, 937–950.
- KÜHEBACHER, Egon (Hg.): Tiroler Volksschauspiel. Beiträge zur Theatergeschichte des Alpenraumes, Bozen 1976.
- KUNISCH, Johannes: Friedrich der Große, in: *Analecta Fridericiana* (Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 4), Berlin 1987, 33–54.
- KÜSTER, Konrad: Zwiefalter Klostermusik und oberschwäbische Musikgeschichte, in: PRETSCH, 900 Jahre, 229–242.
- KÜSTER, Ulf (Hg.): *Theatrum Mundi*. Die Welt als Bühne [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München, vom 24. Mai bis 21. September 2003], München 2003.
- KUTSCHER, Artur: Salzburger Barocktheater, München 1924.
- LANG, Franciscus: *Dissertatio de actione scenica*, München 1727, übersetzt und herausgegeben von Alexander RUDIN, Bern u. a. 1975.
- DERS.: *Theatrum affectuum humanorum, sive considerationes morales ad scenam accommodatae* [...], München 1717.
- DERS.: *Theatrum doloris et amoris, sive considerationes mysteriorum Christi patientis et Mariae Matris Dolorosae sub cruce condolentis filio piis affectibus conceptae* [...], München 1717.
- DERS.: *Theatrum solitudinis asceticae, sive doctrinae morales per considerationes melodicas ad normam sacrorum Exercitiorum S.P. Ignatii compositae*, München 1717.
- LEFÈVRE, Eckard (Hg.): Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama, Darmstadt 1978.
- Leges et Statuta Collegij Ehingani vom 27. Oktober 1706 übersetzt von Alfons SENN, in: FREI, 300 Jahre Gymnasium Ehingen, 131–149.
- LEINSE, Ulrich G.: Die Ordensreform des 17. Jahrhunderts im Alltag einer schwäbischen Reichsabtei. Die *Consuetudines Minoraugienses*, in: *APraem* 72 (1996), 200–234.
- DERS.: Festdisputation in Prälatenklöstern, in: KNEDLIK/SCHROTT, Solemnitas, 101–113.
- DERS.: Prämonstratenserkultur in Schwaben, Neu-Ulm ²1998.
- DERS.: Weißenau im Rahmen der Prämonstratenserkultur Oberschwabens, in: BINDER, 850 Jahre Prämonstratenserabtei Weißenau, 9–36.
- LEUTENSTORFER, Peter: *Theatrum sacrum*. Das Beispiel Jesuitentheater, in: KÜSTER, *Theatrum Mundi*, 14–16.
- LEVINGER, Helene: Augsburger Schultheater unter Sixt Birck (1536 – 1554), Erlangen 1931.
- Liber foundationis seu Annales ecclesiae Marchtelanensis ab anno 992–1299*, hg. von SCHÖTTLE, Johann Ev., in: *FDA* 4 (1869), 153–199.
- LINDNER, Pirmin: Fünf Professbücher süddeutscher Benediktiner-Abteien. Beiträge zu einem *Monasticon-benedictinum Germaniae*, Bd. III (Zwiefalten), Kempten – München 1910.
- LINKE, Hansjürgen: Das volkssprachige Drama und Theater im deutschen und niederländischen Sprachbereich, in: ERZGRÄBER, *Europäisches Spätmittelalter*, 733–763.
- DERS.: Drama und Theater, in: GLIER, Ingeborg (Hg.): *Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. 1250–1370. Teil II: Reimpaargedichte, Drama, Prosa*, München 1987, 153–233 und 471–485.
- DERS.: Ist das Tiroler Schauspiel des Mittelalters Volksschauspiel?, in: KÜHEBACHER, *Tiroler Volksschauspiel*, 88–109.
- DERS.: Osterfeier und Osterspiel. Vorschläge zur sachlich-terminologischen Klärung einiger Abgrenzungsprobleme, in: SILLER, *Osterspiele*, 121–133.
- DERS.: Verantwortung. Ein zentrales Thema im mittelalterlichen deutschen Drama, in: ZIEGLER, *Ritual und Inszenierung*, 139–165.

- DERS.: Vom Sakrament bis zum Exkrement. Ein Überblick über Drama und Theater des deutschen Mittelalters, in: HOLTUS, Theaterwesen, 127–164.
- DERS.: Zwischen Jammertal und Schlaraffenland. Verteufelung und Verunwirklichung des saeculum im geistlichen Drama des Mittelalters, in: ZDA 100 (1971), 350–370.
- LIPPHARDT, Walther: Lateinische Osterfeiern und Osterspiele, 9 Bde., Berlin – New York 1975–1990.
- DERS.: Lateinische Osterspiele im Alpenraum und ihr Zusammenhang, in: KÜHEBACHER, Tiroler Volksschauspiel, 110–126.
- DERS.: Liturgische Dramen des Mittelalters, in: MGG VIII (1960), 1012–1051.
- LOBKOWITZ, Juan Caramuel y: Dominicus: hoc est venerabilis P. Dominici a Jesus Maria, Wien 1654.
- LUKÁCS, Ladislaus (Hg.): Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu (1586, 1591, 1599) (MPSJ 5 = MHSJ 129), Rom 1986.
- LUCRETIVS T. CARUS: De rerum natura, hg. von Günther HANSEN (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Leipzig 1969.
- D. MARTIN LUTHERS WERKE. Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Tischreden [1531–1546], Bd.1 (Tischreden aus der ersten Hälfte der dreißiger Jahre), Weimar 1912 (Nachdruck Graz 1967).
- MACK, Dietrich (Hg.): Barockfeste. Nachrichten und Zeugnisse über theatralische Feste nebst einem Singspiel der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, Thurnau 1979.
- MAIER, Konstantin: Bildung und Wissenschaft im Kloster Ochsenhausen, in: HEROLD, Ochsenhausen, 299–316.
- DERS.: Bildung und Wissenschaft in schwäbischen Klöstern bis zum Vorabend der Reformation, in: RUDOLF, Alte Klöster, 219–238.
- DERS.: Der Schwäbische Meister der „geistlichen Wohlredenheit“. Chorherr Sebastian Sailer (1714 bis 1777) von Marchtal, in: MÜLLER/REINHARDT/SCHÖNTAG, Marchtal, 261–277.
- DERS.: Die Äbte des Klosters Ochsenhausen im 17. und 18. Jahrhundert, in: HEROLD, Ochsenhausen, 362–390.
- MANHARDT, Anselm: Creutz=Schul Christi/Das ist/Fasten-Exempel/Oder Christliche Erinnerungen/Wie sich ein Christ=Menschliche Seel/nach dem Exemplar Christi JESU, MARIAE, des heiligen Josephi [...] auf diser Creutz=vollen Welt zu verhalten, und ein jeder, was Stand,/und Ampts er immer seye, sein Creutz auf sich nemmen, sodann/fort mit standhaffter Gedult seinem Creutz tragenden Heyland nachfolgen solle. [...] Sambt acht nachdrucklichen, gleichsam lebendigen Antreibung=Oder Theatralischen Vorstellungen, Augsburg 1738.
- MARIASSY, Ilona von: Der Erlaß vom 31.März 1770 [...], in: HENKER, Hört, sehet, weint und liebt, 242.
- Martyrologium Romanum. Ex decreto Sacrosancti Oecumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Ioannis Pauli PP. II promulgatum, Editio altera, Città del Vaticano 2004.
- Martyrologium Romanum. Accessit Huic Editioni eorum memoria, qui a Summis Pontificibus usque ad hanc diem In Sanctorum Numerum relati sunt. Gregorii XIII. Jussu Editum, Et Clementis X. Auctoritate recognitum, Venetiis 1743.
- MASENIUS, Jakobus: Palaestra Eloquentiae Ligatae Dramatica. Pars III. & ultima, Quae Complectitur Poësin Comicam, Tragicam, Comico-Tragicam. Nova Editio. Priori longè correctior, Köln 1683.
- MATSCHKE, Klaus-Peter: Das Kreuz und der Halbmond. Die Geschichte der Türkenkriege, Darmstadt 2004.
- MAYER, Ernst Dominicus: Explicatio mystica insignium Bedae Sancti Galli et Sancti Joannis Abbatis et Benedicti mariae monasterii Neresheimensis Abbatis honoribus oblata, Dillingen 1767.
- MEHLER, Ulrich: Dicere und cantare. Zur musikalischen Terminologie und Aufführungspraxis des mittelalterlichen geistlichen Dramas in Deutschland, Regensburg 1981.

- MEHLER, Ulrich/TOUBER, Anton H. (Hgg.): Mittelalterliches Schauspiel. Festschrift für Hans-Jürgen Linke zum 65. Geburtstag, Amsterdam – Atlanta 1994.
- MERINO, Pedro Rubio: Córdoba, in: LThK³ II (1994), 1310f.
- MERTES, Klaus: Lernen in Messina. Die Anfänge der jesuitischen Kollegspädagogik, in: FUNTOK/SCHÖNDORF, Ignatius von Loyola, 105–112.
- METZLER, Anne: Das Kaufbeurer Passionsspiel. Zwei Werke des reformatorischen Gemeindegeistlichen in Kaufbeuren und Augsburg. Michael Lucius aus dem Jahr 1562; Textausgabe und Spielerbiographien, Darmstadt 1996.
- MEYER, Reinhart: (Hg.): Theater, Repräsentation und konfessionelle Polemik im Zeitalter der Aufklärung. Regensburger Schauspiele im 18. Jahrhundert, Regensburg 1998.
- DERS.: Über das komplizierte Gefüge von Verfassung und Kultur, Konfession und öffentlichen Vergnügen, Theater und „Aufklärung“ und von Illuminaten und Jesuiten oder Regensburg im 18. Jahrhundert, in: DERS., Theater, Repräsentation, 5–112.
- MEZGER, Werner: Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur, Konstanz 1991.
- MICHAEL, Wolfgang F.: Das deutsche Drama und Theater vor der Reformation. Ein Forschungsbericht, in: DVjs 31 (1957), 106–153.
- DERS.: Das deutsche Drama und Theater vor der Reformation. Ein Forschungsbericht, in: DVjs 47 (1973) Sonderheft, 1*–47*.
- DERS.: Ein Forschungsbericht. Das deutsche Drama der Reformationszeit, Bern u. a. 1989.
- DERS.: Fahrendes Volk und mittelalterliches Drama, in: Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 17 (1960), 3–8.
- DERS.: Frühformen der deutschen Bühne, Berlin 1963.
- MICHALKA, Erich: Studien über Intention und Gestaltung in den dramatischen Werken Hrotsvits von Gandersheim, Diss. Heidelberg 1968.
- MICHALOWSKY, Ulrike: Übersetzung als Mittel politisch-religiöser Propaganda: zwei deutsche Übersetzungen der Tragoedia nova Pammachius (1538) des Thomas Naogeorg, in: Daphnis 16 (1987), 615–663.
- MICHEL, Walter: Die Darstellung der Affekte auf der Jesuitenbühne, in: HOLTUS, Theaterwesen, 233–251.
- MOSER, Dietz-Rüdiger: Die Bühnenformen der Passionsspiele. Eine Skizze, in: HENKER, Hört, sehet, weint und liebt, 95–111.
- DERS.: Fastnacht-Fasching-Karneval. Das Fest der verkehrten Welt, Graz – Köln – Wien 1986.
- DERS.: Fastnacht- und Fastnachtspiel. Bemerkungen zum gegenwärtigen Stand volkskundlicher und literarhistorischer Fastnachtforschung, in: SILLER, Fastnachtspiel, 129–146.
- DERS.: Fastnacht und Fastnachtspiel. Zur Säkularisierung geistlicher Volksschauspiele bei Hans Sachs und ihrer Vorgeschichte, in: BRUNNER, Horst (Hg.): Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur, Hans Sachs zum 400. Todestag am 19. Januar 1976, Nürnberg 1976, 182–218.
- DERS.: Maskeraden auf Schlitten. Studentische Faschingsschlittenfahrten im Zeitalter der Aufklärung, München 1988.
- MÖSGEN, Peter: Selbstmord oder Freitod? Das Phänomen des Suizides aus christlich-philosophischer Sicht, Eichstätt 1999.
- MUCK, Otto/RICKEN, Friedo: Gottesbeweise, in: LThK³ IV (1995), 878–886.
- MÜLLER, Anselm: Ehren Rede auf das Hohe Einsegnungs-Fest ... Beda Abten des Fürstlichen Stifts St. Gallen Vorgetragen ... den 8. Herbstmonat 1767, St. Gallen 1767.
- MÜLLER, Jan-Dirk: Realpräsenz und Repräsentation. Theatrale Frömmigkeit und Geistliches Spiel, in: ZIEGLER, Ritual und Inszenierung, 113–133.
- MÜLLER, Johannes S. J.: Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang bis zum Hochbarock. 1555–1655, Augsburg 1930.

- MÜLLER, Max: Die Pröpste und Äbte des Klosters Marchtal, in: DERS./REINHARDT/SCHÖNTAG, Marchtal, 65–94.
- MÜLLER, Max/REINHARDT, Rudolf/SCHÖNTAG, Wilfried (Hgg.): Marchtal. Prämonstratenserabtei, Fürstliches Schloß, Kirchliche Akademie. Festgabe zum 300jährigen Bestehen der Stiftskirche St. Peter und Paul (1692 bis 1992), Ulm 1992.
- MÜNSTER, Robert: Aus dem Rottenbacher Musikleben im 17. und 18. Jahrhundert, in: PÖRN-BACHER, Rottenbuch, 136–152.
- NÄGELE, Anton: Das höhere Schulwesen in den sechs ehemaligen Benediktinerabteien Württembergs, in: Die Geschichte des humanistischen Schulwesens in Württemberg, hg. von der Württembergischen Kommission für Landesgeschichte, Bd.II/2, Stuttgart 1920, 748–964.
- NEUMANN, Bernd: Die Texte der Passionsspiele im Alpenraum, in: HENKER, Hört, sehet, weint und liebt, 23–27.
- DERS.: Geistliches Schauspiel als Paradigma stadtbürgerlicher Literatur im ausgehenden Mittelalter, in: STÖTZEL, Georg (Hg.): Germanistik – Forschungsstand und Perspektive. Vorträge des Deutschen Germanistentages 1984, Bd.2, Berlin – New-York 1985, 123–135.
- DERS.: Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet, 2 Bde., München 1987.
- DERS.: Spätmittelalterliches Drama und Theater im deutschen Sprachgebiet; Grundlagen und Editionen (1978–1984), in: Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft 3 (1984/85), 387–419.
- DERS./TRAUDEN, Dieter: Überlegungen zu einer Neubewertung des spätmittelalterlichen religiösen Schauspiels, in: ZIEGLER, Ritual und Inszenierung, 31–48.
- NEUSS, Raimund: Tugend und Toleranz. Die Krise der Gattung Märtyrerdrama im 18. Jahrhundert, Bonn 1989.
- NESSLER, Nikolaus: Dramaturgie der Jesuiten Pontanus, Donatus und Masenius. Ein Beitrag zur Technik des Schuldramas, Brixen 1905.
- N.N.: LThK³. Abkürzungsverzeichnis (1993).
- N.N.: Rainer, in: MELZER, Hartmann/WIMMER, Otto: Lexikon der Namen und Heiligen, bearbeitet und ergänzt von Josef GELMI, Hamburg 2002, 700.
- N.N.: Tausendmahl gesegnete/Brünnen Wessonis./Das ist,/Zweyfaches/Danck-Jubel-/Und/Freuden-Fest/Des Uralt- und befreytten Closters/Wessobrunn [...], Augsburg 1754.
- N.N.: „Zur Geschichte der Jesuiten und ihrer Kollegien“, in: FUNIOK/SCHÖNDORF, Ignatius von Loyola, 271–275.
- NOE, Alfred: Der Einfluß der italienischen Humanisten auf die deutsche Literatur vor 1600. Ergebnisse jüngerer Forschung und ihre Perspektiven, Tübingen 1993.
- NUBER, Winfried: Abtei Marchtal und seine Pfarrei in der Stadt Munderkingen, in: MÜLLER/REINHARDT/SCHÖNTAG, Marchtal, 111–146.
- DERS.: Die St.Peterskirche in Marchtal, in: DERS. (Hg.): Aus der Geschichte des Klosters Obermarchtal, Bad Buchau 1985, 15–56.
- OBERST, Manuela: Alles zur größeren Ehre Gottes. Das Theater der oberschwäbischen Barockklöster, in: RUDOLF, Alte Klöster, 201–210.
- DIES.: „Die Klagende Musicalische Instrumenten“. Ein Obermarchtaler Theaterstück von Sixtus Bachmann aus dem Jahr 1772, in: SCHÜRLE, Bausteine, 21–35.
- OECHSLIN, Werner: Fest und Öffentlichkeit. Die Wahrnehmung des öffentlichen Raumes, in: RECKOW, Die Inszenierung des Absolutismus, 9–49.
- OEHLER, Hans Albrecht: Sebastian Sailer 1714–1777. Chorherr, Dorfpfarrer, Dichter, Marbach 1996.
- O'MALLEY, John W.: Die Schulen der ersten Jesuiten, in: FUNIOK/SCHÖNDORF, Ignatius von Loyola, 54–89.
- ORTMANN, Christa/RAGOTZKY, Hedda: Itlicher zeit tut man ihr recht. Zu Recht und Funktion der Fastnacht aus der Sicht Nürnberger Spiele des 15. Jahrhunderts, in: ZIEGLER, Ritual und Inszenierung, 207–218.

- OTT, Stefan: Dichtung und Volkstum Oberschwabens, in: DERS. (Hg.): Oberschwaben. Gesicht einer Landschaft, Ravensburg 1972, 121–149.
- PACHTLER, Georg M. (Hg.): Ratio studiorum et Institutiones Scholasticae Societatis Jesu per Germaniam olim vigentes, Bd.2, Berlin 1887.
- PARENTE, James A.: Religious Drama and the Humanist Tradition. Christian Theater in Germany and in the Netherlands 1500–1680, Leiden u. a. 1987.
- PFEIFFER, Hans: Das Theater am Jesuitengymnasium in Ellwangen, in: Ellwangen 764–1964. Beiträge und Untersuchungen zur Zwölfhundertjahrfeier, Bd.1, Ellwangen 1964, 534–582.
- PFISTER, Peter: Die barocke Kloster- und Festkultur im Zisterzienserkloster Fürstenfeld, in: KNEDLIK/SCHROTT, Solemnitas, 157–168.
- PLENZAT, Karl: Die Theophiluslegende in den Dichtungen des Mittelalters, Berlin 1926 (Nachdruck Nendeln/Liechtenstein 1967).
- POKORNY, Veronika: Clementia Austriaca. Studien zur Bedeutung der Clementia Principis für die Habsburger im 16. und 17. Jahrhundert, in: MIÖG 86 (1978), 310–364.
- POLHEIM, Karl Konrad: Das religiöse Volksschauspiel, in: REINITZER, Aspekte, 95–115.
- DERS.: Ludus paschalis und Peregrinatio, in: DERS. (Hg.): Studien zum Volksschauspiel und mittelalterlichen Drama, Paderborn 2002, 81–92.
- DERS.: Über die Wesensgleichheit von mittelalterlichem Schauspiel und neuzeitlichem Volksschauspiel, in: MEHLER/TOUBER, Mittelalterliches Schauspiel, 265–276.
- DERS. (Hg.): Volksschauspiele, 4 Bde., Paderborn u. a. 2000–2004.
- DERS.: Volksschauspiel und mittelalterliches Drama. Am Beispiel der Passionsspiele aus Tirol, Kärnten und der Steiermark (mit 11 Abbildungen), in: KÜHEBACHER, Tiroler Volksschauspiel, 201–240.
- POLONYI, Andrea: Die Übertragung des heiligsten Kreuzpartikels von Rom nach Marchtal (1723). Zum Erscheinungsbild barocker Reliquienverehrung, in: MÜLLER/REINHARDT/SCHÖNTAG, Marchtal, 241–249.
- DIES.: Wenn mit Katakomben-Heiligen aus Rom neue Traditionen begründet werden. Die Wirkungsgeschichte einer Idee zwischen karolingischer Reform und ultramontaner Publizistik, St. Ottilien 1998.
- PONTANUS, Jacobus: Poeticarum Institutionum Libri Tres. Eiusdem Tyrocinium Poeticum, Ed.3 cum auctario & indice, Ingolstadt 1600.
- DERS.: Progymnasmata latinitatis, 4 Bde., Ingolstadt 1588–1594.
- PÖRNBACHER, Hans: Barockliteratur in den Prälatenklöstern Altbayerns, in: ZBLG 47 (1984), 181–194.
- DERS.: Barockliteratur in Irsee, in: FREI, Das Reichsstift Irsee, 246–265.
- DERS.: Literatur und Theater von 1550–1800, in: SPINDLER, Max/KRAUS, Andreas (Hgg.): Handbuch der bayerischen Geschichte, Bd.2, München ²1988, 978–1024.
- DERS.: Parnassus Rottenbuchensis. Zur Pflege der schönen Literatur im Kloster Rottenbuch, in: DERS., Rottenbuch, 116–135.
- DERS.: Pater Sebastian Sailer der schwäbische Cicero, in: DÜNNINGER, Eberhard/KIESELBACH, Dorothee (Hgg.): Bayerische Literaturgeschichte in ausgewählten Beispielen. Neuzeit, München 1967, 168–181.
- DERS.: P. Sebastian Sailer's „Geistliche Schaubühne des Leidens Jesu Christi“, in: SAILER, Sebastian: Geistliche Schaubühne des Leidens Jesu Christi, in gesungenen Oratorien aufgeführt, Augsburg 1774 (Neudruck im Auftrag des Alb-Donau-Kreises hg. von Wolfgang SCHÜRLE, Weißenhorn 1997), 305–330.
- DERS. (Hg.): Rottenbuch. Das Augustinerchorherrenstift im Ammergau. Beiträge zur Geschichte, Kunst und Kultur, Weißenhorn 1980.
- DERS.: Sebastian Sailer – der Prediger Schwabens, Hausdichter und Chronist Marchtals, in: SAILER, Sebastian: Das jubelnde Marchtall, oder Lebensgeschichte des hochseligen Konrad Kneers, Marchtall 1771 (Neudruck im Auftrag des Alb-Donau-Kreises und in Verbin-

- dung mit der Deutschen Schillergesellschaft hg. von Wolfgang SCHÜRLE, Weißenhorn 1995), 295–318.
- PÖRNBACHER, Karl: Jesuitentheater und Jesuitendichtung in München, in: WAGNER/KELLER, St. Michael in München, 200–214.
- PÖTZL, Walter: Der Irseer Konvent und seine Äbte in der Neuzeit (1501–1802), in: FREI, Das Reichsstift Irsee, 17–75.
- PRETSCH, Hermann Josef (Hg.): 900 Jahre Benediktinerabtei Zwiefalten, Ulm 1989.
- PRÜSER, Sabina: Die Musik der Marienklage in den Sterzinger Spielen, in: SILLER, Osterspiele, 149–160.
- PUTZ, Hannelore/MÜLLER, Winfried: Jesuitenpädagogik und Jesuitentheater am Beispiel Münchens (in Vorbereitung).
- RADER, Matthäus: Viridarium Sanctorum, 3 Bde., Augsburg 1604–1614.
- RÄDLE, Fidel: Anonymität und große Namen im bayerischen Jesuitendrama, in: BIRCHER/HANNACK, Deutsche Barockliteratur, 243–246.
- DERS.: Aus der Frühzeit des Jesuitentheaters. Zur Begleitung einer Edition lateinischer Ordensdramen, in: Daphnis 7 (1978), 403–462.
- DERS.: Das Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation, in: Daphnis 8 (1979), 167–199.
- DERS.: Das Jesuitentheater in Dillingen, in: KIESSLING, Die Universität in Dillingen, 501–532.
- DERS.: Gottes ernstgemeintes Spiel. Überlegungen zum welttheatralischen Charakter des Jesuitendramas, in: LINK, Franz/NIGGL, Günter (Hgg.): *Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin 1981, 135–159.
- DERS.: Kampf der Grammatik. Zur Bewertung mittelalterlicher Latinität im 16. Jahrhundert, in: KINDERMANN, Udo u. a. (Hgg.): *Festschrift für Paul Klopsch*, Göppingen 1988, 424–444.
- DERS.: Komik im lateinischen Theater der frühen Neuzeit, in: TOURNOY, Gilbert/SACRÉ, Dirk (Hgg.): *Ut Granum Sinapis. Essays on Neo-Latin Literature in Honour of Jozef Ijsewijn*, Leuven 1997, 309–323.
- DERS. (Hg.): *Lateinische Ordensdramen des XVI. Jahrhunderts*, Berlin – New York 1978.
- DERS.: Lateinisches Theater fürs Volk, in: RAIBLE, Wolfgang (Hg.): *Zwischen Festtag und Alltag. Zehn Beiträge zum Thema „Mündlichkeit und Schriftlichkeit“*, Tübingen 1988, 133–147.
- DERS.: Theater als Predigt. Formen religiöser Unterweisung in lateinischen Dramen der Reformation und Gegenreformation, in: RoJkG 16 (1997), 41–60.
- DERS.: Zur lateinisch-deutschen Symbiose im späten Jesuitendrama, in: SCHNUR, Rhoda (Hg.): *Acta Conventus Neo-Latini Hafniensis. Proceedings of the Eighth International Congress of Neo-Latin Studies. Copenhagen 12 August to 17 August 1991, New York 21997*, 857–868.
- RECKOW, Fritz (Hg.): *Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwigs XIV.* Atzelsberger Gespräche 1990. Fünf Vorträge, Erlangen 1992.
- DERS.: Der inszenierte Fürst. Situationsbezug und Stilprägung der Oper im absolutistischen Frankreich, in: DERS., *Die Inszenierung des Absolutismus*, 71–104.
- REDEN-DOHNA, Armgard von: Reichsstandschaft und Klosterherrschaft. Die schwäbischen Reichsprälaten im Zeitalter des Barock, Wiesbaden 1982.
- REDLICH, Vergil (Hg.): *Die Matrikel der Universität Salzburg 1639–1810, Bd.1: Text der Matrikel*, Salzburg 1933.
- REINHARD, Wolfgang/SCHILLING Heinz (Hgg.): *Die Katholische Konfessionalisierung. Wissenschaftliches Symposium der Gesellschaft zur Herausgabe des Corpus Catholicorum und des Vereins für Reformationsgeschichte 1993*, Münster 1995.
- REINHARDSTÖTTNER, Karl von: Zur Geschichte des Jesuitendramas in München, in: *Jahrbuch für Münchner Geschichte* 3 (1889), 53–176.
- REINHARDT, Rudolf (Hg.): *Reichsabtei St. Georg in Isny (1096–1802). Beiträge zu Geschichte und Kunst des 900jährigen Benediktinerklosters, Weißenhorn 1996.*
- DERS.: Zur Musik- und Theaterpflege im Kloster Weingarten, in: ZWLg 19 (1960), 141–150.

- REINITZER, Heimo (Hg.): Aspekte des religiösen Dramas, Hamburg 1979.
- REMAKERS, Bart: Das niederländische Schauspiel des Mittelalters und der Rederijker-Zeit. Ein Überblick, in: ZIEGLER, Ritual und Inszenierung, 9–29.
- RIEDEL, Friedrich W.: Die Libretto-Sammlung im Benediktinerstift Göttweig, in: *Fontes Artis Musicae* 13 (1966), 105–111.
- DERS.: Typen dramatischer Musik im Spätbarock, in: HOLTUS, Theaterwesen, 275–288.
- ROLLE, Theodor: Die Marianischen Kongregationen, in: *Die Jesuiten in Bayern*, 143–146.
- DERS.: Heiligkeitsstreben und Apostolat. Geschichte der Marianischen Kongregation am Jesuitenkolleg St. Salvator und am Gymnasium der Benediktiner bei St. Stephan in Augsburg 1589–1989, Augsburg 1989.
- DERS.: Xenium der Marianischen Kongregation, in: *Die Jesuiten in Bayern*, 152.
- ROLOFF, Hans-Gert: Der „gemeine Mann“ und die lateinische Konfessionspolemik: Probleme literar. Rezeption im 16. Jh., in: GOTTMANN, Carola L./KOLB, Herbert (Hgg.): Geist und Zeit. Wirkungen des Mittelalters in Literatur und Sprache. Festschrift für Roswitha Wisniewski zum 65. Geburtstag, Frankfurt a.M. 1991, 291–305.
- RÖMELT, Stefan W.: Die Tausendjahrfeiern des 18. Jahrhunderts im benediktinischen Reichsstift Fulda, in: *Fuldaer Geschichtsblätter* 76 (2000), 163–224.
- DERS.: Die Tausendjahrfeier der Fürstabtei Kempten im Jahre 1777 – repräsentative Memoria als Instrument historischer Legitimation, in: *Jahrbuch des historischen Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte* 33 (1999), 265–316.
- DERS.: Kaiser, Papst und Vaterland. Jubiläen und die Memorialkultur der Germania Sacra. Die Tausendjahrfeiern in Fulda und Kempten, in: *HJ* 121 (2001), 115–154.
- DERS.: „Ein ganz Verwunderungs-volle Scene“. Die Predigten zu den Säkularfeiern des 18. Jahrhunderts in Oberpfälzer Klöstern, in: *KNEDLIK/SCHROTT, Solemnitas*, 141–154.
- RUDOLF, Hans Ulrich u. a. (Hgg.): *Alte Klöster – Neue Herren. Die Säkularisation im deutschen Südwesten 1803*, Aufsätze, Bd. 1, Ostfildern 2003.
- RUH, Kurt u. a. (Hg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 10 Bde., Berlin u. a. 1978–1999.
- RUMMEL, Peter: Die Beziehungen der Abtei Marchtal und der anderen oberschwäbischen Prämonstratenserstifte zur Universität Dillingen, in: *MÜLLER/REINHARDT/SCHÖNTAG, Marchtal*, 179–203.
- RUPP, Walter: *Theologie der Passionsspiele*, in: HENKER, Hörst, sehet, weint und liebt, 121–125.
- SABBATTINI, Niccolò: *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna 1638.
- SACHS, Hans Günter: *Die deutschen Fastnachtspiele von den Anfängen bis zu Jakob Ayres*, Diss. Tübingen 1957.
- SADIL, Meinrad: *Jacob Bidermann, ein Dramatiker des 17. Jahrhunderts aus dem Jesuitenorden*, Wien 1899.
- SAILER, Sebastian: *Das jubelnde Marchtall, oder Lebensgeschichte des hochseligen Konrad Kneers, Marchtall 1771* (Neudruck im Auftrag des Alb-Donau-Kreises und in Verbindung mit der Deutschen Schillergesellschaft hg. von Wolfgang SCHÜRLE, Weißenhorn 1995).
- DERS.: *Geistliche Reden bey mancher Gelegenheit und über verschiedene Materien gesprochen*, 3 Bde., Augsburg 1766–1770.
- DERS.: *Geistliche Schaubuehne des Leidens Jesu Christi, in gesungenen Oratorien aufgeführt Augsburg 1774* (Neudruck im Auftrag des Alb-Donau-Kreises hg. von Wolfgang SCHÜRLE, Weißenhorn 1997).
- DERS.: *Schriften im schwäbischen Dialekte. Gesammelt und mit einer Vorrede versehen von Sixt BACHMANN*, Buchau 1819 (neu hg. von Hans Albrecht OEHLER, Weißenhorn 2000).
- SAMMER, Marianne: *Die Fastenmeditationen. Gattungstheoretische Grundlegung und kulturgeschichtlicher Kontext*, München 1996.
- SCHAAF, Karlheinz u. a.: *Der barocke Martinsberg*, in: KRUSE, Norbert u. a. (Hg.): *Weingarten von den Anfängen bis zur Gegenwart, Biberach 1992*, 217–253.

- SCHALLER, Sebastian: „Tragt mitleyd!“ Die Geschichte des Rosner-Spiels, in: HENKER, Hörst, sehet, weint und liebt, 181–186.
- SCHERPE, Klaus R.: Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder, Stuttgart 1968.
- SCHILLING, Heinz: Die Konfessionalisierung von Kirche, Staat und Gesellschaft – Profil, Leistung, Defizite und Perspektiven eines geschichtswissenschaftlichen Paradigmas, in: REINHARD/DERS., Die Katholische Konfessionalisierung, 1–49.
- SCHINDLER, Norbert: Karneval, Kirche und verkehrte Welt. Zur Funktion der Lachkultur im 16. Jahrhundert, in: DERS.: Widerspenstige Leute. Studien zur Volkskultur in der frühen Neuzeit, Frankfurt a.M. 1992, 121–174.
- SCHINDLER, Wolfgang, Athena, in: IRMSCHER, Johannes (Hg.): Lexikon der Antike, Leipzig ¹⁰1990, 72.
- SCHINGS, Hans-Jürgen: Consolatio Tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels, in: GRIMM, Reinhold (Hg.): Deutsche Dramentheorien I. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland, Wiesbaden ³1980, 19–55.
- SCHLEDERER, Franz: Unterricht an Jesuitengymnasium. Beispiel: München, in: FUNIOK/SCHÖNDORF, Ignatius von Loyola, 160–171.
- SCHMID, Alois: ‚Es leben die Prälaten!‘ Der ‚Luxus‘ in den Klöstern der Barockzeit zwischen aufgeklärter Polemik und historischer Wirklichkeit, in: HERZOG, Markwart u. a. (Hgg.): Himmel auf Erden oder Teufelsbauwurm? Wirtschaftliche und soziale Bedingungen des süddeutschen Klosterbarock, Konstanz 2002, 141–168.
- SCHMIDER, Christoph: Musikgeschichte der Birnau, in: KREMER, Bernd Mathias (Hg.): Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, 417–425.
- SCHMIDTKE, Dietrich: Bemerkungen zur Entwicklung des deutschen Osterspiels im 14. Jh., in: DIETRICK, Linda (Hg.): Momentum dramaticum. Festschrift für Eckehard Catholy, Waterloo 1990, 75–92.
- SCHMIDT, Expeditus: Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seiner volkstümlichen Ableger im 16. Jahrhundert, Berlin 1903 (Nachdruck Hildesheim 1977).
- SCHMIED, Richard: Bayerische Schuldramen des 18. Jahrhunderts. Schule und Theater der Augustiner Chorherren in Oberbayern unter besonderer Berücksichtigung des Stiftes Weyarn, München 1964.
- SCHMITT, Elmar: Christian Ulrich Wagner II. und seine Stiftung, in: FRITSCH, Rudolf/SCHMITT, Elmar (Hgg.): Die Wagnersche Druckerei Ulm. Ihr typographisches und verlegerisches Schaffen. Aus Anlaß ihrer Gründung vor 300 Jahren. Ausstellung der Stadtbibliothek Ulm, Ulm 1978, 33–72.
- SCHNEIDER, Anton: Regularkanoniker und Benediktiner – Ideal und Wirklichkeit angesichts weltlicher Herrschaft, in: LIEBHART, Wilhelm/FAUST, Ulrich (Hgg.): Suevia Sacra. Zur Geschichte der ostschwäbischen Reichsstifte im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Pankraz Fried zum 70. Geburtstag, Stuttgart 2001, 49–65.
- SCHÖNE, Albrecht: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock, München ³1993.
- SCHÖNTAG, Wilfried: Das deutsche und lateinische Schulwesen der Prämonstratenserreichs- abtei Marchtal vom 16. Jahrhundert bis zur Säkularisation 1802/1803, in: SCHÜRLE, Bau- steine, 37–51.
- DERS.: *Locus pro studiis, oratione et examine conscientiae ante annum completum construatur.* Ausbildung und geistliche Zucht der Prämonstratenserchorherren in Marchtal vor und nach dem Konzil von Trient, in: RoJkG 22 (2003), 107–143.
- DERS.: Prämonstratenserchorherren in Marchtal, in: MÜLLER/REINHARDT/SCHÖNTAG, March- tal, 31–48.
- SCHÖNWIESE, Ekkehard: Das Volksschauspiel im nördlichen Tirol. Renaissance und Barock, Wien 1975.
- DERS.: Volksschauspiel, was heißt das? Ein Diskussionsbeitrag, in: KÜHEBACHER, Tiroler Volks- schauspiel, 293–300.

- SCHROTT, Georg: Spiritualität – Seelsorge – Herrschaft – Identität. Dimensionen der Festkultur im Stift Waldsassen, in: KNEDLIK/SCHROTT, Solemnitas, 169–192.
- SCHULER, Ernst August: Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters (Textband), Kassel 1951.
- SCHULLER, Ralph: Jubiläen in Klöstern und Stiften, in: WÜST, Wolfgang (Hg.): Geistliche Staaten in Oberdeutschland im Rahmen der Reichsverfassung. Kultur – Verfassung – Wirtschaft – Gesellschaft. Ansätze zu einer Neubewertung, Epfendorf 2002, 287–304.
- SCHULZE, Ursula: Emotionalität im Geistlichen Spiel. Die Vermittlung von Schmerz und Trauer in der ‚Bordesholmer Marienklage‘ und verwandten Szenen, in: ZIEGLER, Ritual und Inszenierung, 177–193.
- SCHULZ, Georg-Michael: Der Krieg gegen das Publikum. Die Rolle des Publikums in den Konzepten der Theatermacher des 18. Jahrhunderts, in: FISCHER-LICHTE/SCHÖNERT, Theater im Kulturwandel, 483–502.
- SCHÜRLE, Wolfgang (Hg.): Bausteine zur Geschichte, Bd.2, Biberach 2003.
- SCHWOB, Ute Monika: Und singt fröhlich: „Christ ist erstanden!“ Zur Rolle der Laien bei mittelalterlichen Osterfeiern und beim Osterspiel, in: SILLER, Osterspiele, 161–173.
- SEIDENFADEN, Ingrid: Das Jesuitentheater in Konstanz. Grundlagen und Entwicklung. Ein Beitrag zur Geschichte des Jesuitentheaters in Deutschland, Stuttgart 1963.
- SEIFRIZ, Erno: Musikschaffen und Musikleben in Oberschwaben, in: OTT, Stefan (Hg.): Oberschwaben. Gesicht einer Landschaft, Ravensburg ²1971, 235–280.
- SENECA, L. Annaeus: Ad Lucilium epistulae morales, in: ROSENBACH, Manfred (Hg.): L. Annaeus Seneca, Philosophische Schriften: lateinisch und deutsch, Bd. 3, Darmstadt 1999.
- DERS.: Oedipus, in: THOMANN, Theodor (Hg.): L. Annaeus Seneca, Sämtliche Tragödien: lateinisch und deutsch, Bd.2, Darmstadt ²1978.
- SENN, Walter: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748, Innsbruck 1954.
- SIEGELE, Willi: Oberschwäbische Singspiele, in: Schwäbische Heimat o. Jg. (1964), Nr.3, 156–163.
- SIEVEKE, Franz Günter: Johann Baptist Adolph. Studien zum spätbarocken Wiener Jesuitendrama, Köln 1965.
- SILLER, Max (Hg.): Fastnachtspiel – Commedia dell’arte. Gemeinsamkeiten – Gegensätze. Akten des 1. Symposiums der Sterzinger Osterspiele (31.3.–3.4.1991), Innsbruck 1992.
- DERS. (Hg.): Osterspiele. Texte und Musik. Akten des 2. Symposiums der Sterzinger Osterspiele (12.–16. April 1992), Innsbruck 1994.
- SIMON, Eckehard: Das Schauspiel der Lübecker Fastnacht, in: ZDP 116 (1997), Sonderheft, 208–223.
- DERS.: Organizing and Staging Carnival Plays in Late Medieval Lübeck. A New Look at the Archival Record, in: Journal of English and Germanic Philology 92 (1993), 57–72.
- DERS.: Weltliche Schauspiele vor dem Nürnberger Fastnachtspiel, in: BGDS 111 (1989), 299–313.
- DERS.: Zu den Anfängen des weltlichen Schauspiels, in: Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft 4 (1986/87), 139–150.
- SIWEK, Alberich: Die Zisterzienserabtei Salem. Der Orden – das Kloster – seine Äbte. Herausgegeben anlässlich der Gründung des Klosters vor 850 Jahren, Sigmaringen 1984.
- SMOLINSKY, Heribert: Sprachenstreit in der Theologie? Latein oder Deutsch für Bibel und Liturgie – ein Problem der katholischen Kontroverstheologen des 16. Jahrhunderts, in: GUTHMÜLLER, Latein und Nationalsprachen, 181–200.
- SØNDERGAARD, Leif: Die Tänze der mittelalterlichen Gilden zu Fastnacht, in: SCHEEL, Katja (Hg.): ‚Et respondeat‘. Studien zum deutschen Theater des Mittelalters. Festschrift für Johan Nowé, Leuven 2002, 215–236.
- SORANUS, Caesar Baronius: Annales Ecclesiastici, 12 Bde., Antwerpen 1588–1607.
- SPAHR, Gebhard: Geschichte der Weißenauer Heiligblutreligie, in: EITEL, Weißenau, 59–88.

- DERS.: Theaterpflege im Kloster Weingarten 1697–1730. Ein Beitrag zur oberschwäbischen Theatergeschichte, in: ZWLG 16 (1957), 319–330.
- SPIEWOK, Wolfgang: Das deutsche Fastnachtspiel. Ursprung, Funktionen, Aufführungspraxis, Greifswald ²1997.
- SPRECHER, Anton von: Fortunat Sprecher von Bernegg: Rätische Chronik, Basel 1617, aus dem Lateinischen übersetzt und erläutert, Bd.2, [Malans] 1999.
- SPRENGEL, Peter: Der Spieler-Zuschauer im Jesuitentheater. Beobachtungen an frühen oberdeutschen Ordensdramen, in: Daphnis 16 (1987), 47–106.
- STACHEL, Paul: Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin 1907.
- STEER, Georg: Geistliche Prosa, Teil 2. Predigt, in: GLIER, Ingeborg (Hg.): Die deutsche Literatur im späten Mittelalter. 1250–1370. Teil II: Reimpaargedichte, Drama, Prosa, München 1987, 318–339 und 497 f.
- STEIM, Karl Werner: Das Kloster Hedingen (Sigmaringen), in: WEBER, Edwin Ernst (Hg.): Klöster im Landkreis Sigmaringen in Geschichte und Gegenwart, Lindenberg 2005, 501–549.
- STEINBACH, Rolf: Die deutschen Oster- und Passionsspiele des Mittelalters. Versuch einer Darstellung und Wesensbestimmung nebst einer Bibliographie zum deutschen geistlichen Spiel des Mittelalters, Köln u. a. 1970.
- STEMMLER, Theo: Liturgische Feiern und geistliche Spiele. Studien zu Erscheinungsformen des Dramatischen im Mittelalter, Tübingen 1970.
- STUMPFL, Robert: Süddeutsche Bühnenformen vor Einführung der Verwandlungsbühne, in: ZDP 53 (1928), 55–73.
- SURIUS, Laurentius: De probatis sanctorum historiis, partim ex tomis Aloysii Lipomani [...], 4 Bde., Köln 1570–1574.
- DERS.: Der erste Theil Bewerter Historien der lieben Heiligen Gottes [...], 12 Bde., München 1574–1589.
- SWITEK, Günter: Jesuiten, in: LThK³ I (1993), 794–800.
- SZAROTA, Elida Maria: Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochenedition. Texte und Kommentare, 4 Bde., München 1979–1987.
- DIES.: Das Jesuitentheater als Vorläufer der modernen Massenmedien, in: Daphnis 4 (1975), 129–143.
- DIES.: Das katholische und protestantische Schuldrama. Zusammenfassung, in: BIRCHER/HANNACK, Deutsche Barockliteratur, 238–241.
- DIES.: Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts, Bern – München 1976.
- DIES.: Jesuitendrama und Bibel, in: REINITZER, Aspekte, 37–57.
- DIES.: Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts, Bern und München 1967.
- DIES.: Versuch einer Periodisierung des Jesuitendramas. Das Jesuitendrama der Oberdeutschen Ordensprovinz, in: Daphnis 3 (1974), 159–177.
- TAROT, Rolf: Schuldrama und Jesuitentheater, in: HINCK, Walter (Hg.): Handbuch des deutschen Dramas, Düsseldorf 1980, 35–47.
- TETZLAFF, Otto W.: Holländische neulateinische Dramen in ihrer Einwirkung auf das Deutschland des 16. Jahrhunderts, Diss. Austin 1969.
- THEININGER, Carl Leopold: Theatergeschichtliches aus dem Stifte Admont, Diss. Wien 1925.
- THIEL, Gudrun: Die Spiele vom Reichen Mann und Armen Lazarus und die Jedermannsdramen – ars vivendi versus ars moriendi?, in: Daphnis 19 (1990), 161–188.
- THILL, Andrée: Jacob Balde. Dix ans de recherche, Paris 1991.
- THOMKE, Hellmut: Die Zügelung und Unterdrückung des Theaters durch die Obrigkeit in den reformierten Staaten, in: BREUER, Dieter (Hg.): Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock, Teil 2, Wiesbaden 1995, 631–642.

- THORAN, Barbara: Frauenrolle und Rolle der Frauen in der Geschichte der deutschsprachigen Passionsspiele, in: HENKER, Hört, sehet, weint und liebt, 113–119.
- DIES.: Studien zu den österlichen Spielen des deutschen Mittelalters. Ein Beitrag zur Klärung ihrer Abhängigkeit voneinander, Göppingen ²1976.
- TORRA-MATTENKLOTT, Caroline: Die Seele als Zuschauerin. Zur Psychologie des „movere“, in: FISCHER-LICHTE/SCHÖNERT, Theater im Kulturwandel, 91–108.
- TREUTWEIN, Christoph: Inhalt und Aufbau deutschsprachiger Passionsspiele des Mittelalters, in: HENKER, Hört, sehet, weint und liebt, 29–32.
- TÜCHLE, Hermann: Die Gemeinschaft der weißen Mönche, in: KOHLER, Hubert (Hg.): Bad Schussenried. Geschichte einer oberschwäbischen Klosterstadt. Festschrift zur 800-Jahrfeier der Gründung des Prämonstratenserstifts, Sigmaringen 1983, 29–59.
- TUSCHER, Franz: Das Reichsstift Roggenburg im 18. Jahrhundert, Weißenhorn ²1991.
- ÜBELEIS, Gotthard: Pater Simon Rettenbacher, Benediktiner in Kremsmünster 1634–1706, Diss. Wien 1922.
- UKENA, Elke: Die deutschen Mirakelspiele des Spätmittelalters. Studien und Texte, 2 Bde., Bern – Frankfurt a. M. 1975.
- UNOLD, Anton: Vollständige/Beschreibung/der/im löblichen Reichsstifte/Weißenau/1783 durch eine ganze Novene/vom 7^{ten} bis 15^{ten} Sept./begangenen Jubel=Feierlichkeit, hg. von BECK, Paul, in: DERS.: Die Jubelfeier in Weißenau im Jahr 1783, in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung 41 (1912), 113–127 (Artikel Beck, 111–128).
- VALENTIN, Jean-Marie: Aux origines du théâtre néo-latin de la Réform catholique. L' „Euripus“ (1549) de Livinus Brechtus, in: DERS., *Theatrum catholicum*, 131–206.
- DERS.: Balde et la Bavière de Maximilien, in: DERS. (Hg.): Jacob Balde und seine Zeit, 48–63.
- DERS.: Beiträge zur Bibliographie des Jesuitentheaters, in: *Daphnis* 7 (1978), 155–179.
- DERS.: Das Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung, in: DERS., *Theatrum catholicum*, 77–91.
- DERS.: Das Jesuitendrama und die literarische Tradition, in: DERS., *Theatrum catholicum*, 209–225.
- DERS.: Der Hof im Theater der Jesuiten, in: DERS.: *Theatrum catholicum*, 49–62.
- DERS.: Hercules moriens. Christus patiens. Baldes Jephthas und das Problem des christlichen Stoizismus im deutschen Theater des 17. Jahrhunderts, in: DERS., *Theatrum catholicum*, 275–293.
- DERS. (Hg.): Jacob Balde und seine Zeit. Akten des Ensisheimer Kolloquiums, 15. bis 16. Okt. 1982, Bern u. a. 1986.
- DERS.: Latin et allemand dans le théâtre jésuite des pays germaniques, in: DERS., *Theatrum catholicum*, 63–74.
- DERS.: Les jésuites et le théâtre (1554–1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique, Paris 2001.
- DERS.: Le théâtre des jésuites dans les pays de langue allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555–1773), 2 Bde., Stuttgart 1983–1984.
- DERS.: Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande. Salut des âmes et ordre des cités, 3 Bde., Bern 1978.
- DERS.: Nachwort, in: BRUNNER, Andreas: „Dramata sacra“, Salzburg 1684. Sammelband der 24 1644–1646 in der Innsbrucker Jesuitenkirche in deutscher Sprache aufgeführten religiösen Dramen. Photomechanischer Nachdruck mit einem kritischen Nachwort von Jean-Marie Valentin, Amsterdam und Maarssen 1986, 1*–58*.
- DERS.: Nouvelle Contribution à la bibliographie du théâtre des Jésuites (Bibliothèques non allemandes), in: *Daphnis* 7 (1978), 463–495.
- DERS.: *Theatrum catholicum*. Les jésuites et la scène en Allemagne au XVI^e et au XVII^e siècles, Nancy 1990.

- DERS.: „Virtus et solium indissociabili/Vivunt conjugio“, in: DERS., *Theatrum catholicum*, 361–378.
- VALVEKENS, Emiel: *Capitula Provincialia Circariae Sueviae (1578–1688)*, Tongerlo 1925.
- VELDT, Petrus Thomas van der: Franz Neumayr. Leben und Werk eines spätbarocken geistlichen Autors, Amsterdam 1992.
- VENNE, Ingmar ten: Das dramatische Spiel als neue literarische Form volkstümlicher Unterhaltung und religiöser Unterweisung, in: BRÄUER, Rolf (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur. Mitte des 12. bis Mitte des 13. Jahrhunderts*, Berlin 1990, 696–718.
- VOGEL, Matthäus: *Annus Sanctus. Leben heiliger Jünglinge*, Köln 1727.
- DERS.: *Catholische Unterweisung wegen der Ehe, welche zwischen zwey Personen von ungleicher Religion geschlossen wird. Zum Nutzen der Rechtgläubigen*, Mannheim 1761.
- DERS.: *Gründliche Unterweisung in dem wahren katholischen Glauben*, Straßburg 1739.
- VOGLER, Georg: *Die Feyer des sechsten Jahrhunderts seit der Stiftung des unmittelbaren Reichs-Gotteshauses Schussenried, Prämonstratenser Ordens*, Riedlingen 1783.
- VÖLKER, Paul-Gerhard: *Das geistliche Schauspiel*, in: FREY, Winfried u. a. (Hgg.): *Einführung in die deutsche Literatur des 12. bis 16. Jahrhunderts*, Bd.2, Opladen 1982, 282–315.
- WAGNER, Karl/KELLER, Albert (Hgg.): *St. Michael in München. Festschrift zum 400. Jahrestag der Grundsteinlegung und zum Abschluß des Wiederaufbaus*, München 1983.
- WAITZ, Georg (Hg.): *Historia monasterii Marchtelanensis*, in: MGH SS 24 (1879), 662–683.
- WALTER, Friedrich von: *Kurze Geschichte von dem Prämonstratenserstifte Obermarchtal, Nachdruck der 1835 in Ebingen erschienenen Ausgabe*, in: NUBER, Winfried (Hg.): *Aus der Geschichte des Klosters Obermarchtal, Bad Buchau 1985*, 57–429.
- WALTER, Ludwig: *Pater Sebastian Sailer – Der schwäbische Mundartdichter aus Marchtal*, in: MÜLLER/REINHARDT/SCHÖNTAG, Marchtal, 251–260.
- WANNER, Irene: *Die Allegorie im bayrischen Barockdrama des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1941.
- WARNING, Rainer: *Das geistliche Spiel zwischen Kerygma und Mythos*, in: REINITZER, Aspekte, 13–36.
- DERS.: *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*, München 1974.
- WEBER, Edith: *Le théâtre humaniste protestant à participation musicale et le théâtre jésuite: influences, convergences, divergences*, in: DEMERSON, Geneviève u. a. (Hgg.): *Les Jésuites parmi les hommes aux XVIe et XVIIe siècles: Actes du Colloque de Clermont-Ferrand (Avril 1985)*, Clermont-Ferrand 1987, 445–460.
- WELZIG, Werner: *Constantia und barocke Beständigkeit*, in: DVjs 35 (1961), 418–432.
- WERNER, Wilfried: *Studien zu den Passions- und Osterspielen des deutschen Mittelalters in ihrem Übergang vom Latein zur Volkssprache*, Berlin 1963.
- WILLIAMS-KRAPP, Werner: *Zur Gattung ‚Spiel‘ aus überlieferungsgeschichtlicher Sicht*, in: STÖTZEL, Georg (Hg.): *Germanistik – Forschungsstand und Perspektive. Vorträge des Deutschen Germanistentages 1984, Bd.2*, Berlin – New-York 1985, 136–143.
- WILSON, Katharina M.: *Hrotsvit of Gandersheim: The Ethics of Autorial Stance*, Leiden u. a. 1988.
- WILSS, Ludwig: *Zur Geschichte der Musik an den oberschwäbischen Klöstern im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1925.
- WIMMER, Ruprecht: *Die Bühne als Kanzel. Das Jesuitentheater des 16. Jahrhunderts*, in: KUESTER, Hildegard (Hg.): *Das 16. Jahrhundert. Europäische Renaissance*, Regensburg 1995, 149–166.
- DERS.: *Die vier Schutzheiligen des Eichstätter Bistums auf dem Theater der Jesuiten*, in: SMGB 98 (1997), 114–145.
- DERS.: *Jesuitendrama*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd.2, Berlin – New York 2000, 196–199.
- DERS.: *Jesuitentheater. Didaktik und Fest. Das Exemplum des ägyptischen Joseph auf den deutschen Bühnen der Gesellschaft Jesu*, Frankfurt a.M. 1982.
- DERS.: *Jesuitentheater*, in: *Die Jesuiten in Bayern*, 168–176.

- DERS.: Neuere Forschungen zum Jesuitentheater des deutschen Sprachbereiches. Ein Bericht, in: *Daphnis* 12 (1983), 585–692.
- DERS.: *Perioche*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd.3, Berlin – New York 2003, 45 f.
- WITEK, Franz: *Pallas captiva et redempta – Antike Mythologie im lateinischen Drama der Salzburger Benediktiner*, in: DÜLL, Siegrid/NEUMAIER Otto (Hgg.): *Anna Maria Mozart. Die Künstlerin und ihre Zeit*, Möhnesee 2001, 178–195.
- WITTWER, Max: *Die Musikpflege im Jesuitenorden unter besonderer Berücksichtigung der Länder deutscher Zunge*, Diss. Greifswald 1934.
- WOLF, Christof: *Jesuitentheater in Deutschland*, in: FUNIOK/SCHÖNDORF, Ignatius von Loyola, 172–199.
- WOLF, Norbert Richard: *Latein und Deutsch in Tiroler Passionsspielen. Eine Fallstudie*, in: SILLER, Osterspiele, 233–240.
- WONISCH, Othmar: *Die Theaterkultur des Stiftes St. Lambrecht*, Graz 1957.
- ZÄH, Helmut: *Die Universitätsgründung auf der Theaterbühne – Georg Stengels ‚Otho redivivus‘ (1614)*, in: KIESSLING, Die Universität in Dillingen, 3–40.
- ZEIDLER, Jacob: *Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas*, Hamburg und Leipzig 1891.
- ZEISSIG, Gisela: *Das Theater der Benediktiner in der Barockzeit: Das Beispiel Weingarten*, in: RoJKG 9 (1990), 67–75.
- ZELEWITZ, Klaus: *Propaganda Fides Benedictina. Salzburger Ordens theater im Hochbarock*, in: *Daphnis* 8 (1979), 201–215.
- DERS.: *Soziale Aspekte des Benediktinerdramas. Bemerkungen zum Salzburger Ordens theater in der Zeit Maximilian Gandolph von Khuenburgs (1668–1687)*, in: BIRCHER/HANNACK, *Deutsche Barockliteratur*, 249–251.
- ŽEMLIČKA, Josef: Vladislav II, in: LMA VIII (2002), 1804 f.
- ZEUCH, Ulrike: *Der Affekt: Tyrann des Ichs oder Befreier zum wahren Selbst? Zur Affektenlehre im Drama und in der Dramentheorie nach 1750*, in: FISCHER-LICHTE/SCHÖNERT, *Theater im Kulturwandel*, 69–89.
- ZEYDEL, Edwin: *Were Hrotsvitha’s Dramas Performed During her Lifetime*, in: *Speculum* 20 (1945), 443–456.
- ZIEGLER, Hans-Joachim (Hg.): *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Tübingen 2004.
- ZINNOBLER, Rudolf: *Joseph II., Josephinismus*, in: LThK³ V (1996), 1008–1010.
- ZWANOWETZ, Günter: *Das Jesuitentheater in Innsbruck und Hall von den Anfängen bis zur Aufhebung des Ordens*, Diss. Wien 1981.

¹ BROSETTE, *Inszenierung des Sakralen*, 27.

² Vgl. dazu vor allem die im Literaturverzeichnis aufgeführten Quelleneditionen und Darstellungen von RÄDLE, SZAROTA, VALENTIN und WIMMER und die in Punkt I.2.a. genannten Werke zum Theater einzelner Kollegien.

³ Verwiesen sei besonders auf die im Literaturverzeichnis genannten Arbeiten von BOBERSKI, KLEMM und auf die in Punkt I.2.b. verzeichneten Untersuchungen zum Theater einzelner Benediktinerklöster und -gymnasien.

⁴ Vgl. DALLMEIER, *Das oberschwäbische Schloß Marchtal*, 321–353, zur eigentlichen Übernahme besonders 321–334.

⁵ Vgl. JOHNER, *Schwäbische Dialektdichtung*, 269, ebenso JOHNER, *Drei bisher unbekannte Schuldramen des P. Sebastian Sailer*, 20.

Einführung

1. Thematik und Vorgehensweise

„Die systematische Erschließung, Publikation und wissenschaftliche Aufarbeitung [...] [der] archivalischen Grundlagen bleibt [...] ein Desiderat der Forschung“¹, schreibt Ursula Brossette in ihrer Dissertation bezüglich der Verfügbarkeit kirchlicher Spielbelege, Festberichte oder Predigten der Frühen Neuzeit. Diese Aussage gilt auch für den Bereich des Ordenstheaters, vor allem der Prälatenklöster und Stifte. Während es zum Theater der Jesuiten seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zahlreiche Veröffentlichungen gibt² und sich die Forschung seit dem Ende der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts auch dem Theater der Benediktiner zugewandt hat³, beschäftigte sie sich mit dem dramatischen Schaffen der Prämonstratenser, Zisterzienser, Augustiner-Chorherren usw. bisher eher wenig und wenn, dann meist in kleineren Aufsätzen und im Rahmen von Sammelbänden, die zu Jubiläen der jeweiligen Klöster herausgegeben wurden.

Mit der in der oberschwäbischen Prämonstratenserreichsabtei Marchtal angelegten neunbändigen Theater-Sammlung liegt nun aber eine Quelle vor, die aufgrund ihrer sehr breiten Streuung wertvolle Aufschlüsse für diesen bisher von den Literatur-, Theater- und Musikwissenschaften vernachlässigten Bereich des Klostertheaters bieten kann. Aufgrund der Säkularisation des Reichsstiftes Marchtal durch Fürst Carl Anselm von Thurn und Taxis (1773–1805) in den Jahren 1802/03⁴ befinden sich die neun Bände heute im Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv in Regensburg. Sie tragen die Signatur Ma 1367 bis 1375. Moriz Johner, der sich Anfang des 20. Jahrhunderts mit einigen der in diesem Bestand überlieferten Texte beschäftigt hat, bezeichnet die Bände der ehemaligen Marchtaler Stiftsbibliothek noch als *Miscell. (Literat.) II*, 15–23⁵.

Die darin gesammelten Dramen und Melodramen sind nur zum Teil in der Prämonstratenserreichsabtei Marchtal entstanden und dort aufgeführt worden, soweit

⁶ Diese Bezeichnung verwendet PÖRNBACHER, Sebastian Sailer – der Prediger Schwabens, 304f. In Bezug auf die pro Jahr erhaltenen Stücke ist zwischen dem Ende der 1750er Jahre und 1771 nochmals ein Anstieg festzustellen.

⁷ Vgl. SAILER, *Schriften im schwäbischen Dialekte*. Vgl. auch OTT, *Dichtung*, 126–130.

⁸ Archivdirektor Dr. Martin Dallmeier hält es ebenfalls für vorstellbar, dass die Bindung erst später oder in thurn und taxisscher Zeit entstanden ist. So seine briefliche Auskunft vom 7. August 2002.

⁹ Als *Periochen* bezeichnet man gedruckte Inhaltsangaben, die zuweilen auch Zusatzinformationen bieten. Ausführlich dazu unten Punkt I.1.a. (Form) und IV.1.b. (Funktion).

¹⁰ Die in Klammer angegebenen Nummern beziehen sich auf die im Anhang auf der CD-ROM befindlichen Tabellen 1–4.

sich dies überhaupt rekonstruieren lässt. Die datierten Stücke stammen aus der Zeit zwischen 1657 und 1778, wobei die Überlieferung in den Jahren zwischen 1746 und 1772 am dichtesten ist, also in der Regierungszeit der Äbte Edmund II. Sartor (1746–1768) und Ignatius Stein (1768–1772), in die auch die Schaffensperiode des Marchtaler „Hausdichters“, des Kanonikers Sebastian Sailer (1714–1777), fällt⁶. Aufgrund der Quellenlage ist nicht zu klären, inwieweit die im Marchtaler Bestand überlieferten Dramen mit dem tatsächlichen Spielbetrieb in Einklang stehen. Ebenso wenig lässt sich über die Vollständigkeit der Sammlung eine zuverlässige Aussage treffen. Sicher ist allerdings, dass nicht alle von Marchtaler Konventualen verfassten Dramen im Marchtaler Bestand zu finden sind. Beispielsweise fehlen die von Hans Albrecht Oehler neu herausgegebenen Stücke aus der Feder Sebastian Sailers vollkommen⁷. Es entsteht der Eindruck einer eher zufälligen und sporadischen Sammlung, sieht man von den Jahren oder Jahrzehnten ab, aus denen recht viele Stücke zu finden sind. Scheinbar haben die Marchtaler Kanoniker zeitweise die in ihrer Abtei entstandenen Dramen und Melodramen archiviert und dort, wo sich ihnen die Gelegenheit bot, von auswärts Texte mitgenommen, diese zugeschickt oder mitgebracht bekommen. So konnten sie sich bei Bedarf Anregungen für neue Stücke holen. Gebunden wurden die neun Bände im Quart-Format wohl erst nach Abschluss der Sammlung 1778⁸, denn sie sind nur teilweise chronologisch angelegt. Neben dieser zeitlichen Strukturierung erscheint als weiteres Ordnungsprinzip die Art der überlieferten Texte, wurden gelegentlich doch auch ähnliche Stoffe zusammengebunden.

Der Band Ma 1367 umfasst 30, vor allem undatierte handschriftliche lateinische Stücke und Libretti, einige davon stammen aus den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts, die meisten wohl aus Marchtal; eine handschriftliche lateinisch-deutsche Perioche⁹ zum Stück *Theolinda* von 1741 kommt aus dem Innsbrucker Jesuitengymnasium (Nr.54a)¹⁰. Der Band Ma 1368 beinhaltet zum Großteil handschriftliche lateinische Libretti sowie einige Dramen und kleine Stücke aus Marchtal und anderen Klöstern bzw. Stiften, von denen die meisten undatiert sind, während andere aus den fünfziger, sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts stammen. Insgesamt umfasst der Band 67 Titel. In Band Ma 1369 (53 Titel) finden sich viele handschriftliche lateinische Dramen bzw. Gratulationsstücke und Libretti, vor allem aus den vierziger bis siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Sie stammen aus Marchtal, anderen Klöstern und Stiften sowie aus Jesuitenschulen. Kleinere handschriftliche, aber auch gedruckte, zumeist lateinische und einige wenige deutsche Dramen sind in Band Ma 1370 (129 Titel) überliefert. Sie kommen aus verschiedenen Klöstern und Stiften, vor allem aber aus Marchtal, stammen aus den vierziger bis siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts und wurden zu besonderen Ereignissen und Jahrestagen aufgeführt bzw. „abgesungen“. In Band Ma 1371 haben sich wiederum

¹¹ Zu diesen Herbstspielen vgl. unten Punkt III.3.c., S.148–150.

¹² Vgl. dazu die Tabellen 1 bis 3 auf der CD-ROM.

handschriftliche lateinische Dramen, aber auch zugehörige zweisprachige Periochen und ein deutscher Druck sowie Libretti aus Marchtal und aus Jesuitengymnasien erhalten (30 Titel). Die datierten Stücke stammen aus den fünfziger bis neunziger Jahren des 17. und aus den zwanziger, dreißiger und fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts.

Von den 16 in Band Ma 1372 erhaltenen handschriftlichen lateinischen Dramen und Dramenteilen sind nur zwei mit Datum versehen. Sie wurden 1665 in Zwiefalten und 1684 an einem nicht näher bezeichneten Ort aufgeführt. Dagegen wurden in Band Ma 1373 hauptsächlich Periochen und gedruckte Dramen bzw. Libretti in lateinischer und deutscher Sprache gebunden, die zum großen Teil zu so genannten ‚Herbstspielen‘ (Ludi autumnales) gehören, welche am Ende des Schuljahres aufgeführt wurden (56 Titel)¹¹. Sie datieren aus den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts und stammen aus verschiedensten Klöstern, Stiften, vom Benediktinergymnasium in Ehingen, von Jesuitenschulen und jesuitischen Kongregationen sowie von der Biberacher Komödiantengesellschaft, nur zwei davon aus Marchtal. Ähnlich ist es in Band Ma 1374 (78 Titel). Hier finden sich wieder Periochen und lateinische sowie deutsche Drucke, allerdings meist aus den dreißiger bis siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Gespielt wurden diese hauptsächlich in Marchtal, aber auch in anderen z.T. entfernt gelegenen Klöstern, Stiften und Schulen. Auch im letzten der neun Bände (Ma 1375) ist unterschiedlichstes Material zusammengetragen, hauptsächlich Periochen, lateinische und deutsche Drucke, aber auch einige handschriftliche Teile aus den zwanziger, dreißiger und vor allem den vierziger und fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts (66 Titel). Wiederum kommen diese aus den unterschiedlichsten Klöstern, Stiften, Schulen und Städten, nicht aber aus Marchtal selbst. Insgesamt finden sich im Marchtaler Bestand 525 Nummern. Zählt man die sich gegenseitig ergänzenden Teile als eine Nummer und ebenso die Doppelungen in Form von Dubletten, Periochen und Libretti, verbleiben 452 Titel, die es zu untersuchen gilt¹². Mehrere der in diesen Bänden überlieferten Stücke lassen sich

¹³ Vgl. BECK, Klostertheater in Marchtal, 49–51, 61–63, 71 f., 75 f. und 96, sowie BECK, Nachtrag, 125–127.

¹⁴ Vgl. Tabelle 1, Nrn. 199, 205 a, 215, 244 b, 292, 317 a, 323, 324 a und 332 (auf der CD-ROM).

¹⁵ Vgl. JOHNER, Schwäbische Dialektdichtung, 269–314.

¹⁶ Vgl. JOHNER, Drei bisher unbekannte Schuldramen des P. Sebastian Sailer, 20–25. Die Titel finden sich in Tabelle 1, Nrn. 156 und 162, sowie in Tabelle 2, Nr. 384 im Anhang auf der CD-ROM.

¹⁷ Vgl. FREI, Marchtaler Schul- und Klostertheater; DERS., Zwiefalter Schul- und Klostertheater.

¹⁸ Vgl. DIEMER, Geschichte des Theaters in Biberach, 9–18.

¹⁹ Vgl. SAILER, Geistliche Schaubühne. Vgl. dazu unten Punkt IV.2.d.

²⁰ Vgl. OBERST, Alles zur größeren Ehre Gottes, 201–210; FREI, Comoedia sacra, 195–211.

²¹ Vgl. BÜCHELE, Herzzührende Schaubühne, 187–200. SIEGELE, Oberschwäbische Singspiele, 156–163, geht in seinem Beitrag nicht auf die Musikdramen des Marchtaler Bestandes ein.

²² Vgl. OBERST, „Die Klagende Musicalische Instrumenten“, 21–35.

allerdings weder zeitlich noch örtlich einordnen, Autoren oder Komponisten werden nur selten genannt. So bleiben aufgrund der Quellenlage einige Fragen offen.

Bisher gibt es nur einige kleinere Veröffentlichungen, die auf diesen Bestand zurückgreifen bzw. sich mit darin überlieferten Stücken beschäftigen. Hier ist zunächst Paul Beck zu erwähnen, der Ende des 19. Jahrhunderts neun Marchtaler ‚Dramen‘ würdigt und teilweise veröffentlicht. Die von ihm behandelten Dramen wurden – vor allem in Form von Periochen – bei Ulrich Wagner in Ulm gedruckt¹³. Obwohl Beck nicht auf den Marchtaler Bestand als solchen zurückgreift, sind die von ihm veröffentlichten Stücke auch darin zu finden¹⁴. Als erster entdeckte Moriz Johner die neun Bände der ehemaligen Marchtaler Stiftsbibliothek. Er hat sich unter dem Gesichtspunkt der schwäbischen Dialektdichtung mit einigen, von ihm fälschlicherweise unter der Bezeichnung „Schuldrama“ subsumierten Stücken beschäftigt und die relevanten Passagen veröffentlicht¹⁵; zudem hat er die Texte einiger Sebastian Sailer zugeschriebenen „Schuldramen“ herausgegeben¹⁶. Walter Frei verwendete die einschlägigen Stücke des Marchtaler Bestandes als Grundlage für eine Broschüre zum Marchtaler Klostertheater und zu einem Aufsatz über das Zwiefalter Schul- und Klosterdrama in der Barockzeit¹⁷. Kurt Diemer erwähnt die Periochen aus Biberach in seinem Aufsatz über das Theater der freien Reichsstadt, ohne jedoch näher auf die verschiedenen Stücke einzugehen¹⁸. Die von Sebastian Sailer verfassten, 1774 als Sammelband bei Matthäus Rieger in Augsburg veröffentlichten und 1997 durch Wolfgang Schürle neu herausgegebenen Karfreitagsoratorien finden sich ebenfalls im Marchtaler Bestand. Aufgrund ihrer exakten Datierung können die in Marchtal überlieferten Drucke im Hinblick auf die Aufführungszeit dieser Stücke neue Erkenntnisse liefern¹⁹. In jüngster Zeit waren die neun Bände Grundlage für verschiedene Artikel über das Barocktheater der schwäbischen Klöster: Auch die Verfasserin der vorliegenden Arbeit und teilweise Walter Frei griffen darauf zurück²⁰. Berthold Büchele befasste sich unter dem Gesichtspunkt des Musiktheaters mit dieser Quelle²¹. Herausgegeben wurde auch ein „Wortspiel“ (Nr.333), als dessen Verfasser Sixtus Bachmann gelten kann²².

Betrachtet man im Vergleich zu diesen Veröffentlichungen die Fülle der überlieferten Stücke, liegt das Desiderat einer umfassenderen Analyse des Bestandes auf der Hand. Wenn sich allerdings eine kirchengeschichtliche Dissertation mit solch einer Quelle befasst, werden die Schwerpunkte der Forschung andere sein als die der Literatur-, Theater- und Musikwissenschaften. Als erste wichtige Aufgabe dieser Untersuchung wird die Erschließung der einzelnen Stücke betrachtet. Das reichhaltige Material, das der Marchtaler Bestand bietet, muss systematisch geordnet und auf diese Weise leichter als bisher zugänglich gemacht werden. Ein wesentliches Ergebnis stellen dabei die als Anhang auf der dem Buch beiliegenden CD-ROM veröffentlichten Tabellen 1 bis 4 dar. Sie beinhalten eine präzise chronologische Auflistung der verschiedenen Titel und weitere Details, wie Anlass der

²³ Vgl. zusammenfassend BROSSETTE, Inszenierung des Sakralen, 29–78.

Aufführung, Gattung und Herkunft des jeweiligen Stückes. In eigenen Tabellen werden auch die Gattungen (Tabelle 5) sowie die verzeichneten Autoren und Komponisten (Tabellen 6 und 7) erfasst. Auf diese Weise wird künftigen Forschungen zum Klostertheater der gezielte Zugriff auf die Marchtaler Sammlung erleichtert. Weitere Untersuchungen sind wünschenswert, denn es kann in dieser Arbeit nicht darum gehen, alle Dramen und Musikdramen detailliert vorzustellen oder die Geschichte der Theaterkultur aller im Marchtaler Bestand vorkommenden Klöster, Stifte oder Jesuitenkollegien aufzuarbeiten. Hinweise auf die bis dato geleistete Forschungsarbeit und die zugehörigen Veröffentlichungen zu den einzelnen Institutionen müssen an dieser Stelle genügen. Da die Quelle allerdings in der Reichsabtei Marchtal überliefert wurde und ein beachtlicher Teil der Stücke aus diesem Kloster stammt, soll dort, wo es angebracht ist, exemplarisch ein Augenmerk auf den Theaterbetrieb dieser Abtei gerichtet werden. Grundlage bleiben die Stücke des Bestandes; die im Stadtarchiv Ulm erhaltenen Quellen werden nicht näher hinzugezogen, weil der Marchtaler Bestand, nicht die Theatergeschichte der Reichsabtei im Zentrum der vorliegenden Untersuchung steht.

Was der vorliegende – kirchengeschichtliche – Forschungsbeitrag neben der Erschließung des Marchtaler Bestandes leisten will, ist eine Analyse der überlieferten Stücke in Bezug auf ihren jeweiligen Kontext. Bei den einzelnen Dramen und Musikdramen handelt es sich primär um Gebrauchstexte, die in erster Linie für die Aufführung bestimmt waren und daher oft nur durch Zufall erhalten geblieben sind. Dass sich in der Reichsabtei Marchtal eine Sammlung von über 500 Texten und Aufführungsbelegen erhalten hat, die etwa 120 Jahre Ordens theater dokumentieren und nicht nur aus einem einzelnen Kloster oder Kolleg stammen, ist eine einmalige Gelegenheit, spezielle Stücke nicht nur isoliert zu betrachten, sondern zum einen das historische Umfeld zu berücksichtigen, in dem das jeweilige Drama oder Musikdrama entstanden ist, und zum anderen nach dem Zweck der Aufführungen zu fragen: Welche Ziele verfolgten die Patres, wenn sie sich des Theaters bedienten und damit ein Medium an ihren Kollegien, Klöstern und Stiften etablierten, dem kirchliche Kreise über die Jahrhunderte hinweg nicht immer wohlwollend gegenüberstanden²³? Die für das Jesuitentheater bereits erzielten Forschungsergebnisse können anhand des Marchtaler Bestandes überprüft und die Untersuchungen auf das Theater der bisher vernachlässigten Orden ausgedehnt werden. Gerade der historische Blickwinkel eröffnet Perspektiven, die bei einer synchronen Betrachtung der Texte übersehen würden. Der Fokus dieser Arbeit bleibt weitgehend auf das Ordens theater des süddeutschen, näherhin des oberschwäbischen Raumes beschränkt, was sich aus der Zusammensetzung der Marchtaler Sammlung ergibt.

Insgesamt gilt, dass nicht alle Forschungsdesiderate behandelt werden können. So bleiben etwa die Fragen offen, ob bzw. wie das benediktinische Schul- und Klostertheater Oberschwabens von der Benediktineruniversität Salzburg beeinflusst

²⁴ Vgl. FREI, *Comoedia sacra*, 198.

war und ob sich von daher Unterschiede zum Jesuitentheater oder zum Theater der jesuitisch geprägten Prämonstratenser-Reichsabteien finden lassen. Interessant wäre es auch, theologische Schwerpunkte der einzelnen Orden in den Stücken nachzuweisen. Diese Fragestellungen müssen von nachfolgenden Untersuchungen beantwortet werden, denn in der vorliegenden Arbeit stehen die Präsentation eines ersten Überblicks über die Gesamtheit des erhaltenen Materials und dessen Einordnung in einen entwicklungsgeschichtlichen und kontextuellen Zusammenhang im Mittelpunkt. Vertiefende Analysen zu einzelnen Dramen und Melodramen bleiben ebenfalls wünschenswert und geboten.

Aus diesen Fragestellungen ergibt sich konsequenterweise der Aufbau der vorliegenden Arbeit: Die Ergebnisse der systematischen Einordnung und formalen Analyse der im Marchtaler Bestand überlieferten Texte werden im ersten Kapitel vorgestellt. Ein Kriterium ist dabei die Art der Texte. Wichtig ist es weiterhin, die Texte nach ihrer Herkunft aufzuschlüsseln, um so Aussagen über die Streuung der Überlieferung bzw. die unterschiedlichen Orden und Theatergesellschaften zu erhalten, welche die Marchtaler Sammlung prägen oder nur spärliche Spuren hinterlassen haben. Ein letzter Punkt des ersten Kapitels befasst sich mit den Gattungen der überlieferten Stücke, wie sie durch die Autoren vorgegeben wurden. Das zweite Kapitel dient der Untersuchung der konkreten Aufführungspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts. Ein Desiderat der Forschung war bislang die Untersuchung der Regieanweisungen der im Marchtaler Bestand überlieferten Texte²⁴. Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, anhand ausgewählter Regiebemerkungen Rückschlüsse auf die Bühnenform der Reichsabtei Marchtal zu ziehen. Einmalig ist die in der Sammlung überlieferte Kostümbeschreibung (Nr.334 c) zur Marchtaler Tragödie *Sancius Martyr* von 1772, die daher besondere Beachtung findet. Aus der besonderen Form der Inszenierung ergeben sich die Vorteile des Theaters im Hinblick auf die verschiedenen Ziele, welche die Orden mit ihren Theateraufführungen verfolgten und welche in den folgenden Kapiteln herausgearbeitet werden. Historische Rückblenden auf das mittelalterliche Schauspiel und das Theater der Humanisten ermöglichen die Einordnung des barocken Ordentheaters in einen größeren Entwicklungszusammenhang.

Mittelpunkt der Kapitel III. bis V. ist die Analyse des kulturhistorischen und funktionalen Kontextes der Dramen und Musikdramen des Marchtaler Bestandes. Die Einteilung in drei Kapitel ergibt sich aus den drei spezifischen Funktionen, welche dem Ordens- bzw. Klostertheater zugrunde liegen: Das dritte Kapitel ist der Untersuchung des schulischen Umfeldes gewidmet, dem ein Großteil der in Marchtal gesammelten Dramen zu verdanken ist. Der Einordnung des Theaterspiels in den didaktischen Rahmen des Lateinunterrichts dient die Darstellung der jesuitischen Pädagogik, ihrer Schul- und Unterrichtskonzeption und ihrer Auswirkungen auf die Schul- und Unterrichtsgestaltung der Benediktiner und Prämonstratenser. Nur auf der Grundlage der didaktischen und pädagogischen Prämissen lassen sich wesentliche Funktionen des Ordentheaters und seiner Inhalte verstehen. In das dritte Kapitel gehören auch die Überlegungen zu den Darstellern und Autoren. Die

häufigsten der von den Verfassern erwähnten Quellen kommen in Punkt III.6. zur Sprache, während alle von den Autoren gemachten Angaben in die Tabellen 1 bis 3 aufgenommen wurden. Einen Exkurs bietet der vorletzte Punkt des Kapitels, der sich mit der propagandistischen Funktion des Schul- bzw. Ordentheaters befasst. Abschließend werden die Entwicklungen beleuchtet, die Ende des 18. Jahrhunderts zum allmählichen Ende des Schultheaters geführt haben.

Das vierte Kapitel untersucht den Kontext der Seelsorge und Verkündigung. Hier wurden die Schulaufführungen als ein Element der religiösen Unterweisung eingesetzt. Eine inhaltliche Analyse der überlieferten Texte soll deutlich machen, wie die Darsteller und Zuschauer mit dem Glauben der katholischen Kirche und mit ihren Moral- und Tugendvorstellungen vertraut gemacht wurden, um sie zu einem Leben zu motivieren bzw. darin zu bestärken, das den veranschaulichten Grundsätzen entsprach. Dabei werden die theoretischen Hintergründe erörtert, welche der Praxis zugrunde lagen, Theateraufführungen für die ‚propaganda fidei et morum‘ in Dienst zu nehmen. In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach den Zuschauern der öffentlichen Aufführungen, denn letztlich hing es von der Zusammensetzung des Publikums ab, welche Inhalte vermittelt und durch welche Form der Inszenierung die intendierten Wirkungen am besten erreicht werden konnten. Dem offensichtlichen Widerspruch, der sich aus dem Ziel einer möglichst großen Öffentlichkeitswirksamkeit und dem grundsätzlichen Festhalten an der lateinischen Sprache ergab, ist ein weiterer Punkt gewidmet. Interessant ist die Frage, wie es den Patres im Hinblick auf die lateinunkundigen Zuschauer gelang, ihre Inhalte auf möglichst breiter Ebene zu vermitteln. Um das Bild über das Ordentheater abzurunden, geht Punkt IV.1.c. auf Ziel und Wirkungen des Theaters besonders im Hinblick auf die intendierten Affekte ein, wie sie sich aus jesuitischen Poetiken erschließen lassen. Mangels theoretischer Abhandlungen aus benediktinischen oder prämonstratensischen Kreisen müssen die Ausführungen auf den Jesuitenorden beschränkt bleiben. Nachdem die allgemeinen Voraussetzungen und Zielsetzungen des Ordentheaters geklärt wurden, befasst sich der zweite Teil des vierten Kapitels konkret mit den Dramen des Marchtaler Bestandes. Hier wird anhand der Texte gezeigt, welche Stoffe dramatisiert wurden, welche inhaltlichen Aspekte und Werte dadurch vermittelt und wozu die Darsteller und Zuschauer motiviert werden sollten. Es werden sechs stoffliche Schwerpunkte deutlich, die je nach zeitgeschichtlichem Hintergrund bevorzugt behandelt bzw. mit verschiedenen Akzenten versehen und mit einer bestimmten Zielsetzung dramatisiert wurden.

Das Ordentheater, das trotz verschiedener Einflüsse der Aufklärung und leichter Veränderungen in der Dramaturgie bzw. Inszenierungspraxis bis zu seinem Ende vorwiegend barocke Züge trug, wäre nur unzureichend behandelt, ließe man den Kontext des barocken Festes und den Aspekt seiner repräsentativen Ausrichtung außer Acht: Ein Großteil der im Marchtaler Bestand überlieferten Stücke, vor allem der Musikdramen, wurde zu feierlichen Anlässen auf die Bühne gebracht. So liegt es nahe, dass sich das fünfte Kapitel mit barocker bzw. klösterlicher Festkultur befasst, denn bis auf wenige Ausnahmen stammen die tradierten Texte aus diesem

Bereich aus Prälatenklöstern. In einem einführenden Punkt kommen grundsätzliche Überlegungen zu den verschiedenen Zielsetzungen barocker Festkultur zur Sprache. In den nachfolgenden Abschnitten werden die festlichen Anlässe, welche sich im Marchtaler Bestand niedergeschlagen haben, sowie die bevorzugt zu diesen Gelegenheiten dramatisierten Themen und Inhalte vorgestellt. Die im Marchtaler Bestand überlieferten Stücke anlässlich hochrangiger Besuche weisen verschiedene inhaltliche Komponenten auf, von denen die eher innerklösterlichen Fragestellungen und Zielsetzungen abzugrenzen sind. Solche thematisieren diejenigen Stücke, die den Reichsprälaten zu Neujahr und anderen Festen des Kirchenjahres von den jeweiligen Konventualen verehrt wurden. Beschrieben wird die originelle Einkleidung, in die die Huldigung an den Abt gehüllt war. Auch die erbaulichen Aspekte solcher Texte werden behandelt. Die Biographie von Abt, Prior und einzelnen Konventualen hielt weitere, außerordentliche Gelegenheiten bereit, die durch eine festliche Gestaltung feierlich umrahmt wurden, zu der auch ein meist musikalisch gestaltetes Drama gehörte. Diese werden im vorletzten Abschnitt des fünften Kapitels behandelt. Wieder zeigen sich spezifische Inhalte, die einerseits als eine Art panegyrische Huldigung an den Geehrten verstanden werden müssen; andererseits werden immer wieder bestimmte Tugenden und Eigenschaften thematisiert, welche die Verfasser vom Abt des Heimatklosters, von anwesenden Gästen oder von dem zur Weihe angereisten Bischof erwarteten. In diesem Abschnitt wird anhand ausgewählter Beispiele gezeigt, wie diese Stücke im Rahmen des Kontextes von Herrschaft und Repräsentation zu verstehen sind. Ähnlichen Zielen verpflichtet sind die im letzten Punkt des fünften Kapitels analysierten Gratulationsstücke zum Namenstag oder zum Geburtstag von Abt oder Prior bzw. zum Ehrentag bestimmter Lehrer und Erzieher. Interessant sind diese Stücke ebenso wie die Neujahrskantaten vor allem im Hinblick auf die originelle Vielfalt der auftretenden Personen, Figuren und Allegorien. Auf diese wird daher ein besonders Augenmerk gerichtet, bevor abschließend die Ergebnisse der Untersuchung zusammengefasst werden und die Marchtaler Sammlung besonders im Hinblick auf ihre Bedeutung für das Theater der oberschwäbischen Prälatenklöster gewürdigt wird.

Die vorliegende Untersuchung bietet eine deskriptive Darstellung der wichtigsten Funktionen und des kulturhistorischen Kontextes des neuzeitlichen Ordenstheaters und analysiert die Inhalte der in der Marchtaler Sammlung überlieferten Texte. Einige charakteristische Stücke werden dazu umfassender vorgestellt. Die nicht eigens behandelten Dramen werden hinsichtlich ihrer Inhalte und Aussageabsichten unter systematischen Gesichtspunkten erfasst. Um den Lesern einen Eindruck von der Eigenart der Quellentexte zu vermitteln, werden Auszüge dort wörtlich zitiert, wo dies aufgrund ihrer spezifischen Beweiskraft bzw. ihrer originären Ausdrucksweise nahe liegt.

2. Editorische Notiz

Die Titel der Dramen des Marchtaler Bestandes wurden kursiv und ohne Anführungszeichen gesetzt, alle übrigen Zitate aus den Quellen und aus der Sekundärliteratur stehen in recta und Anführungszeichen. Dabei wurde die ursprüngliche Schreibweise und die Akzentsetzung der Primärquellen weitgehend beibehalten, um dem eigenen Charakter der damaligen Sprache einen gebührenden Stellenwert einzuräumen: Die sehr divergierende Groß- und Kleinschreibung sowie offensichtliche Druck- bzw. Rechtschreibfehler wurden nach den gültigen Regeln stillschweigend korrigiert. V, v wurden dort mit U, u ersetzt, wo es nach heutiger Schreibweise üblich ist. Abkürzungen wurden mit den im Vorspann vermerkten Ausnahmen aufgelöst bzw. den heute üblichen Buchstabenkombinationen angeglichen. Aus formatierungs- und drucktechnischen Gründen mussten Ligaturen aufgelöst werden: r und r-Ligatur werden beide mit r wiedergegeben. Überschiebenes e bei a wurde durch ae, bei o durch oe und bei u durch ue ersetzt. Abgekürzte Endungen und Oberstriche (m, n) wurden je nach Kontext aufgelöst. Auf die Wiedergabe der u-Oberstriche wurde verzichtet. Die Originalschrift der meist in Fraktur gesetzten Drucke mit den im 17. und 18. Jahrhundert normalerweise in Antiqua abgehobenen lateinischen Zitaten konnte nicht beibehalten werden. Auch die teilweise Kapitalchensetzung der Titel der Theaterstücke und darin versteckte Chronogramme wurden nicht übernommen, stattdessen wurden die Groß- und Kleinschreibung dem heutigen Gebrauch angepasst, die Titel einheitlich kursiv gesetzt und die Jahreszahlen separat angegeben. Zeilenumbrüche im Original wurden durch die Virgel (/) markiert. Marginalien der Autoren (Belege bei Bibel- und sonstigen Zitaten) stehen in runden Klammern. In eckigen Klammern sind Auslassungen [...] und Ergänzungen bzw. Anmerkungen der Verfasserin kenntlich gemacht. Von der Verfasserin hervorgehobene Begriffe sind in einfache Anführungszeichen gesetzt, Zitate bzw. Hervorhebungen in einem Zitat dagegen in eckige Anführungszeichen («»). Da die Dramen und Periochen des Marchtaler Bestandes schwer zugänglich sind, sollen sie in der Arbeit im originalen Wortlaut zitiert werden und dabei – wie es den Proportionen im Marchtaler Bestand entspricht – der lateinischen Sprache ein gebührender Raum zukommen. Wenn bei zweisprachigen Quellen für die Zitate eine Wahl zwischen lateinischem Text und deutscher Übertragung zu treffen war, wurde allerdings – trotz aller Unschärfen – der deutschen Version der Vorzug gegeben, um den Text durch Doppelzitationen nicht unnötig in die Länge zu ziehen.

Die Bibelzitate sind mit den heute üblichen Bezeichnungen wiedergegeben²⁵, wobei die von den Autoren des Marchtaler Bestandes verwendeten Abkürzungen wie folgt aufzuschlüsseln sind: Prov = Spr/Eccl = Jes Sir/Sap = Weish/1 und 2 Reg = 1 und 2 Sam /3 und 4 Reg = 1 und 2 Kön.

²⁵ Vgl. z. B. LThK³. Abkürzungsverzeichnis, 58 f.

I. Die Marchtaler Sammlung – eine formal-deskriptive Analyse

1. Art der Überlieferung

Bei dem hier so genannten Marchtaler Bestand handelt es sich um eine Sammlung von 68 (Prosa-)Dramen¹ und 209 Textvorlagen für Melodramen, Singspiele, szenische Oratorien und Kantaten². Dazu kommen etwa 80 zusätzliche Libretti, die zu den musikalischen Teilen verschiedenster Theaterstücke gehören und teilweise nur fragmentarisch überliefert sind, außerdem ca. 80 zusätzliche Periochen aus der Reichsabtei Marchtal – die Doppelungen jeweils nicht mitgezählt. Des Weiteren finden sich zwölf zusätzliche Texte von Liedern, Gedichten usw.³ Beim Abfassen der Texte – die Periochen ausgenommen – wurde die lateinische Sprache bevorzugt⁴. Der Großteil des Bestandes ist handschriftlich überliefert.

a. Periochen und Libretti

Die älteste Perioche des Marchtaler Bestandes ist auf 1685 datiert. Sie gehört zum Drama *Structura Sacra/Subversis Turcorum Castris*, das den Sieg über die Türken bei Wien im Jahre 1683 allegorisch darstellt (Nr.13 a)⁵. Der Begriff Perioche (griechisch ‚περιοχή‘), leitet sich vom griechischen Verb ‚περιέχειν‘ (umfassen) ab⁶. Man bezeichnet damit die Hefte, die ein Titelblatt, eine knappe Inhaltsangabe zum Stück (Argumentum/Inhalt), eine kurze Beschreibung der einzelnen Szenen jedes Aktes und meist auch ein Darstellerverzeichnis beinhalten⁷. Die erste nachgewiesene Perioche gab man 1597 in München heraus, und zwar zum – anlässlich der Einweihung der St. Michaels-Kirche und der Eröffnung des Jesuitenkollegs – aufgeführten

¹ Ein weiteres Drama (Nr.309) ist in Reimform gehalten.

² Zum Problem der Gattungsbestimmung vgl. unten Abschnitt I.3.

³ Vgl. dazu Tabellen 1–3 im Anhang auf der CD-ROM.

⁴ Von den 69 Dramen und den 209 musikalisch gestalteten Dramen bzw. Kantaten sind 228 (82 %) lateinisch abgefasst, 25 (9 %) deutsch und die restlichen 24 (9 %) in einer Mischung aus Hochdeutsch, Schwäbisch und Latein. Eine Kantate aus Dillingen (Nr.249) verwendet teilweise auch Französisch.

⁵ Zum Thema Allegorie und allegorische Darstellung vgl. unten Abschnitt II.2.

⁶ Vgl. WOLF, Jesuitentheater, 195, Anm.36.

⁷ Vgl. KINDERMANN, Theatergeschichte Europas, Bd.III, 465. In der Spätantike bezeichnete es „Inhaltsparaphrasen literarischer oder historiographischer Werke“. Während des Humanismus wurden ‚periocha‘ und ‚argumentum‘ synonym gebraucht, bis der Begriff im 17. Jahrhundert in der allgemeineren Bedeutung ‚Programm‘ verwendet wurde. Vgl. WIMMER, Perioche, 45.

Jesuitenstück „Triumphus Divi Michaelis Archangeli“⁸. Die Periochen zu besagter Aufführung finden sich in drei unterschiedlichen Ausgaben: eine in lateinischer, zwei in deutscher Sprache⁹. Aufgrund der zentralen Stellung Münchens verbreitete sich der neue Brauch zu Beginn des 17. Jahrhunderts ziemlich rasch, was auch an der neuartigen Gestaltung der Stoffe gelegen haben kann, mit denen sich das Publikum im Gegensatz zu den bekannten Stoffen erst vertraut machen musste¹⁰.

Periochen, die zuweilen auch als Synopsen bezeichnet werden, gibt es im Quart- oder im Oktavformat, einige auch in Plakatform. Die Periochen des Marchtaler Bestandes sind alle im Quartformat gehalten. Auf dem Titelblatt solcher Periochen erscheint zunächst der Titel. Bei Stücken mit beherrschender Absicht ist es häufig ein Doppeltitel, der zunächst den Gehalt, dann den Stoff bzw. die Persönlichkeit bekannt macht, an deren Schicksal die ‚Moral‘ des Dramas verdeutlicht werden soll. Verbunden ist beides mit einem „sive“, „vel“ oder mit „das ist“. In der Spätzeit wird aufgrund des stofflich-historischen Interesses der Titel manchmal umgestellt¹¹. Ausnahmen sind die Ehinger Periochen, die nicht die Persönlichkeit im Titel nennen, an der das Exempel statuiert wird, sondern nur die behandelte Tugend als Stichwort vorgeben¹².

Bei vielen Periochen folgt eine umfangreiche Dedikation, die weitschweifig sämtliche Anreden, Namensteile, Titulaturen und Ämter der Widmungsempfänger aufführt¹³, meist sind es der Abt eines Klosters oder Stifts und/oder dessen Gäste, zuweilen auch der Prior. Jesuitische Aufführungen sind manchmal dem Ortsbischof oder einem anderen Gast gewidmet. Anschließend wird die darstellende Gruppe

⁸ Vorformen lassen sich als so genannte Theaterzettel schon im 15. Jahrhundert nachweisen. So lud etwa Conrad Celtis (1459–1508) mit lateinischen Epigrammen zu Schulaufführungen ein. Vgl. EHRET, Jesuitentheater, 89. Erstmals tauchte ein handgeschriebener Theaterzettel 1466 anlässlich einer Hamburger Passionsaufführung auf, der erste gedruckte erschien 1520 bei einer Rostocker Aufführung, darauf waren der Titel des Stückes sowie Ort und Zeit der Aufführung vermerkt. Später kamen die Einwilligungsformel des zuständigen Fürsten oder Stadtrats, der Eintrittspreis, die Namen der Mitwirkenden (seit der Mitte des 18. Jahrhunderts), die Schauspielertruppe und manchmal auch inhaltliche Informationen dazu. Die Theaterzettel kamen als Plakate oder als Handzettel vor und dienten zu Werbezwecken. Vgl. BALME, Theaterzettel, 632 f.; HÄNSEL, Geschichte. Zum Stück „Triumphus Divi Michaelis Archangeli“ vgl. BAUER/LEONHARDT (Hgg.), *Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici*.

⁹ Vgl. EHRET, Jesuitentheater, 89.

¹⁰ Vgl. FLEMMING, Geschichte, 268.

¹¹ Z. B. *Junius Lucius Brutus/vel/fidelis magnus Consul./ das ist:/Junius Lucius Brutus/der getreue und große Burgermeister in Rom* (Biberach 1767), nicht mehr wie früher *Umbræ Vitæ/sive/humanæ Gloriæ pauperrimus Exitus à Saladino Imperatore Orientali in urbe Damasco demonstratus* (Marchtal 1657). FZA Ma 1373, 315 und 1371, 1. Vgl. auch FLEMMING, Geschichte, 264.

¹² Z. B. *Populi Communis Amor Tragaedia./ Die Großmuethige Liebe/in einem Trauer = Spiel/ vorgestellt*, Ehingen 1764 (Nr.235). Man sieht auch, dass es sich bei der Verdeutschung des Titels um keine wörtliche Übersetzung handelt.

¹³ Vgl. z. B. die in Tabelle 1, Nr.63, im Anhang auf der CD-ROM aufgeführte Titulatur des Salemer Abtes Stephan II. von 1745.

der Schule genannt (z. B. „Musis Benedictinis Episcopalis Lycei Frisingensis“ oder „A Caesareo-Archiducali Gymnasio Soc. Jesu Oeniponti“) oder des Klosters (z. B. „à Devotissimo Conventu“, „à Devotissimis Filiis“ oder „à Musis domesticis“, „Musis Marchtallensis“, „Musis Sorethanis“ usw.). Bei den Jesuiten wird gelegentlich auch der Ort der Aufführung angegeben, besonders dann, wenn es sich nicht wie gewöhnlich um die Aula handelt, z. B. wurde das Drama musicum *Leo Parthenii ovilis custos* für den neuen Präfekten der Augsburger Congregatio Major, Fürstbischof Joseph Landgraf von Hessen-Darmstadt (1740–1768), 1743 „in Oratorio mariano Augustae Vindelicorum“ aufgeführt¹⁴. Am Ende des Titelblattes erscheint meist das Datum der Aufführung(en) sowie der Name des Druckers¹⁵.

Im Argumentum auf der zweiten Seite – manchmal auch „Praefatio“, „Prolog“ oder „Synopsis“ (z. B. Nrn. 3 und 10), zu deutsch „In(n)halt“ genannt – wird didaktisch geschickt die Fabel des Stückes erörtert, dessen historischer Kontext bekannt gemacht oder die Vorgeschichte der im Drama folgenden Handlung dargestellt. Es geht also nicht so sehr darum, den Ablauf der Handlung des folgenden Stückes zu erläutern, vielmehr werden die in der Quelle zu findenden Angaben zitiert, nacherzählt oder zusammengefasst. Außerdem dient das Argumentum zuweilen dazu, den tieferliegenden Sinngehalt des Theaterstückes zu verdeutlichen. Als Quintessenz formuliert der Autor dann eine Lehre für die Zuschauer, die vor

¹⁴ Vgl. FZA Ma 1375, 709. Zu diesem Drama vgl. auch ROLLE, Heiligkeitsstreben und Apostolat, 54. Zur Wahl und zu den Aufgaben des Präfekten, seiner Assistenten und des übrigen Magistrats der Augsburger Marianischen Kongregation(en) vgl. ebd., 48–52. Wenn hochgestellte Persönlichkeiten wie Bischöfe oder infulierte Pröpste bereit waren, das Amt des Präfekten zu übernehmen, fand keine Wahl statt. Zum Theater der Kongregationen vgl. ebd., 52–57: Die Aufführungen fanden zunächst auf einer im Oratorium der jeweiligen Kongregation errichteten Bühne statt, nach 1741 konnten die Jesuiten das von der Reichsstadt Augsburg mit ihrer Beteiligung errichtete Theater an der Jesuitengasse nutzen. Ob es sich bei dem oben genannten Stück von 1743 tatsächlich um die „Eröffnungsvorstellung des neuen Theaters“ handelt, wie ROLLE, ebd., 54, vermutet, bleibt fraglich, denn auf der Perioche ist als Ort eigens das Oratorium Marianum angegeben. Zur Geschichte dieses Oratoriums der Congregatio latina, seit 1765 der heute noch erhaltene „Kleine goldene Saal“, vgl. ebd., 57–62. Zur Geschichte und zum besonderen Charakter der Kongregationen vgl. unten Punkt I.2.a., S.25.

¹⁵ Als Beispiel seien hier die Drucker der Marchtaler Stücke genannt: Neben einem Stück aus der klostereigenen Druckerei (Nr.18) lassen sich im Marchtaler Bestand als Drucker der Marchtaler Periochen und Stücke ausmachen: Christian Ulrich Wagner II. (1722–1804) in Ulm, Johann Georg Vogel ebenfalls in Ulm (in FZA Ma 1370 und Ma 1374, passim), Jakob Christoph Ulrich in Riedlingen (in FZA Ma 1370 und 1374), Jakob Donatus Herckner in Weingarten (Nr.100) und Maria Anna Kuenin, Wittib in Riedlingen (Nr.444a). Zur Buchdruckerei der Marchtaler Prämonstratenser vgl. HUMMEL, Typis Marchtallensibus, 211–225, zur Wagnerschen Druckerei vgl. SCHMITT, Christian Ulrich Wagner II. und seine Stiftung, 33–72, und zu den Riedlinger Buchdruckern vgl. HAAG, 275 Jahre Buchdruckerei in Riedlingen. Auf die übrigen im Marchtaler Bestand verzeichneten Drucker kann im Rahmen der Arbeit nicht eingegangen werden.

allem in der deutschen Übersetzung platt wirken kann. Ein Beispiel bietet das Stück *Joseramnus/Paterni Rigoris Victima/à/Liderico/Flandriae Duce/Justitiae Immolata* (Ochsenhausen 1746: Nr.72): Die Fabel, die in drei Akte eingeteilt ist, handelt von Joseramnus, dem erstgeborenen Sohn des flandrischen Herzogs Lidericus, der eine arme Frau um ihren Erlös aus einem Apfelverkauf prellt und dadurch den Hungertod ihrer Kinder verschuldet. Als die Frau sich beim Herzog beschwert, lässt dieser seinen Sohn enthaupten. Der deutsche „Innhalt“ der zugehörigen Perioche bezeichnet die Tragödie explizit als „Lehr=Stuck denen Elteren, wie sie die große Verbrechen ihrer Kinderen scharpf, die geringe aber nicht gering, abstraffen und zuechtigen sollen“¹⁶. Eine solche direkte Aufforderung fehlt im entsprechenden lateinischen Argumentum.

Teilweise werden die Quellen selbst genannt, in denen der Stoff zu finden ist, um dem Publikum durch die Angabe einer Autorität den Wahrheitsgehalt und die Bedeutung des dramatisierten Stoffes zu garantieren¹⁷. Beim Joseramnus-Drama sind es beispielsweise die „Annales Gallo-Flandriae ad Annum 955“. Meist folgt danach der „Prologus“, dann wird Akt für Akt und Szene für Szene der Inhalt der Handlung und der Chöre in knappen Sätzen vorgestellt. In manchen Periochen wird die Verdeutschung nicht Akt für Akt, sondern Szene für Szene vorgenommen, wie z. B. im Ochsenhausener Herbstspiel von 1737 mit dem Titel *Excessus Impietatis* (Nr.43)¹⁸. Am Ende findet sich teilweise, aber keineswegs immer, ein „Epilogus“.

Abschließend listet das Personen- und Darstellerverzeichnis – falls vorhanden – die Personen des Stückes auf und gibt dazu die Namen, oft auch Titel, Herkunfts-ort und Klasse der jeweiligen Darsteller an. Für das Personenverzeichnis gibt es unterschiedliche Überschriften. Meist finden sich die Bezeichnungen „Syllabus Actorum“, „Syllabus Personarum“ oder „Nomina Actorum“, weniger häufig „Catalogus Personarum“, „Actores“, „Personae“ oder „Personae et Actores“. Während normalerweise unter „Actores“ die Darsteller der Sprechrollen zu verstehen sind, bezeichnet der Begriff „Personae“ die Rollen oder alle Mitwirkenden, d. h. auch Sänger, die zuweilen im „Syllabus Musicorum“ oder als „Personae Musicae“ von den „Actores“ abgehoben werden¹⁹. Es findet sich aber auch die Unterteilung in „Personae recitantes“ bzw. „Personae agentes“, manchmal einfach „in Prosa“, dann „Personae canentes (in Musica)“ und „Personae mutae“. Außerdem werden zuweilen Tänzer und seltener auch Instrumentalisten eigens verzeichnet. Geordnet sind die

¹⁶ FZA Ma 1375, 665.

¹⁷ Vgl. WIMMER, Perioche, 45; FLEMMING, Geschichte, 264, differenziert HÄNSEL, Geschichte, 37 und 49–71.

¹⁸ Oft ist der deutsche Text nicht wörtlich übersetzt, sondern eine Art gereimter Merkspruch, so lautet die vierte Szene des ersten Aktes in lateinischer Sprache: „Quae frustra Euriclem monet, ut piam fraudem in filii & germani mutatione manifestet“; zu deutsch: „Wo die Untreu nimmt den Sitz/Ist umsonst Vernunft und Witz.“

¹⁹ Vgl. z. B. die Perioche zum Herbstspiel von 1759 aus Schussenried (Nr.191).

Mitwirkenden entweder nach Klassen²⁰, nach der Wichtigkeit der Rollen²¹ oder nach der Reihenfolge des Auftritts. Ein Grund für die akribische Aufzählung liegt darin, dass Schüler und Eltern es als eine Ehre ansahen, ihre Namen in einem Programm gedruckt zu finden²². Die erste Perioche, die neben den handelnden Personen auch die jeweiligen Darsteller verzeichnet, wurde zur Ingolstädter Cenodoxus-Aufführung von 1617 erstellt²³.

Obwohl die älteste Perioche des Marchtaler Bestandes knapp 70 Jahre später gedruckt wurde (Nr.13 a), verzeichnet sie nur die Personen („Personae Dramaticae“), nicht aber die Darsteller. Ob die Marchtaler Schüler bescheidener als die Jesuitenzöglinge und deren Eltern waren, mag dahingestellt sein, vielleicht brauchten die großen Abteien aber aufgrund ihrer besonderen Attraktivität und Stellung als Seelsorge- und Bildungszentren für das Umland sich die Zuschauer nicht eigens auf diese Weise gewogen zu machen. Erstmals findet man im Marchtaler Bestand 1691 in einer Perioche des Benediktinerklosters St. Ulrich und Afra die Darsteller aufgelistet (Nr.16). Die „Nomina Actorum“ sind nach Personengruppen und in der Reihenfolge des Auftritts geordnet. Die erste Perioche aus einem oberschwäbischen Kloster mit Darstellerverzeichnis stammt von 1746 und kommt aus dem Benediktinerkloster in Elchingen (Nr.71). Die Marchtaler Patres begannen – laut Bestand – mit diesem Brauch 1759 (Nr.188), verzichteten dann aber z. T. wieder darauf, so ausgerechnet im Jahr ihres Gründungsjubiläums 1771 (Nr.324 a). Man kann daher nicht von einer durchgängigen und überall gleichermaßen verbreiteten Tradition sprechen.

Manchmal werden im Rahmen solcher Verzeichnisse weitere, an der Aufführung beteiligte Personen, wie Regisseur, Tanzmeister²⁴ oder Bühnenbildner genannt. Praktische Hinweise können dazukommen²⁵. Öfter ist der Komponist der Musik verzeichnet, der bisweilen eine Berühmtheit sein konnte²⁶. Der Autor des Dramas

²⁰ Dies ist laut HÄNSEL, Geschichte, 25 und 85–88, seit der Mitte des 17. Jahrhunderts üblich. Bei den im Marchtaler Bestand gesammelten Periochen findet sich diese Aufteilung nicht so häufig. Ein Beispiel dafür sind die Periochen der Prämonstratenserstifte Marchtal (mit einigen Ausnahmen wie z. B. im Herbst 1764 oder 1770) und Schussenried. Hier werden im „Syllabus Actorum“ die Personen „In Musica“ ungefähr nach der Reihenfolge des Auftritts, diejenigen „In Actu“ nach Klassen geordnet (Rhetores, Poetae, Syntax Majores, Syntax Minores, Grammatistae, Rudimentistae und Principistae). Vgl. z. B. FZA Ma 1374, 389, oder 1375, 442 f.

²¹ So die meisten Periochen des Marchtaler Bestandes.

²² Vgl. dazu unten Punkt III.3.b., S.144 f.

²³ Vgl. HESS, Spectator – Lector – Actor, 64.

²⁴ Vgl. z. B. die Perioche zum Herbstspiel der Piaristen von Kempten aus dem Jahr 1759 (Nr.189): Tanzmeister: „D. Johannes Dilange in Ephebeo Rev. ac Celsiss. Principis linguae Gallicae & saltus Magister“.

²⁵ Vgl. HÄNSEL, Geschichte, 25 und 85–88.

²⁶ Vgl. WIMMER, Perioche, 45; MICHEL, Darstellung, 244. Einer der berühmtesten Komponisten war Orlando di Lasso, der für die Jesuiten in München einige Texte vertonte. Weitere Beispiele bei KRAMER, Musik im Wiener Jesuitendrama, 9–276. Auch im Marchtaler Bestand finden sich zahlreiche Namen der – meist weniger bekannten – Komponisten der

ist weit seltener überliefert. Das am Ende der jesuitischen und prämonstratensischen Periochen oft vorkommende „O[mnia] A[d] M[aiorem] D[ei] G[loriam]“ – in deutscher Übersetzung: „A[lles] z[ur] g[rößeren] E[hre] G[ottes]“ – könnte man als abschließende Zusammenfassung verstehen, die auf den letzten Sinn und Zweck der Perioche wie des ganzen Spiels verweist. Als Pendant dazu findet sich am Ende vieler benediktinischer Dramen, Periochen und Libretti die ‚Ordensformel‘: „U[t] i[n] o[mnibus] g[lorificetur] D[eus]“, zu deutsch: „D[ass]/oder D[amit] I[n] A[llem] G[ott] G[epriesen] W[erde]“²⁷, oder die kürzere Form „I.O.D.G.“, die auch von den Zisterziensern in Salem bevorzugt wurde (z.B. Nr.63). Bei Dramen oder Institutionen, wie den Marianischen Kongregationen, die in besonderer Beziehung zu Maria stehen, wird diese ebenfalls in die Formel einbezogen, z.B. „O[mnia] A[d] M[ajorem] D[ei] D[eiparaeque] V[irginis] M[ariae] H[onorem] E[t] G[loriam]“ oder „I[n] O[mnibus] G[lorificetur] D[eus] & B[eata] V[irgo] M[aria]“ (z.B. Nrn.23 und 108). Seltener finden sich weitere Variationen dieser Abkürzungen oder Formeln wie das „L[aus] D[eo] S[emper]“, das die Marchtaler Patres anstelle des „O.A.M.D.G.“ gerne verwendeten (z.B. Nr.65).

Periochen, die nur in lateinischer Sprache oder nur in Deutsch abgefasst sind, gibt es beim Ordentheater eher selten²⁸. Für diese einsprachigen Periochen genügte meist vier Seiten, während man für die übliche zweisprachige Form (Latein und Deutsch²⁹) eher acht Seiten benötigte. Je mehr das Jesuitendrama eine opernhafte

musikalischen Teile. Es wäre eine eigene Aufgabe, Herkunft, Stellung und Beziehung dieser Personen zu den Kollegien und Klöstern zu untersuchen.

²⁷ So etwa in der Perioche aus Ochsenhausen von 1778: FZA Ma 1373, 874.

²⁸ Von den insgesamt 93 im Marchtaler Bestand überlieferten Periochen sind 54 zweisprachig (58 %), 16 nur lateinisch (17 %) – darunter alle sechs Periochen aus Schussenried (Nrn. 130, 137, 148, 159, 183 und 191) – und 23 deutsch (25 %). Von den deutschen entfallen aber 16 auf die Komödianten in Biberach, eine auf die Komödianten von Waldsee, eine sicher und zwei weitere eventuell auf öffentliche Vorstellungen in Augsburg, so dass eigentlich nur 3 deutsche Periochen zweifelsfrei aus Klöstern stammen, und zwar aus Roggenburg (1774), dem OSB-Gymnasium in Ehingen (1778) und aus Marchtal (1774). Zählt man die Periochen der Komödianten nicht mit, so machen die zweisprachigen Periochen rund 74 %, die lateinischen etwa 22 % und die deutschen gut 4 % aus. Dann entspricht der Prozentsatz der im Marchtaler Bestand überlieferten zweisprachigen Periochen dem Durchschnitt. Dagegen ergeben sich bei den einsprachigen Periochen exakt umgekehrte Zahlenverhältnisse wie bei einem Bestand ausschließlich jesuitischer Periochen. Vgl. dazu BAUER, Deutsch und Latein, 241. BAUER hat die insgesamt 586, bei SZAROTA, Jesuitendrama, edierten Periochen auf ihre Sprache hin untersucht und festgestellt, dass ein knappes Viertel, das hauptsächlich aus den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts stammt, nur deutsch, knapp 5 % nur lateinisch und der Rest von mehr als 70 % der Periochen zweisprachig ausfällt. Dabei stellen die meisten dieser zweisprachigen Periochen den deutschen Text direkt unter den lateinischen, und zwar Satz für Satz, Abschnitt für Abschnitt. Die anderen präsentieren den deutschen Text im Anschluss an den lateinischen, und nur vier bringen auf der einen Seite das lateinische, auf der gegenüberliegenden Seite das deutsche Szenarium. Ähnlich selten sind die letztgenannten Exemplare im Marchtaler Bestand: Nrn. 128, 198 und 226.

²⁹ Die Kollegien von Fribourg und Pruntrut brachten auch französisch-deutsche Periochen heraus; daneben gab es italienisch-deutsche Ausführungen oder nur italienische, wie in

Gestalt annahm, desto lieber wollten die Zuschauer auch die vollständigen Texte der gesungenen Partien kennen, so dass bisweilen die Texte aller Gesänge aufgeführt wurden³⁰. Meist sind die Texte des Prologs, der Chöre und des Epilogs an der entsprechenden Stelle in die Perioche eingefügt³¹, bei einer Perioche aus Augsburg, drei aus München³² (zwischen 1763 und 1767) und einer Perioche aus Hedingen (von 1771) findet sich das Libretto als Anhang³³. Zwei Periochen sind ungewöhnlich: Die ältere (1737) kommt aus dem Augsburger Studienkolleg der Karmeliten, die jüngere aus Luzern. Die Luzerner Congregatio minor studiosorum der Jesuiten hat im Juni 1760 anlässlich der Präsentation des neuen Magistrats ebenso wie die Augsburger Karmeliten ein Exemplar veröffentlicht, das Titelblatt, Argumentum, Aktüberschriften (anstelle von Szenenbeschreibungen) und die Texte der musikalischen Teile bietet (Nrn.42 und 198). Trotz der zum Teil recht knappen Angaben, stellen Periochen die wichtigsten Quellen zur Erforschung des Ordenstheaters dar, da sie für viele Stücke der einzige Überlieferungsträger sind³⁴.

Im Marchtaler Bestand sind darüber hinaus eine Reihe von Texten überliefert, die nur das Titelblatt oder eine kurze Überschrift und den Text der musikalischen Partien des Stückes umfassen („Prologus et Chori Musici ad Tragoediam“, Nr.180, oder „Textus Musicus pro Tragoedia“, Nr.216), ohne weitere Angaben über das zugehörige Drama zu machen. Bei einigen dieser Libretti kommen noch das Argumentum und ein Darstellerverzeichnis hinzu. Das älteste gedruckte Exemplar des Bestandes ist deutschsprachig und datiert von 1732 (Nr.30). Das entsprechende Drama wurde in der Fastenzeit aufgeführt, der Titel und der Ort der Aufführung sind nicht bekannt. Gedruckte lateinische Libretti lassen sich in der Marchtaler Sammlung von 1737 bis 1767 nachweisen³⁵. Deutsch gedruckte Libretti stammen aus Augsburg (1741, Nr.55), von den Jesuiten in Luzern (1752 oder 1753 und 1759, Nrn.121 und 186), Neuburg (1766, Nr.262) und Ellwangen (1769, Nr.304), ein weiteres lässt sich weder örtlich noch zeitlich zuordnen (Nr.439). Der letzte Druck dieser Art ist auf 1771 datiert und kommt aus Ellwangen, wobei hier den lateinischen Texten eine deutsche Übersetzung beigegeben ist (Nr.326). Von den zweisprachigen Libretti

Trient. Auch niederländische Versionen hat man entdeckt. Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1, 10 und Bd.III/1, 10; zu Fribourg vgl. EHRET, Jesuitentheater, 92. In Böhmen wurde auch die tschechische Sprache gebraucht. Vereinzelt gab es dreisprachige Periochen. Vgl. HÄNSEL, Geschichte, 33, 49 und 65.

³⁰ Vgl. FLEMMING, Geschichte, 264 f.

³¹ Zum Aufbau der Dramen vgl. unten Abschnitt II.3. Die gemischte Form findet sich im Marchtaler Bestand erstmals 1743 bei einer deutschsprachigen Perioche aus Augsburg (Nr.58) und letztmals bei einer Perioche aus Ochsenhausen (Nr.355).

³² FZA Ma 1373, 133–147 (Libretto: 141–147), 231–245 (Libretto: 239–245), 247–261 (Libretto: 255–261) und 469–476 (Libretto: 472–476).

³³ Ebd., 701–728 (Libretto: 713–728).

³⁴ Vgl. WIMMER, Perioche, 45. Näheres zur Entstehung der jesuitischen Periochen aus den Thesenzetteln, die anlässlich der Disputationen verteilt wurden, sowie zu Form, Inhalt und Funktion der Periochen bei HÄNSEL, Geschichte, 33–91.

³⁵ Vgl. dazu die Tabellen 1 bis 3 auf der CD-ROM, passim.

gibt es nur noch zwei weitere Exemplare, nämlich eines aus Ingolstadt zum Herbstspiel der Jesuiten sowie ein nicht näher identifizierbares (Nrn.211 und 264 b). Neben diesen für die Öffentlichkeit bestimmten gedruckten Exemplaren finden sich im Marchtaler Bestand zahlreiche handschriftliche Libretti zu musikalischen Partien. Das erste sicher datierbare Exemplar stammt aus dem Jahr 1728 und gehört zu einem Drama, das die studierende Jugend eines Mindelheimer Gymnasiums aufgeführt hat (Nr.25). Das älteste handschriftliche Libretto aus der Abtei Marchtal stammt von 1731 und gehört zu einem am Schuljahresende zur Verteilung der Prämien aufgeführten Drama (Nr.29). Die meisten dieser so überlieferten Libretti sind allerdings nicht datiert³⁶. Solche Handschriften müssen als Druckvorlage gedient haben, Abschriften gedruckter Libretti gewesen sein oder können als Textvorlagen für die musikalischen Partien gelten. Viele davon finden sich als ‚Vorspann‘ oder im Anhang der Prosadramen oder sie unterbrechen als Text des Prologes, der Chöre und des Epiloges den handschriftlichen Text des Prosadramas³⁷.

Zu den Libretti zählen auch die zahlreichen handschriftlichen oder gedruckten Texte der Kantaten und Dramen, die ganz oder teilweise musikalisch auskomponiert waren und in lateinischer oder deutscher Sprache abgefasst sind³⁸. Das älteste handschriftliche Libretto des Marchtaler Bestandes gehört zu einer *Gratulatio*, die am 2.September 1723 anlässlich der Wahl Anselm Eichlins, des Barons von Meldegg, zum Koadjutor von Kempten „modulis musicis“ abgesungen wurde (Nr.20). Bevorzugt gedruckt wurden die als „Drama musicum“ und „Melo-Drama“ bezeichneten Stücke in z.T. mehreren Aufzügen, die zu besonders feierlichen Anlässen aufgeführt wurden³⁹. Die Benediktiner von Zwiefalten ließen auch kleinere Stücke wie etwa Kantaten drucken (z.B. Nrn.89, 135, 157, 228, 251, 348 und 349). Das älteste Beispiel für ein gedrucktes Libretto zu einem Drama musicum stammt aus dem Benediktinerkloster Ochsenhausen (Mai 1736) und enthält sogar deutschsprachige Partien (Nr.35). Das Drama wurde zu Ehren des Geburtstages von Abt Coelestin (1725–1737) aufgeführt. Es trägt den Titel *Virtus Celata Clavior In Germaniae Penelope Ansberta* und behandelt als eine Art ‚Einakter‘ in lediglich 10 Inductiones (Szenen oder Aufzügen) die Geschichte der treuen Ehefrau Ansberta, die alles daran setzt, um ihren in Gefangenschaft geratenen Gatten Bertulfus zu befreien⁴⁰. Das Argumentum des Stückes nennt die „Acroamata academicorum“

³⁶ Vgl. dazu die in Tabelle 3 auf der CD-ROM aufgeführten Nummern.

³⁷ Diese ‚Libretti‘ sind ebenso wie die mit den Periochen verbundenen Libretti in Tabelle 1 auf der CD-ROM zwar gekennzeichnet, werden aber nicht eigens gezählt.

³⁸ In einigen lateinischen Kantaten und Melodramen finden sich schwäbische Einschübe. Vgl. dazu JOHNER, Schwäbische Dialektdichtung, 269–314. 71 % der Musikdramen und Kantaten sind handschriftlich, 81 % lateinisch überliefert. Der Anteil der lateinisch-deutschen bzw. lateinisch-schwäbischen Stücke beträgt nur knapp 8 %. Bei den restlichen 11 % handelt es sich um deutsche oder schwäbische Musikdramen.

³⁹ Zu diesen Anlässen vgl. unten die Punkte V.2.d. und V.3.a. sowie Abschnitt V.4.

⁴⁰ Der Ansberta-Stoff wurde auch von Otto Guzinger 1650 in Salzburg unter dem Titel „Ansberta coniugalıs amorıs exemplar“ gestaltet und unter demselben Titel 1652 noch einmal

des Jesuiten Jacob Bidermann (1578–1639) als Quelle⁴¹. In Ochsenhausen wurde besonderer Wert auf die Treue (fides) Ansbertas gelegt, die die Zuschauer bewundern und nachahmen sollten: „Vale, fave, & FIDEM hanc mirare; cùm potes, imitare. Est enim Fides Germana, vera Germanae virtutis Germana“⁴², wie das Argumentum am Schluss einschärft. Auffallend sind die eingestreuten deutschen Partien. Beispielsweise lamentiert in Inductio II Bertulfus über sein bemitleidenswertes Schicksal, bei dem gerade auch die vermeintliche Treulosigkeit Ansbertas besonders erwähnt wird. Inductio VII ist eine zwischengeschobene, allegorische Szene mit Figuren aus der griechischen Mythologie: Odysseus betont die Treue seiner Ehefrau Penelope, die – wie der Titel bereits kundtut – für Ansbertra, die deutsche Penelope, steht. In der letzten Szene des Dramas kommt es nach einigen Verwechslungen – Ansberta tritt verkleidet auf⁴³ – schließlich zum glücklichen Ende. Vielleicht wollte der Konvent am Jubeltag des Abtes mit diesem Stück seiner Treue zum Vorsteher des Klosters Ausdruck geben.

Einige der Libretti charakterisieren zu Beginn das dann folgende Drama durch ein knappes Argumentum (z.B. Nr.345). Manche listen auch die singenden und agierenden Personen auf⁴⁴. Wo die Personen typologisch bzw. symbolisch zu deuten sind, wird unter Umständen eine Erklärung angeschlossen. Ein Beispiel bietet das Libretto zu einem Drama musicum mit dem Titel *Filius Redemptor Mundi/ Deus/ Chirographum, quod contra nos erat, / Effuso, quem de Virgine matre sumpsit, (Kol 2,14)/ Pretioso sanguine/ Ad perpetuam Inferni stragem delens*, das am 2. und 4. September 1749 von den „devotissimis Camaenis Weingartensibus“ aufgeführt wurde (Nr.99)⁴⁵. Dieses stellt symbolisch das Erlösungswerk Christi anhand

aufgeführt. Auch und gerade bei den Jesuiten war dieser Stoff sehr beliebt, er wurde zwischen 1652 und 1759 neun Mal dramatisiert, wobei die Stücke von 1652 und 1667 auf Nicolaus Avancini (1611–1686) zurückgehen. Vgl. BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 190 und 231 f., sowie SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1, 74 f.

⁴¹ Die „Acroamata“ (Luzern 1642) nimmt SZAROTA, ebd., Bd.I/1, 75, auch als gemeinsame Quelle für die fast zeitgleich entstandenen Dramen Guzingers und Avancinis an. Das Ochsenhausener Argumentum nennt sie jedenfalls explizit und gibt damit ein weiteres Beispiel dafür, dass die Benediktiner bei der Abfassung ihrer Dramen durchaus auch auf jesuitische Werke zurückgriffen, selbst wenn zwischen beiden Orden eine gewisse Rivalität herrschte. Vgl. dazu BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 189–192.

⁴² FZA Ma 1375, 796.

⁴³ Ansbertra tritt als „fidicen“ (Lautenspieler) auf. Verwechslungs- und Verkleidungsszenen waren zu dieser Zeit beliebt. Vgl. z.B. das unten beschriebene Drama Craesillus (Nr.374a) oder die Laffardus-Stücke Nr.49 und Nr.50; zum verkleideten Schutzengel vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1,115.

⁴⁴ Beispielsweise ließen die Augsburger Jesuiten 1743 ein Drama musicum in der beschriebenen Form drucken (Nr.57).

⁴⁵ Komponist des dreiaktigen Singspiels war der musikalisch versierte und beim Publikum beliebte Schwabe Johann Ernst Eberlin (1702–1762), seit 1748 erster Hof- und Domkapellmeister in Salzburg, hier als „Aulae Salisburg. Organoedus“ bezeichnet. Zu Eberlin vgl. BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 178–180.

einer Schlacht Theanders und seiner Gefährten gegen Phlegetontius und seine maurischen Konsorten dar, die am Ende in die Flucht geschlagen werden. Dabei sind die einzelnen Personen folgendermaßen zu deuten: Theander (Bass) ist ‚Deus-Homo‘, dessen erster Socius Hadino (Tenor) symbolisiert ‚Dolor‘, Eleazar (Alt), der zweite Gefährte, ‚Paupertas‘ und Semma (Cantist), der dritte, ‚Amor contemptus‘, die verachtete Liebe. Auf der Gegenseite stehen Phlegetontius (Bass) für den ‚Orcus triumphatus‘, die überwundene Hölle, Bascanius (Cantist) symbolisiert die ‚Invidia Judaeorum‘, den Hass der Juden, und Apistus (Alt) die ‚Perfidia Proditoris‘, die Treulosigkeit der Verräter. Neben solchen Textvorlagen für die mehr oder weniger auskomponierten Stücke gibt es im Marchtaler Bestand auch eine stattliche Anzahl von Prosadramen.

b. Handschriftliche und gedruckte Dramen

Das älteste Stück des Marchtaler Bestandes ist eines der 68 dort vollständig erhaltenen Prosa-Dramen. Es trägt den Titel *Umbra Vitae/sive/humanae Glorae pauperrimus Exitus à Saladino Imperatore Orientali in urbe Damasco demonstratus* und wurde am 26. November 1657 aufgeführt (Nr.1). In Prolog, drei Akten mit dazwischengeschobenen Symphonien und Epilog wird anhand einer Niederlage des insgesamt erfolgreichen orientalischen Herrschers Saladin I. († 1193) der barocke vanitas-Gedanke behandelt und gezeigt, wie vergänglich weltliche Reichtümer und Ruhm sind und wie schnell das Ende nahen kann. Der Epilog expliziert den Zuschauern die Lehre, die sie aus dem vor Augen gestellten Schicksal des einstigen Machthabers ziehen sollen: „Ita vivendum est, ut semper parati simus ad descendum“⁴⁶. Insofern ist dieses Drama ein Paradebeispiel für das Ordentheater dieser Zeit⁴⁷.

Die meisten der Prosadramen des Marchtaler Bestandes sind handschriftlich und in lateinischer Sprache abgefasst (81 %). Die drei Meditationen der Jesuitenkongregationen aus Innsbruck (Nr.166) und München (Nrn. 267 und 303) sind lateinisch, aber gedruckt. In sieben weiteren lateinischen handschriftlichen Texten finden sich deutsche oder schwäbische Einschübe. Nur drei Dramen (Nrn. 333, 386 und 387) sind ganz in Deutsch abgefasst, wobei es sich bei einem dieser Stücke lediglich um ein Zwischenspiel handelt (Nr.386). Die handschriftlichen Prosadramen sind auf die Jahre zwischen 1657 und 1748 und dann wieder zwischen 1765 und 1772 datiert; in dieser zweiten Periode gehören die Texte zu den Marchtaler Herbstspielen. Viele der handschriftlichen Dramen sind allerdings ohne Datum (vgl. Tabelle 2 im Anhang), da es sich zunächst einmal um Gebrauchstexte handelte, die nicht in erster Linie für die Archivierung bestimmt waren. Der Ort der Aufführung ist noch sel-

⁴⁶ FZA Ma 1371, 18.

⁴⁷ Zu diesem Drama vgl. auch unten Abschnitt IV.2. zum vanitas-Gedanken IV.2.a. bis IV.2.c. und IV.2.e.

tener verzeichnet. Da die Sammlung aber aus der Reichsabtei Marchtal stammt, darf man mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen, dass diese handschriftlichen, undatierten Dramen in diesem oder für dieses Stift entstanden sind oder abgeschrieben wurden. Einige könnten als Entwürfe gedient haben, da sie sehr viele Verbesserungen aufweisen (z.B. Nr.9). Teilweise sind manche Dramen mehrmals überliefert, was sicher damit zusammenhängt, dass für die verschiedenen Darsteller und sonstigen Beteiligten mehrere Exemplare benötigt wurden und einige davon auch in die Marchtaler Bibliothek gelangt sind⁴⁸. Was die üblicherweise in das Prosadrama eingeschobenen musikalischen Teile betrifft, so sind die zugehörigen Texte nur teilweise im Rahmen der Handschriften überliefert⁴⁹. Öfter ist im Text des Prosadramas nur angedeutet, dass ein Chor usw. folgt, dieser dann aber nicht weiter aufgeführt. Besonders sind diejenigen Dramentexte hervorzuheben, die mit Regieanweisungen versehen sind⁵⁰. Die obigen Ausführungen haben somit gezeigt, wie reichhaltig die Textüberlieferung des Marchtaler Bestandes ist. Dieser Befund lässt sich im Hinblick auf die Herkunft der Stücke erweitern.

2. Herkunft der Stücke

In der Einleitung wurde bereits betont, dass der Bestand nicht nur Quellen aus der Reichsabtei Marchtal, sondern eine ganze Reihe von Stücken aus anderen, vornehmlich oberschwäbischen Klöstern und Stiften umfasst, dazu eine stattliche Anzahl jesuitischer Periochen, Libretti und Dramen. Gerade vom Gesichtspunkt der Ordenszugehörigkeit aus betrachtet ist das Material des Marchtaler Bestandes breit gefächert: Neben den Jesuiten und Prämonstratensern haben auch Benediktiner, Zisterzienser und Augustiner-Chorherren mehrere Stücke des Bestandes verfasst. Einzelne Periochen gibt es von Franziskanern, Karmeliten und Piaristen. Außerdem haben sich einige Aufführungszeugnisse bürgerlicher Komödiantengesellschaften erhalten. Da die Jesuiten auf die längste Ordenstheatertradition zurückblicken können, sollen diese im Folgenden zuerst behandelt werden.

a. Texte aus Jesuitenkollegien

In den rund hundert Jahren, die zwischen der ersten jesuitischen Aufführung 1555 und dem Einsetzen der Marchtaler Sammlung (1657) liegen, haben die Jesuiten Wesentliches im Hinblick auf die Entwicklung des barocken und ‚nachbarocken‘ (Ordens-)Theaters geleistet. Das Theater der Jesuiten kann also gewissermaßen als

⁴⁸ Beispielsweise haben sich von der Kantate Nr.250 drei Abschriften erhalten, obwohl diese nur zwei Gesangsrollen umfasst.

⁴⁹ In den Tabellen auf der CD-ROM wurde dies durch [+ Hs.-Libretto] gekennzeichnet.

⁵⁰ Zur Aussagekraft dieser Regieanweisungen vgl. unten die Abschnitte II.4 und II.5.

„Ausgangspunkt für die Ordens theaterkultur“⁵¹ des Barockzeitalters gelten! Das Theaterspiel der Jesuiten war eng mit dem seelsorgerlichen und erzieherischen Wirken dieses durch den ehemaligen spanischen Soldaten Ignatius von Loyola (1491–1556) gegründeten Ordens verbunden⁵². Die in der 1540 von Papst Paul III. (1534–1549) bestätigten und 1550 von Julius III. (1550–1555) gebilligten *Formula Instituti* formulierten Hauptziele der Gesellschaft Jesu lauten ‚Verbreitung des Glaubens‘ und ‚Fortschritt der Seelen in Leben und christlicher Lehre‘. Diese sollten durch weltweite Mission und Apostolat in Form von öffentlicher Unterweisung der Menschen in der christlichen Lehre (Katechese) und in Form von unentgeltlicher Sakramentenspendung verwirklicht werden. Dazu kamen öffentliche Predigten, Exerzitien und Volksmission, die durch das Theaterspiel ergänzt wurden⁵³. Bald nach ihrer Gründung erweiterte die *Societas Jesu* ihr ursprüngliches Konzept, indem sie sich als erster religiöser Orden um den systematischen Ausbau und die Leitung eines Netzes von selbständigen Schulen und Universitäten kümmerte und in diese Einrichtungen nicht nur Ordensangehörige oder potentielle Kleriker, sondern auch Laien aufnahm⁵⁴. Die jesuitischen Einrichtungen wurden zu einem wesentlichen Faktor der katholischen Reform und der Gegenreformation, da sie für die Schüler, die Eltern und die Ortschaften attraktiv waren⁵⁵.

Der Erfolg spiegelt sich in der Gründung zahlreicher Kollegien: 1540 kam der erste Jesuit nach Deutschland, wo 1544 in Köln das erste Jesuitenkolleg gegründet wurde⁵⁶. Zur 1563 verkleinerten *Provincia Germaniae superioris*, die sich zwischen Straubing im Osten und Freiburg im Breisgau bzw. Brig/Schweiz im Westen sowie Amberg im Norden und Trient im Süden erstreckte, zählten 28 Kollegien. An den meisten wurden bald nach ihrer Gründung auch Schulen errichtet bzw. bestehende Einrichtungen von den Jesuitenpatres übernommen. Das erste Kollegium wurde 1549 bzw. 1555/1556 in Ingolstadt errichtet. Es folgten 1559 München, Innsbruck

⁵¹ DAHMS, Musiktheater, 1; vgl. WIMMER, *Neuere Forschungen*, 615.

⁵² Ausführlich dazu unten Kapitel III. und IV.

⁵³ Ein Überblick zu Entstehung und Entwicklung des Jesuitenordens bei SWITEK, *Jesuiten*, 794–796; FUNIOK/SCHÖNDORF, *Ignatius von Loyola – Einführung*, 11; KESSLER, *Die „Geistlichen Übungen“*, 46, sowie KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, Bd. II, 341.

⁵⁴ Erstmals wurden am Kolleg in Gandía, rund 100 km südlich von Valencia in Spanien, 1546 auch nichtjesuitische, externe Schüler unterrichtet. Vgl. O'MALLEY, *Schulen*, 56–60, 65 und 83 f. Wichtiger war das 1548 eröffnete *Collegio di San Nicolò* in Messina, das schließlich zum Vorbild für weitere Gründungen wurde. Vgl. MERTES, *Lernen in Messina*, 105–112.

⁵⁵ Vgl. SWITEK, *Jesuiten*, 796; O'MALLEY, *Schulen*, 59 und 63–67, der diese Vorteile eingehend beschreibt. Vgl. auch KESSLER, *Die „Geistlichen Übungen“*, 45. Trotz des guten Erfolgs der Schulen des Jesuitenordens waren nicht alle Städte sofort bereit, der Einrichtung von Jesuitenschulen zuzustimmen. Auch innerhalb des Ordens gab es bezüglich der Schulen nicht nur positive Stimmen, so dass verschiedene Bestimmungen erlassen und diverse Maßnahmen ergriffen wurden, um den vorhandenen Missständen abzuwehren. Vgl. O'MALLEY, *Schulen*, 67, 74–78, 83 und 85.

⁵⁶ Vgl. WIMMER, *Jesuitentheater. Didaktik und Fest*, 1.

(1561), Dillingen (1563)⁵⁷, Hall in Tirol (1569)⁵⁸, Luzern (1574 bzw. 1577), Landsberg (1578, seit 1640 Gymnasium), Augsburg (1580, Wiedereröffnung 1635), Freiburg (1580), Regensburg (1586), Altötting (1591, allerdings ohne Gymnasium), Pruntrut (Porrtury) (1591), Konstanz (1592 bzw. 1603), Brig (1604, Gymnasium erst 1652), Ellwangen (seit 1611, Gymnasium seit 1658), Eichstätt (seit 1614), Neuburg an der Donau (1615), Mindelheim (1598 Jesuiten, Kolleg seit 1618, Gymnasium seit 1621), Freiburg im Breisgau (1620)⁵⁹, Amberg (1621), Trient (1625), Burghausen (1629), Landshut (1629), Straubing (1631), Solothurn (1646), Feldkirch (1649), Rottenburg (1649) und Rottweil (1652 bis 1671, 1692 Neugründung)⁶⁰. Ein weiteres süddeutsches Kolleg, nämlich das in Passau (1612), gehörte zur *Provincia Austriae*⁶¹. Die Kollegien mit ihren Kollegiatkirchen fungierten zunehmend als Hauptzentren der Stadtseelsorge⁶².

Diese Kollegien der oberdeutschen Provinz waren auch der entscheidende Ort für die Entwicklung des Jesuitentheaters, von dem die anderen Ordensprovinzen ihre Impulse bekamen – zumindest gilt dies für die Frühzeit, also etwa bis zu den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts⁶³. Zunächst lehnten sich die Jesuiten zwar an bereits vorhandene Dramen an: Das erste auf einer Jesuitenbühne aufgeführte Stück war der „Euripus“ des Löwener Franziskaners Levinus Brechtus (Erstaufführung am 1. Juli 1548 im Löwener Kolleg, Edition 1549, ebenfalls in Löwen)⁶⁴, der von den Jesuiten zunächst 1555 in Wien, dann 1559 in Ingolstadt und 1560 in München (zur Eröffnung des Gymnasiums) aufgeführt wurde, um nur die ersten der vielen

⁵⁷ Hier übernahmen die Jesuiten 1563 die Universität.

⁵⁸ Zum Theaterbetrieb des Jesuitengymnasiums in Hall vgl. ZWANOWETZ, Jesuitentheater, 128–260.

⁵⁹ 1620 wurde dem Orden auch das der Universität angegliederte Gymnasium, sämtliche Lehrstühle der Philosophischen Fakultät und ein Teil der Lehrstühle der Theologischen Fakultät an der 1457 gegründeten Freiburger Universität übertragen.

⁶⁰ Eine Geschichte der einzelnen Kollegien in Kurzfassung bietet N. N., Zur Geschichte der Jesuiten und ihrer Kollegien, 271–275. Hier finden sich auch weiterführende Literaturangaben zu den einzelnen Kollegien.

⁶¹ Zum Passauer Jesuitenkolleg vgl. AIGN, Geschichte; EGGERSDORFER, Philosophisch-theologische Hochschule Passau, besonders 3–182.

⁶² Vgl. FUNIOK/SCHÖNDORF, Ignatius von Loyola – Einführung, 9.

⁶³ WIMMER, Bühne als Kanzel, 157, ist etwas vorsichtiger: Er spricht lediglich davon, dass nach dem heutigen Forschungsstand der Schwerpunkt des Jesuitentheaters zumindest im 16. Jahrhundert im deutschen Sprachraum zu suchen sei, wobei aufgrund der bisher kaum untersuchten europäischen Austauschbewegungen dieser Befund eines Tages spezifiziert, vielleicht sogar revidiert werden müsse. VALENTIN, Beiträge, 167, präzisiert, dass „das Jesuitentheater nach 1650 in der oberdeutschen Provinz, ca. 1680 in Oesterreich, keine entscheidende Rolle mehr spielt. Die nach diesen bedeutsamen chronologischen Einschnitten entstandenen Werke sind zwar nicht zu vernachlässigen. Ohne Zweifel aber gehören sie mehr zur Kultur- als zur Literaturgeschichte des deutschen Sprachraums.“

⁶⁴ Zu Livinus Brechtus, zu seiner Moralität „Euripus“ und zu dessen Rezeption vgl. RÄDLE, Frühzeit, 405–447; VALENTIN, Aux origines, 132–134. Eine Edition nebst Übersetzung durch Cleophas Distelmayer (um 1548–1628), gedruckt 1582 in Dillingen, findet sich bei RÄDLE, Lateinische Ordensdramen, 1–291.

Darbietungen zu nennen⁶⁵. Doch bald prägten vor allem die an bayerischen und österreichischen Kollegien tätigen Patres selbst das Theater ihres Ordens. Federführend waren in dieser Hinsicht die Jesuiten der Residenzstadt München⁶⁶ sowie die Patres der Universitätsstädte Ingolstadt⁶⁷ und Dillingen⁶⁸.

Aber auch in Augsburg (bereits seit 1580), Regensburg, Eichstätt⁶⁹, Straubing und im schweizerischen Freiburg herrschte ein reger jesuitischer Theaterbetrieb; bei den rheinischen Jesuiten war das Engagement auf dem Gebiet des Theaters in dieser Zeit geringer. In München wurden die jesuitischen Aufführungen wieder bescheidener, als Mitte des 17. Jahrhunderts die Kurfürsten ihre Vorliebe für die italienische Oper entdeckten und den Jesuiten die finanzielle Unterstützung entzogen. Seit 1657 gab es in der Residenzstadt ein eigenes Opernhaus. Nun kam die Zeit des eng mit dem Haus Habsburg verbundenen Jesuitentheaters in Wien⁷⁰, Innsbruck⁷¹ und Graz, wo die Jesuiten ihr Schultheater als Hoftheater betrieben⁷².

Wenn das jesuitische Wirken und die ‚Vorgeschichte‘ der Marchtaler Jesuitendramen, Periochen und Libretti hier recht ausführlich dargestellt wurden, dann mit dem Ziel, die Marchtaler Überlieferung besser einordnen zu können. Von den 28 süddeutschen und österreichischen Kollegien der Provincia Germaniae superioris haben immerhin neun sicher und fünf mit größter Wahrscheinlichkeit ihre Spuren im Marchtaler Bestand hinterlassen. Zweifelsfrei gibt es Stücke aus Amberg, Augsburg, Dillingen, Ellwangen, Ingolstadt, Innsbruck, Konstanz, Luzern und München⁷³; die Quellen aus Eichstätt (Nr.310), Landsberg (Nr.19), Landshut (Nr.277),

⁶⁵ Vgl. VALENTIN, *Aux origines*, besonders 132–134, ergänzend RÄDLE, *Frühzeit*, 429 f.

⁶⁶ Zum Jesuitentheater in München vgl. DUHR, *Geschichte*, Bd.1, 328–330, 341–353; Bd.3, 466–475; außerdem PÖRNBACHER, *Jesuitentheater und Jesuitendichtung*, 200–214, eine Zusammenfassung, die sich vor allem an den in München wirkenden Dramatikern orientiert, weiterhin REINHARDSTÖTTNER, *Geschichte des Jesuitendramas*, 53–176, und der für 2006/2007 angekündigte Band von KÖRNER/SCHLÄDER, *Das Jesuitentheater in München*.

⁶⁷ Mit dem Jesuitentheater in Ingolstadt befasst sich HAAS, *Theater*, dem allerdings noch nicht alle Stücke bekannt waren. RÄDLE, *Anonymität und große Namen*, 245, weist auf 38 neu entdeckte Aufführungsnachweise hin. Eine Zusammenfassung mit starker Gewichtung bekannter Autoren und Komponisten bietet HOFMANN, *Jesuitentheater*, 190–208.

⁶⁸ Zu den Aufführungen der Dillinger Jesuiten bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts vgl. RÄDLE, *Jesuitentheater in Dillingen*, 501–532, außerdem zur Frühzeit der Dramen der Dillinger Jesuiten DÜRRWÄCHTER, *Frühzeit*, 1–54.

⁶⁹ Vgl. dazu DÜRRWÄCHTER, *Jesuitentheater*, 42–102.

⁷⁰ Vgl. dazu HADAMOWSKY, *Theater*, mit einem Verzeichnis der Quellen.

⁷¹ Vgl. dazu ZWANOWETZ, *Jesuitentheater*, 3–127. Zu den vom Innsbrucker Hof geförderten und gewünschten jesuitischen Aufführungen vgl. SENN, *Musik und Theater*, 197, 229, 282–284, 307 f. und 322.

⁷² Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 132 f. sowie BRAUNECK, *Welt als Bühne*, Bd.2, 360–362. Schwerpunkte des jesuitischen Schultheaters lagen aber auch in den nicht zur Provincia Germaniae superioris gehörenden Städten Würzburg und Bamberg (etwa seit 1670), hier als bischöfliches Hoftheater auf der in der Residenz des Fürstbischofs eingerichteten Saalbühne.

⁷³ Amberg (Nrn.26 und 180), Augsburg (Nrn.38, 45, 57, 80, 227, 270, 309 und eventuell auch 216 sowie 391), Dillingen (Nrn.8, 154, 259, 290, 291 und 365, wohl auch 93), Ellwangen

Mindelheim (Nr.25) und Neuburg (Nr.262) sind nicht eigens als Jesuitenstücke gekennzeichnet, könnten – vom Stil und Inhalt her betrachtet – aber diesem Orden zuzurechnen sein.

Die im Marchtaler Bestand erhaltenen Aufführungsbelege stammen aus einer Zeit, in der die sogenannte ‚Hochblüte‘ des Jesuitentheaters bereits vorüber war: Der älteste hier erhaltene Beleg ist das Drama *Christus Amoris Deus* mit einem Prolog und 10 Szenen. Diese Betrachtung über Christus wurde am 17. oder 19. Mai 1667 oder 1669 – die Ziffern sind etwas undeutlich – von der „Congregatio Major B.V. ab Angelo Salutata“ der Jesuitenhochburg Dillingen aufgeführt (Nr.8). Die Mariani-sche Kongregation in Dillingen war die erste, die im deutschen Sprachraum gegründet wurde, und bestand bereits seit 1574. Als Vorbild für die Dillinger Einrichtung gilt die 1563/1565 am Collegium Romanum gegründete Kongregation, in der sich Schüler und Studenten zum Zweck der Marienverehrung zusammengeslossen hatten. Ziel dieser Gemeinschaften war es, unter dem Schutz und nach dem Vorbild Mariens mittels Katechese und bestimmter Frömmigkeitsübungen (z.B. die Lauretanische Litanei) religiöse und sittliche Werte effektiv einzuprägen und die Mitglieder, aber auch deren Mitmenschen, zu einem christlich vollkommenen Leben hinzuführen. Bald gab es nicht nur Schüler- und Studentenkongregationen (Congregatio minor und Congregatio Major), sondern auch Zusammenschlüsse gebildeter Adliger, Kleriker, Patrizier usw. (Literati) oder Bürger, Handwerker und Soldaten⁷⁴.

Von den 42 Aufführungsbelegen, die sich sicher jesuitischen Einrichtungen zuordnen lassen, und den 13 wahrscheinlich jesuitischen Titeln gehen immerhin 21 auf die dort errichteten Kongregationen zurück. Meist spielte die Congregatio Major⁷⁵, vier Mal auch die Congregatio minor, und zwar in Amberg 1728 (Nr.26), Innsbruck 1743 (Nr.59), Luzern 1760 (Nr.198) und in Dillingen 1768 (Nr.290). Diese

(Nrn. 304 und eventuell 326), Ingolstadt (Nrn.185 und wohl auch 211), Innsbruck (Nrn.44, 46–48, 54, 59, 166, 206 und 226), Konstanz (Nrn.41, 112, 125, 145, 231, 252, 279 und vielleicht auch 218, selbst wenn SEIDENFADEN, Jesuitentheater, 191 f., für dieses Jahr kein Herbstspiel verzeichnet), Luzern (Nrn.186 und 198, wohl auch 121) und München (Nrn.128, 246 f., 258, 267, 276, 303 und eventuell auch 85). Zum Jesuitentheater in Ellwangen vgl. PFEIFFER, Theater, zu dem in KONSTANZ: SEIDENFADEN, Jesuitentheater, die weitere der im Marchtaler Bestand überlieferten Aufführungen (Nrn.125, 231 und 252) im Spielplan allerdings nicht verzeichnet, vgl. ebd., 192.

⁷⁴ Mit ihren Kongregationen griffen die Jesuiten das Bruderschaftswesen auf, das zu den populärsten Institutionen ihrer Tage zählte. Solche Vereinigungen waren ein unterscheidendes Merkmal der Jesuitenschulen und dienten der Ausweitung und Intensivierung des spirituellen Programms. Zu den Marianischen Kongregationen vgl. KRATZ, Aus alten Zeiten, sowie ROLLE, Die Marianischen Kongregationen, 143–146.

⁷⁵ Augsburg 1743 und 1767 (Nrn.57 und 270), Dillingen 1667 oder 1669, 1756 und 1768 (Nrn.8, 154 und 291), Ellwangen 1769 (Nr.304), Ingolstadt 1759 (Nr.185), Innsbruck 1757 (Nr.166), Konstanz 1751, 1753, 1755, 1764 und 1766 (Nrn.112, 125, 145, 231 und 252) und München 1765, 1767 und 1769 (Nrn.247, 267 und 303). Nr.392 ist undatiert, der Herkunfts-ort vielleicht Augsburg.

theatralischen Vorstellungen der verschiedenen Marianischen Kongregationen – vor allem aus Anlass der Promulgation des neuen Präfekten oder des neuen Magistrates, die meist im Umfeld der Fastenzeit, d. h. im Februar oder März gewählt wurden, – waren hauptsächlich für einen kleineren, meist schulinternen Kreis bestimmt. Auch wenn solche Aufführungen ihrer äußeren Funktion nach repräsentative Festspiele waren, mit denen die jährliche Erneuerung der Gelübde und die Wahl des Magistrates feierlich begangen wurden⁷⁶ und an denen z.T. der Bischof oder andere Gäste teilnahmen, so zeigen die hier vorgestellten Themen doch, dass die Kongregationen diejenigen Stoffe bevorzugten, durch die sich bestimmte Tugenden oder Laster besonders gut illustrieren ließen⁷⁷. Auf diese Weise wollten sie durch positive oder abschreckende Beispiele zu einer christlichen Lebensführung ermahnen. Damit ist das Kongregationsdrama ganz dem religiösen Ziel der Kongregationen untergeordnet.

Tab.1: Statistik der Herkunftsorte der Stücke

Die Zahlen beziehen sich auf die Stücke, die den einzelnen Orten sicher zuzuordnen sind.

Ort	Anzahl der Stücke	Ort	Anzahl der Stücke	Ort	Anzahl der Stücke
Marchtal	149	Elchingen	3	Allerheiligen	1
Zwiefalten	22	Kempten	3	Birnau	1
Biberach	16	Luzern	3	Freising	1
Augsburg	14	Petershausen	3	Hedingen	1
Ehingen	14	Roggenburg	3	Irsee	1
Schussenried	12	Amberg	2	Landsberg	1
Innsbruck	10	Eichstätt	2	Landshut	1
München	10	Ellwangen	2	Mindelheim	1
Konstanz	9	Ingolstadt	2	Münnerstadt	1
Wengen/Ulm	9	Kreuzlingen	2	Neuburg	1
Dillingen	8	Ottobeuren	2	Oberzell	1
Ochsenhausen	7	Rot a. d. Rot	2	Urspring	1
Salem	6	Überlingen	2	Villingen	1
St. Gallen	5	Weingarten	2	Waldsee	1
Wiblingen	5	Weißenuau	2		

⁷⁶ Vgl. SEIDENFADEN, Jesuitentheater, 125.

⁷⁷ Zu den Inhalten der einzelnen Dramen vgl. unten Abschnitt IV2. besonders die Punkte IV2.e. und IV2.f.



Abb.1

Einen weiteren großen Anteil (23) machen die Herbstspiele und Schulübungen der Gymnasien und Lyzeen aus, von denen besonders viele aus Innsbruck stammen⁷⁸. Auch wenn das älteste Stück noch aus den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts stammt, so datiert das zweitälteste doch erst wieder von 1721 (Landsberg: Nr.19); dichter wird die Überlieferung erst seit der Mitte der dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts, wobei besonders viele Stücke am Ende der sechziger Jahre aufgeführt wurden. Die Marchtaler Sammlung von Jesuitenstücken ist keineswegs repräsentativ oder vollständig⁷⁹, auch wenn sie die Vorlieben des für ein größeres Publikum bestimmten Jesuitentheaters, nämlich Kongregations- und Herbstspiele, recht gut widerspiegelt. Es konnten einzelne Belege von Jesuitenstücken entdeckt werden, die in den Aufführungsverzeichnissen der einschlägigen Monographien zum Theaterbetrieb des jeweiligen Kollegiums nicht aufgeführt sind. Über die kleineren, schulinternen Aufführungen kamen natürlich nur wenige Zeugnisse in die Öffentlichkeit bzw. nach Marchtal. Auffällig ist einerseits die recht große räumliche und zeitliche Streuung der hier gesammelten jesuitischen Aufführungsbelege, andererseits die Tatsache, dass die meisten Dokumente aus Innsbruck, München, Augsburg und Konstanz, nicht aber aus Dillingen, dem bevorzugten Studienort der oberschwäbischen Prämonstratenser, stammen⁸⁰. Dies legt die Vermutung nahe, dass die Dramen, Periochen und Libretti eher im Rahmen persönlicher Beziehungen zwischen einzelnen Patres und Konventualen als durch Studierende nach Marchtal kamen. Der Marchtaler Chorherr Sebastian Sailer war z.B. mit dem Jesuiten Franz Neumayr SJ (1697–1765) befreundet, außerdem findet sich im Marchtaler Bestand ein *Applausus*, den Sailer 1762 anlässlich der Wahl Ignatius Rhomberts zum Provincial der oberdeutschen SJ-Provinz (1762–1765 und 1766–1768) verfasst hat⁸¹. Mittels dieser Beziehungen könnte er Material u. a. aus Augsburg und München bezogen haben. Einen lebhaften Austausch gab es auch zwischen dem Reichsstift Marchtal und den umliegenden Benediktinerabteien, wie die im Bestand erhaltenen Stücke zeigen.

⁷⁸ Zur didaktischen Funktion solcher Schulspiele vgl. unten Punkt III.3.a., zum Inhalt vgl. unten Abschnitt IV.2. Aus Innsbruck stammen die Nrn.44, 46, 48, 54, 206 und 226. Des Weiteren finden sich Nachrichten über Herbstspiele aus Amberg (Nr.180), Augsburg (Nr.227, vielleicht auch 216), Dillingen (Nr.259 und wohl auch 93), Ellwangen (Nr.326), Konstanz (Nrn.279 und wohl auch 218) und München (Nrn.128, 246, 258 sowie 276). Herbstspiele gab es auch in Ingolstadt (Nr.211), Landshut (Nr.277) und Neuburg (Nr.262). Die Grammatikklasse des Augsburger Gymnasiums (Nr.80) veranstaltete 1747, 1759 die des Luzerner Gymnasiums (Nr.186) eine dramatische Schulübung.

⁷⁹ Vgl. dazu die Spielverzeichnisse der einzelnen Kollegien in den oben angegebenen Monographien und Aufsätzen und die sechsbändige Periochenedition von SZAROTA, Jesuitendrama, Bde I/1 bis IV.

⁸⁰ Zu den Studiengewohnheiten der Prämonstratenser vgl. RUMMEL, Beziehungen, 179–203; zu Marchtal besonders 179–189.

⁸¹ Nr.219: *Applausus/Reverendissimo in Christo Patri/Patri/Ignatio Rhombert S.I./Almae Provinciae Superioris Germaniae/Praeposito Provinciali Neo-Electo*. Zu P. Franziscus Neumayr vgl. van der VELDT, Franz Neumayr.

b. Benediktinische Dramen, Periochen und Libretti

Zeugnisse von Schauspielen an Klöstern und Stiften gibt es seit dem Mittelalter⁸². Als liturgische und mittelalterliche geistliche Spiele unterscheiden sich diese v. a. in Bezug auf ihre Zielsetzung von den Vorstellungen der Klöster in der Neuzeit. Hinsichtlich des Schultheaters setzte die dramatische Tätigkeit der Benediktiner später ein als die der Jesuiten, auch wenn sich aus dem 16. Jahrhundert spärliche Zeugnisse benediktinischer Theateraufführungen erhalten haben, wie etwa am Stift von St. Peter in Salzburg⁸³. Das Salzburger Theaterleben erhielt nach der Gründung des Benediktinergymnasiums 1617 und dessen Ausbau zur Volluniversität 1622/1625 einen erheblichen Auftrieb und ist gut dokumentiert⁸⁴. Der rege Salzburger Theaterbetrieb spiegelt sich jedoch nicht in der Marchtaler Sammlung: Obwohl die Marchtaler Patres aus allen möglichen Gegenden Stücke in ihr Heimatkloster gebracht haben, und obwohl die Ausstrahlung des Salzburger Benediktinertheaters weitreichend war, konnte im Marchtaler Bestand kein einziges Stück aus Salzburg nachgewiesen werden. Dies hängt damit zusammen, dass die Prämonstratenser – und in der frühen Neuzeit auch die Benediktiner – sich in Sachen Unterricht und Studium an den Jesuiten orientierten und sich daher wenig mit der Universität Salzburg austauschten⁸⁵. Kontakte zwischen Prämonstratensern und Benediktinern gab es allerdings auf lokaler Ebene⁸⁶. Die in der Reichsabtei Marchtal gesammelten 66 benediktinischen Stücke geben Zeugnis über die Beziehungen der Marchtaler Prämonstratenser zu den Benediktinerklöstern im näheren und fernerem Umkreis. Aus mindestens 14 benediktinischen Einrichtungen sind Quellen zur Theatergeschichte in die Abtei Marchtal gelangt.

⁸² Vgl. z.B. NEUMANN, Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit, Bd.2, 815–825.

⁸³ Vgl. z.B. unten Punkt III.1.b, S.122; VALENTIN, Le théâtre [...] Salut des âmes, Bd.1, 27.

⁸⁴ Vgl. BOBERSKI, Theater der Benediktiner; DAHMS, Musiktheater; KUTSCHER, Salzburger Barocktheater; WITEK, Pallas captiva et redempta, 178–195; ZELEWITZ, *Propaganda Fides Benedictina*, 201–215; DERS., Soziale Aspekte des Benediktinerdramas, 249–251. Da die Quellenlage in Bezug auf das Klostertheater für Österreich etwas besser ist als für Süddeutschland, gibt es umfangreichere Veröffentlichungen über das Theaterschaffen der Klöster Admont, Göttweig, Michaelbeuren, Seitenstetten und St. Lambrecht, nämlich BOBERSKI, Periochen- und Libretto-Sammlung, 761–795; FUHRICH, Theatergeschichte; HAIDER, Geschichte; HINTERMAIER, Materialien, 237–248; RIEDEL, Libretto-Sammlung, 105–111; THEININGER, Theatergeschichtliches; WONISCH, Theaterkultur. Dramatiker aus Kremsmünster behandeln KIENESBERGER, P. Johannes Nepomuk Weylgoune OSB (1708–1760), 285–379; ÜBELEIS, Pater Simon Rettenbacher. Zu diesem hervorragenden Pater comicus vgl. auch VALENTIN, Le théâtre [...] Salut des âmes, Bd.1, 33–44.

⁸⁵ Vgl. dazu unten Punkt III.2.b. In der Zeit zwischen 1639 und 1810 studierten nur 26 Prämonstratenser an der Universität Salzburg, von denen die meisten aus der bayerischen und der böhmisch-mährischen Zirkarie kamen. Der einzige schwäbische Prämonstratenser kam aus Weißenau, das REDLICH fälschlicherweise zu den Benediktinerklöstern zählt. Zum Vergleich: Aus dem Benediktinerkloster Weingarten waren in diesem Zeitraum 113, aus Ochsenhausen 50 Studenten in Salzburg immatrikuliert. Vgl. REDLICH, Matrikel, Bd.1, XV f.

⁸⁶ Vgl. BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 193.

Die weitaus meisten Titel stammen aus dem Kloster Zwiefalten (sicher 21)⁸⁷ und dem zugehörigen benediktinischen Gymnasium in Ehingen (14), die dem Stift Marchtal am nächsten lagen. Die beiden Klöster unterhielten im Bildungsbereich gute Beziehungen, was sich u. a. darin zeigt, dass sich im 17. Jahrhundert auch Marchtaler Konventualen an Disputationen im Kloster Zwiefalten beteiligten und umgekehrt⁸⁸. Das früheste im Marchtaler Bestand überlieferte Drama aus Zwiefalten datiert von 1665 (Nr.4)⁸⁹. Besonders viele der Zwiefalter Stücke entstanden unter der Regierung des theaterliebenden Abtes Benedikt Mauz (1744–1765)⁹⁰. Eine Kantate hat sich aus dem Jahr 1766 erhalten (Nr.251) und drei aus der Zeit zwischen 1775 und 1777 (Nrn.348, 349 und 351); zwei sind undatiert (Nrn.366 und 367). Während es sich bei den Quellen aus Zwiefalten um Drucke und Handschriften ausschließlich in lateinischer Sprache handelt, kommen aus Ehingen nur Periochen, von denen die meisten in lateinischer und deutscher Sprache abgefasst sind⁹¹, die jüngste nur in Deutsch (Nr.356)⁹².

⁸⁷ Die Nrn.222 und 306 können nicht sicher in Zwiefalten verortet werden, auch wenn FREI, *Zwiefalter Schul- und Klostertheater*, 298–310, dies so voraussetzt. Da Nr.222 für den neuen Zwiefalter Subprior Augustin Schneid geschrieben wurde, ist bei diesem Stück die Wahrscheinlichkeit der Verfasserschaft eines Zwiefalter Konventualen sehr hoch. Schneid wurde 1763 in sein Amt gewählt. Vgl. LINDNER, *Professbücher*, Bd.III, 74, Nr.9. Bezüglich des Stückes Nr.306, welches als *Musicalisches traur=gespräch* betitelt ist, ist die Zuordnung nach Zwiefalten aufgrund der Widmung am Schluss zumindest fragwürdig. Es schließt mit einem Epigramm und einer Widmung an P. Professor Fidelis, die auf den 3. August 1769 datiert und mit P. Udalricus unterschrieben ist. Sollte es sich um Ulrich Haffner von Marchtal handeln? Die Widmung gibt Rätsel auf: Sie beginnt ungewöhnlich: „En! habes, quod petivisti, est opus peremptorium, et à prandio completum.“ Und endet ebenso rätselhaft: „Fors Rmo [= Reverendissimo] Zwifuldensi placebit, et Rmus Pater noster nobiscum ridebit. non urgeo tamen. Saltem fac, textus iste ut asservetur, donec Marchtallum disputaturus venero. Cantabo ipsemet, si nullus ilius. tuus. P. Udalricus.“ Ist dieser „Pater noster“ der Abt von Zwiefalten oder ist er vielleicht doch aus Marchtal? Wenn das Stück aber ein Marchtaler aufgeführt hat, weshalb sollte der Text aufgehoben worden sein, bis der Verfasser wieder nach Marchtal käme? Ließe es sich damit erklären, dass Ulrich Haffner (* 1725) Pfarrer von Kirchbierlingen war? Vgl. dazu das Verzeichnis der Konventualen bei SAILER, *Das jubelnde Marchtall*, unpaginiert.

⁸⁸ Vgl. SCHÖNTAG, *Locus pro studiis*, 137.

⁸⁹ Da dieses Drama die „formale Meisterschaft“ des Zwiefalter Theaters dokumentiert, kann man davon ausgehen, dass dieses nicht erst zu dieser Zeit einsetzte. Vgl. FREI, *Zwiefalter Schul- und Klostertheater*, 281.

⁹⁰ Und zwar die Nrn. 64, 68, 70, 84, 89, 126, 135, 157, 165, 177, 194, 204 und 228.

⁹¹ Nämlich die Nrn. 181, 200, 207, 225, 235, 261, 275, 296, 308, 316, 325, 335 und 340.

⁹² Näheres zu diesen Dramen bei FREI, *Zwiefalter Schul- und Klostertheater*, 285–310, der fünf zusätzliche Zwiefalter Stücke aus den Jahren 1760, 1778–1780 und 1783 sowie drei weitere Ehinger Periochen aus den Jahren 1774, 1777 und 1779 auflistet, die sich heute in der Badischen und in der Württembergischen Landesbibliothek sowie in der Stadtbibliothek Ulm befinden. Tatsächlich zeigen bereits die „Ephemerides extero-domesticae ad a. 1697“, dass die überlieferten Stücke nur einen Bruchteil der tatsächlich verfassten Dramen ausmachen. Sie schreiben dem Zwiefalter Abt Nikolaus II. (1765–1787), der in Ehingen lange Zeit

Es handelt sich bei den vierzehn als Tragödie oder Trauerspiel bezeichneten Dramen aus Ehingen ausschließlich um Herbstspiele, die am Schluss des Schuljahres in den ersten Septembertagen aufgeführt wurden. Seit der Errichtung des Gymnasiums in Ehingen 1686, das in dem 1706 fertig gestellten Kollegiengebäude einen eigenen, über zwei Stockwerke laufenden Theatersaal besaß, hat man wahrscheinlich die eng mit dem Schulbetrieb verknüpften Herbstspiele dorthin verlagert⁹³. Den letzten Hinweis auf ein Herbstspiel aus Zwiefalten stellt jedenfalls die handschriftliche Perioche von 1697 dar (Nr.17). Das Stück trägt den Titel *Fructus Multiplex ex Arbore vitae* und behandelte das Thema Kreuzesliebe. Anschließend erfolgte die Verteilung der Prämien⁹⁴. Aus den Jahren nach 1697 bis zur Mitte der vierziger Jahre des 18.Jahrhunderts haben sich keinerlei Hinweise auf Aufführungen in Zwiefalten oder Ehingen erhalten. Die älteste Perioche des Marchtaler Bestandes zu einem Herbstspiel des Ehinger Gymnasiums ist auf 1758 datiert (Nr.181), die jüngste auf 1778 (Nr.356)⁹⁵. Auch wenn davon auszugehen ist, dass bei Weitem nicht alle Theaterstücke oder Periochen bis heute erhalten geblieben sind, geschweige denn in die Marchtaler Sammlung aufgenommen wurden, zeugen die Stücke aus Zwiefalten und Ehingen auf jeden Fall von einem lebendigen und kreativen Theaterschaffen der Zwiefalter Benediktiner. Noch weniger Dramen und Periochen finden sich im Marchtaler Bestand aus den übrigen Benediktinerklöstern Oberschwabens, Bayerns und der Schweiz.

Aus dem Kloster Elchingen haben die lateinisch-deutschen Periochen der Herbstspiele von 1746 und 1767 nach Marchtal gefunden (Nrn.71 und 280). Das dritte Stück aus Elchingen ist ein allegorisch-mythologischer *Applausus* vom 6.Februar 1749 zum Geburtstag des Abtes Amandus (Nr.98)⁹⁶. Der deutsche, allegorische *Jubel = Ruff* aus Irsee (Nr.209) wurde am 27.September 1761 zu einem ungewöhnlichen Ereignis aufgeführt, dem 100.Geburtstag eines gewissen Johann Michael Beck, eines Bürgers und Kunstdrehers aus Ehingen (Donau). Der Jubelruf wird von den Allegorien der Freundschaft des Jubilars und des Klosters „Irrsee“ [sic!] gesungen und ist mit einer Menge Belegstellen aus der Bibel versehen. Das Rätsel,

Professor und Superior war, die Verfasserschaft von 37 opera comica zu. Vgl. HEHLE, Geschichte, 34, Anm.38.

⁹³ So auch FREI, Zwiefalter Schul- und Klostertheater, 285: Der Gründungsvertrag des Gymnasiums vom 29.Januar 1686 sah Herbstspiele mit Prämienverteilung im Rathaus vor, bis die Schule ein eigenes Theater mit dem dazugehörigen Fundus eingerichtet habe. Da das Rathaus 1688 abbrannte, kann man allerdings über die Einhaltung des Vertrages wenig sagen.

⁹⁴ Dazu FREI, Zwiefalter Schul- und Klostertheater, 284 f.

⁹⁵ Ob man aus der Tatsache, dass diese Perioche ausschließlich in deutscher Sprache abgefasst ist, schließen darf, dass auch das zugehörige Drama deutsch geschrieben war – so FREI, Zwiefalter Schul- und Klostertheater, 288 –, bleibt fraglich, wie aufgrund der Ausführungen zu den Periochen in Punkt I.1.a. deutlich geworden sein dürfte.

⁹⁶ Zum Theaterwesen des Klosters Elchingen vgl. auch KLEMM, Benediktinisches Barocktheater, 413, der allerdings nur einen Hinweis auf drei Dramentitel aus den Jahren 1791 und 1792 gibt.

was Beck mit dem Kloster zu tun hatte, enthüllt sich am Schluss, als dem Jubilar und dem Abt des Klosters Segenswünsche entgegengebracht werden: Er war der Vater von Abt Bernhard (1731–1765)⁹⁷. Dieses kleine Stück ist einer der wenigen, bisher bekannten Nachweise über eine Theatertätigkeit in Kloster Irsee⁹⁸. Die Kantate, welche am 10. Mai 1748 im Zuge der Verleihung der bischöflichen Rechte, das der Kirchweihe und der Firmung, durch Kardinal Quirini an Engelbert (1747–1760)⁹⁹, den Fürstabt der Benediktinerabtei von Kempten, abgesungen wurde (Nr.90), dürfte trotz fehlender Angaben mit großer Wahrscheinlichkeit dort aufgeführt worden sein.

Aus dem Kloster Ochsenhausen finden sich im Marchtaler Bestand lateinisch-deutsche Periochen zu den Herbstspielen der Jahre 1737, 1746, 1770 und 1778 (Nrn.43, 72, 315 und 355), außerdem lateinische und lateinisch-deutsche Libretti aus den Jahren 1736, 1747 und 1771 (Nrn.35, 79 und 321) zu Singspielen und Kantaten, darunter ein *Xenium*¹⁰⁰ für Abt Benedikt Denzel (1737–1767) aus Anlass des neuen Jahres 1747 (Nr.79). Damit setzt die Überlieferung des Marchtaler Bestandes in Bezug auf Ochsenhausen recht spät ein, denn die Theatertradition dieses Klosters reicht mindestens bis in das Jahr 1620 zurück, wo das Drama *S. Machario* aufgeführt wurde¹⁰¹. Obwohl sich im Marchtaler Bestand sicher nur ein sehr geringer Bruchteil der tatsächlich in Ochsenhausen verfassten und aufgeführten Theaterstücke erhalten hat, wird bereits anhand dieser wenigen Zeugnisse deutlich, dass die Ochsenhausener Dramen die zeitgenössische Theaterlandschaft und die Dramentheorien wahrgenommen und zu einem gewissen Grad rezipiert haben. Dennoch lassen sich die einzelnen Dramen weder in stofflicher, noch in thematischer oder formaler Hinsicht in ein festes Schema pressen, sondern tragen immer noch die individuellen Züge der

⁹⁷ Zu Abt Bernhard Beck vgl. PÖTZL, Irseer Konvent, 49–53.

⁹⁸ Weitere Hinweise bei PÖRNBACHER, Barockliteratur in Irsee, 247–254, u. a. auf das einzige aus Irsee erhaltene Theaterstück, welches die Mönche zum Namenstag von Abt Bernhard 1743 aufführten. Ein Teilabdruck des Namenstagsstücks findet sich ebd., 261–265. Dazu schon KLEMM, Benediktinisches Barocktheater, 414 f. Der Hinweis auf ein Schultheaterspiel in Irsee bei GOLDMANN, Musikpflege, 244, (mit Verweis auf PÖRNBACHER, Barockliteratur in Irsee) konnte nicht verifiziert werden.

⁹⁹ Vgl. HEMMERLE, Kempten, 132.

¹⁰⁰ Bei den Jesuiten wurden deutsche oder lateinische Xenien („Geschenk-Gedichte“) meist als Jahresgaben am Titularfest an die Sodalen der Kongregationen verteilt. Vgl. ROLLE, *Xenium*, 152.

¹⁰¹ Vgl. MAIER, Bildung und Wissenschaft im Kloster Ochsenhausen, 305 f., mit weiteren Hinweisen auf Dramen und Nachrichten von Aufführungen. MAIER hat die Ochsenhausener Quellen im HStA Stuttgart B 481 untersucht und darin interessanterweise keinen Hinweis auf eines der im Marchtaler Bestand überlieferten Stücke gefunden. Auch KANTNER/LADENBURGER, Pflege der Musik, 408–414, kennen die Stücke des Marchtaler Bestandes nicht, beschreiben aber einige andere Dramen, u. a. die 1799 dargebotene Operette „Nehemias/im neuen Bunde“, das letzte für einen Ochsenhausener Abt aufgeführte Werk. Einige Hinweise auf Ochsenhausener Dramen und Melodramen bei NÄGELE, Das höhere Schulwesen, 861 f.

jeweiligen Dramatiker¹⁰². Dies zeigt sich auch bei den übrigen benediktinischen Stücken. Hier ist als erstes Ottobeuren mit seiner durch Klemm gut erforschten Theatersammlung zu nennen¹⁰³. Auf die Theatertradition dieses Klosters verweisen im Marchtaler Bestand nur die beiden Perioden zu den Herbstspielen der Jahre 1758 und 1768 (Nrn.182 und 298). 1758 wurde auch das Professjubiläum von Abt Anselm (1740–1767) kommemoriert. Hatten die Ottobeurer 1756 extra wegen des Jubiläums das Herbstspiel auf den 16. August vorverlegt, so legten sie seit 1757 wieder größeren Wert auf einen geregelten Schulbetrieb und kehrten mit dem Herbstspiel wieder zum üblichen Termin am 5. oder 6. September zurück. Das Professjubiläum wurde nun nur noch in der Dedikationsformel auf dem Titelblatt erwähnt¹⁰⁴. Zwei Quellen kamen aus dem entfernteren Kloster Petershausen nach Marchtal. Sie gehören zu musikalischen Darbietungen von 1737 und 1764 für den Abt des Klosters (Nrn.34 und 232). Sogar aus der in der Schweiz gelegenen Abtei St. Gallen haben sich im Marchtaler Bestand vier gedruckte lateinische Libretti erhalten. Diese stammen vorwiegend aus dem Jahr 1767 und wurden anlässlich der Weihe des neuen Abtes Beda Anghern (1767–1796) aufgeführt (Nrn. 281 bis 284). Dazu kommt ein Libretto aus dem Jahr 1768 (Nr.299)¹⁰⁵. Die Tatsache, dass gerade in einem für das Kloster St. Gallen so ereignisreichen Jahr wie 1767 (Fertigstellung der prächtigen Klosteranlage und Tod des Abtes Cölestine Gugger) Belege von Melodramen bzw. Singspielen nach Marchtal gekommen sind, ist nicht überraschend und verdeutlicht einmal mehr sowohl die weitverzweigten Beziehungen der Abtei Marchtal als auch die vielfältigen Einsatzmöglichkeiten musikdramatischer Aufführungen.

Im Mai 1691 wurde für Romanus, den Abt des Benediktinerklosters St. Ulrich und Afra in Augsburg, eine *Actio comica* mit dem Titel *Audaces/Fortuna Juvat./Sive/Alexander/Magnus/Vivum Audaciae Prototypon* gespielt, woran die lateinische Perioche im Marchtaler Bestand erinnert (Nr.16). Eine Ausnahme im Marchtaler Bestand ist das Libretto von 1758 aus Urspring, dem einzigen Frauenkloster, das hier seine Spuren hinterlassen hat (Nr.179). Aus Weingarten, das ebenso wie Ottobeuren über eine umfangreiche Spieltradition verfügt, haben sich im Marchtaler Bestand ebenfalls nur zwei Stücke erhalten (Nr.99 und 127). Sie gehören zu den Herbstspielen von 1749 und 1753, die etwas aus dem Rahmen fallen, da sie ein bibli-

¹⁰² Vgl. dazu die Ausführungen in Abschnitt II.3 (Aufbau der Dramen) und die Kapitel IV. und V.

¹⁰³ KLEMM, *Benediktinisches Barocktheater*, 95–184, bringt eine umfassende Geschichte des barocken Theaters in Ottobeuren und berücksichtigt dabei auch den anders als in den meisten Klöstern wenigstens teilweise erhaltenen Theatersaal sowie die Bühne des Ottobeurer Theaters, vgl. ebd., 101–111.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., 135.

¹⁰⁵ Zur Theaterkultur St. Gallens vgl. vor allem BISCHOF, *Theatergeschichte*, der seinen Schwerpunkt auf die Dramen Athanas Guggers (1608–1669) legt und auf diese Stücke nicht näher eingeht. Vgl. daher unten Punkt V.2.d., S.275 f., V.4.a., S.287–292. Zusammenfassend KALKOFEN, *Literarisches Leben*, 805–809.

ches Thema und ein Marienmirakel thematisieren¹⁰⁶. Abschließend ist das Kloster Wiblingen in Ulm zu nennen, das im Marchtaler Bestand mit verschiedenen Libretti aus den Jahren 1746, 1762, 1774, 1777 und 1778 vertreten ist (Nrn.66, 214, 345, 352 und 357), nicht aber mit einem Herbstspiel.

Neben diesen Quellen zum Theaterspiel benediktinischer Klöster finden sich im Bestand zwei weitere Periochen aus Gymnasien bzw. Lyzeen des Benediktinerordens. Die erste stammt vom 1697 durch Fürstbischof Johann Franz Eckher von Kapfing und Liechteneck (1694/1695–1727) errichteten Lyceum in Freising, dem „zweiten Zentrum benediktinischer Erziehung und Theaterkunst“¹⁰⁷ nach Salzburg. Sie gehört zum Herbstspiel, das von Gymnasiasten und Studenten am 3. und 6. September 1745 aufgeführt wurde. Es trägt den recht ausführlichen Titel *Virtus Matura Post sex, Dejectis Aemulis Vate D. Wolfgango Ratisbonae Episcopo, in S. Henrico, Ex serenissimis Ducibus Bavariae Romanorum Rege, ac imperatore Coronata* (Nr.62). Das Stück ist Fürstbischof Johann Theodor von Bayern (1727–1763) gewidmet. Die Handlung stellt dar, wie sich das durch den heiligen Regensburger Bischof Wolfgang (972–994) vermittelte Zeichen „post sex“ erfüllt, als der bayerische Herzog und später heilig gesprochene Heinrich II. (1014–1024) in Mainz sechs Jahre nach der Vorhersage zum Kaiser (des Hl. Römischen Reiches Deutscher Nation) gewählt wurde. Fälschlicherweise hatte der Kaiser das Zeichen auf seinen Tod hin gedeutet und daher ein besonders frommes Leben geführt, das von Gott letztendlich mit der Kaiserkrönung belohnt wurde¹⁰⁸.

Die zweite Perioche kommt aus Villingen und gehört zum Herbstspiel von 1757 (Nr.168). Es handelt sich um eine Parabel mit dem Titel *Ecclesiae Romano-Catholicae / Status / Plantationis / connubio / Theogeniae / cum / Pelacarto / in scenam datus. / oder / Die Römisch-Catholische Kirche / als eine Pflanze in erstem Wachstum / betrachtet, / und durch Vermaehlung / Theogeniae mit Pelacarto / in einem Schauspiel entworfen*. Das Drama zeigt, wie sich für die in Gefahr schwebende Theogenia durch die Verbindung mit Pelacarto alles zum Guten entwickelt, da sie in ihm über einen zuverlässigen Beistand verfügt. Dabei symbolisiert Theogenia die römisch katholische Kirche und Pelacarto den Hl. Geist, was nahe liegt, handelt es sich doch bei Pelacarto um ein Anagramm von Paracleto.

¹⁰⁶ Zu den Stoff- und Themenschwerpunkten des Ordenstheaters im 18. Jahrhundert vgl. unten Abschnitt IV.2. Mit den Quellen zum Theaterspiel der Abtei Weingarten beschäftigen sich REINHARDT, Musik- und Theaterpflege, 141–150; SCHAAF u. a., Der barocke Martinsberg, 244–246; SPAHR, Theaterpflege, 319–330; ZEISSIG, Theater der Benediktiner, 67–75.

¹⁰⁷ BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 208. Näheres zur Gründung und zum Ausbau dieses Lyceums sowie zum dortigen Theater bei HUBENSTEINER, Geistliche Stadt, 156–177. Zu den wenigen weiteren erhaltenen Quellen zum Theater des Freisinger Lyceums vgl. KLEMM, Benediktinisches Barocktheater, 423–432; PÖRNBACHER, Literatur und Theater, 1002 f.

¹⁰⁸ Die Dramatisierung dieser Geschichte über dieses besondere memento mori Heinrichs II. hat eine lange Tradition: Auf der Jesuitenbühne erschien sie erstmals 1613 und wurde danach häufiger inszeniert. Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1, 109 f., und die edierten vier Periochen der Jahre 1613, 1618, 1624 und 1722: ebd., 973–1050, sowie ebd., Bd.I/2, 1716–1733 (Kommentare). Zur Darstellung Kaiser Heinrichs II. vgl. BITTNER, Kaiser Heinrich II., 241–270.

Mit diesen Quellen ist die Spannbreite benediktinischer Überlieferung im Marchtaler Bestand umrissen. Zwar stellen sie nur einen geringen Bruchteil der tatsächlich aufgeführten Dramen und Musik-Dramen dar, geben aber dennoch einen guten Einblick in die Fülle der unterschiedlichsten dramatischen Aktivitäten des Ordens, deren eigenständiges Profil im Vergleich zu den Theateraufführungen der Jesuiten von der Forschung immer wieder betont wird. Als Unterschiede zum Jesuitentheater gelten gemeinhin „die Anreicherung mit Allegorien, mythologischen und mitunter recht breiten komischen Szenen; der aufgrund des hohen Musikanteils manchmal opernhafte Charakter (S. Dahms); die daraus resultierenden hohen Ansprüche an die Schauspieler, die wie die *Patres comici* (Dramenverfasser resp. -bearbeiter und Regisseure) in Einzelfällen jahrzehntelang an das Theater gebunden blieben“¹⁰⁹. Da der Orden der Benediktiner anders als der Jesuitenorden nicht zentralistisch organisiert war, finden sich regionale Unterschiede, die sich u. a. in der Verwendung des Dialektes bemerkbar machen, der zu den lateinisch-deutschen Stücken hinzukommt, z.B. bei Maurus Lindemayr (1723–1783)¹¹⁰.

Kontrovers diskutiert wird in der Forschung die im Anschluss an Flemming und Kindermann vorgenommene pauschale Einstufung des Benediktinertheaters als „versöhnlich“, „tolerant“, „humorhaft“ u. ä.¹¹¹ Nach Ansicht dieser Autoren sei das benediktinische Theater letztlich nicht polemisch und verzichte weitgehend auf die Stilmittel, die das Jesuitentheater der Gegenreformation so stark vertreten hatte (heroische Auftritte, leidenschaftliche Kämpfe, Kampf gegen die Häresie, Blut und Märtyrerpalmen, die Verherrlichung Roms). Als Grund wird immer wieder die besondere „familiäre“ und im Glauben gesicherte Atmosphäre des geschlossenen Benediktinerkonvents gesehen, die dazu führte, dass die *Patres* weniger mit weltlichen Kämpfen konfrontiert gewesen seien. Dazu komme eine Art Synkretismus, die den Umgang mit der Antike prägte, so dass Jupiter gleichsam als „*prête-nom*“ für Gott erscheine¹¹². Dem widersprechen die Entdeckungen von Klaus Zelewitz, dass während der Regierungszeit des Salzburger Erzbischofs Max Gandolf Graf von Khuenburg (1668–1687), in der es auch zu Hexenprozessen und Hexenverbrennungen gekommen ist, in den Stücken der Salzburger Benediktiner eine massive Frauenfeindlichkeit festgestellt werden kann. Er kommt daher zu dem Schluss, dass die gängigen Beschreibungen modifiziert werden müssen, da sich „bei diesem

¹⁰⁹ ZELEWITZ, Soziale Aspekte des Benediktinerdramas, 249.

¹¹⁰ Vgl. VALENTIN, *Le théâtre [...] Salut des âmes*, Bd.1, 30–33.

¹¹¹ Zu dieser bisher nur anhand der Inszenierung der Parabel vom Verlorenen Sohn (Lk 15,11–32) untersuchten benediktinischen Milde vgl. z.B. BOBERSKI, *Theater der Benediktiner*, 191; BRAUNECK, *Welt als Bühne*, Bd.2, 378 f.; KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, Bd.III, 461 f. Kritisch zur „benediktinischen Milde“: WIMMER, *Neuere Forschungen*, 616. SZAROTA, *Jesuitendrama*, Bd.I/1, 43, spricht umgekehrt auch in Bezug auf jesuitische Inszenierungen von der großzügigen Vergebung des barmherzigen Vaters, die diese Dramen vermitteln sollten.

¹¹² Vgl. VALENTIN, *Le théâtre [...] Salut des âmes*, Bd.1, 46.

Ordensdrama unter einer glatteren Oberfläche [...] nur eine besser kaschierte, aber im Grunde gleich aggressive Version der Propaganda fides [sic!]“ verberge¹¹³.

Auch die benediktinischen Quellen des Marchtaler Bestandes verbieten es, vor-schnell von benediktinischer Toleranz und Versöhnlichkeit zu sprechen. Zunächst fällt auf, dass die Lehre des Dramas häufiger durch ein abschreckendes als durch ein positives Beispiel illustriert wird¹¹⁴. Andererseits zeigen sich am Beispiel eines Vergleichs der benediktinischen und jesuitischen Bearbeitung des Joseramnus-Stoffes doch Differenzen: Für die Untersuchung sei nochmals die benediktinische Ochsenhausener Perioche *Joseramnus/Paterni Rigoris Victima/à Liderico Flandriae Duce Justitiae immolata* von 1746 (Nr.72) herangezogen. Der Kern der Handlung ist offensichtlich: Der flandrische Jüngling wird für das relativ geringfügige Vergehen eines Mundraubes, der zugegebenermaßen schlimme Folgen hat, mit dem Tod bestraft. Interessant ist die Ochsenhausener Interpretation dieser Handlung: Der zugehörige Prolog und die beiden Chöre veranschaulichen den beliebten alttestamentlichen Jephthe-Stoff (Ri 11,29–40) und stellen damit eine Parallelhandlung vor, die gleichzeitig die Haupthandlung deutet: Jephthe muss sein Gelübde an Gott erfüllen und seine Tochter opfern; ebenso unterwirft sich Lidericus einer höheren Gerechtigkeit und ‚opfert‘ seinen Sohn, der ja bereits im lateinischen Titel als Opfer der väterlichen Strenge oder Härte vorgestellt wird. Das Opfer des Joseramnus allegorisch auf das Opfer Christi hin zu deuten, wie dies öfter mit der Tochter des Jephthe geschieht, würde zwar zu weit führen, denn anders als Christus und anders als Jephthes Tochter, hat Joseramnus sehr wohl Schuld auf sich geladen und war trotz der Warnung des „Thor=Verwalters“ nicht bereit, umzukehren und die Äpfel zu bezahlen. Dennoch bleibt das Stück ambivalent, denn im Epilog wird nicht der strenge Gerechtigkeitssinn des Vaters gepriesen, sondern ganz Flandern beweint den hingerichteten Prinzen, und einige Zuschauer werden voller Mitleid ebenfalls in Tränen ausgebrochen sein.

In der jesuitischen Bearbeitung des Stoffes werden andere Akzente gesetzt, wie eine Perioche aus Landsberg vom 3. und 5. Herbstmonat 1686 zeigt. Die Unterschiede schlagen sich wiederum bereits im Titel nieder: *Joseramnus/Liderici Principis/in Flandria/Filius/Paternae Justitiae/Exemplum*¹¹⁵. Das Drama macht also den Jüngling zu einem Beispiel für die väterliche Gerechtigkeit. Selbst wenn der Vater in den Jesuitenstücken durch seine Strenge eine törichte Eitelkeit zur Schau stellen sollte, indem er sich mit der Gerechtigkeit, die er gegen den eigenen Sohn

¹¹³ ZELEWITZ, Soziale Aspekte des Benediktinerdramas, 250f. Vgl. auch SZAROTA, Das katholische und protestantische Schuldrama, 240, die die daran anschließende Diskussion dahingehend zusammenfasst, dass es sich wohl um eine zeitlich beschränkte Erscheinung gehandelt habe, welche die grundsätzlich milde und humane Ausrichtung des Benediktinerdramas nicht vergessen machen dürfe.

¹¹⁴ Vgl. dazu Tabelle 1 im Anhang auf der CD-ROM.

¹¹⁵ Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.II/1, Stück II, i, 31, 359–365; ebd., Bd.II/2, 2213 f. (Kommentar).

anwendet, brüestet¹¹⁶, so wird erst im benediktinischen Stück, das allerdings sechzig Jahre jünger ist als das jesuitische, Joseramnus als Opfer gesehen. Aufgrund der hier überlieferten Periochen allein lässt sich allerdings nicht entscheiden, ob dieses Stück als ein Beweis für die These gelten kann, den Benediktinern gehe es mehr um die „theatralische Gestaltung der christlichen Moral im Licht göttlicher Milde“ als den Jesuiten, die den Zuschauern durch das „Aufzeigen der Untergangs- und Verdammnis-Fährnisse“ mit einem Richtergott drohen, und die benediktinischen Dramen seien daher „voll des Verstehens für das Allzumenschliche“¹¹⁷. Eher zeigt das Drama, dass auch bei benediktinischen Dramatikern ein gewisser Hang zu Strenge und Unversöhnlichkeit vorliegt – schließlich werden die Zuschauer plakativ aufgefordert, ihre Kinder ebenfalls zu strafen und zu züchtigen. Die Periochen machen jedoch insgesamt sensibel für die Notwendigkeit einer differenzierten Quellenanalyse, die freilich im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden kann und daher vorerst ein Desiderat der Forschung bleiben muss. Noch weniger beachtet als die benediktinischen Dramen blieben bisher die Theateraufführungen der übrigen Orden, von denen sich mittels des Marchtaler Bestandes ebenfalls eine Reihe von Aufführungen nachweisen lässt.

c. Stücke aus Prämonstratenserstiften

Im Zuge des Ausbaus ihres Hausstudiums und ihrer Gymnasien haben auch die prämonstratensischen Klöster die Tradition des Theaterspiels aufgenommen, das ähnlichen Zielen diene wie das der Jesuiten¹¹⁸. Doch während das Theaterspiel Mitte des 17. Jahrhunderts bei den Prämonstratensern im Rahmen des Unterrichts allgemein anerkannt war, dauerte es noch eine Weile, bis es sich auch bei ‚offiziellen‘ Veranstaltungen außerhalb des Schulbetriebes etabliert hatte. Beispielsweise erregte 1653 der Weißener Abt den Widerwillen des Generalabtes le Scellier, als er versuchte, auf dem Provinzialkapitel durch ein von der „religiosa juventute Minorauigiensi“ aufgeführtes und musikalisch untermaltes Drama über Norbert von Xanten Eindruck zu machen¹¹⁹. Im Rahmen der engeren Kloostergemeinschaft jedoch nutzten die Prämonstratenser bald nach der Mitte des 17. Jahrhunderts Theateraufführungen, um besondere Ereignisse wie den Namenstag oder Geburtstag des Abtes zu umrahmen.

Diese Theaterleidenschaft zeigt der Marchtaler Bestand. Dessen weitaus größter Teil setzt sich aus prämonstratensischen Dramen, Periochen und Libretti zusammen. Allen voran natürlich die Quellen aus Marchtal. Von 452 Titeln sind etwa 150 sicher und 15 mit größter Wahrscheinlichkeit aus diesem Kloster. Auch die etwa

¹¹⁶ Vgl. ebd., Bd.I/1, 47.

¹¹⁷ KINDERMANN, Theatergeschichte Europas, Bd.III, 461.

¹¹⁸ Zum Schulwesen der Prämonstratenser vgl. unten Punkt III.2.b.

¹¹⁹ Dagegen hatte im Jahr zuvor sein Marchtaler Amtskollege mit einer Disputation großes Lob geerntet. Vgl. SCHÖNTAG, *Locus pro studiis*, 137.

90 undatierten, handschriftlichen Stücke ohne Ortsangabe kann man wohl zumindest teilweise diesem Kloster zurechnen; selbst wenn sie nicht dort verfasst und aufgeführt worden sein sollten, ist damit zu rechnen, dass sie die dort tätigen Dramatiker inspiriert haben, obwohl sich nur selten direkte Abhängigkeiten bei einzelnen Stücken feststellen lassen¹²⁰. Die Marchtaler Stücke umspannen natürlich nicht nur das gesamte Repertoire des Klostertheaters vom Herbstspiel bis zu Gratulationskantaten und Melodramen, sondern bilden auch den zeitlichen Rahmen des Bestandes. Der älteste Aufführungsbeleg stammt von 1657 (Nr.1), der jüngste von 1778 (Nr.353).

Zahlenmäßig beachtlich sind weiterhin die zwölf lateinischen Periochen und Libretti aus Schussenried. Es handelt sich um Belege für Herbstspiele aus den Jahren 1753 bis 1756, 1758 und 1759 (Nrn.130, 137, 148, 159, 183 und 191) außerdem um Melodramen und Singspiele aus den Jahren 1757, 1767 und 1768 sowie 1775 (Nrn.168, 271, 289, 295 und 347). Dazu kommt eine undatierte Kantate, die in die Amtszeit Abt Siards fällt (Nr.364). Aus den übrigen Prämonstratenserabteien der schwäbischen Zirkarie haben nur wenige Periochen und Libretti nach Marchtal gefunden: die Periochen zweier Herbstspiele aus Weißenau von 1726 und 1727 (Nrn.22 und 23), zwei Kantaten aus den Jahren 1758 und 1767 (Nrn. 176 und 285) aus Rot an der Rot, außerdem zwei Melodramen bzw. Singspiele von 1759 und 1778 (Nrn.187 und 354) sowie ein Herbstspiel von 1774 (Nr.346) aus Roggenburg. Aus Ursberg oder aus anderen, nichtschwäbischen Prämonstratenserklöstern finden sich keine Stücke im Marchtaler Bestand. Ausnahmen sind das Singspiel von 1758 aus Allerheiligen (Nr.178) und die Kantate aus dem Kloster Oberzell bei Würzburg zum Regierungsjubiläum des dortigen Abtes 1764 (Nr.233). Damit zeigt der Marchtaler Bestand, dass es nicht nur in Marchtal, sondern auch in anderen Prämonstratenserabteien eine gewisse Spieltradition gab, selbst wenn sich diese durch die Marchtaler Überlieferung alleine nicht kontinuierlich nachweisen lässt¹²¹.

d. Periochen, Dramen und Libretti sonstiger Orden

Es ist bekannt, dass sich auch die Augustiner-Chorherren dem Theaterspiel gewidmet haben. Im Marchtaler Bestand haben sich einige Stücke aus den Klöstern

¹²⁰ Nr.148 (Schussenried 1755) und Nr.224 (1763) behandeln zwar das gleiche Thema, da es sich bei der Quelle aus Schussenried allerdings um eine Perioche handelt, lassen sich keine direkten Abhängigkeiten nachweisen. Ähnlich ist es bei Drama Nr.244 (Marchtal 1765), welches das gleiche Thema behandelt wie die Perioche Nr.54 a (Innsbruck 1741). Teilweise Übereinstimmungen gibt es bei Nr.26 (Amberg 1728) und Nr.27 (Ort und Aufführungsdatum nicht bekannt), Nr.36 (Marchtal 1736) und Nr.52 (1740). Identisch sind Nr.264 a (1766) und das Libretto von Nr.318 (Waldsee 1770).

¹²¹ Vgl. beispielsweise den Beitrag von LEINSLE, Weißenau, 24 f., der weitere „Opera“ und Singspiele aus Weißenau und Schussenried erwähnt, die zu Jubiläumsfeierlichkeiten oder bei anderen Gelegenheiten aufgeführt wurden. Ebenso WILSS, Geschichte, 22 f. und 29 f. Zur Jubelfeier in Weißenau vgl. UNOLD, Vollständige/Beschreibung, 113–127.

Kreuzlingen am Bodensee und aus Wengen in Ulm erhalten¹²². Während es sich bei der Überlieferung aus Kreuzlingen lediglich um zwei Kantaten handelt (Nrn.76 und 390), kommen aus Wengen Melodramen der Jahre 1740, 1746, 1752 und 1755 (Nrn.51, 69, 119, 144 und 147)¹²³ und Herbstspiele von 1748 und 1750 (Nrn.92 und 104); letztere sind als „Klein-Helden-Spiele“ bezeichnet. Dass es sich bei diesen Stücken um einen sehr kleinen Prozentsatz der tatsächlich aufgeführten Stücke handelt, zeigen die im Stadtarchiv Ulm überlieferten Dramen der Jahre 1740–1779, die zum Teil von Josef Lederer und Gregor Trautwein stammen¹²⁴.

Auch aus dem Zisterzienserorden haben Periochen und Libretti den Weg nach Marchtal genommen. Sie kommen aus dem Kloster Salem und gehören zu verschiedenen Dramen, Melodramen (Nrn.63, 74, 81) und Singspielen (Nrn.210, 257 und 336) aus den Jahren 1745 bis 1747, 1761, 1766 und 1772. Anders als die meisten Klöster führten die Salemer Zisterzienser als Herbstspiel zur Verteilung der Prämien ein reines Drama musicum auf¹²⁵. Das Melodrama zur Kirchweihe und zur Translation des Gnadenbildes von Salem nach Neu-Birnau vom 21. September 1750 hat sich ebenfalls im Marchtaler Bestand erhalten (Nr.108)¹²⁶. Unikate sind die lateinische Perioche zu einem Drama, das vom Studienkolleg der Karmeliten zu Augsburg am 27. und 28. März 1737 aufgeführt wurde (Nr.42), und die Perioche eines Schauspiels aus dem Stiftsgymnasium der Piaristen in Kempten vom 6. September 1759 (Nr.189)¹²⁷. Bei der lateinisch-deutschen Perioche zum Drama *Cyrus/Providentiae Altissimae/Prodigium* aus Hedingen von 1771 (Nr.327) ist die Zuweisung zu einer bestimmten Einrichtung nicht sofort ersichtlich. Das Titelblatt lässt aber einen engen Zusammenhang mit dem Hedinger Franziskanerkloster erkennen: „Cyrus ein Wunder höchster Vorsicht:/Nachdeme/aus höchst gnädigster Verord-

¹²² Eine Darstellung zu Schule und Theater der Augustiner-Chorherren, v. a. in Bayern und unter besonderer Berücksichtigung des Stiftes Weyarn, bietet SCHMIED, Bayerische Schuldramen.

¹²³ Nr.144 wurde anlässlich der Abtsweihe Michaels II. aufgeführt. Das ist deswegen von Bedeutung, weil zur Begrüßung des neuen Abtes bei seinem Antrittsbesuch in Marchtal ebenfalls ein Melodrama aufgeführt wurde, das sich allerdings nicht im Marchtaler Bestand erhalten hat. Es trug den Titel „Angelus Pacis Michael Ad Aulam Marchtallensem Diverrens“. Vgl. Stadtarchiv Ulm U 7040.

¹²⁴ Vgl. die im Stadtarchiv Ulm, U 3369, U 7036 (Schulkomödien der Jahre 1765–1779), U 7039 (Schulkomödien der Jahre 1737–1745), U 7040, Bd.II (Dramen der Jahre 1744–1765) und U 7041 (dramatische Szenen der Jahre 1740–1765) gesammelten Stücke und die für das Kloster Wengen gedruckten Periochen in der Sammlung der Wagnerdrucke der Stadtbibliothek Ulm. Zum Theaterbetrieb des Klosters Wengen vgl. auch WILSS, Geschichte, 22–27; BECK, Oberschwäbisches Volkstheater, 79–82 und 84–87.

¹²⁵ Einzuschränken ist daher die Aussage bei BÜCHELE, Herzrührende Schaubühne, 198: „Es ist also interessant, dass sich die Klöster im Schul-Musiktheater der reinen Oper [hier als vollständig gesungenes Drama, Anm. d. Vf.] verschlossen“. Zu den verschiedenen Gattungen vgl. unten Abschnitt I.3.

¹²⁶ Vgl. dazu unten Punkt V.2.b.

¹²⁷ Das Drama trägt den Titel *Flavius Clemens Consularis Romanus Martyr* und wurde in Anwesenheit Engelberts, des Fürstbates von Kempten, aufgeführt.

nung/des Durchlauchtigsten [...] Fürsten [...] Carl Friederich/von Hohenzollern [...] zu Hedingen das erste Jahr den freyen Künsten angewendet worden,/dem unter neuen Musen/hell leuchtenden Phöbus/und/durchlauchtigsten Erb=Prinzen/Anton Conrad etc./unterthänigst gewiedmet, und vorgestellt/von eben diesen untergebensten Musen“¹²⁸. Die Dedikation erinnert an die Eröffnung der von den Franziskanern unterhaltenen öffentlichen Lateinschule in Hedingen 1769/70, die auf Anordnung von Fürst Karl Friedrich von Hohenzollern-Sigmaringen (1769–1785) erfolgt war¹²⁹. Es könnte sich also um ein Herbstspiel dieser Institution handeln. Dabei irritiert allerdings nicht nur der falsch angegebene Name des Thronfolgers Anton Aloys (1785–1831), sondern auch die unmittelbar folgende Notiz, dass das Stück „in der hochfürstlichen Residenz“ bzw. laut lateinischem Titelblatt in der „Aula Serenissimi“ aufgeführt wurde. Denkbar wäre, dass die Schüler der Lateinschule (neue Musen) in diesem Jahr ihr Herbstspiel nicht wie an anderen Schulen üblich in ihrer Aula aufgeführt haben, sondern zu Ehren des Fürsten und seines Stammhalters in der fürstlichen Residenz – vielleicht auch deshalb, weil an der eigenen, neu errichteten Schule noch kein geeigneter Aufführungsort zu finden war. Die Beziehung zwischen den Franziskanern und dem Fürsten war von gegenseitiger Verbundenheit geprägt. Karl Friedrich setzte sich 1770/71 nach der Trennung der Hedinger von der bayerischen Franziskanerprovinz vehement für eine eigene Kustodie oder kleine Provinz der von Bayern losgelösten Klöster ein bzw. – nach dem Scheitern dieser Pläne – für die Wiedereingliederung der Hedinger in die bayerische Mutterprovinz. Er glaubte sich den Franziskanern verpflichtet, da er die nach dem Tod von sieben Söhnen langersehnte Geburt eines Thronfolgers im Jahr 1762 u. a. dem Gebet der Franziskaner von Hedingen zuschrieb¹³⁰. Hinweise auf den Franziskanerorden bieten allerdings weder das Titelblatt noch das Stück selbst. Damit endet die Liste der Quellen des Marchtaler Bestandes, die bestimmten Orden zugeordnet werden können. Neben diesen Zeugnissen haben sich auch einige Drucke zu Aufführungen bürgerlicher Theatergesellschaften erhalten.

e. Periochen bürgerlicher Komödiantengesellschaften

Die Periochen einiger Dramen aus der freien Reichsstadt Biberach, welche in der Weihnachtszeit von „verburgerten Agenten und Liebhabern Evangelischen Antheils“ (Nr.398) und im Frühjahr und Herbst „von einer Buergerlichen Comoe-dianten Compagnie Catholischen Antheils“¹³¹ aufgeführt wurden, stellen ebenso

¹²⁸ FZA Ma 1373, 705.

¹²⁹ Zum Franziskanerkloster Hedingen vgl. STEIM, Kloster Hedingen, 518–539, hier besonders 534.

¹³⁰ Vgl. ebd., 526 f.

¹³¹ Nrn.107, 113, 129, 138, 141, 149, 160, 167, 190, 208, 217, 237, 241, 268 und 273. Zum Theater in der freien Reichsstadt Biberach an der Riß vgl. die Aufsätze von JOHNER, Beteiligung, 48–50; DIEMER, Geschichte, 9–18, mit weiterer Literatur.

wie die Perioche zur Aufführung der „verbuegerten Comoedianten=Gesellschaft der / Vorder=Oesterreichischen Stadt Waldsee“ (Nr.318) eine Besonderheit dar: Sie sind ausnahmslos in deutscher Sprache abgefasst. Da es sich nicht um Schultheateraufführungen handelt, sondern in weitestem Sinne um eine Art Volkstheater¹³², darf man davon ausgehen, dass auch die Dramen selbst deutschsprachig waren. Die Biberacher Periochen stammen aus den Jahren zwischen 1750 und 1767, die der evangelischen Gesellschaft ist nicht datiert. Das Trauerspiel aus Waldsee wurde am 23., 26., und 30. September sowie am 4. Oktober 1770 um 13.30 Uhr „auf öffentlicher Schaubuehne vorgestellt“¹³³.

Der Theaterbetrieb dieser Städte stand mit dem Klostertheater insofern in Zusammenhang, als Patres aus den umliegenden Klöstern einige dieser Stücke verfasst oder die Musik dazu komponiert haben¹³⁴. Zum Teil beteiligten sich Patres auch an den Aufführungen selbst¹³⁵. In Augsburg fanden ebenfalls in der Fastenzeit öffentliche Vorstellungen statt, die wahrscheinlich in bürgerlicher Trägerschaft lagen. Die darstellende Gruppe ist nicht sicher zu ermitteln. Auf dem Titelblatt der ebenfalls deutschsprachigen Perioche zum Stück *Veritas ex Inferis Revocata. Oder die: Von Todten erweckte Wahrheit*, das in der Fastenzeit 1745 aufgeführt wurde, heißt es: „Wird von Johann Valentin Wagners/Burgerlichen Stadtmusici seel. hinterlassenen

¹³² Zur nicht ganz einheitlichen Definition der Gattung „Volksschauspiel“ vgl. LINKE, Tiroler Schauspiel, 89–94; SCHÖNWIESE, Volksschauspiel, 293–300; POLHEIM, Das religiöse Volksschauspiel, 99–101; DERS., Volksschauspiel und mittelalterliches Drama, 201–240; DERS., Wesensgleichheit, 266, der unter „Volksschauspiel ein von einer bestimmten sozialen Schicht und für dieselbe dargestelltes Stück ohne Nennung des Verfassers [...], das auf Tradition beruht, als Brauchtum empfunden und mit nicht-illusionsmäßig-theaterhafter Aufmachung gespielt wird“ versteht. Eine Edition verschiedener Spiele bei DERS., Volksschauspiele, Bde.1–4.

¹³³ FZA Ma 1373, 645.

¹³⁴ Namentlich sind als Komponisten genannt: P. Gregorius Bögle aus Ochsenhausen (1734–1796) (Nr.237), der berühmte Marchtaler Kanoniker P. Isfrid Kayser (1712–1771) (Nr.149), P. Wilhelmus Hanser (1738–1796) aus Schussenried (Nr.273), P. Robert Praelisauer aus Ochsenhausen (1708–1771) (Nr.217), der Geschichtsschreiber Joseph Gaisser (Nr.160) und ein gewisser D. Laurentius Weilbacher, Präzeptor am Ort (Nr.107); als Autor P. Hermannus Miller aus Marchtal (Nr.273). Die Musik zum Waldseer Trauerspiel *Besiegte Tyraney. Saphatin auf den väterlichen Thron erhoben* (Nr.318) hat ebenfalls P. Wilhelm Hanser komponiert. Zu Bögle vgl. KANTNER/LADENBURGER, Pflege der Musik, 410. Zu Hanser vgl. KAUFMANN, P. Wilhelm Hanser, 13–17, zu Kayser vgl. BECK, Elternhäuser, 303–320. Nachgewiesen sind auch Einflüsse des Jesuitentheaters und der Prämonstratenser auf das Volksschauspiel vgl. FLEMMING, Geschichte, 129; HÖLZL, Alpenländische Barockdramen, 13–17 und 35–157, der das Drama „Geistliches Schauspiel / von / der in Franckhreich entstanden [sic!] und Crafft / des Hochheiligen / Rosenkhranzes / entlich untertruckhten Albigenischen / Kezerey“ ediert hat, das von einem gewissen Ignatius Zach, einem Prämonstratenser aus Wilten, verfasst und zwischen 1720 und 1791 mehrmals im nordtirolischen Inzing aufgeführt wurde.

¹³⁵ Beispielsweise wirkten 1802 bei der Aufführung von Haydns Schöpfung in Biberach auch Konventualen aus Marchtal mit. Freundliche Auskunft von Herrn Frank Schrader, Wolfach (Brief vom 5. Oktober 2005).

Wittib in der Kayserl. freyen Reichs=Stadt Augspurg die erste halbe Zeit der Heil. Fasten mit schöner Music, und anderen Theatralischen Vorstellungen ausgeziehret“ (Nr.61). Die Darbietungen fanden laut Titelblatt im so genannten „Bau=Garten=Saal“ statt. Hinsichtlich der Uhrzeit nahm man Rücksicht auf das liturgische Programm der Franziskaner: „An denen Werck=Tagen wird jederzeit praecise nach zwey Uhr, an denen Sonn= und Feyr=Tagen Abends um 4. nach geendigtem Gottes=Dienst: Am Judica=Sonntag aber, wegen denen vorfallenden Andachten um 2 Uhr, und am Erchttag, als den 6.April Abends, nach geendigter Proceffion bey denen Herren P. P. Franciscanern das Theatrum eröffnet werden“¹³⁶.

Im „Bau=Garten=Saal“ fanden auch die Aufführungen in der Fastenzeit 1743 und 1746 statt (Nrn.58 und 67). Da die nur über die deutschsprachigen Libretti zu verifizierenden Stücke zu *Musicalische Text, / Welche / In der heil. Fasten=Zeit abgesungen / worden* (Nr.30 von 1732, ohne Ortsangabe und ohne genauen Titel) und zu *Musicalische / Text, / Welche in Sedezia / Dem letzten Koenig / In / Judaea [...] abgesungen worden* von 1741 (Nr.55, Augsburg) gleichfalls in der Fastenzeit aufgeführt wurden, könnte es sich ebenfalls um solche öffentlichen Vorstellungen gehandelt haben. Mit diesen Augsburger Periochen beginnt die Liste der nicht mehr sicher zuzuordnenden Quellen des Marchtaler Bestandes.

f. Nicht konkret zuzuordnende Stücke

Hier ist zunächst das Drama musicum einer Musik-Compagnie von 1758 zu nennen (Nr.175). Es handelt sich um eine Art ‚Militärstück‘, in dem die letztlich nutzlose Eroberung des Breslauer ‚Geigenbogens‘ durch Österreich im Siebenjährigen Krieg (1756–1763) thematisiert wird. Das Drama gibt sich hoffnungsvoll: Ein zukünftiger Sieg der Österreicher schien damals nicht ausgeschlossen. Weitere nicht näher zuzuordnende Stücke sind die *Gratulatio* von 1723 aus Kempten (Nr.20), das deutsche Lied zur Geburt und Taufe des bayerischen Kurprinzen Maximilian Josef von 1727 aus München (Nr.24), eine Schulübung einer Syntax major von 1736 (Nr.37), die Kantate aus Innsbruck von 1741 mit anschließender Beschreibung der gezierten Ehrensäule der heiligen Anna in der Vorstadt und der „Beleuchtung des Tyrolischen Land-Hauses“¹³⁷ zur Geburt des habsburgischen Erbprinzen Joseph II. (Nr.56), eine szenische Deklamation aus Münnerstadt von 1748 (Nr.91), ein *Condimentum Poëticum* zur Einsetzung des Konstanzer Fürstbischofs von 1751 (Nr.114), Überlegungen zum bayerisch-schwäbischen Krieg von 1756 (Nr.155), ein Gedicht für Franziscus Neumayr von 1762 (Nr.213), eine Kantate der Dillinger bischöflichen Kapelle für den Augsburger Fürstbischof Joseph I. von

¹³⁶ FZA Ma 1375, 675.

¹³⁷ Darunter verstand man die Anbringung von Wachsfackeln, Wappen, Sinnbildern und Schriftzügen an das zwischen 1725 und 1728 von Anton Gumppe errichtete ‚Tyrolische Land-Haus‘ in Innsbruck, das heute ‚Altes Landhaus‘ genannt wird und Sitz des Tiroler Landtages ist.

1765, die ein gewisser Petrus Sales komponiert hat (Nr.248), außerdem verschiedene lateinische Libretti zu den Herbstspielen aus Halaedatis von 1764 (Nr.238) und aus Überlingen von 1766 und 1767 (Nrn. 263 und 278). Für alle übrigen Quellen, die noch schlechter einzuordnen sind, sei auf die Tabellen im Anhang verwiesen. Die Mannigfaltigkeit der Marchtaler Überlieferung betrifft nicht nur die Herkunft der Stücke, sondern setzt sich hinsichtlich der verschiedenen ‚Gattungen‘ fort.

3. Gattungen

An dieser Stelle soll keine der literatur- oder musikwissenschaftlichen Forschung zuzurechnende Gattungskritik erfolgen. Statt dessen wird der Versuch unternommen, die Gattungsvielfalt der im Marchtaler Bestand überlieferten Texte aufzuzeigen und zu beschreiben, welchen Gattungen die Dramatiker und Librettisten den Vorzug gegeben haben. Ein Teil der Quellen wurde bereits von den Autoren einer bestimmten Gattung zugewiesen, wobei diese recht frei mit den einzelnen Gattungen und Gattungsbezeichnungen verfahren¹³⁸. Wenn man die Texte in gängige Kategorien einteilt, die heutzutage mit relativ fest definierten Begriffen der Literatur- und Musikwissenschaft überschrieben sind, wird man den Werken aufgrund ihrer individuellen formalen Gestaltung im Grunde nicht gerecht¹³⁹. Um jedoch überhaupt Aussagen über die unterschiedlichsten Gattungen treffen zu können, die im Marchtaler Bestand überliefert sind, muss man sich auf diese Unschärfen einlassen¹⁴⁰. Das barocke Ordensstheater war weitgehend musikalisch geprägt, da auch die Prosadramen selten ohne musikalische bzw. gesungene Partien auskamen¹⁴¹. Grob lassen sich die Texte in Dramen und Musikdramen im weitesten Sinn einteilen.

a. Dramatische Gattungen

Die gängigsten dramatischen Gattungsbezeichnungen ‚Tragödie‘ und ‚Komödie‘ wurden von den Humanisten aus der Antike übernommen. Je nach glücklichem oder unglücklichem Ausgang und abhängig vom Stand der auftretenden Personen, wurde ein Stück als Komödie oder Tragödie bezeichnet¹⁴². Allerdings wurden die

¹³⁸ Vgl. die Einträge in den Tabellen 1 bis 4 auf der CD-ROM.

¹³⁹ Zu diesem Problem vgl. KRUMMACHER, Kantate. IV, 1731–1755. Zu den Schwierigkeiten, das klösterliche Musiktheater in die gängigen Gattungen einzuordnen und zu einer Beschreibung der unterschiedlichen Phänomene vgl. BÜCHELE, Herzrührende Schaubühne, 187 und 190–199.

¹⁴⁰ Vgl. dazu Tabelle 4 auf der CD-ROM.

¹⁴¹ Zum Aufbau der Dramen vgl. unten Abschnitt II.3. Versucht man die Gattungen des Marchtaler Bestandes statistisch zu erfassen, so ergibt sich folgendes Bild: Prosadramen (2,5 %), Prosadramen mit musikalischen Partien (48 %), rein musikalische Darbietungen (47 %), Sonstiges (2,5 %).

¹⁴² Vgl. WOLF, Jesuitentheater, 173.

Gattungsbegriffe zu dieser Zeit nicht streng angewandt, sondern konnten synonym für Drama stehen¹⁴³. Ähnliches gilt für die Dramen des Barockzeitalters und damit für die Stücke des Marchtaler Bestandes: Die zeitgenössische Poetik gab zwar bestimmte Richtlinien und Definitionen von Tragödie und Komödie vor – bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts orientierten sich die Ordenspoetiken (d. h. die jesuitischen Dramentheoretiker)¹⁴⁴ dabei an den antiken Theorien (von Aristoteles und Horaz) bzw. an den antiken Dramen (von Plautus, Terenz und Seneca) –, die einzelnen Dramatiker befolgten diese aber nicht gerade streng. Viele Jesuitenstücke sind beispielsweise wenig an Horaz und den Regeln der antiken Dichtungslehre orientiert¹⁴⁵. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts lockerten auch die jesuitischen Dramentheoretiker ihre Forderungen, vor allem hinsichtlich des tragischen Ausgangs¹⁴⁶.

Überhaupt wurde bei den Ordensdramen nicht immer streng zwischen Komödie und Tragödie unterschieden, wie es im weltlichen Drama der Fall war: „Das Stück konnte einen lustigen und einen ernsten Handlungsstrang haben, und die Bezeichnung *comedia* war ebenso üblich wie die Benennung *comicotragoedia*“¹⁴⁷. In der Konsequenz entwickelten sich neben den klassischen Dramenformen Tragödie und Komödie eine Vielfalt von dramatischen Gattungsunterarten bzw. Gattungsmischformen, da die Dramenautoren die Theorie ihren didaktischen bzw. rhetorischen Zielen unterordneten, allen voran die affektive ‚*persuasio*‘: Vorrangig war die Vermittlung einer moralpädagogischen Botschaft¹⁴⁸. Bei den Prosadramen ist der Begriff der ‚Tragödie‘ vorherrschend¹⁴⁹, auch wenn im Marchtaler Bestand viele nur mittels der zugehörigen Libretti bezeugt sind, die erste Tragödie übrigens recht spät, nämlich 1737 (Nr.44).

¹⁴³ Vgl. RÄDLE, Theater als Predigt, 46.

¹⁴⁴ MÜLLER, Jesuitendrama, Bd.2, 39, listet 15 jesuitische Dramentheoretiker auf, deren Poetiken zwischen 1593 und 1757 erschienen sind. Dagegen sind bisher aus Benediktiner- oder Prämonstratenserklöstern keine theoretischen Schriften zu Drama oder Theater bekannt. Vgl. BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 188.

¹⁴⁵ Vgl. WIMMER, Bühne als Kanzel, 149.

¹⁴⁶ Vgl. LANG, Dissertatio, 80–93 (lat.) und 227–240 (dt.), der sich u. a. auf die Ausführungen verschiedener Dramentheorien aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts beruft.

¹⁴⁷ GAEDE, Humanismus, Barock, Aufklärung, 183.

¹⁴⁸ Vgl. BAUER, Multimediales Theater, 197–200. Bezüglich einer weiteren Differenzierung der Dramen in Tragödie, Komödie, Tragikomödie oder Comico-Tragödie vgl. die Ausführungen bei GUTHKE, Das Problem der gemischten Dramengattung, 339–364, zu den Jesuitenpoetiken besonders 354–356; LANG, Dissertatio, 71–93 (lat.) und 219–240 (dt.); NESSLER, Dramaturgie, 15–32; SCHINGS, Consolatio Tragoediae, 19–55; VALENTIN, Le théâtre [...] Salut des âmes, Bd.1, 353–366. In Bezug auf die unterschiedlichen Dramenformen (Dialoge, Revuestücke, Viten, Dramen mit einem Zentralhelden, konfrontative und episch-novellistische Stücke, Dramen mit Konfliktstrukturen, Drama musicum, Allegorie), die hier nicht weiter berücksichtigt werden, sei verwiesen auf SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1, 32–57; DIES., Geschichte, Politik und Gesellschaft, 11–40. Zu den Zielsetzungen des Ordens-theaters vgl. unten Kapitel III. bis V.

¹⁴⁹ Vgl. dazu Tabelle 4 im Anhang auf der CD-ROM.

Auch für die Marchtaler Überlieferung gilt, dass die (klassische) Dramentheorie nicht immer beachtet wird, zumindest nicht in Bezug auf das tragische Ende. So ist beispielsweise *Adrevaldus/Rex/Longobardorum* [sic!] *catol./Tragoedia* (Nr.244) ein Drama mit uneingeschränkt glücklichem Ausgang. Das Drama handelt von Theolinda¹⁵⁰ (um 570–627/28), einer katholischen Königin der arianischen Langobarden, die sich gegen die Hochzeit ihres katholisch getauften Sohnes Adrevaldus mit einer Arianerin stellt, weil ihr der wahre Glaube wichtiger ist als die Staatsraison. Der Vater der verschmähten Braut will sich dies nicht gefallen lassen und beginnt einen militärischen Angriff. Erst als der Franke Theodebert und Kaiser Phocas (602–610) zu Hilfe kommen, werden die Arianer vertrieben. Das Argumentum berichtet nicht nur von der Rettung der entthronten Königin Theolinda und ihres Sohnes, vielmehr erhält Prinz Adrevaldus die langobardische Krone und sogar der arianische Angreifer kann „sein Haupt kümmerlich durch Abschwörung Arianischer Secte von gänzlichem Untergang“¹⁵¹ retten.

Die Standeshöhe der Personen ist in den Ordensdramen eher gegeben, sind die Protagonisten und ihre Gegenspieler doch oft Kaiser, Könige, Fürsten, Herzoge usw. Bei dem korrekterweise als „Tragico-Comoedia“ klassifizierten Drama *Eduardus/Comes Warvicensis* vom September 1768 (Nr.297) meint der Autor am Ende des Argumentums eigens darauf hinweisen zu müssen, dass „rem scena ita dabit, ne Licentia Comica summae rei deroget“. Der deutsche Begriff des Trauerspiels¹⁵² findet sich ebenfalls im Marchtaler Bestand, und zwar am häufigsten bei zweisprachigen Periochen als Übersetzung für „Tragoedia“. Biberacher Periochen verwenden die näheren Bestimmungen „Haupttragödie“, „Hauptaction“ oder „Trauer- und Hauptaction“ (Nrn.113, 190 und 208). Gleichbedeutend mit Tragödie ist für die Wengener Patres die Bezeichnung „Klein-Helden-Spiel“ (Nrn.92 und 104).

Bei den ältesten, im Marchtaler Bestand erhaltenen Dramen handelt es sich um Comico-Tragödien von 1666 und 1685 (Nrn.6 und 12) und um eine Trag(ic)o-Komödie von 1677 (Nr.10), also um Mischgattungen. Im 18.Jahrhundert tritt der Begriff der Tragico-Komödie nur noch einmal auf, nämlich in dem oben genannten Herbstspiel von 1768 (Nr.297). Davor und danach stößt man fast ausschließlich auf Tragödien, selbst bei glücklichem Ausgang. Auch Komödien finden sich vor allem in der Frühzeit des Marchtaler Klostertheaters, nämlich aus den Jahren 1668, 1683, 1734, 1735 (Nrn. 7, 11, 32 und 33) und letztmals 1746. Hier handelt es sich nur noch um einen ‚Einakter‘ mit 13 Szenen, Interludium und Zwischenchor (Nr.73). Im Augsburger Benediktinerkloster St. Ulrich und Afra wurde 1691 eine „actio comica“ (Nr.16) und in Ochsenhausen 1737 eine „actio comico-tragica“ jeweils in drei

¹⁵⁰ Besser bekannt unter dem Namen Theudelinde oder Theolinde.

¹⁵¹ FZA Ma 1374, 270. Zur historischen Person der Theodelinde und ihrem kulturellen sowie politischen Wirken vgl. HOFMANN, Theodelinde, 1365–1370.

¹⁵² Der Begriff „Trauerspiel“ wurde bereits von Martin Opitz (1597–1639) u. a. verwendet und von Philipp von Zesen 1640 als deutsche Übersetzung von „Tragoedia“ vorgeschlagen. Vgl. BRAAK, Gattungsgeschichte, 20 und 134.

Akten aufgeführt (Nr.43), die allerdings in der deutschen Übersetzung mangels eines adäquaten Begriffs zu einem „theatralischen Trauerspiel“ wird.

Meditationen finden sich vor allem bei den Marianischen Kongregationen der Jesuiten¹⁵³. Die Fastenmeditationen gelten als „konfessionelles Drama zum Zweck der religiösen »persuasio« mit dem Ziel einer Verhaltensänderung des Rezipienten durch Evozierung von Affekten, die in das Umfeld der Reue gehören“¹⁵⁴. Gepflegt wurden sie von den Kongregationen seit Anfang des 17. Jahrhunderts. Meist fanden sie an den Samstagen und/oder Sonntagen der Fastenzeit in dem mit einem Altar bestückten Kongregationsaal statt. Diese besondere Art der religiösen Darstellung behandelt v. a. die Leidensgeschichte Christi, aber auch Heiligenviten, Tod, Gericht und Ewigkeit. Dabei ist allerdings „nicht der Stoff das Primäre, sondern ein mehr oder weniger abstraktes Betrachtungsthema, das dann anhand eines oder mehrerer Stoffe konkretisiert und illustriert wird“¹⁵⁵.

Die Dialoge, die zwischen die Gesänge treten, werden von lebenden Bildern oder emblematischen Darstellungen begleitet. Beispiele sind die Meditationen „Theatrum solitudinis asceticae, Theatrum affectuum humanorum, Theatrum doloris et amoris“ des Franciscus Lang (1717 in München erschienen). Die Bezeichnung „Meditationen“ sei deshalb gewählt, so Lang in seiner Vorrede an den Leser, weil die Wahrheiten des Glaubens durch die Visualisierung auf der Bühne den Zuschauern mehr zu Herzen gehen sollten. Lebendige Bilder und lebendige Aktion sollten für diejenigen, die der geistlichen Betrachtung unkundig waren, eine Hilfe sein. Die Samstagsmeditationen fanden im Kontext von Predigt, Betrachtung, Gesang und Gebet statt¹⁵⁶. In der Spätzeit des Jesuitenordens wurde die Form der Meditationen dem Theaterstück angeglichen, indem das eigentliche Stück in Prosa gehalten und mit musikalisch-allegorischen Vor- und Zwischenspielen versehen wurde¹⁵⁷.

Eine solche Meditation hielt am Samstag vor dem 6. Sonntag der Fastenzeit (Palmsonntag) 1757 die Congregatio Major Academicae der Innsbrucker Jesuiten. Es handelt sich um das lateinische Passionsspiel *Theatrum amoris, et Doloris in Dei Filio Pro Homine, et ab Homine Peccatore crucifixo exhibitum* (Nr.166). Das Thema der Betrachtung wird anhand von Punctum I und Punctum II vor Augen gestellt. Punctum I („Dei Filius Crucifixus pro homine peccatore“) umfasst sechs Auftritte (Inductiones), es folgt ein musikalisches Zwischenspiel („Musica intermedia: Doceatur anima meditans amori in Christum crucifixum sociandum esse de peccatis dolorem“), schließlich Punctum II („Dei Filius Crucifixus ab homine peccatore“) mit vier Auftritten. Die Dialoge bestehen z.T. aus Bibelzitat. Das Personenaufgebot ist nicht sehr groß. Die Meditation umfasst drei Sprechrollen (Anthropus, Pistonius

¹⁵³ Vereinzelt gibt es auch Hinweise auf benediktinische Meditationen, so aus dem Kloster Otto-beuren von 1732 und 1742. Vgl. KLEMM, Benediktinisches Barocktheater, 136 und 143.

¹⁵⁴ SAMMER, Fastenmeditationen, 167.

¹⁵⁵ WIMMER, Jesuitentheater, 176.

¹⁵⁶ Vgl. DUHR, Geschichte, Bd.3, 472–474.

¹⁵⁷ Vgl. WITTWER, Musikpflege, 115–119.

und Synesius) und zwei gesungene allegorische Rollen (Anima meditans und Genius Fidei illuminans). Eine Regieanweisung besagt, dass im musikalischen Teil die sieben Todsünden mit den Leidenswerkzeugen auftreten, außerdem soll in der vorletzten Szene anhand der sich verdunkelnden Sonne, zerbrochener Steine usw. gezeigt werden, wie die Elemente den Tod des Gottessohnes betrauern¹⁵⁸. Darüber hinaus finden sich im Marchtaler Bestand Meditationen aus Konstanz von 1755 (Nr.145) und aus München von 1767 und 1769 (Nrn. 267 und 303). Die Meditationen Nr.436 lassen sich weder örtlich noch zeitlich zuordnen. Eine Besonderheit stellt das Drama *Civitas Refugii, Sodalitas Mariana à Sancto Carolo Borromeo Mediolani nunc landspergae in scenam data* (Nr.19) vom 4.Mai 1721 dar, in das als siebte Szene des einzigen Aktes eine musikalisch gestaltete „Meditatio. De unico sodalis Morientis solatio“ eingefügt ist.

Die übrigen Dramen sind mit eher neutralen Bezeichnungen versehen. Dazu gehören „Spectaculum“ (Innsbruck, SJ 1743: Nr.59), „Schauspiel“ (Biberach 1755 und 1762: Nrn. 149 und 217), „theatralische Vorstellung“ (Nr.61), „in Theatro“, was vor allem in den Konstanzer Jesuitendramen benutzt wird (Nrn.112, 125, 231, 252 u. a.), „in Scenam datus“, wozu Dramen mit bis zu fünf Akten zählen (Nrn.22, 23, 42, 63, 74, 169 und 189), „Scena dramatica / scenico dramate“ (Nrn.13 und 257) und natürlich „Drama“/ „dramate“ (Nrn.80 und 322). Die Dramen können je nach Inhalt näher bestimmt werden: „Drama Marianum“ (Nrn.270 und 290) und „Drama“ oder „Scena Parthenia“ (Nrn.154 und 198) bei Kongregationen¹⁵⁹, „Drama morale“ (Marchal 1729: Nr.28) – ein Stück mit eindeutig moraldidaktischer Implikation – und „Drama bucolicum“ (Hirtenspiel) (Weingarten 1753: Nr.127). Eine Besonderheit ist das Marchtaler „Wort-Spiel“ von 1772. In diesem Drama mit fünf Szenen sind die handelnden Personen größtenteils personifizierte Instrumente (Nr.333)¹⁶⁰.

b. Gattungen aus dem Bereich des Musiktheaters

Auch im Bereich des Musiktheaters weist die Marchtaler Überlieferung eine große Spannweite an Gattungen auf. Die Einordnung erschwerend kommt hinzu, dass die Gattungsbezeichnungen zur Entstehungszeit der Stücke nicht eindeutig festgelegt und die Übergänge zwischen den einzelnen Gattungen fließend waren. Ein Drama, das musikalisch aufgeführt werden konnte, wurde und wird allgemein als „Dramma per musica“, seit der zweiten Hälfte des 17.Jahrhunderts alternativ als „Dramma musicale“ (seit 1620 belegt) bezeichnet. Einige zeitgenössische Autoren bevorzugten aber auch den Terminus „Melodrama“¹⁶¹. Der Marchtaler Bestand

¹⁵⁸ Vgl. dazu auch ZWANOWETZ, Jesuitentheater, 125 und 223.

¹⁵⁹ Die Parthenia war die Personifikation der Marianischen Kongregation. Vgl. ROLLE, Heiligsstreben und Apostolat, 54.

¹⁶⁰ Vgl. OBERST, „Die Klagende Musicalische Instrumenten“, 21–35.

¹⁶¹ Vgl. DUBOWY, Dramma per musica, 1452f.

zeigt die Problematik der Begriffe: Am weitaus häufigsten trifft man auf die Bezeichnungen „Melo-Drama“/„melo-dramate“ (16 Mal) und „Drama musicum“ (12 Mal). Bei anderen Stücken finden sich die Angaben „dramate musico“ und „melo-dramate“¹⁶². Dass die Begriffe synonym gebraucht wurden, beweist die Tatsache, dass sich die zugehörigen Stücke formal nicht unterscheiden bzw. ein und dasselbe Stück verschieden klassifiziert ist¹⁶³.

Sowohl das Melodrama als auch das Drama musicum konnte eine oder mehrere Inductiones umfassen, in denen sich Rezitativ, Aria und Chorus, zuweilen Duetto, Aria à duobus, Aria à tribus und Aria à 4 Voc. oder Quadrietto (z.B. Nr.82), außerdem Arietta, Ariosa, Ode, auch Ode à duobus und Ode à tribus oder Ode minor und Ode major¹⁶⁴ in lockerer Folge abwechseln. In einem nicht näher bezeichneten Stück ist der Chor als „Chorus à 4 vocibus“ genauer bestimmt (Nr.68). Diese durchgängig musikalische Gestaltung legt es nahe, von einer Art Oper bzw. Operette, im Sinn von ‚kleine Oper‘ zu sprechen, selbst wenn die meisten – dann allerdings nicht bezeichneten – Musikdramen aus nur einem einzigen Aufzug bestehen¹⁶⁵. Dann wird im Marchtaler Bestand der Begriff des „Melodramas“ bevorzugt, aber nicht ausschließlich verwendet. Da auch Kantaten spätestens seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr unschematisch und sogar dramatisch gestaltet sein konnten¹⁶⁶, fällt eine Abgrenzung zu den Musikdramen nur aufgrund der Libretti schwer. Noch komplizierter wird es bei der Zuordnung da, wo der Autor sein Werk als „dramate“ kennzeichnet, sich dahinter aber ein Melodrama oder ein Singspiel verbirgt (z.B. Nr.322, Marchtal 1771), oder wenn ein Stück mit einer gängigen Gattungsbezeichnung versehen ist, Inhalt und Form aber von dem abweichen, was die Musikwissenschaft gemeinhin mit diesen Begriffen beschreibt. In dieser Gefahr stehen vor allem die Werke der süddeutschen Klöster, da die Musikwissenschaft diese bei ihren Gattungsdefinitionen bisher weitgehend unberücksichtigt gelassen hat¹⁶⁷.

¹⁶² Vgl. dazu Tabelle 4 im Anhang auf der CD-ROM.

¹⁶³ Das Marchtaler Stück *S. Edmundus, /A Christo, sub pueri specie, / mira visitatione recreatus* (Nr.105) beispielsweise wird einmal als „Melo-Drama“ klassifiziert, dann wieder als „Drama musicum“, der lateinischen Version von „Dramma musicale“.

¹⁶⁴ Nur Oden minor, Oden major und der Schlusschor finden sich beispielsweise in dem 1775 von den Zwiefalter Mäusen für Abt Nikolaus II. „festo carmine“ abgesungenen Stück *Vellus Gedeonis Duplex* (Nr.348).

¹⁶⁵ Vgl. BÜCHELE, *Herzrührende Schaubühne*, 198 f. Als (weitere) Beispiele nennt er eine Operette von 1765 in Marchtal, eine „ganz neue sogenannte Oper“ zur 1000-Jahrfeier des Klosters Otto beuren (1766), die „comische Oper“ „Adam und Evas Erschaffung“ des Weingartener Mönches Meingosus Galle nach der Textvorlage von Sebastian Sailer von 1796 und schließlich die Operette „Nehemias im neuen Bunde“, die 1799 in Ochsenhausen aufgeführt wurde. In diesem Sinne äußert sich auch SIEGELE, *Oberschwäbische Singspiele*, 156–163.

¹⁶⁶ Zur Geschichte der geistlichen und weltlichen Kantate in Deutschland vgl. KRUMMACHER, *Kantate*. IV, 1731–1755.

¹⁶⁷ Leider lässt sich nicht immer erkennen, welche bzw. wie viele Teile des Textes gesungen wurden, da oft nur Arien und Chöre explizit gekennzeichnet sind. Ein Paradebeispiel für

Aus diesem Grund beschränkt sich die folgende Darstellung darauf, die von den Klosterlibrettisten verwendeten Gattungsbezeichnungen vorzustellen und kurz zu beschreiben, wie die zugehörigen Stücke gestaltet waren. Damit die Marchtaler Quellen, die nicht bereits vom Autor selbst klassifiziert wurden, angemessen eingeordnet werden können, hat sich die Verfasserin dafür entschieden, die sehr einfach aufgebauten Stücke mit nur einer Szene und mit sehr wenig dialogischer Struktur als ‚Kantate‘ zu bezeichnen. ‚Melodrama‘ wurden die Stücke mit meist nur einem Aufzug genannt, die vorwiegend dialogisch gestaltet sind, z.B. Duette aufweisen oder sich in der Rezitativfolge mehrmals abwechseln. Die übrigen gesungenen Werke in mehreren Inductiones werden als ‚Drama musicum‘ bezeichnet. Mit ‚Singspiel‘ wurden die Stücke mit einer oder mehreren Szenen klassifiziert, von denen sich nicht mit Sicherheit sagen lässt, ob sie durchgängig gesungen wurden, oder ob sich auch Monologe und Dialoge zwischen den Gesangspartien befunden haben. Diese Verwendung des Begriffes ist zu unterscheiden von dem, was die Marchtaler Autoren gemeinhin als „Singspiel“ bezeichnet haben: Ihnen diente der Begriff zur Übersetzung dessen, was im Lateinischen mit Prolog, Chor oder Epilog überschrieben ist, nämlich für die opernhafte(n) Komponenten der Herbstspiele, Meditationen und sonstigen Aufführungen¹⁶⁸.

Im Bereich des Klostertheaters wuchsen sich die Kantaten zu szenischen Darbietungen aus, die sich von einem Melodrama formal nicht mehr unterschieden. Ein Beispiel dafür ist das 1770 von Sebastian Sailer anlässlich der Übernachtung Marie Antoinettes, der Dauphine von Frankreich, in der Abtei Marchtal geschaffene Stück „Beste Gesinnungen/Schwäbischer Herzen“, welches laut Sainers Titelblatt „in einer einfältigen Cantate abgesungen“ wurde. In seinem Vorbericht entschuldigt sich der Autor dafür, dass „das sehr kleine, und nur in flüchtiger Eil errichtete Thea-

die missverständliche Terminologie stellt der Begriff ‚Melodrama‘ dar. Zwar verweist die Begriffsgeschichte darauf, dass ‚Melodrama‘ ein Synonym für ‚Drama musicum‘ darstellte, dass man darunter also „eine Oper im Sinne von »vollständig gesungenem Drama«“ (BÜCHELE, *Herzrührende Schaubühne*, 199) zu verstehen hat. In dieser Weise sind auch die im Marchtaler Bestand überlieferten Melodramen konzipiert. Seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts scheint der Begriff ‚Melodram‘ allerdings immer mehr auf Dramen beschränkt worden zu sein, die sich durch die musikbegleitete Deklamation des Textes auszeichnen. Hauptsächlich in dieser Bedeutung wird der Terminus auch von der heutigen Musikwissenschaft gebraucht. Vgl. BUSHUVEN/HUESMANN, *Gesteuerter Affekt*, 225–244.

¹⁶⁸ Vgl. beispielsweise die Texte zu *Bücher und Gesellen / Das Verderbnis der Sitten / Ein / Singspiel in zween / Aufzügen* (Nr.387). Obwohl das Stück mit „Singspiel“ in zwei Aufzügen überschrieben ist, handelt es sich um vier Aufzüge, wobei der erste und der dritte Teil jeweils aus einer Opernszene, der zweite und letzte Akt aus einem Prosadrama mit jeweils 10 Szenen bestehen. Vgl. dazu unten Punkt IV2.e, S.250–259. Ebenso werden die Chöre des Waldseeer Dramas von 1770 (Nr.318) und des Ellwangerer Stückes von 1771 (Nr.326) als „Singspiele“ bezeichnet. Ausnahmen sind die ‚echten‘ Marchtaler Singspiele *Die Seufzer/der gefesselten Sinnen* (Nr.323) und *Der willen Gottes* von 1765 (Nr.239). Trotz dieser relativ klaren Beschreibungen lassen sich nicht alle Stücke eindeutig zuordnen, so dass in den Tabellen des Anhangs auf der CD-ROM teilweise mehrere Alternativen genannt werden.



Abb.2: Der Kanoniker und Dichter Sebastian Sailer (1717–1774).

ter“ ebenso wie die begrenzte Zeit nur diese Möglichkeit der Darbietung auf Schwäbisch zugelassen habe. Die Textvorlage gibt nur Arien und Chöre explizit an, andere Textpassagen sind nicht eigens für einen musikalischen Vortrag ausgezeichnet. In welcher Form diese Texte „abgesungen“ wurden und ob bzw. wie die sechs Personen (Marchtalls Genius, Die Liebe und vier Untertanen vom Bauernstande) auf der Bühne agierten, lässt sich mittels dieses Librettos nicht rekonstruieren¹⁶⁹. Dafür, dass auch schauspielerische Leistungen eingeflossen sind, sprechen die Rolleneinteilung und der Verweis auf das „kleine [...] Theater“, selbst wenn dieses nur ein Synonym für die Bühne sein sollte. Die Cantata wirkt jedenfalls so dramatisch inszeniert, dass Pörnbacher sie sogar als „Festspiel“ bezeichnen kann¹⁷⁰.

¹⁶⁹ „Beste Gesinnungen / schwäbischer Herzen. / Da / Ihre Königliche Hoheit. / die Durchlauchtigste Fürstinn und Frau, / Frau / Maria Antonia, / Erzherzoginn zu Oesterreich, vermählte / Daupine von Frankreich, etc. etc. / in dem Reichstift Marchtall in Schwaben / den 1ten May 1770 / die Nachtruhe zu nehmen / gnädigst beliebt. / In einer einfältigen Cantate abgesungen.“ Abgedruckt in SAILER, *Schriften im schwäbischen Dialekte*, 221–234.

¹⁷⁰ PÖRNBACHER, Sebastian Sailer, 305. BÜCHELE, *Herzrührende Schaubühne*, 198 f., geht auf diese Problematik nicht ein und zählt diese ‚Kantaten‘ zu den Melodramen. Zu dem in der Literatur recht unspezifisch verwendeten Begriff des ‚Festspiels‘ oder ‚Festtheaters‘ vgl. auch FREI, *Comodia sacra*, 204–206, der das am Ende des Schuljahres aufgeführte Stück *Hugonis / Fundatoris nostri Marchvullensis / Liberatio* als „Festspiel“ bezeichnet, obwohl die Festlichkeiten zum Marchtaler Klosterjubiläum 1771 bereits im Mai stattfanden. Zum allegorischen Festspiel, das für Bischöfe und am Hof des Kaisers sowie an denen der Territorialfürsten aufgeführt wurde, vgl. auch WANNER, *Allegorie*, 44–53. Festspiele gab es schon während der Renaissance zur Verherrlichung einer gefeierten Persönlichkeit. Aufgrund dieser Zweckgebundenheit ist bei den Festspielen eine dramatische Handlung im strengen Sinn nicht möglich. Das höfische Festspiel findet sich auf der bayerischen und österreichischen Ordensbühne des 17. Jahrhunderts allerdings nur in beschränktem Ausmaß. Die Ehrung des Fürsten wurde meist in den Prolog oder in den Epilog verlegt. Vgl. WANNER, *Allegorie*, 44 f., und ausführlich FLEMMING, *Barockdrama*, 117–140, der auch Spiele nichtjesuitischer Autoren bespricht. Im Folgenden wird der Begriff ‚Fest‘ in einer sehr weiten Bedeutung verwendet, die nach Schrott „im wesentlichen durch die Abgrenzung vom Alltag definiert ist“. SCHROTT, *Spiritualität*, 169.

Der Begriff „Cantata“ selbst findet sich im Marchtaler Bestand nur zweimal, und zwar zu Neujahr 1754 (Nr.132) und im Jahr 1757 zum Namenstag des Marchtaler Priors Dionysius Walter, daher auch die Bezeichnung „Cantata onomastica“ (Nr.170). Die erste, eine Namenstags-Kantate, in der die beiden Allegorien Aeternitas und Genius Marchtal sich über einen wertvollen Stein austauschen und anschließend dem Marchtaler Prior und späteren Abt Ignatius Stein Neujahrswünsche entgegen bringen, trägt den Titel *Lapis Pretiosus / Seu/[...] Ignatius Stein* und lebt vom Wortspiel. Bei der zweiten Cantata handelt es sich um eine Solokantate mit dem Titel *Nisimachus / Nisi quaeritans / et Nisi / Noni nisi in nomine inveniens* – wieder ein Wortspiel, und zwar mit dem im Namen Dionysius enthaltenen ‚nisi‘, – das mit einer Gratulation endet. Auffällig ist, dass die Gattungsbezeichnungen Drama musicum und Melodrama mit einigen Ausnahmen in Ochsenhausen 1736 und in Augsburg 1743 (Nrn.35 und 57) erst ab der Mitte des 18.Jahrhunderts häufiger wurden. Hatten die Klöster seit dieser Zeit besonders versucht, mit der weltlichen ‚Mode‘ mitzuhalten? Formal und inhaltlich schufen die Librettisten und Musiker bereits seit Langem diejenigen Werke, die sie später mit den seit etwa einem Jahrhundert gebräuchlichen Gattungsbezeichnungen benannten. Der erste Beleg einer opernartigen Aufführung im oberschwäbischen Raum stammt aus dem Kloster Weingarten des Jahres 1703¹⁷¹. Das älteste – allerdings nicht als solches bezeichnete – Drama musicum aus Marchtal gehört zu dem am 26. April 1711 zur Inauguration des Abtes Edmund I. Dilger (1711–1719) mit Inful und Stab durch den Konstanzer Fürstbischof Johann Franz II. von Stauffenberg (1704–1740) aufgeführten Stück (Nr.18). Beliebter wurden die Musikdramen aber erst seit den vierziger Jahren des 18.Jahrhunderts.

Selten und recht kurz sind die im Marchtaler Bestand überlieferten ‚Singspiele‘. Das Singspiel zu Neujahr 1765 *Der Willen Gottes* ist zugleich witzig und religiös belehrend. Ein polnischer Bärenreiber und ein schwäbischer Spielmann wünschen Abt Edmund II. auf je eigene Weise Glück, doch ein ebenfalls anwesender „Capell=Maister“, d. h. ein Dirigent mit seinen Kapell-Knaben verbessert diese: Sie sollten nicht alles Mögliche wünschen, sondern hoffen, dass der Wille Gottes sich an Edmund erfülle (Nr.239). Das Spiel greift auf den Klosteralltag zurück, denn umherziehende Polen, die mit einem oder mehreren Bären spielten, und Spielleute waren im 17. und 18.Jahrhundert keine Seltenheit. Immer wieder finden sich in den Rechnungen des Marchtaler Abtes Einträge, die darauf verweisen, dass der Abt diesen Leuten Geld zukommen ließ¹⁷².

Das Singspiel *Die Seufzer / der gefesselten Sinnen, / (Ps 102,21)*, das ein gewisser G.A.B. zum Namenstag des Marchtaler Abtes Ignatius Stein 1771 verfasst hat (Nr.323), hat nur eine Inductio. Inhaltlich ist das Stück religiös belehrend und erbaulich: Der von der Welt und Lust betrogene und in ihrer Höhle gefangene Mensch

¹⁷¹ Vgl. BÜCHELE, Herzrührende Schaubühne, 198.

¹⁷² Vgl. StAS Dep.30/12 T2, Nr.7–11, passim.

bekehrt sich und wird von der Vorsicht auf Marchtal als Schutzort hingewiesen: „Zu Marchtall, wo dein Sinn bisher/Sich bande immer mehr und mehr/Heiß ich dich, Kind! dein Glücke hoffen“. Daraufhin begehrt er mittels des Genius Marchtalensis vom Abt die Aufnahme im Stift Marchtal. Der Mensch schwört schließlich der Eigenliebe und dem Willen ab, da er erkannt hat: „Ich sage, Goenner! dir: Der Welt=Mensch kommet mir in/seinem Gluecke vor/nicht anders, als ein aechter Thor“. Am Schluss findet sich der Mensch nicht nur getröstet, sondern es wird auch der Bogen zum Festanlass geschlagen: „Wir feyren heut Ignazens Fest [...] Wirf deine Augen nur zurück/Hier zeigt sich ein frohe Scene;/Ignaz Selbst und Seine Soehne/Schenken dir schon Gnadenblick.“ Die Augen des Menschen und ebenso der Zuschauer wurden nicht enttäuscht, wie eine mitgedruckte Regieanweisung andeutet: „Das Bildniß Sr. Hochwuerden und Gnaden, und des ganzen Hochloeblich Hochwuerdigen Convents wird vorgestellt“¹⁷³. Das Singspiel entspricht also in etwa dem, was die Musikwissenschaft als solches bezeichnet: ein Drama mit gesungenen Partien. Leider lässt der gedruckte Text nicht erkennen, welche Teile gesungen wurden, so dass sich das Libretto nicht von einem Dramentext unterscheidet¹⁷⁴.

Zu keiner spezifischen Gattung gehört das *Musicalische[...] traur=gespräch entzwischen/Pater Augustin Schneid von Zwifalten,/und P. Ulrich Hafner von Marchtall/wegen/einem harten, und doppleten Straich,/welcher Jener auf ein Neues/bekommen,/und/dieser schon längst zuvor gehabt* (Nr.306). Es handelt sich um ein mundartliches Duett zwischen Uri und Stines, das mit einem Solo von Uri endet. Thema ist ein Blitzschlag, von dem Stines getroffen wurde. Im Duett zanken Uri und Stines, ob dies schon zum zweiten Mal passiert sei, oder ob Uri, der dies behauptet, selbst einen Schlag (im Hirn) habe. Wieder zeigt sich der originelle und freie Umgang mit den gängigen Gattungen des Musikdramas.

Neben den feststehenden Gattungsbegriffen finden sich weitere Bezeichnungen, die andeuten, dass das folgende Drama in einer wie auch immer gearteten musikalischen Form aufgeführt wurde. Dazu gehören „actio musica“ (Schussenried 1768: Nr.289), „Spectaculum melodramate“ (Marchtal 1747: Nr.86), „musico-dramate“ (Weingarten 1749: Nr.99), „decantatus“ (Marchtal 1768 und 1772: Nrn. 288 und 331), „vocibus melodis“ (St. Gallen 1767: Nr.284), „in melos“ (Roggenburg 1778: Nr.354), „metrô musicô“ (Wiblingen 1762: Nr.213), „rhythmo“ (Zwiefalten 1756: Nr.157) sowie „modulos musicos“¹⁷⁵. Meist verbergen sich hinter diesen Begriffen

¹⁷³ FZA MA 1370, 913–926, Zitate fortlaufend: ebd., 919 und 921 f.

¹⁷⁴ Die Unsicherheit bzw. Verwirrung geht so weit, dass JOHNER, Schwäbische Dialektdichtung, 274, die von ihm veröffentlichten Auszüge aus solchen meist zu Neujahr aufgeführten kurzen Kantaten, Melodramen oder Singspielen als „Schuldramen“ bezeichnet, obwohl sie nicht im Rahmen der Schule aufgeführt und gesungen, nicht deklamiert wurden.

¹⁷⁵ Während die vorausgehenden Bezeichnungen der Vorliebe und Kreativität bestimmter Autoren zu entspringen scheinen, kommt der Ausdruck „modulos musicos“ häufiger und in verschiedenen Klöstern vor: in Kempten bereits 1723 (Nr.20), Marchtal 1749, 1766 und 1773 (Nrn.97, 253 und 339), Wengen 1755 (Nr.147), Roggenburg 1759 (Nr.187) und in St. Gallen 1768 (Nr.299), hier sogar als Drama musicum mit zwei Akten.

Kantaten, Melodramen und *Dramata musica*. Dazu kommen die sehr speziellen ‚Gattungen‘ „*Ecloga dramatica*“ (Marchtal 1750: Nr.110 und Zwiefalten: Nr.367) und „*Ecloga melodramatica*“ (Marchtal 1746: Nr.75), welche beide auf die Eklogen des römischen Dichters Publius Vergilius Maro (70–19 v. Chr.) anspielen und teilweise als handelnde Personen seine Hirten auftreten lassen, im Grunde aber wiederum nichts anders sind als Kantaten, Melodramen oder Singspiele. Dass es sich dabei nicht um Gattungen im strengen Sinn handelt, zeigt die Tatsache, dass andere Stücke, in denen ebenfalls Personen aus den vergilschen Eklogen auftreten, nicht mit diesen Begriffen belegt werden¹⁷⁶.

Bezeichnungen wie „*Applicatio melodramatica*“, „*Epiphraſis*“, „*Paraphraſis*“ und „*Periphraſis melodramatica*“ (Nrn.111, 68, 70 und 100) verweisen darauf, dass im folgenden Stück ein Zitat oder eine Begebenheit aus der Bibel oder der Literatur dargestellt wird, wie z.B. in der *Periphraſis Melo-dramatica / Super illud Cant. 5. v.1 / Veniat Dilectus meus in hortum / suum, & comedat fructum / pomorum suorum* (Marchtal 1749: Nr.100) oder in der *Applicatio / Melo-dramatica / Verborum Christi (Joh 18, 36) / Regnum meum non est de hoc mundo* (Marchtal 1751: Nr.111). Gattungsspezifisch handelt es sich wiederum um Kantaten und Melodramen. Andere Termini beziehen sich auf den Anlass oder den Zweck der Aufführung.

c. Anlass- und zweckbezogene ‚Gattungs‘-Bezeichnungen

Diese Anlässe konnten einerseits im Rahmen der Schule liegen, andererseits durch das Leben von Abt und Konvent geprägt sein. In den Bereich des Gymnasiums fallen die „Schulübung“, die „*Declamatio scenica*“, das „Schulspiel“, das „*Drama autumnale*“ und die „*Ludi autumnales*“, also die Herbstspiele am Schuljahresende¹⁷⁷. Die „*Bacchanalia*“ hatten ihren genuinen Ort im Umfeld der Fastnacht. Zu feierlichen Ereignissen im Kloster führten die Patres Kantaten, Melodramen und Singspiele auf. Diese wurden dann oft als „*Applausus musicus*“ bezeichnet. Riedel definiert den „*Applausus musicus*“, den letzten der vier Typen dramatischer Musik des Spätbarock, folgendermaßen: „Hier handelt es sich um allegorische Huldigungsmusik dramatischen Charakters, aber ohne eigentliche Handlung, komponiert zu kaiserlichen oder hochfürstlichen Geburts- oder Namenstagen, zu Hochzeiten, Krönungen, Siegesfeiern oder ähnlichen Anlässen. Es handelt sich gleichsam um musikalische »Ehrenpforten« mit deutlichem Bezug auf die Antike. In der Regel treten mehrere allegorische Personen auf, die gegebenenfalls zusammen mit einem Chor und oft mit großer Instrumentalbesetzung dem fürstlichen Adressaten ihre Huldigung darbringen“¹⁷⁸. Die Orden haben diese Form adaptiert und auf ihre speziellen

¹⁷⁶ Vgl. beispielsweise die in Marchtal 1746, 1753, 1754 und 1770 (Nrn. 65, 122, 133, 134 und 312) dargebotenen Kantaten und Melodramen.

¹⁷⁷ Zum Komplex des Schultheaters vgl. unten Kapitel III. Für die Beispiele solcher Dramen im Marchtaler Bestand vgl. Tabelle 4 auf der CD-ROM.

¹⁷⁸ RIEDEL, Typen dramatischer Musik, 285.

Verhältnisse im Kloster oder Stift angepasst. Ziel der Huldigung waren Abt und Prior. Dieses ‚Herrscherlob‘ wurde meist mit einer religiösen Aussage verbunden oder in Anspielungen auf eine bestimmte Eigenschaft, den Namen usw. des Geehrten eingekleidet. Als weitere Bezeichnungen werden „Plausus“ oder „Gratulationes“, „vota“ oder „Wünche“, „Ode votivo-dramatica“, „Strena“, oder „Xenium“ verwendet. Auch ein „Jubelruf“ und eine „Musica convivalis“ finden sich zur festlichen Gestaltung eines Geburtstages und eines Namenstages¹⁷⁹. Damit sind die im Marchtaler Bestand überlieferten ‚Gattungen‘ vorgestellt und das erste Kapitel über die äußerlich-formalen Aspekte der Quellen des Marchtaler Bestandes abgeschlossen. Wie die Aufführungen gestaltet waren und wo sie stattfanden, soll im nächsten Kapitel beschrieben werden.

¹⁷⁹ Zu diesen Festanlässen barocker Klöster vgl. unten Kapitel V. Die zugehörigen Stücke sind in Tabelle 4 auf der CD-ROM verzeichnet. Auf die verschiedenen Arten von Liedern (z.B. Nrn.24, 294 oder 348), Gedichten (z.B. Nr.213), das „Elegidion“ (Nr.142) u. ä., von denen es im Marchtaler Bestand einige gibt, wird nicht weiter eingegangen.

II. Der Kontext der Aufführung: die barocke Inszenierung

1. Die Multimedialität des barocken Ordentheaters

Das neuzeitliche Ordentheater ist nur als ein Gesamtereignis zu verstehen. Der Satz aus dem Prolog eines Marchtaler Dramas von 1677: „Spectate auditores, audite spectatores“¹ zeigt, wie die Patres von ihren Zuschauern verlangten, dass Augen- und Ohrensinn in eins gehen. Daher sind die Aufführungen durch den Aspekt der Multimedialität gekennzeichnet, deren neuzeitliche Wurzeln wiederum in der jesuitischen Spiritualität liegen. Diese wirkte sich sowohl auf die Erscheinungsform des Theaters als auch auf die inhaltliche und methodische Gestaltung der Dramen aus. Die Eigenarten des Jesuitentheaters aber lassen sich – mutatis mutandis – auch beim Theater der übrigen Orden feststellen. Die Forschung hat längst erkannt, dass man das Wesen des Jesuitendramas nicht erfasst, wenn man es nur unter streng literarischen Maßstäben beurteilt. Dies gilt auch für das Drama der anderen Orden.

Wesentlich ist das Jesuitendrama von der Rhetorik geprägt, und ganz besonders vom rhetorischen Aspekt des Wirken-Wollens. Seinen speziellen Charakter erhält es aufgrund der Tatsache, dass die Jesuiten mittels ihres Theaters eine besondere theologische bzw. missionarische oder seelsorgerliche Absicht verfolgten². Die Wirkung der Stücke resultierte aber nicht aus der Einzelleistung bestimmter Schauspieler, sondern aus dem Gesamteindruck, der durch die gesamte Inszenierung vermittelt wurde³. Die Methode, eine religiöse oder moralische Botschaft sinnbezogen darzustellen, entsprach einer Spiritualität, die sich auch in den „Exercitia Spirituality“ Ignatius von Loyolas (1491–1556) findet. Diese Exerzitien fordern vom Üben, vor jedem betrachtenden Gebet mit der Schau seiner Vorstellungskraft den realen Ort zu sehen, an dem die zu betrachtende Sache sich befindet. Mit allen Sinnen sollten die Jesuiten und ihre Schützlinge sich auf die Glaubenswahrheiten einlassen⁴. Anfanghaft lag hier also das vor, was heute als multimedial bezeichnet wird. Die Anwendung der Sinne (*applicatio sensuum*), die im Zentrum der Exerzitien stand, zielte auf eine ganzheitliche Erfahrung ab. Die Üben sollten das Betrach-

¹ FZA Ma 1371, 356.

² Vgl. KRUMP, *In scenam datus est cum plausu*, Bd.1, 14, sowie unten Kapitel IV.

³ Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 195. Dabei ist es die Aufgabe der Inszenierung, etwas Imaginäres mittels unterschiedlichster Materialien in sinnlich wahrnehmbare (Bühnen-)Vorgänge zu übertragen. Die Aufführung schließlich ist das Produkt der Inszenierung und wesentlich auf das Publikum bezogen. Der Begriff der Inszenierung findet allerdings erst seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts Verwendung. Vgl. FISCHER-LICHTE, *Performance, Inszenierung, Ritual*, 41–46.

⁴ Vgl. LEUTENSTORFER, *Theatrum sacrum*, 15. Eine deutsche Ausgabe der *Exercitia spiritualia* in: KNAUER (Hg.), *Ignatius von Loyola*, 92–269.

tete mit allen Sinnen nicht nur wahrnehmen, sondern vielmehr erleben⁵. Im weiteren Verlauf sollte die erworbene sinnliche Erfahrung noch vertieft werden. Ziel war deren innerer Sinn und deren tiefere Bedeutung. So bildeten die Sinne quasi das Tor zur Seele, machten die Schöpfung als Werk Gottes für die Erkenntnis (Gottes) fruchtbar und spielten daher nicht nur für die Exerzitien, sondern auch hinsichtlich des Theaters eine entscheidende Rolle, wenn die vom Stück intendierte Wirkung bei den Darstellern und bei den Zuschauern tatsächlich zustande kommen sollte⁶.

Valentin fasst das Besondere des Jesuitentheaters folgendermaßen zusammen: „Das Typische am Jesuitendrama liegt folglich nicht in dieser oder jener Form – die »Söhne des Ignatius« haben keine spezifische erfunden –, auch nicht in der sogenannten »Tendenz«, die in anderen, d. h. unliterarischen Bereichen zum Ausdruck kam, sondern dort, wo Formen und Tendenzen im kohärenten Verhältnis zueinander gebraucht wurden“⁷. In den jesuitischen Poetiken schlägt sich die Rolle der *applicatio sensuum* erst recht spät und dann höchstens in Randbemerkungen nieder. Eher noch gehen die Vorreden zu Drameneditionen auf den Zusammenhang von Intention und Multimedialität ein. Sie beschreiben den Sinn der in diese Lesedramen eingefügten Regieanweisungen dahingehend, dass sie die Vorstellungskraft des Lesers fördern sollten⁸.

Während die hauptsächlich für den Schulgebrauch bestimmten Deklamationen größtenteils auf das rezitierte Wort und die passende Gebärde beschränkt waren, wurden spätere Aufführungen durch Bild, Gebärden und durch „aus sich selbst verständliche [...] Aktion gestützt und erweitert, das Lateinische erhält seinen Kommentar durch sinnhaft zu Begreifendes und in zunehmendem Maße durch die Musik.“ Wenn in den Aufführungen die Augen- und Ohrenlust der Zuschauer stärker angesprochen wurden, dann deshalb, weil die Patres erkannt hatten, dass

⁵ Vgl. VALENTIN, *Le théâtre [...] Salut des âmes*, Bd.1, 194–199.

⁶ Vgl. KRUMP, *In scenam datus est cum plausu*, Bd.1, 14. „Dies ist aber mehr und anderes als das Ausnutzen »sinnlicher« Attraktionen für religiös-didaktische Zwecke. Dem Publikum wurde nicht Heilsgeschichte oder Theologie »anschaulich« vermittelt, sondern der Prozess des Auffindens heilsgeschichtlicher Dimensionen im Endlichen vorgeführt.“ WIMMER, *Jesuitentheater. Didaktik und Fest*, 20. Der Zusammenhang von Theater und Anschauung, die anders als das Sehen auf die „Ganzheit des Gegenstandes“ gerichtet ist, wird auch in der Verdeutschung des Wortes „Theater“ mit „Schaubühne“ deutlich. Vgl. KIRCHNER, *Theaterbegriff*, 133.

⁷ VALENTIN, *Jesuitendrama und die literarische Tradition*, 212 f.

⁸ Vgl. KRUMP, *In scenam datus est cum plausu*, Bd.1, 18. Dagegen gewichtet BAUER, *Mediales Theater*, 201–236, die Aussagen der jesuitischen Poetiken stärker: Neben der Praxis, Rede, Spiel, Musik, Tanz, Malerei oder Ausstattung der Kulissen mit Emblemen in einer die verschiedenen Sinne ansprechenden, wirksamen Theateraufführung zu kombinieren, sei es in den jesuitischen Poetiken allmählich zur Ausbildung einer Theorie gekommen, in der sich die Praxis des multimedialen Bühnenstücks niedergeschlagen habe. Sie stehe mit der rhetorischen Affekttheorie in engem Zusammenhang, sei seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts so gut wie fertig ausgebildet gewesen und habe durch Franciscus Lang ihre Vollendung gefunden. Zur jesuitischen Affekttheorie vgl. unten Punkt IV.1.c.

sich so eine größere Wirkung erzielen ließ als durch spröde Belehrung oder durch die bloße Wiedergabe bereits bekannter Bibelgeschichten. Während im 16. Jahrhundert hauptsächlich durch prunkvolle Szenen und Tänze mit z.T. erheblichem Personenaufgebot der Augensinn bedient wurde (vgl. etwa die Aufführungen der „Hester“ von 1577 oder den „Triumphus Divi Michaelis“), kam im 17. Jahrhundert verstärkt auch die Musik zum Einsatz. Als Höhepunkt für die „Entwicklung des Jesuitendramas vom konfliktbewussten Sprechtheater zur Oper“ gilt das erstmals 1643 in München aufgeführte Oratorium „Philothea“ von Johannes Paullinus, das viele – in Augsburg 1657 sogar Katholiken und Protestanten – zu Tränen rührte⁹. Dabei wurden die Stoffe zunehmend so szenisch illustriert, dass sie für das Publikum Identifikationsmöglichkeiten boten. Diese Versinnlichung, der Einsatz von Humor und Musik, machte das Drama für das Publikum zugänglicher und humaner und diente dazu, die Zuschauer immer mehr emotional aufzurütteln. Affekte wie Angst oder Hoffnung in Bezug auf das eigene Heil wurden durch Lachen und Weinen aus Rührung, nicht nur aus Zerknirschung ergänzt¹⁰.

Die Idee zur sinnlichen Darstellung heilsrelevanter Ereignisse mit dem Ziel, das Verständnis, die innere Anteilnahme und Identifikation zunächst der Gläubigen, in späterer Zeit der Zuschauer des geistlichen Spiels¹¹ zu bewirken bzw. zu erleichtern, findet sich in Ansätzen schon im Mittelalter, war also nicht gänzlich neu. Allerdings gab es dazu keine theoretische Reflexion. Bereits die Erweiterung der kirchlichen Liturgie durch szenisch-dramatische Elemente unterlag dem Willen zur Versinnlichung des Heilsgeschehens, wobei hier noch die Vergegenwärtigung und die theologische Wirkung, nicht die illusionistische Nachahmung im Vordergrund standen¹². Während sich die frühen liturgischen Spiele hauptsächlich auf symbolische Ritualgebärden beschränkten, bewirkte die zentrale Bedeutung der „heiligen Schau“

⁹ Vgl. RÄDLE, Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation, 192–194. Zitate: ebd., 193. In diesem geistlichen Singspiel werden emblematische Situationen inszeniert, die der Seele auf ihrem Weg zur Vereinigung mit Christus widerfahren. Vgl. BAUER, Multimediales Theater, 226–228. Zur „Philothea“ und weiteren von den Jesuiten aufgeführten Oratorien vgl. WITTWER, Musikpflege, 120f.: Das Oratorium als ‚geistliche Oper‘ stellte – gleichsam als Gegenstück zur ‚weltlichen Oper‘ – das Religiöse bzw. Biblische in den Vordergrund. Zu Ursprung, Form und Funktion der Oratorien vgl. FLEMMING, Barockdrama, 7–26.

¹⁰ Vgl. RÄDLE, Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation, 192 f.

¹¹ Näheres zur wissenschaftlichen und historischen Terminologie von ‚geistlichem Spiel‘, womit „man das lateinische und volkssprachige religiöse Drama des Mittelalters“ bezeichnet, bei BERGMANN/STRICKER, Terminologie und Wortgeschichte, 49–77. Die neueste und neuere Forschung plädieren z.T. dafür, von „religiösem“ und „profanem“ Schauspiel zu sprechen. Vgl. NEUMANN/TRAUDEN, Überlegungen, 31. Auch wenn die Bedenken gegen die traditionelle Terminologie berechtigt sein mögen, wird sie wegen ihres größeren Bekanntheitsgrades in dieser Arbeit beibehalten.

¹² Vgl. LINKE, Drama und Theater, 159f.; BROSSETTE, Inszenierung des Sakralen, 36; BRINKMANN, Ursprung des Liturgischen Spieles, 5–15; FISCHER-LICHTE, Geschichte, 61–63; WARNING, Das geistliche Spiel, 16 f.

auch im Bereich des religiösen Theaters eine „Verbildlichung geistlicher Inhalte“¹³. Diese beschränkte sich nicht auf die Darstellung der sinnlich wahrnehmbaren Realität, auch Abstraktes wurde für die Sinne aufbereitet und anschaulich gemacht, indem man z.B. die Seelen Sterbender als Puppen oder Vögel darstellte und allegorische Personifikationen einsetzte. Auch ausladende Gesten, (Farb-)Symbolik und die Gruppen- bzw. Bewegungsregie der großen Massenszenen dienten der sinnhaften Gestaltung der Ereignisse und sollten die Heilstatsachen als reales Geschehen erlebbar machen. Dazu kamen Versuche, durch eine harte, naturalistische Darstellung z.B. des Leidens Christi und der Märtyrer Emotionen und Mitgefühl zu wecken¹⁴. Auch der Einsatz von Musik bzw. Gesang und Tanz lässt sich mit diesem didaktischen Konzept in Verbindung bringen. Die neuere Forschung geht davon aus, dass der gesamte Text der geistlichen Spiele im Melodie- (concentus) und Lektionsgesang (accentus, d. h. einem rezitativen Sprechgesang) dargeboten wurde¹⁵. Die Gesänge dienten zur Differenzierung der Funktionen der Personen und Ereignisse im Gesamtzusammenhang des Spiels. So wurde die Musik zum wesentlichen Träger des Inhalts der Texte und des Geschehens, die durch sie zugleich interpretiert wurden¹⁶. Bekanntes strophisches Liedgut und Gemeindegänge ermöglichten es außerdem, den Zuschauer, der zunächst bloßer Betrachter des Geschehens war, in das Spielgeschehen hineinzunehmen und in ihm ein Mit-Gefühl zu wecken, das bis zum Mit-Erleben verstärkt werden konnte¹⁷.

¹³ Vgl. BRAUNECK, *Welt als Bühne*, Bd.1, 287; KELLER, *losendt obenthür*, 51–53.

¹⁴ Vgl. LINKE, *Das volkssprachige Drama*, 738 und 751.

¹⁵ Vgl. BRAUNECK, *Welt als Bühne*, Bd.1, 282 f.; LINKE, *Das volkssprachige Drama*, 750; MEHLER, *Dicere und cantare*, der den Nachweis versucht, dass die Regieanweisung „dicere“, nicht „sprechen“ im Sinne von Sprechtheater meint, sondern einen rezitativen Vortrag.

¹⁶ Vgl. KÖRNDLE, *Passionsspielmusik*, 158; JANOTA, *Funktion*, 109–120; LIPPARDT, *Liturgische Dramen*, 1012–1051; SCHULER, *Musik*, 5–52. Besonders gern wurden musikalische Elemente in Engels- und Teufelsszenen eingesetzt, wobei die Teufel mit Dissonanzen und unerträglichem Lärm in Verbindung gebracht wurden. Instrumentale Tanzmusik, die als profan galt, war auf die Szenen mit Teufeln, Juden, sündhaften Frauen und andern Gottlosen beschränkt, da der Tanz meist mit dem Bösen in Beziehung gesetzt wurde. Abgesehen von der moralisch-didaktischen Ausrichtung hatten die Tänze auch einen gewissen Unterhaltungswert. Vgl. BRAUNECK, *Welt als Bühne*, Bd.1, 283 f.

¹⁷ Vgl. PRÜSER, *Musik der Marienklage*, 157; LINKE, *Das volkssprachige Drama*, 739. Zum geistlichen Spiel, dessen „Ursprüngen“ und Ausprägungen insgesamt vgl. BRINKMANN, *Liturgische und volkstümliche Formen*; BRINKMANN, *Das religiöse Drama*, 257–274; CUBBER, *Behandlung des Emmausstoffes*, 51–85; ERZGRÄBER, *Europäische Literatur*, 11–85; HEINZLE, *Vom hohen zum späten Mittelalter*; KINDERMANN, *Theaterpublikum des Mittelalters*, 39–65; LINKE, *Das volkssprachige Drama*, 733–763; DERS., *Drama und Theater*, 153–233 und 471–485; DERS., *Osterfeier und Osterspiel*, 121–133; NEUMANN, *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit*, 2 Bde. Vgl. außerdem die Forschungsberichte von MICHAEL, *Das deutsche Drama* (1957), 106–153; DERS., *Das deutsche Drama* (1973), 1*–47*; NEUMANN, *Geistliches Schauspiel als Paradigma*, 123–135; DERS., *Spätmittelalterliches Drama*, 387–419; MÜLLER, *Realpräsenz und Repräsentation*, 113–133; POLHEIM, *Ludus paschalis*, 81–92; SCHWOB, *Und singt fröhlich*, 161–173; STEMLER, *Liturgische Feiern*, 21–163; THORAN,

Ob und inwieweit die Jesuiten sich auch auf diese mittelalterlichen Darstellungsformen besonnen haben, wäre von der Forschung noch zu klären. Fest steht, dass sie diese perfektioniert und überboten haben. Die Jesuiten – und in ihrer ‚Nachfolge‘ – die anderen Orden zielten besonders auf den Augensinn. Dieser spielte zwar schon bei den Griechen und bei den Menschen des Mittelalters eine große Rolle, doch bekam das Schauen im Ordentheater eine viel bedeutendere Funktion, nicht zuletzt deshalb, weil ein großer Teil der Zuschauer bei den Aufführungen hauptsächlich auf das Schauen angewiesen war. Durch die Darstellung eines Höllensturzes, einer schweren, grausigen Folterung, einer Hinrichtung von Kindern und deren Vater, eines Kirchen- oder Schlossbrandes, von stürmischen Wellen auf dem Meer mit einem sinkenden Schiff oder durch das Aufführen wilder Schwerttänze erzielten die Jesuiten eine unglaubliche Wirkung, wie sie ihnen wohl durch keine Rede, auch nicht durch die wohlklingendsten Verse gelungen wäre. Wenn sich das Jesuitentheater besonders die menschliche Aufnahmefähigkeit für optische Reize zu Nutze machte, so kann es als erste Kunstgattung der europäischen Theatergeschichte gelten, die dieser Tatsache, die heute im Bereich der Medien zunehmend zum Tragen kommt, „im Massenmaßstab Rechnung getragen hat“¹⁸. Dem Augensinn verpflichtet waren auch die zahlreichen Allegorien.

2. Die Allegorie als Mittel der Versinnlichung und Versinnbildlichung

Die Allegorie wurde ursprünglich von der bildenden Kunst als künstlerisches Medium eingesetzt, hielt aber bald auch auf der Bühne Einzug¹⁹. In der europäischen Theatergeschichte ist sie seit Aristophanes (um 450–um 380 v. Chr.) auf der Bühne bekannt²⁰. Clemens Prudentius (348–ca. 413) schuf etwa 400 n. Chr. mit seiner „Psychomachia“ ein allegorisches Epos, in dem die Allegorien (erstmalig) zueinander in Beziehung treten und „den ideellen Hintergrund einer geschichtlichen Entwicklung“ offenbaren: Die christlichen Tugenden kämpfen und besiegen die heidnischen Laster. Überhaupt galten die personifizierten Tugenden und Laster als hervorragendes Mittel zur Veranschaulichung der christlichen Sittenlehre, und die Allegorie als Personifikation allgemeiner begrifflicher Dinge ermöglichte die „Versinnlichung [weiterer] abstrakter Gedankengänge“²¹. Die Gläubigen der katho-

Studien zu den österlichen Spielen des deutschen Mittelalters; UKENA, Die deutschen Mirakelspiele; WARNING, Funktion und Struktur, *passim*. Neue Erkenntnisse zu weiblichen Darstellerinnen liefern HENNIG, Frauen, 211–227; THORAN, Frauenrolle, 113–119. Wichtige Informationen mit weiterführender Literatur gibt RUH, Die deutsche Literatur des Mittelalters. Eine Textsammlung bietet LIPPHARDT, Lateinische Osterfeiern.

¹⁸ Vgl. SZAROTA, Jesuitentheater als Vorläufer der modernen Massenmedien, 133 f.

¹⁹ Vgl. WOLF, Jesuitentheater, 184.

²⁰ Vgl. RÄDLE, Lateinisches Theater, 145.

²¹ Vgl. WANNER, Allegorie, 7f.

lischen Kirche waren mit der Glaubensverkündigung in Bildern und Gleichnissen vertraut, so dass sich die Allegorie besonders in katholischen Ländern entfalten konnte²². Sie spielte vor allem „in Zeiten des Umbruchs, der Umwertung eine besondere Rolle, da sie dank ihrer Struktur zur Waffe weltanschaulicher Auseinandersetzungen prädestiniert“ ist, die ihrerseits vor allem in Moralitätenspielen erfolgten²³. Diese zeichnen in dramatisch allegorisierender Form die Übel ihrer Zeit nach, analysieren sie und versuchen, anhand von Werten, Normen und Verhaltensmustern ein positives Leitbild dagegen zu stellen²⁴. Eine erste Hochblüte der christlichen Allegorie zeichnete sich im Spätmittelalter ab, das Personifikationen bzw. Allegorien²⁵ sowohl im geistlichen Spiel als auch im Fastnachtsspiel auftreten ließ²⁶.

Schon die Personifikationen des spätmittelalterlichen Fastnachtsspiels verkörpern Abstrakta, d. h. Begriffe, Eigenschaften, Zustände, allgemein menschliche Verhaltensweisen, Zeitvorstellungen, zuweilen auch ein Kollektiv von Personen. Die Allegorien stehen für das Ganze selbst oder sind Ganzheiten in einem übergeordneten System, wie z. B. die Tugenden und die Laster, Frau Minne, Ehre, Treue usw. „Sie bezeichnen und sind eo ipso autoritativ, was ihre Namen angeben: Geiz und Mildtätigkeit, Mai und Herbst, Ecclesia und Synagoge“²⁷. Die Unterscheidung von Personifikation und mythologisch-allegorischer Figur ist nicht immer eindeutig und erschließt sich erst aus dem Kontext. So kann Frau Venus einmal die Personifikation der Liebe sein, ein anderes Mal aber auch die antike Göttin. Anders als in den englischen und französischen Moralitäten werden in den deutschen Fastnachtsspielen kaum „allegorische oder »subjektiv« psychologisch ausdeutbare Vorgänge“ mit Hilfe von Personifikationen gestaltet. Vielmehr kommt den Personifikationen hier gegenüber anderen Figuren ein „autoritativer Rangunterschied“ zu, indem sie eindeutig Machtfülle besitzen oder zumindest beanspruchen: „Wo immer sie auftreten, herrschen und kämpfen sie, Fürsten vergleichbar; richten, lohnen, schaden und helfen – Abstrakta in Menschengestalt, deren imaginäres Reich die Wirklichkeit ist“²⁸.

²² Vgl. WOLF, Jesuitentheater, 184.

²³ Vgl. GAEDE, Humanismus, Barock, Aufklärung, 181.

²⁴ Vgl. BRAUNECK, Welt als Bühne, Bd. 1, 389–391.

²⁵ Erst die neuere Allegorieforschung grenzt die Personifikation von der Allegorie ab. „Während die Personifikation unmittelbar bezeichne, was ihr Name sagt, sei die Allegorie semantisch zweischichtig angelegt und bedürfe der Auslegung. Allerdings entwickelt die Personifikation in ihrem jeweiligen Kontext von Attributen, Reden, Handlungen semantisch zweischichtige Strukturen und kann zur komplexen Personifikationsallegorie auswachsen.“ HUBER, Personifikation, 55.

²⁶ Vgl. WANNER, Allegorie, 7 f. Abgesehen vom lateinischen „Ludus de Antichristo“ sind zum ersten Mal in Deutschland in der Frankfurter Dirigierrolle (Handschrift vom Anfang des 14. Jahrhunderts) Personifikationen vorgesehen, nämlich Synagoge und Ecclesia. Vgl. LINKE, Drama und Theater, 191.

²⁷ GLIER, Personifikationen, 585.

²⁸ Ebd., 586 f.

Im Barock war die Allegorie allgegenwärtig. Man findet sie in der Malerei, in Kirchen, auf Denkmälern und Brunnen und im Theater. Die Jesuiten – und nach ihnen die anderen Orden – beerbten das Moralitätenspiel und setzten die Allegorien für ihre weltanschaulichen Zwecke ein²⁹. Funktion und Form der Allegorie im Theater sind sehr komplex. Vordergründig könnte man als Aufgabe der barocken Allegorien die Befriedigung des barocken Schaubedürfnisses angeben³⁰. Doch in unserem Zusammenhang ist wichtiger, dass sich die Allegorie (*persona ficta*) als gleichzeitig sprechendes und handelndes „Bild“ in didaktischer Hinsicht als das wirksamste Mittel in dem Bemühen erwies, die Handlung des lateinischen Stückes außersprachlich zu verdeutlichen³¹. „Durch sie konnte das Unsinnliche versinnbildlicht, das Unanschauliche veranschaulicht, das rein Geistige »verkörpert« werden“³².

Auch wenn im barocken Theater die Allegorie weiterhin als „die sinnliche Darstellung eines abstrakten Begriffs“ zu verstehen ist³³, waren gerade in der ersten Zeit des Jesuitendramas die allegorischen Figuren nahe daran, dem Publikum als wirkliche Personen zu erscheinen³⁴. Darüber hinaus besaß die Allegorie ihre wichtigste Funktion in der „Abbildung der *veritas*“, „da nur sie die Wahrheit zu Gesicht bringen kann“, indem sie in ihrer analytischen Erkenntnisfunktion ein Geschehen beispielsweise als Kampf von Tugenden und Lastern deutet und so dessen wahre Dimension enthüllt. Ein Beispiel findet sich im Drama *Metamorphosis / Ignominosa, & Gloriosa / sive / Sanctus Pancharius / ex / Christiano Idololatra, ex Idololatra / Christi / Coronatus Martyr* (Marchtal 1685: Nr.12). Hier wird durch Szenen, in denen nur Allegorien wie Idololatria, Honor, Fides Orthodoxa, Timor Dei auftreten, immer wieder der mentale Zustand des Protagonisten bzw. sein künftiges Tun verdeutlicht. So unterhalten sich in der ersten Szene des ersten Aktes Idololatria und Honor darüber, wie sie Pancharius beeinflussen können. Auf diese Weise wird die Allegorie zu einem „Mittel der Weltauslegung“. Mittels Allegorien, aber auch durch emblematische und figurale Gestaltung, wird der geschlossene Raum der dramatischen Vorgänge durchbrochen. Sie werden zu Zeichen, die auf einen umfassenden Weltgehalt verweisen³⁵. So ist es „die vornehmste und eigentliche Aufgabe der

²⁹ Vgl. GAEDE, *Humanismus, Barock, Aufklärung*, 182.

³⁰ Diese Aufgabe nennt u. a. WANNER, *Allegorie*, 64.

³¹ Vgl. RÄDLE, *Lateinisches Theater*, 144. Wie die Allegorie im Einzelnen verwendet wurde, erläutert am Beispiel des bayerischen Barockdramas, zu dessen kennzeichnenden Stilelementen sie ebenfalls gehörte, WANNER, *Allegorie*, 14–64.

³² Ebd., 10.

³³ Vgl. WOLF, *Jesuitentheater*, 184.

³⁴ Vgl. RÄDLE, *Lateinisches Theater*, 145.

³⁵ Vgl. SCHINGS, *Consolatio Tragoediae*, 53 f. Zitate ebd. Hier finden sich auch Ausführungen zum Wahrheitsbegriff der Jesuitendramatiker, besonders des Jacob Masen (1606–1681). Zu Jacob Masen und seinem Werk vgl. HALBIG, *Jakob Masen*; DERS., *Jesuit Theater. Zur emblematischen Gestaltung des barocken Dramas* vgl. besonders SCHÖNE, *Emblematik*, 67–233. VALENTIN, *Le théâtre [...] Salut des âmes*, Bd.1, 315–322, besonders 316 f., betrachtet speziell die Jesuitendramen, muss aber feststellen, dass die Autoren wenig Embleme in ihre

Allegorie [...], zu deuten und zu bedeuten“³⁶. Während die Allegorie im Zeitalter des Humanismus ein Medium war, das vor allem im Hinblick auf innerweltliche Vorgänge relevant war, erhielt sie von den Jesuiten einen Platz zwischen den beiden Polen Transzendenz und Immanenz³⁷.

Die Allegorien dienten im lateinischen Stück also u. a. dazu, den seelischen Zustand des Helden, seine Gefährdungen und Versuchungen bildlich zu verdeutlichen bzw. zu zeigen, wie Höllengeister oder gute Genien um den Protagonisten ringen oder wie und dass sich der Protagonist zwischen diesen im Sinne der ignatianischen ‚discretio spirituum‘ entscheiden und – manchmal mit Hilfe seines Schutzengels – die rechte Wahl treffen muss³⁸. So treten etwa in der zwölften Szene des zweiten Aktes der *Comoedia / de Josaphato Regio Juvene / ad / Fidem Catholicam converso* (Marchtal 1735: Nr.33) Höllengeister (Lucifer, Asmodaeus und Astaroth) auf, klagen über ihre vergeblichen Bemühungen und sinnieren auf Rache, nachdem feststeht, dass Josaphat sich zum Christentum bekehren will. Als aber der Erzengel Michael mit fünf weiteren Engeln anrückt, ergreifen sie die Flucht. Michael befiehlt seinen Begleitern, sich um die Bekehrung von Josaphats Vater zu kümmern: „Tu Regem vanitatem saeculi, et fortunae ludibria edoce. Tu Regi scelerum memoriam suffice: Tu poenitudinem, odium peccati. Intelligat Regem illum felicem, qui victor suae cupiditati imperat, et uni servit Deo“³⁹. Der gewünschte Erfolg stellt sich tatsächlich ein, denn der König beschließt, sich in die Einsamkeit zurückzuziehen⁴⁰. Auch wenn durch solche Szenen, die das Kommende im Grunde vorwegnehmen, die Möglichkeit überraschender Entwicklungen beschränkt war oder Handeln und Reagieren berechenbar wurden, so war das, was nach modernem Verständnis für eine dramatische Figur von Nachteil ist, für eine Theateraufführung mit Lehrstückcharakter von Vorteil⁴¹.

Texte einarbeiten, da sie sich lieber „allegorischer Vorspiele“ zu den einzelnen Akten bedienen und somit die Struktur des Dramas emblematisch gestalten. Vgl. dazu Abschnitt II.3.

³⁶ WANNER, Allegorie, 55.

³⁷ Vgl. GAEDE, Humanismus, Barock, Aufklärung, 182.

³⁸ Zum Wesen und Wirken des Angelus Tutelarior, Angelus Tutor oder des Angelus Custos vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1, 49, 112–116. WANNER, Allegorie, 27, zählt ihn nicht zu den Allegorien im oben definierten Sinn, da er ein „wirkliches“, persönliches Wesen ist. Zur Umsetzung der ignatianischen Grundbegriffe der Wahl, Entscheidung und Unterscheidung der Geister im Jesuitentheater vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.II/1, 24–27.

³⁹ FZA Ma 1771, 952.

⁴⁰ Der Barlaam-Josaphat-Stoff über die Bekehrung eines Prinzen, der die Vergänglichkeit alles Irdischen erkannt hat und vom christlichen Eremiten Barlaam zum Christentum geführt wird, war auch bei den Jesuiten sehr beliebt. Bei SZAROTA, Jesuitendrama, IV, 239, sind fünf Perioden aus der Zeit zwischen 1625 und 1711 verzeichnet, was allerdings nur einen Bruchteil der tatsächlichen Aufführungen ausmachen dürfte.

⁴¹ Beispielsweise lässt sich am oben schon erwähnten „Triumphus divi Michaelis“ zur Einweihung der Münchener St.-Michaels-Kirche im Jahre 1597 zeigen, wie Dramen zu fesseln vermochten, obwohl sie nicht im klassischen Sinn dramatisch waren: Die streitenden Parteien handeln meist nacheinander, und nicht sie selbst, sondern der Erzengel Michael sorgt für die

Die Allegorien waren die Konstanten des Dramas, und wenn der Zuschauer mit ihnen vertraut war, besaß er eine wichtige Grundlage dafür, das Bühnengeschehen zu verstehen. Eine Basis für das Erkennen und das Verständnis war dadurch gegeben, dass die Allegorien Bestandteile der christlichen Weltanschauung repräsentierten. Die Tugenden und Laster waren ein Teil des Grundwissens, das man bei jedem Zuschauer voraussetzen durfte. Das Publikum wusste, was es beispielsweise unter Stolz oder Geiz, Glauben oder Hoffnung zu verstehen hatte oder wie sich die Handlung weiterentwickeln würde, wenn bestimmte Allegorien wie Fortitudo, Voluptas, Honor oder Gloria auftraten. Auch die Attribute der allegorischen Personen sowie ihre regelmäßige Selbstvorstellung trugen zu ihrer Verständlichkeit bei. Die Personifikationen waren durch bestimmte Kostüme und Attribute auf der Bühne klar identifizierbar⁴². Dies bestätigt eine Regieanweisung zum bereits besprochenen Singspiel *Die Seufzer/ der gefesselten Sinnen* (Nr.323): Der Genius Marchtallensis „erscheinet in seinem gewöhnlichen Putz“⁴³. Sie zeigt, dass dieser Genius eine auf der Marchtaler Bühne gängige und aufgrund seiner spezifischen Kostümierung leicht zu erkennende Erscheinung war. Da die Allegorien nicht nur in ihrem Auftreten, sondern auch in ihrem Charakter und Handeln völlig eindeutig waren, fiel selbst den einfachen Zuschauern die moralische und religiöse Bewertung ihres Auftretens leicht⁴⁴.

Die Allegorien sollten nicht nur innerhalb des Stückes die Handlung verdeutlichen. Zum besseren Verständnis wurde vielen (Jesuiten-)Stücken eine Szene vorangestellt, die eine typische dramatische Ausgangssituation darstellt: Die Laster versammeln sich und wählen den Protagonisten des Stückes als ihr Opfer aus. In Anlehnung an die ignatianischen Exerzitien werden sie vom Teufel unterwiesen, wenn sie ihre Strategie festlegen, und ausgesandt, nachdem die einzelnen Aufgaben verteilt sind. Ähnliche Szenen gab es auch im Theater der anderen Orden: 1756 wurde vom Gymnasium des Klosters Schussenried das Martyrium des hl. Johannes

Lösung des Knotens. Zwischen den Figuren kommt es nur ansatzweise zu geistiger Auseinandersetzung. „Das Kräftefeld, in dem die Personen stehen und vieles an inneren Vorgängen (das klassische Drama hat dafür den Monolog) ist besetzt mit allegorischen Figuren. Über 40 zählt das Personenverzeichnis. [...] Auch die psychologische Deutung von Haltungen und Entscheidungen wird dem Zuschauer vorenthalten – oder erspart, obwohl es im Zusammenhang mit den »Geistlichen Übungen« damals schon genug Anleitungen zum Verständnis seelischer Vorgänge und zur Seelenführung gab.“ LEUTENSTORFER, *Theatrum sacrum*, 15.

⁴² Wie die Allegorien im 18. Jahrhundert kostümiert und ausgestattet waren, beschreibt LANG, *Dissertatio*, 107–154 (lat.) oder 252–309 (dt.) im letzten Teil seiner Ausführungen. Hier findet sich ein alphabetisch geordneter Katalog („*Imagines Symbolicae*“), in dem die verschiedenen Allegorien beschrieben werden. Am Anfang des 17. Jahrhunderts schildert die Allegorien etwa Nicolaus Locius im Personenverzeichnis zu seinem „Schawspiel der freyen vnd vnbendigen Jugend“ (Lüneburg 1619). Vgl. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, Bd. II, 361.

⁴³ FZA Ma 1370, 920.

⁴⁴ Zu den besonderen didaktischen Vorzügen der Allegorien vgl. WANNER, *Allegorie*, 54; RÄDLE, *Lateinisches Theater*, 145 f.

Nepomuk als Herbstspiel inszeniert. Im Prolog verschwören sich Mundus, Caro und Orcus gegen Johannes und bereiten die Zuschauer so auf das bevorstehende Schicksal des Protagonisten vor⁴⁵.

Auf die Möglichkeit einer Rettung deutet z.B. das Bemühen der Conscientia oder des Angelus custos hin, wenn sie von ihrem ‚Schützling‘ nicht zurückgewiesen werden: Die Elchinger Musen zeigen im Prolog des Herbstspiels *Periculum / innocentiae perdendae, / non evitatum, / in Flandriae juvene, / Innocentio / ab Angelo Tute-lari / severe vindicatum* von 1767, wie „der heilige Schutz=Engel [...] mit denen hoellischen Geistern [streitet,] die Seel seines Pfleg=Kinds in dem Stand der Gnaden zu erhalten“⁴⁶. Als Personen bzw. allegorische Figuren treten auf Angelus Custos, Anima, Orcaster, & Nicander, personati orci Genii, und kämpfen mit Waffengewalt⁴⁷. Die beiden Parteien führen zum Beweis ihrer Unbesiegbarkeit Zeichen und Beispiele an. Dabei verweist der Schutzengel u. a. auf das Kreuz („sub hac cruce nemo victus“) und auf St. Michael, der Luzifer und Asmodaeus vertrieben hat⁴⁸, und ruft die Seele auf, sich zu flüchten. Diese beherzigt zunächst den Rat, um die Täuschungen der Welt zu meiden⁴⁹. Obwohl die Teufelchen noch einmal versuchen, sie davon abzubringen⁵⁰, müssen sie schließlich doch die Flucht ergreifen, denn wenn Gott kämpfe, so der Schutzengel, könne der tapferste Held nichts ausrichten. Die Seele ist zwar dankbar, bleibt aber doch verunsichert, was sie ohne ihren Schutzengel tun soll: „Quis te absente me proteget in certamine?“ Dieser gibt ihr einen Rat, der auch im nachfolgenden Stück berücksichtigt werden sollte. Und natürlich bezogen die Zuschauer es auf sich selbst und ihr eigenes Leben, wenn sie hörten, dass Gefahren, schlechte Gesellschaft und weltliche Freuden unbedingt gemieden werden sollten: „Fuge pericula, mala fuge consortia; mundana contemne gaudia, & eris secura omni tempore“⁵¹.

Durch eine solche Exposition lernten die Zuschauer die wichtigsten Aspekte des folgenden Stückes kennen und wussten dementsprechend auch, was der Held zu verlieren hatte und von welcher Seite bzw. auf welchem Gebiet ihm die Gefahr drohte. Der einzelne Zuschauer fühlte mit dem Helden, er fürchtete für ihn, konnte aber auch für ihn hoffen. Selbst wenn ihm die lateinischen Worte wenig sagten, ahnte er, dass die Person auf der Bühne in Gefahr war, wenn die Laster eine Beratung abhielten oder die Teufel ihn auf ihre Seite, hier die Verlockungen der Welt,

⁴⁵ Vgl. FZA Ma 1375, 213–215.

⁴⁶ FZA Ma 1373, 411.

⁴⁷ „Orcaster. Ad arma! ad arma! Nicander. Animatae Regionis oppugnanda est Parma. Angelus Custos. Ad arma! ad arma! Regiae animae salvanda est Parma. Orcaster. Pugnandum. Nicander. Praeliandum. Angelus Custos. Pugnandum est pro anima, Divini Prototypi Ectypa. Orcaster, & Nicander. Praeliandum est pro anima, praeda apima, quin optima.“

⁴⁸ „Michaël contra millenos: quis ut Deus, cedere cui debent & Lucifer, & Asmodaeus.“

⁴⁹ „Ang. Custos. Cave! cave! [...] Fuge! fuge! Anima. Fugio, ad te confugio; mundi fallacia declino gaudia.“

⁵⁰ „Veni! veni! Mali nil metue; inania excute haec somnia: ad vota tibi succedent omnia.“

⁵¹ Zitate fortlaufend in FZA Ma 1373, 411–413.

ziehen wollten. Der Zuschauer wusste, dass der Held eine Niederlage erlitten hatte, wenn die Laster und Teufel triumphierten. Sehr schön lässt sich dieser Einsatz von Allegorien am Elchinger Herbstspiel weiter verfolgen: In der zweiten Szene des ersten Aktes belehrt der Hofmeister den Jüngling Innocentius, wie er böse Gesellen erkennen und meiden kann, „nicht ohne großen Unwillen des Orcasters“, eines als Boten verkleideten Teufels, der sich im zweiten Akt zusammen mit seinem „Mitteufel“ Nicander in einen Studenten verwandelt. In der vierten Szene versuchen Timor humanus und Timor Divinus „beede Innocentium in ihr Garn zu verstricken“. In der fünften Szene kämpfen die Gottlosen auf der einen, der Schutzengel mit der Keuschheit auf der anderen Seite um bzw. für Innocentius⁵². In der vierten Szene des zweiten Aktes tauchen „drey Hoellen=Diener Cupido, Cerealis und Bacchulus“ auf und versprechen den bösen Gesellen weitere Erfolge. Durch die Hilfe des Schutzengels bleibt Innocentius glücklicherweise vor dem Schlimmsten verschont, erhält jedoch von seinem Beistand, der mittlerweile als Soldat verkleidet ist, auf dem Nachhauseweg „eine harte Mauschelle“, damit er sich zukünftig besser in Acht nimmt. In der Schlusszene bleibt den Höllengeistern nur die Wut über ihre Niederlage: „Indem nun Innocentius noch mit unverletztem Gewissen entronnen, wueten die boese Geister vor Zorn: ertroßlen den Otiander, als den Redleinsfuehrer der Zechbrueder, und fuellen die uebrigen mit Furcht, und Schauer an.“ Der Einsatz der Guten hat sich also gelohnt, der schlimmste Übeltäter hat seine Strafe erhalten und alle anderen können oder müssen die Affekte auf sich wirken lassen und ihre Lehre aus dem Geschehen ziehen⁵³.

In diesem Stück zieht sich die „Seelenführung“ zusätzlich durch die beiden Chöre und den Epilog: Chor I: „Die Seele wird von dem heiligen Schutz= Engel mit besten Lehrsatzungen unterwiesen, von denen Schmeichelungen aber der Welt angereizt denen naechsten Gefahren zu suendigen ausgesetzt.“ Chor II: „Aus welchen sie aber von dem heiligen Schutz=Engel gleucklich widerum befreyet; und wegen ihrer Unbehutsamkeit mit gemessenem Streich gezuechtigt wird.“ Der allegorische Epilog war die letzte Möglichkeit, das Publikum in die richtigen Bahnen zu lenken. Dies geschah hier folgendermaßen: „Die Seel beweinet ihre Leichtsinigkeit, und wird von dem heiligen Schutz=Engel mit neuen Ermahnungen gestaerket.“ Diese galten natürlich auch für die Zuschauer und gipfeln schließlich in einem Verweis darauf, dass nicht der Schutzengel, sondern allein Gott zu ehren ist. „Angelus Custos, & omnes reliqui. soli Deo honor, & gloria, qui tanto te eruit e periculo: Huic laudes nobiscum intona“⁵⁴.

⁵² Vgl. ebd.

⁵³ Vgl. ebd., 418–422. Zur jesuitischen Affekttheorie vgl. unten Punkt IV.1.c.

⁵⁴ Zitate fortlaufend in FZA Ma 1373, 414–423. Im Schlusschor wird aber nicht nur Gott allein gepriesen, vielmehr erweisen die Elchinger Musen auch dem Widmungsträger des Herbstspiels, Abt Robert von Elchingen (1766–1793), ihre Verehrung. Indem sie dabei seine Tugendhaftigkeit und sein Interesse für die Wissenschaften hervorheben, geben sie gleichzeitig ein Beispiel für eine rechtschaffene Lebensführung: „3. Roberti Regimen, /Abbatum

Durch ein solches Vorgehen gewann der Zuschauer mittels der eingesetzten Allegorien einen psychologisch günstigen Vorsprung an Wissen und Übersicht gegenüber dem ahnungslosen Helden, der dadurch noch vergrößert wurde, dass der Held in der Regel die Allegorien auf der Bühne gar nicht als seine Mitspieler registrierte⁵⁵. Zwar sah und hörte der Zuschauer, wie die allegorischen Figuren mit den realen Personen auf der Bühne in Kontakt traten, die realen Personen selbst aber merkten dies nicht, sondern dachten, dass sie sich in einer monologischen Situation befänden. Wenn die nichtallegorischen Spieler dann auf die Ratschläge und Einflüsterungen der Allegorien reagierten, erkannten sie diese nicht als solche, sondern deuteten das Gehörte als ihre eigenen Überlegungen, da sie nicht mit übernatürlichen Wesen rechneten. Aus solch einem Bühnengeschehen sollte der Zuschauer Schlüsse auf sich selber ziehen: Er hatte im Gegensatz zum unwissenden Helden, der nichts von der Doppelbödigkeit seiner eigenen Existenz ahnte, sondern vielmehr meinte, selbst zu handeln, obwohl doch die allegorischen Personen über ihn verfügten, die Existenz dieser anderen Welt klar vor Augen. Indem der Zuschauer die Situation des Helden auf der Bühne beobachtete, ahnte er seine eigene Gefährdung, was zu seiner seelischen Erschütterung führen konnte bzw. sollte. Hierin zeigt sich wiederum, wie das Ordentheater nicht nur rational zu belehren versuchte, sondern immer auch auf eine tiefe emotionale Wirkung bedacht und dabei nicht allein auf die Sprache angewiesen war⁵⁶. Der Auftritt der Allegorie war also durch ein rationales, zielbewusstes Kalkül bestimmt und wurde als hervorragendes dramatisches Instrument eingesetzt. Durch die Allegorien hatten die Patres ein höchst geeignetes Medium, um das Publikum anzusprechen, so dass dieses sich existentiell betroffen fühlte, ganz im Sinne des ‚tua res agitur‘⁵⁷.

Bei den im Ordentheater verwendeten Allegorien oder allegorischen Figuren lassen sich verschiedene Kategorien unterscheiden, wobei hier beispielhaft nur die gängigsten Vertreter angeführt werden sollen: Zum einen diejenigen, die in einer

specimen, / Musarum Patris, / Ac Maecenatis; / Virtutem qui colit, / Scientias polit, / In sera tempora; / Saturni saecula, / Troas ut Ilias, / Cantate, sonate.“ Ebd., 425 f.

⁵⁵ Ein Gegenbeispiel ist der „Joannes Calybita“ von Jacob Bidermann, der 1618 in Dillingen erstmals und 1638 in München mit enormem Erfolg aufgeführt wurde. Hier tritt der weltflüchtige Protagonist Calybita den allegorischen Gestalten in ihrem Versuch, ihn für ein Leben in der Welt zurückzugewinnen, direkt mit Worten des Evangeliums entgegen. In seinem Kampf erhält er durch den Schutzengel zusätzliche Unterstützung. Vgl. WANNER, *Allegorie*, 30 f.

⁵⁶ Vgl. RÄDLE, *Lateinisches Theater*, 146 f. Hinsichtlich der emotionalen Wirkung widerspricht er SZAROTA, *Jesuitendrama*, Bd.I/1, 49, die meint, die Allegorie habe nicht wie die musikalischen Partien der Dramen emotional wirken sollen, „so dass die Zuschauer in eine feierliche, weihevollte Stimmung versetzt wurden“, sondern sei „geschaffen, um Augen und Geist zu unterhalten“. Sicher besteht ein Unterschied zwischen der emotionalen Wirkung von Musik und Allegorie, aber es wäre zu kurz gegriffen, der Allegorie lediglich Unterhaltungswert zuzuerkennen, und SZAROTA selbst spricht in ihren Ausführungen wiederholt von Gefühl und Empfinden der Zuschauer, die durch die Allegorie angeregt werden.

⁵⁷ Vgl. SZAROTA, *Jesuitendrama*, Bd.I/1, 49.

Entscheidungssituation für die guten oder bösen Mächte stehen, um die vom Helden geforderte, in den ignatianischen Exerzitien grundlegende ‚discretio spirituum‘ zu verdeutlichen, mittels der er – bei der richtigen electio – den (ewigen) Sieg erringen kann. Dazu zählen die Tugenden Fides, Iustitia, Veritas, Prudentia, Castitas und die Laster bzw. Sünden Superbia (Hochmut/Stolz – als Ursprung aller Sünden), Ambitio, Avaritia, Invidia, Ira, Voluptas und Odium. Weitere allegorische Figuren sind Providentia (Divina), die göttliche Vorsehung oder „göttliche Vorsicht(igkeit)“ (z.B. Nr.199), die auf der Ordensbühne eine besonders wichtige Stellung einnimmt, Gratia und Gratia Divina, Aeternitas, Tempus, Gloria, Vanitas, die im Barockzeitalter und noch im 18.Jahrhundert oft thematisiert wird, Mors⁵⁸, Morbus, Dolor, Timor, Timor Dei, Religio, Idololatria, Divina Nemesis, die göttliche Rache, und Metus. Allegorien der Mächte des Daseins sind Fama, Favor, Fortuna, Felicitas, Calamitas, Honor und Poenitentia⁵⁹.

In den Stücken der verschiedenen Klöster und Stifte trifft man darüber hinaus häufig auf die Genien der einzelnen Klöster, wie z.B. den oben erwähnten Genius Marchtallensis, den Genius Zwifuldensis aus Zwiefalten oder die Personifikationen der Klöster selbst, etwa Marchtallum (Nr.83). Oft sind auch Freundschaft und Liebe oder Furcht zwischen den einzelnen Abteien oder zwischen dem Abt und seinen ‚Söhnen‘ mittels Allegorien versinnbildlicht. Dann treten Amicitia, Amor, Amor filialis oder Timor auf (z.B. Nr.97). Daneben gibt es Stücke, in denen Tage, Monate oder Jahreszeiten als allegorische Figuren auf der Bühne erschienen, wie 1752 im *Ultima morientis Decembris / Voluntas* (Marchtal: Nr.118) oder 1759 im *Litigium / Quattuor anni Temporum / à Saturno Sedatum* (Marchtal: Nr.193). Im Melodrama *Musae, / Verè, ac Sincerè*, das die Marchtaler zu Neujahr 1771 ihrem Prior und späteren Abt Paulus Schmid (1772–1796) abgesungen haben, treten neben dem Genius Conventis und den Musae Marchtallenses die Personifikationen verschiedener Künste und Wissenschaften auf, nämlich Grammatica, Musica, Poesis und Rhetorica, um den Prior dafür zu loben, dass er die schönen Künste und die Wissenschaften förderte (Nr.320). Auffallend ist der große Ideenreichtum, mit dem die Patres besonders in ihren Musikdramen einerseits die gängigen Allegorien immer wieder neu in ihre Stücke integrierten, und wie sie andererseits in der Lage waren, für eine besondere Situation neue allegorische Figuren zu schaffen.

Neben solchen handelnden Allegorien gibt es Dramen, die „als große Allegorien für eine bestimmte religiöse, historische oder zeitgenössische Situation“ stehen und denen „ein echtes allegorisches Denken zugrunde [liegt], das heißt ein Denken in

⁵⁸ Zur Gestaltung des Todes als handelnder Person vgl. DÜRRWÄCHTER, Darstellung, 89–93.

⁵⁹ Vgl. WOLF, Jesuitentheater, 184f. Weitere Allegorien und allegorische Figuren im Index Rerum bei SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.IV, 141–143. Zu den deutschen Übersetzungen der lateinischen Bezeichnungen vgl. das alphabetische Verzeichnis der Allegorien bei WANNER, Allegorie, 73–76; LANG, Dissertatio, 252–309, passim. WANNER, Allegorie, teilt die Allegorien nach den Stücken ein, in denen sie vornehmlich eingesetzt werden. Vgl. dazu besonders die Auflistung ebd., 77–82, in der gleichzeitig die Ausstattung der Allegorien beschrieben wird.

Bild-Gleichungen“⁶⁰. Nicht mehr der Erlebnisgehalt der biblischen, legendenhaften oder historischen Stoffe und Motive ist wichtig, sondern deren Symbolgehalt⁶¹. Als hervorragendes jesuitisches Beispiel gilt das Drama „Jephtias“ (Ingolstadt 1637) des Jacob Balde (1604–1668)⁶², eine religiös-poetische Allegorie. Hierbei kann Jephthes Tochter mit Namen Menulema, einem Anagramm von Emmanuel, mit Christi gleichgesetzt werden. Ihr Tod für das Vaterland steht dann für den Opfertod Christi, Jephthe für Gott Vater, der seinen Sohn für das Heil der Menschen geopfert hat. Im Marchtaler Bestand findet sich eine ähnliche Allegorie mit einem Stoff aus der antiken Mythologie. 1736 führte eine Syntax Maior das Klassendrama *Triumphus Amoris / sive Amor immensus Christi Crucifixi / in Pyramo et Thisbe* (Nr.37) auf. Es handelt sich wiederum um eine Allegorie auf die Liebe Christi, der durch seinen Tod die Menschen von den Sünden erlöst hat. Diesmal wird die Aussage anhand der antiken Sage von Pyramus und Thisbe (Ovid, Met. IV, 55–166) in fünf Szenen dargestellt. Am Schluss erfolgt die Deutung durch die Apodosis (zwei Szenen und eine Scena musica) mittels der Allegorien Gens Humana und Amor Divinus.

Weiterhin unterscheidet man die aktualisierend-poetische Allegorie bzw. die politisch-poetische Allegorie, zu deren hervorragenden Vertretern die Dramen Nicolaus Avancinis (1611–1686) gehören⁶³. Als Beispiel sei hier das zur Feier des Westfälischen Friedens entstandene Drama „Pax Imperii Anno Domini 1650 sive Joseph a fratribus recognitus“ angeführt. Am Ende des Stückes sind Joseph und seine Brüder wieder vereint. Dies kann man deuten als die zurückgewonnene Einheit des Reiches und die Aussöhnung der deutschen Fürsten mit dem Kaiser. In der „Pietas victrix“ (1659) steht der Sieg Kaiser Konstantins des Großen (306–337) über Maxentius für den Kampf, den die Kaiser des Hauses Habsburg im Bündnis mit der katholischen Kirche gegen die Protestanten geführt haben. Darüber hinaus konnte man darin schon die Kriege vorweggenommen sehen, die sich gegen die Türken anbahnten und in denen Kaiser Leopold I. (1658–1705) eine bedeutende Rolle einnehmen konnte. Andere Allegorien haben verallgemeinernden Charakter wie der „Triumphus Divi Michaelis Archangeli“ (München 1597). Hier werden die der Kirche feindlich gesinnten Personen oder Kräfte – mit Ausnahme der römischen Kaiser – nicht namentlich genannt, sondern von Ketzerei, dem Ketzler Hauptmann, abgöttischen Pfaffen oder ketzerischen Wortsdienern gesprochen. Da in diesem Drama eine Episode der Geschichte der ‚Ecclesia Militans‘ dargestellt wird, kann man von einer historisch-verallgemeinernden Allegorie sprechen⁶⁴.

⁶⁰ SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1, 53.

⁶¹ Vgl. WANNER, Allegorie, 64.

⁶² Zu Leben, Werk und Wirkung Jacob Baldes vgl. THILL, Jacob Balde, sowie die einschlägigen Aufsätze im Sammelband VALENTIN, Jacob Balde, besonders DERS., Balde et la Bavière de Maximilien, 48–63.

⁶³ Zu Avancini und seinem Werk, vor allem den in Wien aufgeführten Stücken, vgl. KABIERSCH, Nikolaus Avancini SJ; zu den Passauer Aufführungen vgl. KRUMP, In scenam datus est cum plausu, 91–157.

⁶⁴ Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1, 53 f.



Abb.3: Handschriftliches Titelblatt aus dem Marchtaler Bestand zum Drama *Arminius*.

Im Marchtaler Bestand finden sich Dramen, die als Allegorie auf die damalige Zeitgeschichte gedeutet werden können, gleichzeitig aber religiöse Wahrheiten im Sinn der ‚propaganda fidei‘ verkünden. Ein Beispiel soll hier ausführlicher untersucht werden, nämlich das Drama *Gratia Victrix / id est / Armindus / Origine Aegypti Princeps, / adoptione arabum Rex / Ex / Christiano Idololatra, / Paenitentia Christi Martyr. / Zu deutsch / Die obsigende Gnad / als ist: / Armindus / von geburth ein Egyptischer Prinz / durch Erkißung König in Arabien / aus / Einem Christ ein Abgötterer, / durch die Busß ein blutzeug / Christi*, das im September 1744 in Marchtal inszeniert wurde (Nr.60). Es behandelt ein ähnliches Thema wie das Stück über Pancharius (Nr.12), der ebenfalls seinen Glauben verleugnet, um am Hof aufzusteigen, von seiner Mutter zur Vernunft gerufen wird und schließlich als Märtyrer stirbt. Ein Stück mit einem ähnlichen Kern, wie ihn der Marchtaler *Armindus* aufweist – ein vom Glauben abgefallener Jüngling bekehrt sich wieder und erleidet das Martyrium – wurde schon 1651 durch die Münchener Jesuiten aufgeführt, und zwar unter dem Titel „Abfall und Widerkehr/Zu dem Creutz Christi/Eines Egyptischen heiligen Jünglings / dessen / Namen unbekannt“. Anlass war die Übernahme der Präfektur der Großen Marianischen Kongregation durch Kurfürst Ferdinand Maria (1651–1679)⁶⁵. Während das Drama aus dem 17.Jahrhundert den durch eine List Saladins alias Ismael herbeigeführten Abfall des Protagonisten Andronicus und die von dessen Vater Irenaeus geforderte Umkehr mit öffentlichem Bekenntnis zum Christentum in den Mittelpunkt stellt – nur dann würde er Andronicus als seinen Sohn anerkennen –, ist das Marchtaler Drama aus dem Jahr 1744 geprägt von den jüngsten Erfahrungen im Streit um die spanische, die polnische und die österreichische Thronfolge sowie den damit zusammenhängenden Kriegen im Heiligen Römischen Reich. Als das Marchtaler Drama aufgeführt wurde, war gerade der Zweite Schlesische Krieg ausgebrochen. Der zeitgeschichtliche Bezug des Marchtaler Dramas wird im Vergleich mit der Münchener Perioche besonders deutlich, da diese von Erbstreitigkeiten nichts zu berichten weiß.

Anstatt die Konflikte der jüngsten Vergangenheit explizit auf der Bühne zu inszenieren, d. h. die Protagonisten direkt beim Namen zu nennen, hat der Marchtaler Autor die Geschichte des Märtyrers *Armindus* gewählt und diese in die Rahmehandlung eines Thronfolgestreites eingebettet. Indem er das Geschehen der Gegenwart in die Antike des Nahen und Fernen Ostens verlegte, nämlich nach Arabien und Persien, schuf er einerseits Distanz und konnte die Probleme von daher unvoreingenommener thematisieren. Andererseits sind die Parallelen so auffällig, dass die Zuschauer wissen mussten: Es geht um hochaktuelle Zeitgeschichte. Der Gegenwartsbezug gilt dann aber nicht nur für den Streit um die Nachfolge des Königs, sondern auch für die Frage des Martyriums. Oder – nicht ganz so extrem gedacht – für die existentielle Problematik, welchen Göttern man letztendlich dienen soll, d. h. ob es gerechtfertigt ist, für Macht und Ruhm als Herrscher eines großen Reiches den wahren und einzigen Gott, Jesus Christus, und seine Lehre zu verleugnen.

⁶⁵ Vgl. ebd., Bd.II/1, Stück II, iii, 2, 985–992; ebd., Bd.II/2, 2314–2316 (Kommentar).

Wenn der Autor den Konflikt um die Erbfolge in einen übergeordneten Zusammenhang stellte, oder umgekehrt, wenn er der Frage nach dem wahren Gott Gegenwartsbezug verlieh, dann fühlten sich auch die Zuschauer davon angesprochen und überdachten – im Idealfall – ihr eigenes Leben. Der Autor des Marchtaler Dramas nennt seine Quelle nicht, doch weist das Stück die wesentlichen Motive auf, die sich bei Rader finden⁶⁶. Die Münchener Perioche mit der zentralen Figur des verführerischen und bössartigen Saladin/Ismael, die Raders Vorlage nicht kennt, dürfte keinen Einfluss gehabt haben. Da das Marchtaler Stück in nur drei Akten mit jeweils sieben Szenen konzipiert ist und die Thronfolgeproblematik breit angelegt wird, gelingt es nicht, alle Handlungsstränge in der ihnen gebührenden Tiefe zu entfalten, wie sich im Folgenden zeigt.

Direkt und unvermittelt setzt das Drama sofort zu Beginn der ersten Szene des ersten Aktes mit Überlegungen zur Vergänglichkeit des Menschen und seines Glückes ein. Was bleibt nach dem Tod von einem noch so glanzvollen Leben? Amiramus, der alternde König von Arabien, muss sich dieser Frage stellen. Da er der letzte seines Geschlechtes ist, wird die direkte Linie mit ihm aussterben. Aus diesem Grund denkt er darüber nach, wer die Herrschaft im Reich übernehmen soll. Begierige Anwärter gibt es viele: „Humana patimur. Nostra Majestas quidem eminent, et alto despicit vulgus throno; sed sortis illa vertitur nutu. Dies ducere beatos credimur; sed nox brevi seposita spatio candidae luci ultimum parat sepulchrum. Vivo: sed nomen patris /: o dulce nomen!:/ sidera Amiramus negant. Scintilla nostri sanguinis nulla est super, Diadema qua recline considat Sabae. Et cui paramus sceptrum? Cui nostrum jubar fronti insidabit? Ambitu, multi calent, inhiantque regno: funeris nostri tenet cupido multos“⁶⁷. Eines jedenfalls weiß Amiramus sicher, der blutsverwandte und höchst ehrgeizige König von Persien namens Chyaxora, der gerade das Zepter seines verstorbenen Vaters übernommen hat, soll nicht auch noch Arabien bekommen, selbst wenn es ihm vom Verwandtschaftsgrad her zustehen würde. Die Berater warnen: „Ambitio non vacat dolo. Semper bono periculosa publico est regni sitis“⁶⁸. Der Ehrgeiz, der Durst nach Macht, ist oft mit Ärger verbunden und eine Gefahr für das allgemeine Wohl.

Welcher Zuschauer fühlte sich dabei nicht an den Spanischen Erbfolgekrieg (1701–1714) nach dem Tod des letzten spanischen Habsburgers Karl II. (König seit 1665) im Jahr 1700 erinnert oder an den Polnischen Thronfolgekrieg (1733–1735) oder – zeitlich noch näher – an die Auseinandersetzung um die österreichische Thronfolge nach dem Tod Kaiser Karls VI. (1711–1740)? Der Österreichische Erbfolgekrieg tobte – mit Unterbrechungen – zur Zeit der Aufführung 1744 bereits seit vier Jahren und sollte erst 1748 mit dem Frieden von Aachen für einige Zeit beendet sein. Ansprüche auf die Nachfolge Karls VI. erhoben Kurfürst Karl Albrecht von

⁶⁶ Vgl. RADER, *Viridarium Sanctorum*, De iuvene quodam Martyre, Bd.3, 102–105.

⁶⁷ FZA Ma 1367, 451.

⁶⁸ Ebd., 452.

Bayern (1726–1745), König Philipp V. von Spanien (1700–1746) und Friedrich August II. von Sachsen (1733–1763)⁶⁹. Der ehrgeizige Thronanwärter von Persien könnte aber auch Friedrich II. sein. Dieser regierte seit 1740 in Preußen und betrieb eine Machtpolitik, die auf Arrondierung und stetige Vergrößerung seines Territoriums abzielte und Preußen nach drei Kriegen zur fünften europäischen Großmacht werden ließ. Nach dem Tod Karls VI. am 20. Oktober 1740 ergriff er die günstige Gelegenheit und versuchte zwar nicht das Zepter in allen habsburgischen Landen zu erhalten, wohl aber die Ausdehnung seiner Macht nach Schlesien, worauf der im Stück angeschnittene Konflikt um Saba hinweisen könnte⁷⁰. Auch die oberschwäbischen Klöster blieben von den Kriegswirren nicht verschont⁷¹.

Wie behandelt das Marchtaler Drama die Frage der Erbfolge? Damit sich möglichst wenige an der Entscheidung des alternden Königs stoßen, sollen die Götter befragt werden. In der Münchner Perioche ist der Herrscher „der Saracener Irrthumb“ verhaftet; das Marchtaler Drama ist weniger direkt. Meist werden ganz allgemein die Götter angerufen, selbst wenn die Göttin Luna, auch Cynthia oder Diana genannt, im Zentrum zu stehen scheint. Diese Mondgöttin könnte zwar Assoziationen in Richtung Türkischer Halbmond, d. h. Islam provozieren, insgesamt ist die Rede von den Göttern aber so offen, dass damit jede Religion gemeint sein könnte, die vom wahren, also vom katholischen Glauben abweicht. Bis es jedoch zum Gottesurteil kommt, werden mehrere wichtige Entscheidungen getroffen, denn Amiramus hat schon den canopischen, d. h. laut Titel den ägyptischen Prinzen Armindus als Nachfolger ausersehen. Der Archiflame Amidas soll den wohlgeratenen Höfling überzeugen, sich von Christus abzuwenden, dann stünde seinem Aufstieg nichts mehr im Wege.

Der gewandte Priester malt dem Jüngling die Vorteile des Glaubensabfalls in den prächtigsten Farben aus⁷². Als Amidas mit diesen Verlockungen noch keinen beson-

⁶⁹ Vgl. dazu HERRE, Maria Theresia, 36–38, außerdem 66–93.

⁷⁰ Friedrich II. meldete seine juristisch nicht eindeutigen Ansprüche auf Schlesien kurz nach dem Tod Kaiser Karls VI. mit den Worten an: „Schlesien ist aus der ganzen kaiserlichen Erbschaft dasjenige Stück, auf welches wir das beste Anrecht haben und das dem Hause Brandenburg am besten paßt.“ Zitat nach ebd., 54. Friedrichs Haltung brachte Europa drei Kriege, den Ersten Schlesischen Krieg (1740–1742), den Zweiten Schlesischen Krieg (August 1744–1745) und den Siebenjährigen Krieg (1756–1763). Zur Person und Politik Friedrichs des Großen (1740–1786) besonders in Bezug auf Schlesien vgl. BAUMGART, Friedrich der Große, 12–24; DERS., Schlesien, 161–174; KUNISCH, Friedrich der Große, 33–54. Zum Siebenjährigen Krieg vgl. auch HERRE, Maria Theresia, 211–250.

⁷¹ Zu den Auswirkungen des Spanischen Erbfolgekrieges und des Polnischen Thronfolgekrieges auf das Kloster Marchtal vgl. WALTER, Kurze Geschichte, 279–287 und 330. Der Erste Schlesische Krieg scheint das Kloster eher finanziell belastet zu haben. Vgl. ebd., 332.

⁷² „Poplitem si Cynthiae inflectis, impiâque protritâ cruce, legeque Christi, patriis feres diis adolenda thura, longa fortunae tibi veniet catena. Namque per capitis notas, per jura regni jurejurando suis cumulare statuit gratiis, tuis dare urbes regendas legibus, sceptro manum decorare, latus purpura, lauro caput, totamque Arabiam subdere. Et brevi dies adveniet orbi gemmeis purus rotis, qui te videbit regii haeredem throni, Dominumque mundi, quoque non

deren Erfolg hat, droht er und führt schließlich gelehrte Männer an, die ebenfalls den Göttern opfern. Arminus wankt bereits, macht sich die Entscheidung aber nicht allzu leicht: Er erbittet sich eine Stunde Bedenkzeit, um das Angebot zu prüfen. In der Zwischenzeit erscheint sein sorgenvoller Vater Irenäus auf der Bühne. Er ist auf der Suche nach dem geliebten Sohn, von dem er seit längerem kein Lebenszeichen mehr erhalten hat. Während noch der Vater seinen tot geglaubten Nachkommen und sich selbst bedauert, durch den Zweitgeborenen und dessen Treue aber getröstet wird, teilt Arminus dem Archiflamen seinen Entschluss mit. Amidas' Argumente haben den Jüngling überzeugt, und die Vernunft gebietet es, auf das Angebot einzugehen⁷³.

Es ist bemerkenswert, wie leidenschaftslos er seine Entscheidung kund tut und Amidas bittet, sie dem König zu übermitteln: „Amiramo refer, quae sensa mente foveat Arminus: Deam agnosco lunam, pedibus affusus piis delubra et aras thure divino colam densumque acerra ad sidera volumen dabo“⁷⁴. Kaum ist Arminus alleine auf der Bühne, erfährt der Zuschauer den Grund: Der Jüngling ist der Meinung, es sei kein Verbrechen, eine List anzuwenden und lediglich vorzuspielen, er würde den falschen Göttern opfern, wenn er nur in seiner Seele am wahren Gott festhielte: „Crimen hic nullum est, suus dum cultus animo redditur clauso Deo“⁷⁵. Er ist sich seiner Sache sicher, denn selbst in der Bibel findet er Beispiele dafür, dass Täuschung manchmal erlaubt ist. Er nennt David, den getäuschten Isaak und Abraham, der seine Frau als Schwester ausgegeben hat. Aufgrund dieser Beweislage weiß Arminus genau, dass die Rechte Gottes nicht verletzt werden. Er triumphiert in Erwartung seiner zukünftigen Stellung.

Das Schicksal hält allerdings noch einige Verwicklungen bereit. Zunächst soll die Zerstörung des Tempels der Luna geahndet werden, für die man die Christen verantwortlich macht. Die jungen Höflinge stimmen voller Eifer in die vom König geforderten Racheschwüre ein, und auch Arminus kommt nicht darum herum. Dafür sollen alle und besonders Arminus belohnt werden. In diesem Kontext wird auch die im Münchner Drama sehr breit angelegte Verleugnung des Kreuzes Christi angerissen: Amiramus entdeckt dieses Unterpfeiler des Glaubens bei dem Jüngling, der es zu einem Abschiedsgeschenk des Vaters herab stuft und ohne zu zögern dem Befehl des Königs nachkommt, es zu entfernen. Als Gegenentwurf zu diesem leichtfertigen Jüngling, der sich nur um seines Aufstiegs willen vom wahren Glauben abgewandt hat, erscheinen dessen Vater Irenäus und dessen Bruder Ansbertus. Beide legen nicht nur ein Zeugnis ihres Gottvertrauens ab, sondern der Bruder will ganz uneigennützig alles daransetzen, um dem unglücklichen Vater sei-

majus queat praesagus animus dicere, adlectum Deum Deorum in senatum.“ FZA Ma 1367, 455.

⁷³ „Sapientis animi est, sana consilia sequi. Nec ire eadem Semper ad metam via. Mutanda mens est, ratio si in melius vocat.“ Ebd., 459.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd.

nen Sohn zurückzubringen. Sie fürchten mehr um dessen Seele als um dessen Leib. Irenäus kleidet seine Sorgen und Bitten in ein inständiges Gebet an Christus, wobei er diesen der Frömmigkeit der Zeit entsprechend gerade im Hinblick auf seine fünf Wunden anspricht⁷⁶: „O Christe Jesu, sanguinem per ego tuum, per hasce manuum, per cicatrices pedum, per hunc apertum cordis obtestor Sinum, serva salutem filii: hoc unum pater rogo: salutem corporis si non placet. Animae salutem languo. Armindum meum quoties revolvo mente. Mi nate“⁷⁷. Armindus ist allerdings auch in echter Lebensgefahr, denn die Gunst, die der König dem fremdländischen Prinzen entgegenbringt, lässt nicht lange auf Neider warten. Diese kennen das Leben bei Hofe, das eine ständige Gratwanderung ist, denn „in aula nemo, quo subiit, stetit favore longe“⁷⁸, und überlegen, wie sie dem Konkurrenten schaden können. Für diesen scheint sich die Sache allerdings sehr günstig zu entwickeln: Das präzise vorbereitete und großartig inszenierte Urteil der Götter fällt auf ihn⁷⁹. Armindus wird zum Vizekönig und Nachfolger eingesetzt und Jubel angestimmt.

Bereits in der folgenden Szene, der sechsten Szene des zweiten Aktes, wird deutlich, dass die Zukunft des neuen Herrschers unsicher ist. Die Höflinge Sisostenes und Ariaspex sind mit der Wahl eines ausländischen Thronfolgers überhaupt nicht zufrieden. Sie verschwören sich gegen Amiramus und Armindus. Der persische König Chyaxora, der immerhin ein Blutsverwandter ist, soll sich sein Geblütsrecht mit Waffengewalt verschaffen, und die beiden Höflinge wollen die Soldaten des Reiches mit Gold gefügig machen. Die Handlung spitzt sich also immer mehr zu. Doch während die Gefahr für Leib und Leben des Armindus immer größer wird, naht seiner Seele Rettung. Als Ansbertus den Preis für den Aufstieg seines Bruders erkennt, ist er entsetzt. Es gelingt Ansbertus und seinem Begleiter Ubaldus, zum neuen König vorzudringen. Dort kommt es zu einer Auseinandersetzung, in der Ubaldus schließlich die entscheidenden Argumente vorbringt: Für vergänglichen Glanz solle man sein Seelenheil nicht aufs Spiel setzen. Der gerechte Gott Sorge dafür, dass es einem Frevler nicht lange gut ginge⁸⁰. Als der Bruder auch noch den unglücklichen Vater ins Spiel bringt und Armindus ein Kreuz als Unterpand der ewigen Liebe überreicht, hält er nicht länger an sich und bekehrt sich wieder zu Christus⁸¹.

⁷⁶ Vgl. CORETH, *Pietas austriaca*, 38.

⁷⁷ FZA Ma 1367, 468 f.

⁷⁸ Ebd., 464.

⁷⁹ Die Regie sieht nun mitten in der fünften Szene des zweiten Aktes einen Kulissenwechsel vor, was auf eine gut ausgebaute Bühnentechnik schließen lässt, da man ohne das Öffnen oder Schließen eines Vorhangs auskommt: Der Wald soll sich in einen Thronsaal verwandeln, in dem sich die „scena ultima“ (eine Hinterbühne[?]) öffnet und den Blick auf einen Thron mit zwei Sitzgelegenheiten frei gibt.

⁸⁰ „Arminde! Quae te vana transversum rotat imago mentis? Forma non stantis boni, hic vanus animum vertit in praeceps nitor? Decreta, princeps, Nemesis: aeterno lues immane crimen igne. Iustus est Deus. Diu scelesti stare prosperitas nequit.“ Schon schaudert der Jüngling: „Tremisco totus: horror invadit jecur?“ FZA Ma 1367, 483.

⁸¹ „O crux amoris aethra, de cuius sinu liberavit ignes christus. Et victor ferum subegit hominem. Redeo. [...] Christum per omnes certus aerumnas sequor.“ Ebd., 483 f.

Inzwischen rücken die Feinde immer näher und das Ende von Arminus und Amiramus steht bevor. Über den alternden König bricht das Unglück in doppelter Weise herein: Zunächst muss er zum Krieg rüsten, weil Chyaxora das Friedensangebot ausgeschlagen hat, dann erfährt er auch noch vom ‚Glaubensabfall‘ seines Günstlings Arminus, in den er so viele Hoffnungen gesetzt hat. Dieser hat das Heiligtum der Göttin Luna entweiht, ein Frevel, der gerächt werden müsse, damit er nicht weitere nach sich ziehe. Schweren Herzens macht der König sich auf, um das Urteil zu sprechen. Die vorletzte Szene des Dramas, eine Gerichtsszene, gerät zu einem großen Glaubensbekenntnis, das Arminus für seinen Gott ablegt. Gott ist der, „quo cogitari, aut esse nil melius queat“⁸². Er hat alles geschaffen, er ist allmächtig und dreifaltig: „Illa Deitas una personis trias subsistit. A patre natus aeterno satu patri coaevus prodit. A nato et Patre amor utriusque spiritus spirat.“ Christus hat gelitten „et fuso scelus nostrum expiavit sanguine effigiem vide. Sic ille palmas, sic pedes, sacrum latus: sic vulneratus obiit. [...] Insons fuit. Ego, tuque, amata gentis humanae salus, haec sua fuerunt scelera“⁸³. Arminus verkündet dies und gesteht sein Verbrechen der Idolatrie ein, denn es gibt nur einen Gott und nur einen Erlöser, Christus, vor diesem wird er die Knie beugen und nur ihm allein Weihrauch darbringen. Das Urteil des Königs folgt sofort: Arminus wird dem Lictor zur Marter übergeben. Die genügt allerdings noch nicht: Das Volk rückt mit Waffengewalt an und fordert den Tod des frevlerischen Jünglings. Die Parallelen zur Passion Jesu sind auffällig (vgl. Joh 19, 1–16 a). Der König ringt mit sich, fügt sich aber schließlich doch – wie Pilatus – ins Unvermeidliche, um sein Leben und die Ruhe im Reich zu erhalten. Man spürt den Einfluss der Aufklärung. Arminus wird dem Staatswohl geopfert, dem sich der König unterstellt und seine persönlichen Vorlieben hintansetzt. Der Seelenkonflikt wird als Selbstgespräch an die Zuschauer vermittelt: „Quid agimus anime: fateor ingenuus amor quo forte dignum regia juvenem aestimo, crudele nostris vulnus infigit fibris. video juventae nobilem florem, decus, jubarque frontis criminis tanti reum, ut sit necesse morte suprema malo ponere remedium. Liberare nece velim: sed non potestatis meae; dandus neci est, ut vita regi constet, et regno quies“⁸⁴. Der König gibt den Befehl zur Enthauptung.

Für Arminus ist der Tod einerseits die willkommene und von Gott geschenkte Gelegenheit, seine Verbrechen zu sühnen. Andererseits erteilt der Protagonist der Welt eine Absage und legt nochmals ein Bekenntnis für den einzig wahren Glauben und das Heil in Jesus Christus ab: „Christe Jesu! sic mea scelera rependis, ut etiam pro te mori dones! valet Sceptra, stemma, purpura, Amrame, proceres, saba, vale! est unus Deus! unus redemptor Christus, in cujus fide morior. Et extra hunc nullus

⁸² Ebd., 491. Bei dieser Aussage handelt es sich um eine Adaption des ontologischen Gottesbeweises nach Anselm von Canterbury (1033–1109): Gott als der, „über dem nicht Größeres gedacht werden kann“. Vgl. dazu MUCK/RICKEN, Gottesbeweise, 880–885.

⁸³ FZA Ma 1367, 492.

⁸⁴ Ebd., 494.

est Deus, salus nostra est⁸⁵. Hierin unterscheidet sich das Drama wesentlich von der Münchener Perioche, die Szarota wie folgt kommentiert: „Andronicus bezahlt seinen Abfall mit dem Kopf. Seine Sühne zeigt, wie schwer die Jesuiten jedes Renegatentum bestraft wissen wollten. Hier war Milde und Verzeihung nicht mehr möglich; erst durch furchtbare Qualen konnte der Abtrünnige gewiss sein, die Liebe Gottes und – wie hier – die Liebe der Eltern wiederzuerlangen⁸⁶. Dagegen ist der Tod des Arminus weniger eine Strafe für das nicht anders zu sühnende Verbrechen der Idolatrie als vielmehr ein Gnadengeschenk Gottes, das zum Heil führt. Das Martyrium bietet die einzigartige Möglichkeit, sich ganz in die Nachfolge Christi zu stellen. Arminus ergreift dieses Angebot, nachdem er erkannt hat, dass nur in Gott und im Erlöser Jesus Christus das Heil zu finden ist. Für diesen, den wahren Glauben lohnt es sich zu sterben. Dass es um die Nachfolge Christi geht, wird im Drama sehr deutlich gemacht, denn Arminus stirbt mit den letzten Worten Jesu: „In tuas manus, ô Christe Jesu! spiritum effundo meum. ô Christe Jesu⁸⁷!

Anders als der Hauptmann unter dem Kreuz Jesu (vgl. Mt 27,54 und Lk 23, 47) erkennt der König nichts. Für ihn ist die Enthauptung seines Günstlings lediglich ein abschreckendes Beispiel, das um so beweiskräftiger ist, als es einen Prinzen zum Opfer hat. So formuliert er im Schlusssatz des Prosadramas seine kurzsichtige Lehre: „Hoc discat terrae globus: haud umquam inultè vindices temni Deos: discat sabaeos thure venerandos Deos explicit⁸⁸. Der Zuschauer hat in diesem Moment zwei Positionen zur Auswahl, zwischen denen er seine Wahlentscheidung treffen kann. Entweder er stellt sich wie der Protagonist in die Nachfolge Christi – das Drama liefert gute Gründe dafür – oder er bleibt trotz des leidenschaftlichen Plädoyers, das Arminus in seiner Todesstunde gegeben hat, blind und verstockt.

Um die Entscheidung in die richtigen Bahnen zu lenken, folgt dem Prosadrama ein Epilog mit dem Titel „Applauditur victrici gratiae⁸⁹. Diese bereits im Titel eigens erwähnte ‚gratia‘ wird im Prosadrama nicht eigens thematisiert und kommt lediglich im Prolog und in den zwei Chören, die zwischen die beiden Akte eingeschoben sind, zur Sprache. Der erste Chor ist überschrieben: „Ostenditur, difficilior esse viam, quae ducit ad infernum, quod quae ad caelum⁹⁰ und zeigt, wie die göttliche Gnade die weltverhafteten Menschen (Servus Mundi, Servus Carnis, Servus Daemonis, Olitor, seu Mundus curis terrenis Suos occupans) zu sich ruft. Der zweite Chor behandelt das Thema „Anima iam Divino Iudice accusata tandem de somno evigilat et vocanti gratiae obsequitur⁹¹. Hier eröffnet sich der mensch-

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ SZAROTA, Jesuitendrama, II/2, 2315 f.

⁸⁷ FZA Ma 1367, 495.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Nur überliefert in ebd., 1369, 228–230.

⁹⁰ Ebd., 194.

⁹¹ Ebd., 208–211.

lichen Seele, die sich bereits angeklagt, gerichtet und verurteilt sah⁹², durch die Gnade ein Heilsweg. Sie kann Verzeihung erlangen, wenn sie ihre Sünden bereut und büßt. Als die Seele sich darauf einlässt, ändert der barmherzige göttliche Richter sein Urteil ab: „Cùm homo mutat mentem, muto sententiam, / et miseror, dissimulans peccata hominum propter poenitentiam“⁹³. Im Epilog wird dieser Sieg der Gnade noch einmal aufgegriffen und besungen. Das also ist die eigentliche Botschaft des Stückes, die der Autor vermitteln wollte: Es ist nie zu spät, den Anruf der göttlichen Gnade anzunehmen und umzukehren. Aus diesem Grund ist es nicht verwunderlich, wenn verschiedene Motive nicht bis zum Schluss des Dramas weitergeführt wurden: Wie reagieren Vater und Bruder auf den Tod des Jünglings? Wie endet der Streit um das Erbe des Amiramus? Der Ausgang der Rahmenhandlung bleibt offen – ebenso offen, wie 1744 der Krieg um die österreichische Erbfolge. Doch wie immer dieser Krieg enden mochte, das Drama hatte gezeigt, dass es letztlich nicht auf innerweltliche Dinge ankam, sondern auf das Heil der Seele.

Weit verschlüsselter sind die Allegorien, mit denen die Marchtaler Patres Ende des 17. Jahrhunderts politische oder historische Ereignisse darstellten: Zur Zeit der großen Türkengefahr brachten sie mehrere Dramen auf die Bühne, in denen mittels fiktiver Personen verschiedene Türkensiege ‚nachgespielt‘ wurden. Im Drama *Structura sacra* von 1685 wird anhand der Fürsten Theodarso und Miriathoe der Sieg über die Türken bei Wien (1683) thematisiert, der der Hilfe Marias, der Pietas und der Religio zugeschrieben wird (Nr.13). Doppelt verschlüsselt ist die Allegorie im folgenden Jahr durch das Drama *Orbis Christiani / Hercules* (Nr.14). Das Stück soll den Sieg über die Türken bei Ofen (Buda) am 2. September 1686 symbolisieren, der in Wirklichkeit allerdings weniger Kaiser Leopold I. als Karl V. Leopold von Lothringen (1643–1690) zu verdanken war⁹⁴. Aber die Marchtaler waren den Habsburgern natürlich mehr verpflichtet als den Lothringern und hoben wohl deshalb die Verdienste des Kaisers in den Vordergrund. Leopold I. wird zum starken christlichen Kämpfer für die wahre Religion und durch den mythologischen Helden und Halbgott Herkules symbolisiert. Es wäre ein einfach zu entschlüsselndes allegorisches Drama, wenn die mythologische Szene – hier der Sieg des tapferen

⁹² „Heu me! Ubi Sum! An vigilo? An dormio? / Heu me miserum! / Accusatus, judicatus, damnatus sum?“ Ebd., 210. Dieser Dreischritt fand bereits im Bidermannschen „Cenodoxus“ Verwendung und geht auf die Bekehrungslegende des späteren Kartäusers Bruno zurück. In diesem Drama sorgt der tote Cenodoxus für Aufregung unter den Umstehenden, die zur Totenwache gekommen sind und erleben müssen, wie sich die Leiche drei Mal aufrichtet und ihren Status vor dem Gericht Gottes referiert. Aus Angst und Erschütterung zieht sich Bruno mit seinen Gefährten in die Einsamkeit zurück. Vgl. BIDERMAN, *Cenodoxus*, 451–483. Der legendarische Bericht, auf den die Bruno-Dramen zurückgehen, war noch im 17. Jahrhundert im *Breviarum Romanum* am St. Bruno-Tag abgedruckt. Vgl. den Kommentar bei DACHS, Jacob Bidermann und sein ‚Cenodoxus‘, 81–97.

⁹³ FZA Ma 1369, 211.

⁹⁴ Zum Kampf um Wien und Buda vgl. BUCHMANN, Österreich und das Osmanische Reich, 135–153, sowie MATSCHKE, Das Kreuz und der Halbmond, 365–376.

Herkules über den dreiköpfigen Höllenhund Cerberus – mit den dazugehörenden Gestalten der griechischen Mythologie inszeniert und die Sage dann auf die Gegenwart gedeutet würde, wie etwa in der „*Pietas victrix*“ der Sieg Konstantins. Doch im Marchtaler Stück wird auch die Episode aus der griechischen Mythologie selbst verschlüsselt dargestellt: Mit Ausnahme von Herkules kommen nur fiktive Personen vor, die zunächst die sagenhaften Gestalten, in einem zweiten Schritt aber die Personen und ihr Umfeld in der aktuellen Zeit bedeuten. Es handelt sich also gewissermaßen um eine doppelte Allegorie, die zunächst auf die antike Sage, dann in die Gegenwart des Kampfes um Ofen hin gedeutet werden muss.

Beliebt war es bei den Reichsabteien darüber hinaus, zu wichtigen Ereignissen im Kloster Musikdramen aufzuführen, in denen der aktuelle Festanlass allegorisch aufbereitet wurde. Eines der vielen Beispiele ist das allegorische Drama *Thespani/cum/Sumimela/Connubium* (Nr.63), das am 27. September 1745 in Salem anlässlich der Weihe des neuen Abtes Stephan II. Enroth (1745–1746) inszeniert wurde. Es dramatisiert anhand fiktiver und mythologischer Personen, wie die nach dem Tod ihres Gatten Megistus verwitwete Sumimela, Tochter des olympischen Königs, in Thespanus einen neuen Ehemann und in Zeiten des Krieges⁹⁵ einen Beschützer findet. Cismimarus nimmt die Einsegnung vor. Symbolisch verweist das Drama auf den Tod des Salemer Abtes Konstantin Miller (1725–1745), die Wahl und Weihe des neuen Salemer Abtes und dessen Verbindung mit dem Kloster, die hier als Hochzeit gedeutet wird⁹⁶. Die Weihe vollzog der Konstanzer Fürstbischof Casimir Anton von Sickingen (1743–1750), für dessen Ankunft man besondere Bestimmungen erlassen hatte⁹⁷.

Im Prolog des Dramas werden die Vorbereitungen für die Zeremonien geschildert: „*Paratus à Dijs Annulus & Corona nuptialis, ordinanturque facta pro Neo-Sponsis.*“ In den Chören wird durch eine Parallelhandlung über den ägyptischen Joseph, der vom Knaben zum König aufsteigt (Gen 37 und 41), die Erhebung Stephans zum Abt vorweggenommen, was deswegen besonders originell ist, weil

⁹⁵ Im Argumentum ist von „*perstreptentes undique furores Martios*“ die Rede, eine Anspielung auf den Österreichischen Erbfolgekrieg (1740–1748).

⁹⁶ In Anlehnung an die Rede von der Kirche als Braut Christi wird das Bild der Ehe seit dem Altertum herangezogen, um das Amt des Bischofs zu charakterisieren. Zu diesem Zweck fand es auch in den Barockdramen Verwendung, um das tridentinische Bischofsideal des ‚*pastor bonus*‘ sowie die bischöfliche Residenzpflicht auf einem theologisch vertieften Hintergrund anzumahnen. Vgl. KRUMP, *In scenam datus est cum plausu*, Bd.1, 103 und 116f., sowie das ebd., 92–117, interpretierte Drama „*Connubium Meriti et Honoris: sive Euergetes et Endoxa*“ Nicolaus Avancinis. In den Dramen der Klöster und Stifte findet sich das Bild auf den Abt und sein Kloster ausgeweitet.

⁹⁷ Zur Wahl und zu den Umständen der Weihe Abt Stephans II. vgl. SIWEK, *Zisterzienserabtei Salem*, 278–282, der von einer „schöne[n] Comödi“ berichtet, die am Tag nach der Weihe aufgeführt wurde. An diesem Tag fand eine weitere Jubelfeier statt: Jakob Graf, der Senior des Klosters Kreuzlingen und Onkel von Abt Stephan, beging in Salem sein 50-jähriges Priesterjubiläum.

Stephan vor seinem Eintritt ins Kloster den Namen Joseph trug. Der Epilog spannt den Bogen zum Festanlass: „Epithalamium concinitur, Cisimari jugis in Sponso gratia prognosticatur, utrisque applauditur.“ Als Quelle für den Stoff des Dramas werden die Annalen des Klosters Salem zum Jahr 1745 angegeben. Am Ende der Perioche entschlüsselt der „Clavis Personarum“, wie die einzelnen Personen zu deuten sind, was aufgrund der Anagramme teilweise offensichtlich war: Die wichtigsten sind Olympius Sumimelae Parens oder Providentia Divina; Cisimarus Maesiae Antistes oder Rev[erendissimus]. & Cels[issimus] Benedicens; Megistus Sponsus defunctus oder Rev[erendissimus] Constantius; Thespanus Sponsus oder Rev[erendissimus] Benedictus; Sumimela Sponsa oder Salemium, Aretinus Thespani Pater oder Virtus⁹⁸.

Im Marchtaler Bestand finden sich vereinzelt auch nach der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch Stücke (z.B. das oben beschriebene Elchinger Herbstspiel von 1767 [Nr.280]), in denen innerhalb des Dramas handelnde Allegorien neben realen Personen auftreten. Die Forschung hat in Bezug auf die Jesuitendramen dagegen festgestellt, dass hier nur bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts die handelnden Allegorien auch im Prosadrama die Bühne beherrschten oder das gesamte Spiel allegorischen Charakter besaß. Ab dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts verschwanden sie allmählich aus der Haupthandlung, da die seitdem verstärkter inszenierten Erziehungsfragen und Probleme der Familie, der Gatten-, Eltern- und Kindesliebe leichter durch den Text oder die sichtbaren Handlungen zu verstehen waren.

Eines der letzten Jesuitenstücke, in denen handelnde Allegorien auftraten, ist das 1672 in Burghausen aufgeführte Stück „Minerval Cassiano Martyri ferro, non auro expunctum“. Zwischen 1674 und 1733 begannen die Jesuiten im Anschluss an die zeitgenössische europäische Literatur und Mythenrezeption damit, auch antike Götter und andere mythologische Gestalten auf die Bühne zu bringen⁹⁹. Das früheste Jesuitendrama des Marchtaler Bestandes, das im Chor eine mythologische Begebenheit aufweist, stammt aus Augsburg. 1736 wurde hier die Sage von Phaedra und Hippolytus im ersten Chor inszeniert (Nr.38). In den folgenden Jahren wurden die Beispiele zahlreicher (Nrn.46, 48, 226, 246 und 262). Aus dieser Zeit finden sich die Allegorien nicht mehr so sehr in der eigentlichen Spielhandlung, sondern vor allem in den Vor- und Nachspielen sowie in den Zwischenspielen bzw. Chören¹⁰⁰. Wie diese Teile des Theaterstückes gestaltet waren und wie dieses insgesamt aufgebaut war, soll im folgenden Punkt gezeigt werden.

⁹⁸ Vgl. FZA Ma 1375, 708.

⁹⁹ Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, I/1, 51 f. und 56.

¹⁰⁰ Vgl. dazu Tabelle 1 bis 3 im Anhang auf der CD-ROM und WANNER, Allegorie, 54–68.

3. Ein Spiel auf mehreren Ebenen: der Aufbau der Theaterstücke

Die Wirkung der Stücke war natürlich ganz wesentlich davon abhängig, wie die behandelte Fabel dramatisch aufgebaut und gestaltet wurde. Die Tatsache, dass viele barocke Dramen aus unterschiedlichen Teilen zusammengesetzt sind, ist dem Willen dieser Zeit zur Versinnlichung und Verdeutlichung zu verdanken: Die einzelnen Teile sollen den tieferen Sinn des jeweiligen Dramas bestmöglich erhellen. Der Aufbau der Stücke kann daher als eine Konsequenz der Inszenierungspraxis verstanden werden. Die Ordensbühnen kannten eine große Spannbreite von unterschiedlichen Texten, angefangen bei einfachen Dialogen für den internen Schulgebrauch bis hin zu großen Dramen mit mehreren Akten und weiteren eingeschobenen Partien. Im Folgenden sollen diese umfangreicheren Werke betrachtet werden.

Die im Marchtaler Bestand erhaltenen Stücke machen deutlich, dass der Aufbau von Kloster zu Kloster, von Aufführung zu Aufführung unterschiedlich war¹⁰¹. Die Struktur des barocken Ordensdramas stellt ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal im Vergleich zum mittelalterlichen geistlichen Spiel dar¹⁰². Da das mittelalterliche Drama nicht von demjenigen der griechisch-römischen Antike beeinflusst wurde, war der Handlungsfluss nicht in Akte und Szenen im klassischen Sinn gegliedert. Die einzelnen Handlungseinheiten wurden zunächst einfach unvermittelt aneinander gereiht und boten so eine „lineare Abfolge von Geschehnissen“, die durch Szenen verschiedenster Art (Anbauverfahren) erweitert werden konnte¹⁰³. Erst in späterer Zeit wurden diese fortlaufend miteinander verbunden¹⁰⁴. Die Handlungsführung war meist zwischen den beiden Polen Himmel und Hölle angelegt¹⁰⁵.

Als Gliederungselemente des mittelalterlichen Dramas, welche auch die weitgehend von allen Seiten einsehbare freie Bühne notwendig machte, fungierten einmal Handlungskommentare oder Bekanntmachungen durch epische Erklärer, nämlich durch den Praecursor, Proclamator, Prolocutor oder den Regens ludi, dessen Rolle auch von anderen Figuren (z.B. Propheten, Augustinus und andere Kirchenlehrer) übernommen werden konnte. Dazu kamen u.U. musikalische und tänzerische Partien; Instrumentalmusik wurde verstärkt erst seit dem 15. Jahrhundert eingesetzt¹⁰⁶.

¹⁰¹ Vgl. die Tabellen 1 und 2 im Anhang auf der CD-ROM.

¹⁰² Die Übergänge konnten allerdings fließend sein. Beispielsweise zeigt WIMMER, Die vier Schutzheiligen des Eichstätter Bistums, 117–123, dass in der „Comedien Von S. Wilibaldo“, welche am 15. Oktober 1615 von den Eichstätter Jesuiten aufgeführt wurde, „die Strukturen des mittelalterlichen Mysterienspiels weiterwirken“, nicht zuletzt dadurch, dass die Dramaturgie eine reihende ist und auf eine Spannungs- und Steigerungslinie verzichtet wird, wie sie die antik-humanistische Dramentheorie propagierte.

¹⁰³ Vgl. WIMMER, Jesuitentheater. Didaktik und Fest, 25–27.

¹⁰⁴ Vgl. FREY, Gotik und Renaissance, 187 f.

¹⁰⁵ Vgl. SACHS, Fastnachtspiele, 12; BRINKMANN, Das religiöse Drama, 262 f.

¹⁰⁶ Vgl. BLASTING, Dramaturgie des Spielleiters, 79–91. Außerdem KÖRNDLE, Liturgisches Drama, 1389; LINKE, Das volkssprachige Drama, 750. Zu Augustinus als Ersatz für den herkömmlichen Praecursor vgl. DERS., Drama und Theater, 189–191. MICHAEL, Das deutsche

Der Einfluss des antiken Dramas – und damit die ‚Annäherung‘ an die barocke Struktur – machte sich erst seit dem Humanismus bemerkbar¹⁰⁷: Hinsichtlich seines Aufbaus orientierte sich das Humanistentheater an lateinischen Vorbildern (an Terenz, Plautus, dessen Wirkung im 17. und 18. Jahrhundert noch nachhaltig war, und an Seneca) und am griechischen Drama (vor allem Euripides, aber auch Aischylos und Sophokles)¹⁰⁸. Der Aufbau der Handlung ist nun – erstmals in der Lyoner Terenzausgabe von 1493 – in Akte und Szenen gegliedert¹⁰⁹, die Akteinschnitte sind wie schon bei Seneca durch Chöre gekennzeichnet. Sie reflektieren in didaktischer Absicht die Handlung des vorhergehenden Aktes in moralischer Hinsicht und sind nicht mehr Teil der Handlung¹¹⁰. Weiterhin finden sich das Argumentum und der Prolog zu Beginn des Stückes bzw. der Epilog am Ende. Die Dramen sind meist in Versform abgefasst¹¹¹.

Damit weist das Ordensdrama in seinem Aufbau viele der Merkmale des Humanistendramas auf: Der Verlauf der Handlung lässt sich im Regelfall in vier Teile gliedern, die sich auf drei bis fünf Akte, selten weniger oder mehr verteilen können¹¹². Die Akte können wiederum in mehr als zwanzig Szenen gegliedert sein¹¹³, die Dramen des Marchtaler Bestandes weisen allerdings meist zwischen fünf und zehn,

Drama (1957), passim, weist auf die große Bedeutung von Musik und Gesang in den geistlichen Dramen der Frühstufe hin und gibt ebd., 135 f., einen Überblick über die bis dato geleistete Forschungsarbeit zu diesem Thema. Vgl. auch KÖRNDLE, *Passionsspielmusik*, 159.

¹⁰⁷ Eine Ausnahme in der Rezeption des Terenz bilden die sechs in den Jahren zwischen 960–970 von Hrotsvita von Gandersheim verfassten und 1501 von Conrad Celtis (1459–1508) herausgegebenen christlichen Legendendramen. Sie imitieren Terenz formal, waren aber wohl lediglich zur Lektüre als Ersatz für den heidnischen Terenz gedacht und wurden nicht aufgeführt. Vgl. BRAAK, *Gattungsgeschichte*, 80; MICHALKA, *Studien*, 22–55. Anders ZEYDEL, *Were Hrotsvitha's Dramas Performed During her Lifetime*, 443–456. Zu Hrotsvitas dramatischem Werk vgl. auch WILSON, *Hrotsvit of Gandersheim*, 54–110.

¹⁰⁸ Vgl. BRAAK, *Gattungsgeschichte*, 80. Zu Senecas weiterem Einfluss vgl. z.B. die einschlägigen Artikel in LEFEVRE, *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*; STACHEL, *Seneca und das deutsche Renaissancedrama*.

¹⁰⁹ Vgl. MICHAEL, *Das deutsche Drama* (1957), 150.

¹¹⁰ Zum Chor bei Seneca und auf dem Theater der Renaissance in Deutschland vgl. HELMRICH, *History*, 5–9 und 28–42. Hierbei ist allerdings zu bemerken, dass das erste deutsche Drama mit Chor (Reuchlins „Henno“ von 1497) wohl an den Chor der griechischen Komödie anknüpft. Vgl. ebd., 29.

¹¹¹ Vgl. WOLF, *Jesuitentheater*, 173.

¹¹² In der zeitgenössischen Dramentheorie (z.B. bei Johann Christoph Gottsched) wird die Fünfkichtigkeit, die sich erstmals in der Schrift „*De arte poetica*“ (veröffentlicht 14 v. Chr.) des Horaz (65–8 v. Chr.) nachweisen lässt, u. a. mit der psychischen und physischen Kapazität des Publikums begründet. Fünf Akte mit Zwischenchören dauerten etwa „zwo bis drittelhalb Stunden“, was gerade die rechte Zeit sei, welche dem Publikum zugemutet werden könne. Vgl. GOTTSCHED, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, 609 f.; SCHULZ, *Krieg gegen das Publikum*, 487.

¹¹³ Vgl. VALENTIN, *Le théâtre [...] Salut des âmes*, Bd.1, 350.

selten weniger als fünf und mehr als zwölf Szenen pro Akt auf¹¹⁴. Öfter fällt die Akteinteilung mit dem Aufbau der dramatischen Fabel zusammen, so dass das Drama vier Akte umfasst. In der Protasis, dem ersten Teil, der sich über den ersten, manchmal sogar noch bis in den zweiten Akt erstreckt, wird ein Teil des Inhalts vorgestellt, aber auch Spannung erzeugt, indem in Bezug auf die Handlung noch Fragen offen bleiben. Oder wie Lang es formuliert, „sie ist der erste Teil der Tragödie, in dem die ganze Angelegenheit nach ihren Ursprüngen und Voraussetzungen geschildert und dargelegt wird, freilich so, dass man noch nicht erkennen kann, wie der Ausgang sein werde“¹¹⁵.

Im zweiten Teil, der Epitasis, die sich meist ab dem zweiten, spätestens aber im dritten Akt entwickelt, wird die Spannung gesteigert, indem durch Widersacher Verwirrungen und Irrtümer eingeführt werden. In der Catastasis (vierter Akt) zeigt sich der Höhepunkt der Fabel, und zwar besonders darin, dass die Verwicklung der Handlung so groß ist, dass der Ausgang des Stückes im Unklaren bleibt. Im fünften Akt hat die Katastrophe ihren angestammten Ort. Sie „ist der vollkommene Wendepunkt der bisher eingetretenen Verwicklungen oder die Entwirrung, es begleiten sie oder folgen ihr die Lösung der Fabel und das letzte Entflechten des Knotens, so dass darüber hinaus nichts erwartet werden kann oder soll und das Ende aller Verstrickungen da ist“¹¹⁶. Durch diese Lösung soll ein unerwarteter Affekt entstehen. Das Drama konnte durch Episoden (Einschiebel) erweitert werden, die eine Möglichkeit bieten sollten, sich von der ersten Fabel zu erholen, zugleich aber Anspannung erzeugen und nicht vom eigentlichen Ziel des Stückes ablenken sollten¹¹⁷.

¹¹⁴ Ausnahmen sind beispielsweise das Marchtaler Herbstspiel von 1766 (Nr.256), dessen zweiter Akt zwölf und dessen dritter und letzter Akt dreizehn Szenen aufweisen. Der zweite Akt der Tragödie der evangelischen Komödiantengesellschaft aus Biberach umfasst sogar fünfzehn Szenen (Nr.398), liegt damit aber eindeutig über dem Durchschnitt des Marchtaler Bestandes, ebenso wie das Ehinger Herbstspiel von 1773 (Nr.340), dessen erster Akt elf Szenen, der zweite vierzehn und der dritte zwölf Szenen haben, das Ochsenhausener Herbstspiel von 1778 (Nr.355), dessen Protasis dreizehn Szenen, die Epitasis zehn und die Katastrophe dreizehn Szenen aufweisen, oder der Dreiakter Nr.394, dessen dritter und letzter Akt vierzehn Szenen umfasst, wodurch die Patres v. a. in der Spätzeit des Ordenstheaters die Tatsache kompensieren konnten, dass die Handlung häufiger nur noch auf drei, nicht auf fünf Akte aufgeteilt war und sonstige Einschübe fehlten. Weniger als fünf Szenen haben u. a. die Akte drei und vier der frühen Marchtaler Komödie *S. Gerlacus/ Eremita/ Sacri ordinis Praemonstratensis* von 1668 (Nr.7), die Akte des Dramas *Triumphat veritas* von 1677 (Nr.10), die drei Akte des Freisinger Herbstspiels *Virtus matura/ Post sex* von 1745 mit jeweils vier Szenen (Nr.62), und die drei Akte des Dramas *Gelasius/ Non vocantem mundum, sed Christum secutus* (Nr.378) mit vier und dann jeweils zwei Szenen.

¹¹⁵ LANG, Dissertatio, 224.

¹¹⁶ Ebd., 226. Zu einer ähnlichen Definition bei Pontanus (1542–1626) vgl. HÄNSEL, Geschichte, 74.

¹¹⁷ Vgl. LANG, Dissertatio, 224–227, der sich mit seiner Einteilung an Pontanus und Donatus anschließt, zu diesen vgl. NESSLER, Dramaturgie, 43–48. Anders als LANG verwendet MASENIUS, *Palaestra Eloquentiae Ligatae*, 19 f., den Begriff „Episodium“: Masen betrachtet ihn als Synonym für die beiden Teile Epitasis und Catastasis.

Der moralphilosophische Endzweck der Darbietung durfte den bestehenden Gewohnheiten und dem Geschmack des Publikums allerdings nicht untergeordnet werden¹¹⁸.

Eine Ausformung dieser Episoden stellen die Intermedien bzw. Interludien¹¹⁹ dar. Diese waren im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in Italien als z.T. prächtige Zwischenspiele bzw. pantomimische ‚Schaustücke‘ mit musikalischer Begleitung in Mode gekommen und ersetzen zwischen den Akten der Komödie den Chor der Antike. Bei diesen manieristischen Intermezzi des 15. und 16. Jahrhunderts handelte es sich bevorzugt um ‚virtuoses Bildtheater‘, wie z.B. um Jagdszenen oder Seeschlachten¹²⁰. Mit der Zeit entwickelten sie sich zu „prunkvollem allegorisch-mythologischem Schaugepränge mit Tänzen und Gesängen“¹²¹. Diese Elemente der italienischen Renaissance wirkten auch auf Deutschland, wo sie in den (allegorischen) Fest- bzw. Fürstenhuldigungsspielen, einer Gattungsunterart des humanistischen neulateinischen Dramas, zum Tragen kamen. Hier finden sich ähnliche Bestandteile, nämlich Chöre, Musik, Umzüge und Ballett¹²². Auch die Ordensdramen kennen sogenannte ‚Scenae intercalares‘, Intermedien oder Interludien, die in oder zwischen die einzelnen Akte eingeschoben sind. Diese treten hier aber eher als Zwischenspiele mit Text auf¹²³. Gerne wurden Trink- oder komische Bedientenszenen als solche Intercalare eingesetzt. Im Salzburger Universitätstheater tauchte diese Bezeichnung für eine in den Akt eingeschobene Szene erstmals 1676 auf, daneben sprach man auch von ‚Interscenium‘ (seit 1643), ‚Intermedium‘ (seit 1651) und von ‚Interludium‘ (seit 1681). In solchen Szenen traten oft komische Figuren auf, gelegentlich wurden sie mit Musik und Tanz gestaltet, spielten auf lokale Zustände an oder parallelisierten die Haupthandlung. Seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts fanden die deutsche Sprache oder der Dialekt zunehmend Verwendung¹²⁴.

¹¹⁸ Vgl. LANG, *Dissertatio*, 99 bzw. 245; BAUER, *Multimediales Theater*, 233.

¹¹⁹ Vgl. HÄNSEL, *Geschichte*, 82.

¹²⁰ Bereits seit der Mitte des 15. Jahrhunderts dienten Intermedien der Strukturierung höfischer Feste. Dazu gehörten Pantomimen, allegorische Tanzeinlagen oder musikalische Auftritte. Vgl. dazu BRAUNECK, *Welt als Bühne*, Bd.1, 418–420 und 470.

¹²¹ SCHÖNE, *Emblematik*, 173.

¹²² Einen Höhepunkt erreichten diese Festspiele im deutschsprachigen Raum mit Conrad Celtis. Dieser operiert in seinen Spielen, z.B. „*Ludus Dianae*“ (1501) und „*Rhapsodia, laudes et Victoria de Boemannis*“ (1504) mit Personen und Themen der antiken Mythologie und verweist in seiner theatralischen Form, die der höfisch-politischen Repräsentation der kaiserlichen und fürstlichen Gönner untergeordnet war, bereits auf die jesuitischen *Ludi Caesarei* des Barockzeitalters. Vgl. BRAUNECK, *Welt als Bühne*, Bd.1, 518.

¹²³ Aus diesem Grund kann man im Anschluss an SCHÖNE, *Emblematik*, 173, eher die Chöre, die ebenfalls zwischen die Akte eingeschoben waren, als „Ableger[...] jener großen Intermedien“ der Renaissance betrachten.

¹²⁴ Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts werden in Salzburg die Begriffe ‚Interludien‘ oder ‚Intermedien‘ auch für Szenen verwendet, die z.T. nur mehr einen entfernten Bezug zur Haupthandlung aufwiesen und die um die Mitte des 18. Jahrhunderts zwischen die Akte verlegt wurden, wobei sie seit 1754 immer aus zwei Teilen bestanden. Seit den sechziger Jahren

Bei den Jesuiten wurden jedoch bald Bedenken gegen die z.T. volkssprachigen, meist komischen oder schwankartigen Zwischenspiele laut: Sie seien mit der Würde des lateinischen Hauptdramas wenig vereinbar. So werden schon in der *Ratio Studiorum* von 1599 nur lateinische und ‚anständige‘ Zwischenspiele erlaubt¹²⁵. Dennoch müssen auch im Jesuitentheater possenhafte Einschübe – vielleicht als Einzelszene innerhalb des Dramas – zumindest auch am Ende des 17. Jahrhunderts noch üblich gewesen sein, denn der eher elitär eingestellte französische Jesuit und Pädagoge, Philologe und Dramentheoretiker Joseph de Jouvancy (1643–1719) protestiert in seiner didaktischen Schrift „De ratione discendi et docendi“¹²⁶ dagegen und möchte sie verbieten, weil sie „der religiösen und wissenschaftlichen Ausbildung junger Leute entgegenwirk[ten] und sehr leicht ihren Charakter verderben [könnten]. Wer aber könnte dulden, dass man edle Jünglinge Sitten, Späße und Manieren von Knechten und Marketendern lehre? Wohl klagen bisweilen die Eltern mit Recht, sie schickten ihre Kinder nicht zu Erlernung solcher Dinge in unsere Schulen“¹²⁷. Alle Klagen und Verbote nützten wenig, denn gerade seit dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts lässt sich eine Neigung zu Zwischenspielen feststellen, die von Jacob Masen (1606–1681) auch theoretisch begründet wurde, und noch aus dem 18. Jahrhundert existieren Aufführungsbelege von (komischen) Zwischenspielen¹²⁸.

Im Marchtaler Bestand finden sich gerade aus dieser Zeit Intercalarszenen in den einzelnen Akten, die von den Marchtaler Patres z.T. ebenfalls als Interludien bezeichnet werden; z.B. im Stück *Structura Sacra* von 1685 (Nr.13). So wird hier der erste Teil des Interludiums „Ludicra simplicitas interiocando veritatem prodit“ zwischen der zweiten und der dritten Szene des ersten Aktes aufgeführt, während

treten häufig Pantomimen oder Singspiele an die Stelle des Intermediums oder an den Schluss der Haupthandlung. Vgl. BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 133–146, besonders 135–144.

¹²⁵ *Ratio Studiorum*, *Regula Rectoris*, Nr.13, in: PACTLER, *Ratio studiorum*, Bd.II, 272 f. Zu diesem Abschnitt vgl. RÄDLE, Lateinisches Theater fürs Volk, 141–143. Als Grund für die restriktiven Vorschriften bezüglich der deutschen Sprache in den Intermedien, die zum völligen Ende des Deutschen im lateinischen Jesuitendrama führten, sieht Rädle die „Derbheit ihrer Komik, die man der Volkssprache als solcher anlastete“ an. Vgl. RÄDLE, Zur lateinisch-deutschen Symbiose, 868.

¹²⁶ 1. Auflage Paris 1691, der bereits 1692 und 1697 die zweite und die dritte Auflage folgten.

¹²⁷ JUVENCIVS, Lern- und Lehrmethode, 257.

¹²⁸ Vgl. HAGENS, Spielen und Zuschauen, Teil I, 108 f. Auch HÄNSEL, Geschichte, 82; ZWANO-WETZ, Jesuitentheater, 91 f. und 116. Anders VALENTIN, Jesuitendrama und die literarische Tradition, 223. Er schreibt, die Intermedien seien schon in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts verschwunden und die Jesuiten hätten trotz ihrer missionarischen Intention in diesem Bereich auf Zugeständnisse an den Geschmack des Volkes verzichtet. Durch die Aufführungsbelege dürften die Forschungsergebnisse von VALENTIN ergänzt sein. Insgesamt ist allerdings die Terminologie in der Literatur gerade hinsichtlich des Begriffes ‚Zwischenspiel‘ unscharf, so dass sich nicht genau feststellen lässt, was die einzelnen Autoren eigentlich meinen, wenn sie ‚Zwischenspiel‘ schreiben, ob sie z.B. die Chöre dazuzählen oder nur komische Interludien bzw. Intermedien als Zwischenspiele bezeichnen.

der zweite Teil nicht vom Drama losgelöst ist, sondern als vierte Szene dieses Aktes gezählt wird. Die beiden handelnden Personen sind für Intercalarszenen typisch, nämlich Corilazzius, ein Bauer, und Bovillus, ein Famulus¹²⁹. Das Drama hat insgesamt drei Intercalarszenen, wovon nur die ersten beiden inhaltlich zusammengehören, denn die im zweiten Akt als „Scena quinta Interludium eingeschobene dritte Intercalarszene zeigt, wie „Spinthurnus famosissimus Circulator, praesentissimum cuando Lunatico remedium applicat“¹³⁰. Weitere Beispiele für Intercalarszenen sind die zwischen der vierten und der fünften Szene des ersten Aktes der *Comoedia / De Josaphato Regio Juvene / ad / Fidem Catholicam converso* (Marchtal 1735: Nr.33) eingeschobene und nicht näher bezeichnete „Scena intercalaris“ oder Szene I, 4 des Dramas *Gelasius / Non vocantem mundum, sed Christum secutus* (Nr.378), die im Wirtshaus spielt, wo man ein Lied anstimmt. Eine Besonderheit ist die Intercalarszene „Ein gespreche zwischen einem deserteurs und dreien Volunteurs“ im Singspiel *Verstimmte / Presslauer Geig* von 1758 (Nr.175). Noch im 1748 aufgeführten Drama *Providentia / Seu / Scanderbegus Puer* (Wengen: Nr.92) gibt es in die Akte eingeschobene Interludien, ebenso in Schussenried zwischen 1754 und 1759 (Nrn.137, 148, 159, 183, 191) – hier wie in Ehingen in der ursprünglichen Bezeichnung „Episodion“ und 1759 als „Scena intercalaris“. Eine typische Intercalarszene, die nicht eigens ausgewiesen ist, findet sich noch im oben genannten Elchinger Herbstspiel *Periculum Innocentiae Perdendae* (Nr.280). Dort wird der Inhalt der zweiten Szene des zweiten Aktes folgendermaßen zusammengefasst: „Ein einfaltiges Baurlein bereden die schlimme Gespanen arglistig, dass er glaubt, sein Spanfercklein seye ein Huendlein, und selbes von sich wirft“¹³¹. Dass die Scenae intercalares nicht immer komisch waren, zeigt „Inductio VI. intercalaris Maria pro Statuae suae Translatione laborantes magnificè remuneratur“, welche im Melodrama zur Weihe der Wallfahrtskirche in Neu-Birnau 1750 aufgeführt wurde (Nr.108).

Seit 1729 (Marchtal: Nr.28), dann wieder 1741 (Innsbruck, SJ: Nr.54), 1753 (Weingarten: Nr.127), 1755 (Biberach: Nr.141) usw. finden sich im Marchtaler Bestand aber auch Intermedien bzw. Interludien oder Episodien – die Begriffe werden teilweise synonym gebraucht¹³² – zwischen den einzelnen Akten. Ein *Lusus intercalaris* mit drei Szenen, in dem „Hans=wurst“ die Hauptrolle spielt, hat sich im Volltext erhalten (Nr.387, undatiert). Ein „Exercitium militaris“ in zwei Teilen findet sich als Interludium in Nr.389 nach dem ersten und nach dem dritten Akt. Meist bestehen die Intermedien aus zwei zusammengehörenden Szenen, die nach zwei

¹²⁹ Vgl. FZA Ma 1372, 389–398.

¹³⁰ Vgl. ebd., 424–432.

¹³¹ FZA Ma 1373, 418. Zur Funktion dieser komischen Einschübe vgl. unten Punkt IV.1.c., S.202–204.

¹³² Beispielsweise findet sich in der Perioche zu *Rodericus* (Nr.307 a) der Ausdruck „Intermedium“, während das zugehörige handschriftliche Drama (Nr.307 b) an derselben Stelle von „Interludium“ spricht.

verschiedenen Akten aufgeführt werden¹³³. Ein Beispiel ist das zweiaktige Interludium zum Stück *S. Casimirus. Regius Poloniae Princeps deliberans* (Nr.317). Es ist deswegen erwähnenswert, weil es einerseits aus einer sehr späten Phase des Ordens-theaters stammt (von 1770), in der die Interludien eher seltener werden, zweitens werden darin philosophische und physikalische Elemente vermischt. Der erste Teil ist mit „Der elektrisierte Aristoteles“, der zweite Teil mit „Aristoteles kommt in der Luftpompe schier ums Leben“ überschrieben. Das ausführliche Darstellerverzeichnis (25 Schauspieler und Rollen) zeigt, dass das Interludium darüber hinaus allegorisch gestaltet war, denn die auftretenden, z.T. mythologischen Figuren verweisen auf andere Personen: Aristoteles ist Aristoteles, doch bei *Ecclecticus* heißt es beispielsweise „seu aër in forma Jovis“, bei „Cartesius, seu aqua in forma Neptuni; Gassendus, seu Terra in forma Saturni; Newtonus, seu Ignis in forma Vulcani“¹³⁴. Die antiken Götter stehen also für bestimmte Grundelemente und diese wiederum für bestimmte Philosophen und Naturwissenschaftler¹³⁵. So spiegelt sich also auch auf dem Theater das wachsende Interesse für naturwissenschaftliche und physikalische Phänomene, das sich sonst in der Anschaffung verschiedenster Sammlungen und Armarien bemerkbar machte¹³⁶.

Daneben finden sich auch in die Handlung eingeschobene Einzelgesänge, die seit der Frühzeit eindrucksvolle Stellen betonen oder für Abwechslung sorgen sollten, wie verschiedene Lieder im Drama *S. Reinerius. / Duellum Volupiae et Innocentiae / Pro S. Reimerio Confes.* (Marchtal 1671: Nr.9), die Cantilena in der dritten Szene des zweiten Aktes des Marchtaler Herbstspiels von 1736 (Nr.36), die Aria intercalaris im 3. Akt von Nr.53 (1741) oder die Cantata im dritten Akt des Wengener Herbstspiels *Providentia / Seu / Scanderbegus Puer* von 1748 (Nr.92). In der Perioche des Elchinger Herbstspiels von 1767 (Nr.280) werden die eingeschobenen Lieder im

¹³³ Für die übrigen Beispiele vgl. die Spalte 5 „Gattung/Aufbau“ der Tabellen 1 bis 3 im Anhang auf der CD-ROM. In Spalte 3 „Titel“ sind auch die im Marchtaler Bestand erstmals seit 1760 (Marchtal) zu findenden Überschriften der Zwischenspiele verzeichnet. Die Entwicklungsgeschichte vom Auftritt komischer Personen über den Einschub von Intercalar-szenen bis zum Intermedium zwischen den Akten beschreibt ausführlich am Beispiel des Salzburger Universitätstheaters BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 133–145.

¹³⁴ FZA Ma 1374, 541.

¹³⁵ Weitere Rollen waren *Materia prima*; *forma Aristotelica*; *major*; *minor*; *Consequentia*, und *consequens*, *D. Formaliter* und *D. Materialiter*; *Ursle in actuali praedicatione*; *Ursle a parte rei*; *Ens rationis*; *Aura aetherea, seu materia subtili*; *Accidens absolutum*; *Qualitas occulta*; *Praecisiones objectivae*; *Blictri* und *Scyntapsis*; *Neque quid, neque quantum, neque quale*. Ebd.

¹³⁶ Zu Marchtal vgl. SCHÖNTAG, Schulwesen, 46: Der Stundenplan sah ab 1766 auch die Experimental-Naturlehre vor. Dabei kam eine Maschine („antlia pneumatica“) zum Einsatz, die die Durchführung naturwissenschaftlicher Experimente ermöglichte. Zu Elchingen, Nereshheim, Ochsenhausen usw. vgl. MAIER, Bildung und Wissenschaft in schwäbischen Klöstern, 230f. Vgl. außerdem HAUNTINGER, Reise durch Schwaben und Bayern, passim, der in seinem Reisebericht Naturalienkabinette und elektrische bzw. mechanische Maschinen verschiedener Klöster und Stifte, z.B. von Petershausen und Salem, beschreibt.

Anschluss an den Epilog eigens aufgeführt. Dort heißt es: „Cantiones intercalares. In Scena quinta Actus primi [...] In Scena quarta Actus secundi“¹³⁷. Es handelt sich im ersten Akt um zwei Arien, die Castitas singt; im zweiten Akt übernimmt der Angelus Custos die „Cantio, seu Aria“¹³⁸.

Neben solchen Gesängen stößt man auf Instrumentalmusik, z.B. vor allem im 17. Jahrhundert auf verschiedene eingeschobene Symphonien (z.B. in den Nrn. 1, 2, 5, 6). Im Marchtaler Bestand finden sich innerhalb eines Aktes oder zwischen den Akten aber auch Tänze. Diese dienten wie die Ballette der Ausbildung des Körpers der Schüler und der Schaulust des Publikums¹³⁹. Erstmals findet sich ein Saltus im Marchtaler Drama *Saeculum Larvatum / ab / Argo Detectum* von 1729 (Nr.28). Er ist in den zweiten Akt integriert. Vor dem Drama führten 1737 die Ochsenhausener einen Tanz auf (Nr.43). In der Tragödie über Julius Cäsar (Nr.388) heißt es nach dem zweiten und nach dem vierten Akt: „Interludium, vel Saltus“, hier übernahm also ebenso wie in Nr.393 der Tanz die Aufgabe des Zwischenspiels. Ähnlich findet sich im Marchtaler Herbstspiel *Magnus Mogol* von 1759 (Nr.188) nach dem ersten und dem dritten Akt ein Tanz. Der Inhalt des zweiten Teiles ist beschrieben: „Zweiter Tanz: Dem Grossen Mogol wird zur Ader gelassen.“ Die Kemptener Piaristen fügten 1759 nach dem zweiten und dem vierten Akt einen „Saltus mimicus“, eine Pantomime, ein (Nr.189). In Biberach war schon um 1750 nach dem Drama eine Schattenpantomime aufgeführt worden (Nr.107). Manchmal wurden die Tänze sogar nach einem Intermedium aufgeführt, wie bei den Innsbrucker Jesuiten 1741 nach dem ersten und nach dem dritten Akt (Nr.54). Insgesamt scheinen aber die Tänze durch die Interludien abgelöst worden zu sein, denn der letzte, im Marchtaler Bestand nachweisbare Saltus findet sich 1763 in der Herbsttragödie *Trebellius / Bulgariae Rex* des Augsburger Jesuitengymnasiums (Nr.227), sieht man von einem Bärenanzug im Marchtaler Singspiel *Der Willen Gottes* von 1765 ab (Nr.239)¹⁴⁰. Das letzte Interludium des Marchtaler Bestandes ging 1774 über die Ordensbühne (Roggenburg; Nr.346).

¹³⁷ FZA Ma 1373, 426 f.

¹³⁸ Zum Liedgut im Jesuitentheater vgl. etwa FLEMMING, Geschichte, 222–246; WITTEW, Musikpflege, 90 und 95–104. Besonders viele deutsche Lieder, darunter Jäger-, Fischer- und Trinklieder, kommen in den Dramen des Wiener Jesuiten Johann Baptist Adolph vor. Zum dramatischen Werk Adolphs vgl. ADEL, Dramen des P. Johann Baptist Adolph, 5–89; DERS., Wiener Jesuitentheater, und die Dissertation von SIEVEKE, Johann Baptist Adolph.

¹³⁹ Zu den Tänzen gehörten zuweilen auch Totentänze, die sich zu Totentanzspielen auswachsen konnten, welche mit Stoffen des Ordenstheaters eng verknüpft waren und das mittelalterliche Motiv neu belebten und vertieften, indem sie den Tod als Strafe für ein lasterhaftes Leben darstellten. Die Laster hatten Gegenwartsbezug; der Tod musste allerdings der Tugend und Askese unterliegen. Die Totentanzspiele konnten als Zwischenspiele, aber auch als selbständige Dramen auftreten. Vgl. DÜRRWÄCHTER, Darstellung, 93–105.

¹⁴⁰ Weitere Beispiele in Spalte 5 („Gattung/Aufbau“) der Tabellen 1 bis 3 im Anhang auf der CD-ROM.

Wie im vorausgehenden Punkt bereits angedeutet, wurden Elemente wie Prolog, Epilog und Chöre hauptsächlich aus didaktischen, pädagogischen und psychologischen Überlegungen in die Dramen integriert¹⁴¹. Im Frühbarock traten in Prolog und Epilog neben dem gängigen Prologsprecher aus dem 16. Jahrhundert und mythologischen Gestalten bereits Allegorien als Kunder und Deuter der Handlung auf. Die Benediktiner bevorzugten auf ihren Schulbühnen in den Prologen die Gestalten der antiken Mythologie. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts stand dabei die Sprecherrolle des Prologs in einer symbolischen Beziehung zum Stück. Die *Providentia Divina* war die beliebteste Gestalt des Vor- und Nachspiels, denn sie verweist darauf, dass die Geschicke der Menschen nicht durch ein blindes Schicksal, sondern von der allweisen Vorsehung gelenkt werden. Daneben spielte aufgrund der starken Betonung des Überzeitlichen während des Barockzeitalters die *Aeternitas* eine wichtige Rolle. Der Prolog wurde im Hochbarock gern zu einer allegorischen Szene erweitert, die den Grundgedanken des folgenden Spiels veranschaulichen sollte. Dies konnte beispielsweise durch einen Streit derjenigen personifizierten Wirkmächte geschehen, die auch im Spiel selbst um die Vorherrschaft rangen. Schon dabei kündigte sich beispielsweise der Sieg der Tugend an, die im Epilog vollends triumphierte. Das eigentliche Spiel in Prosa führte in mehreren Akten eine ‚reale Handlung‘ über die großen Schicksale der Helden aus Sage, Legende und (Kirchen-) Geschichte vor Augen, die weltanschauliche Deutung geschah durch Prolog und Epilog sowie durch die eingeschobenen Chorpartien¹⁴².

Der Chor war seit dem Ende des 15. Jahrhunderts auf der Schulbühne beheimatet und hatte im 16. Jahrhundert als ‚Schülerchor‘ am Ende des Aktes seine Funktion¹⁴³. Manchmal wurde er auch zur Überbrückung von Handlungspausen während des Spiels gesungen. So gestaltete sich die Verwendung des Chores z.T. auch noch während des Frühbarock; Allegorien waren hier noch nicht im Chor zu finden¹⁴⁴.

¹⁴¹ Vgl. KRUMP, *In scenam datus est cum plausu*, Bd.1, 17.

¹⁴² Vgl. WANNER, *Allegorie*, 54–62 und 64.

¹⁴³ „A chorus of some kind occurs with more or less frequency throughout the whole history of the German drama.“ Bereits das lateinische Schuldrama des 16. Jahrhunderts und das Drama der Reformation kannten Chöre zwischen den Akten. Als im 17. Jahrhundert das Renaissancedrama aus Frankreich und Holland eingeführt wurde, wurde der „Senecan chorus“ ein wesentlicher Teil des Dramas. Dann verschwand er als Teil der dramatischen Technik, aber eine Bewunderung für alles Griechische im 18. Jahrhundert führte zu einem erneuerten Interesse am Chor, was sich auch in der Diskussion der Dramentheoretiker niederschlug. „Although the chorus is found in every period of German literature it is not possible to trace a definite line of development. The chorus of one century did not evolve out of the chorus of the preceding century, but in each case the chorus was brought into Germany under the direct influence of some foreign literature.“ So HELMRICH, *History*, VII. Leider werden in diesen Ausführungen die für diese Arbeit wichtigen Chöre „in the various »Festspiele,« »Singspiele« and operas of the seventeenth and eighteenth centuries“ nicht berücksichtigt. Ebd., VIII.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., 55; SCHÖNE, *Emblematik*, 162–173.

Im Jesuitentheater der Frühzeit wurde durch Chorgesang am Aktschluss die Hauptaussage des Stückes verdeutlicht, daneben fand der Chor aber auch innerhalb einzelner Szenen Verwendung, wodurch die Handlung belebt werden sollte. Dabei ist auch mit dem Vorkommen von Sprechchören zu rechnen, wie in Stücken Jacob Bidermanns oder bei Jacob Baldes „Jephtias“¹⁴⁵. Der Chor konnte dabei auch für den Fortgang der Handlung wichtig sein¹⁴⁶. In der Folgezeit wurde der Chor immer häufiger auch im Theater der übrigen Orden eingesetzt. Bereits ein sehr frühes Marchtaler Stück zeigt dies: Das Drama *Triumphat Veritas* von 1677 (Nr.10) handelt von Falco, einem jungen Byzantiner, der sich zu einem Mord bekennt, weil er seinem Schutzengel versprochen hat, nicht zu lügen. Für seine Wahrheitsliebe wird er mit der Freiheit und seinem Leben belohnt, was er nicht missbraucht, sondern sich ins Kloster begibt. Ein „Chorus“ (vielleicht ein Sprechchor, teilweise als eine Art Echo), der sich am Gespräch über die Wahrheit beteiligt, tritt in Szene 2 des ersten und des dritten Aktes zusammen mit allegorischen Personen, Christus und Falco auf. In der letzten Szene des vierten Aktes fungieren als kommunizierende ‚Personen‘ Falco und ein Chor, der für die Prämonstratenser steht, bei denen Falco eintreten will¹⁴⁷.

Seit Beginn des 17. Jahrhunderts fanden Chöre innerhalb und am Schluss der einzelnen Akte schematische Verwendung. Die gesprochenen Partien dienten laut Schöne der Darstellung, die Reyen oder Chöre veranschaulichten die Bedeutung des Dargestellten. Wenn die Ordensdramen so gegliedert sind, kann man von einem emblematischen Aufbau sprechen: Im Hinblick auf die Struktur des Dramas verhält sich der Chor zur Abhandlung ähnlich wie bei den Emblemen die ‚scriptio‘ zur ‚pictura‘¹⁴⁸. Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts kam es schließlich zu einer erheblichen Veränderung hinsichtlich der Art des Chores am Aktschluss: Der Text des zwischen den Akten eingeschobenen Chores wurde auf verschiedene Personen verteilt¹⁴⁹ und löste sich immer stärker vom vorausgehenden Akt, so dass eine Art gesungenes, opernartiges ‚Zwischenspiel‘ entstand, das ebenfalls bzw. weiterhin mit „Chorus“ bezeichnet wurde und sich meist – je nach Anzahl der Akte – in mehrere Teile gliederte. Gab es nur einen Chor, wurde dieser „Chorus intermedius“ genannt (z.B. in den Nrn.29 b, 73, 334, 403, 404 und 426). Wie die Chöre wurden spätestens

¹⁴⁵ Vgl. WITTWER, Musikpflege, 78–82.

¹⁴⁶ Vgl. HOFMANN, Jesuitentheater, 199, leider ohne Angabe von Beispielen.

¹⁴⁷ Der gleiche Stoff wurde 1774 von den Marchtaler Patres noch einmal behandelt (Nr.344), diesmal in drei Akten. Die Perioche mit Libretto ist ganz in Deutsch verfasst, woraus man schließen könnte, dass die Chöre über die Opferung Isaacs zwischen den Akten tatsächlich in deutscher Sprache gesungen wurden, denn eine Übersetzung des Textes der Chöre war selten. Auch bei den Jesuiten findet sich der Falco-Stoff thematisiert; vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.II/1, 559–566, sowie ebd., Bd.II/2, 2252–2254 (Kommentar).

¹⁴⁸ Vgl. SCHÖNE, Emblematik, 168 f.

¹⁴⁹ Vgl. WITTWER, Musikpflege, 81 f.

seit der Mitte des 17. Jahrhunderts der Prolog, der z.T. auch „Prolusio“¹⁵⁰ genannt wird, und nicht selten auch der Epilog nach Opernart gesungen¹⁵¹.

Die frühesten im Marchtaler Bestand überlieferten Stücke stehen genau an der Schwelle dieses Übergangs. Während im Drama *Umbra Vitae / sive / humanae Gloriarum pauperrimus Exitus à Saladino Imperatore Orientali in urbe Damasco demonstratus* von 1657 (Nr.1) der Prolog noch von einer Person gesprochen wurde und auch die Chöre nicht mit verteilten Rollen vorgetragen wurden, ist erstmals 1666 der Prolog des Stückes *Agon / Christianae / Nobilitatis / Quem / Fortissimus Athleta Christi Qui / Quagenarius / Marchtallensis / Territorii / Tutelaris / Tiberius* (Nr.6) auf mehrere Rollen verteilt, wobei die Patres von Zeit zu Zeit auf die Tradition des gesprochenen Prologs zurückgriffen, letztmals 1683 im Marchtaler Drama *Aquila Romana* (Nr.11). Hier fungiert Merkur, der Götterbote, als Prologsprecher, im Epilog treten aber bereits mehrere Personen auf, 1685 wiederum nicht.

Ähnlich verhält es sich mit der Entwicklung der Chöre: Bis 1683 hatten sie ihren Platz als eine Art Schlusschor am Ende der Akte, zählten aber noch zum Akt selbst, und der Text war nicht auf mehrere Sänger verteilt (Nr.11)¹⁵². Dagegen finden sich im Drama *Metamorphosis / Ignominosa, & Gloriosa / sive / Sanctus Pancharius / ex / Christiano Idololatra, ex Idololatra / Christi / Coronatus Martyr* aus dem Jahr 1685 (Nr.12) beide Möglichkeiten: ein Chor mit verteilten Rollen zwischen dem ersten und dem zweiten Akt und Chöre, die nicht auf mehrere Rollen verteilt sind, nach dem zweiten und dem dritten Akt. Von da an bestehen die Chöre zwischen den Akten immer aus opernartigen Szenen, die erstmals 1685 im Marchtaler Drama *Structura Sacra* (Nr.13) in Form einer allegorischen Handlung lose miteinander verbunden sind. Für die Zeit ab 1691 (Augsburg: Nr.16) kann man im Marchtaler

¹⁵⁰ So z.B. im Drama *Saeculum Larvatum / ab / Argo Detectum* (Marchtal 1729: Nr.28) oder in *Flavius Clemens / Consularis Romanus / Martyr* des Fürstlichen Gymnasiums der Piaristen zu Kempten 1759 (Nr.189).

¹⁵¹ Wie sich bei den Dramentheoretikern im Hinblick auf den Chor das Gewicht von der didaktischen Funktion des Inhalts auf die Betonung der musikalischen Möglichkeiten verlagerte, zeigt NESSLER, *Dramaturgie*, 17 f. Am Beispiel des Wiener Jesuitentheaters veranschaulicht KRAMER, *Musik im Wiener Jesuitendrama*, 311–328, den Einsatz der Musik im Jesuitentheater mit Notenbeispielen. Sie unterscheidet ebd., 6 f., drei Formen von Jesuitendramen mit Musik. Zunächst die Spiele, die aufgrund des humanistischen Erbes einen musikalischen Rahmen aufweisen (Chöre an den Aktschlüssen, Prolog und Epilog), dann die Spiele, die in Anlehnung an die venezianische und später an die neapolitanische Oper neben diesem Rahmen auch einzelne Arien, Chöre und Ritornelle innerhalb der gesprochenen Partien, besonders an dramatischen Höhepunkten (Jesuitenoper) einsetzen, und schließlich die Spiele, die fast ohne Ausnahme durchkomponiert wurden, wie die Dramen, die sich mit der Passion Christi oder der Eucharistie beschäftigen. Vgl. auch RIEDEL, *Typen dramatischer Musik*, 275–288.

¹⁵² Ähnlich war es auch im Drama Nr.3, wo die letzte Szene des ersten Aktes eine Art Chor ohne verteilte Rollen ist; in der letzten Szene des dritten Aktes gibt es einen Chorus, wobei sich nichts über einen eventuellen Gesang oder ein konkretes Aufführungsdatum aussagen lässt.

Bestand von einer zweiteiligen zusammengehörenden Chorhandlung sprechen, was nicht heißen soll, dass es nicht auch Fälle gibt, die in Chor I und II unterschiedliche Stoffe behandeln¹⁵³.

Neben den einfachen Chören ohne Rollenaufteilung am Aktschluss finden sich in den frühen Stücken des Marchtaler Bestandes so genannte „Scenae musicae“. Meist handelt es sich um allegorische Szenen mit einem Chor, in denen aber auch reale Personen vorkommen können. So treten z.B. im Marchtaler Tiberiusdrama von 1666 in der vierten Szene des ersten Aktes Tiberius, der Chor und Echon auf und im zweiten Akt, vierte Szene Tiberius, der Chor und Genien (Nr.6). Ähnlich bestreiten in der Komödie *S. Gerlacus/Eremita/Sacri ordinis Praemonstratensis* (Marchtal 1668: Nr.7) ein Chor und reale Personen die fünfte Szene des ersten und des zweiten Aktes sowie die vierte Szene des dritten Aktes.

Diese allegorischen Musikszenen rückten immer mehr an das Aktende und verschmolzen mit den opernartigen Zwischenchören, wie etwa im Zwiefalter Drama *Fructus Multiplex/ex/Arbore Vitae* von 1697 (Nr.17), so dass man von zwei Wurzeln der Zwischenaktchöre sprechen kann: den nichtszenischen Chören am Aktschluss und den allegorischen *Scenae musicae* innerhalb der einzelnen Akte, die vor allem bei den Jesuiten auch „*musica intercalaris*“ genannt wurden (Nrn.26, 27, 33 und 260)¹⁵⁴. Diese Schlussfolgerung liegt nahe, da die im Marchtaler Bestand erhaltenen Dramen aus dem 18.Jahrhundert kaum mehr musikalisch gestaltete Szenen innerhalb der Akte aufweisen. Ausnahmen sind das Drama *Excessus Impietatis* von 1737 aus Ochsenhausen, in dem einzelne Szenen der Haupthandlung in Opernform vorgetragen werden, dafür aber auf die Chöre zwischen den Akten verzichtet wird, und das Stück *Maternum/Viventis, et morientis/Solatum* von 1746, in dem eine allegorische Szene im ersten Akt und eine Szene über die Ekstase der hl. Monika im dritten Akt als „*Scenae musicae*“ bezeichnet werden (Nr.67). Im selben Jahr gestalteten auch die Salemer Patres einige Szenen des einaktigen Dramas *Mors/Davidis* opernartig (Nr.74) und zuletzt die Biberacher katholische Komödiantengesellschaft 1754 Visions- und Traumszenen (Nr.138).

¹⁵³ Vgl. die Tabellen 1 bis 3 im Anhang auf der CD-ROM.

¹⁵⁴ Daneben wurde die Bezeichnung „*Musica intercalaris*“ oder „*Scena Musica intercalaris*“ seit den dreißiger Jahren des 18.Jahrhunderts auch für opernartige, hauptsächlich allegorische oder alttestamentliche Szenen zwischen den Akten verwendet, die dann den Chören entsprechen oder mit diesen in thematischer oder stofflicher Hinsicht eng verbunden sind (z.B. Nrn. 42, 55, 58, 63, 67, 125, 145, 166 [hier als „*Musica intermedia*“ bezeichnet], 267, 409, 410, 413 und 419). Eine alttestamentliche „*Musica intercalaris*“ und gleichzeitig einen neutestamentlichen Chor gibt es 1754 in Nr.140, und in Nr.428 ist der Chor aus dem AT, die „*Musica intercalaris*“ aus dem allegorischen Bereich. Ähnliches stellt ZWANOWETZ bei den Jesuiten in Innsbruck und Hall fest: Hier traten *Scenae musicae intercalares* ab den dreißiger Jahren des 18.Jahrhunderts verstärkt auf, dienten der näheren „Verdeutlichung des Moralziels“ und unterschieden sich nicht von den Chören. Vgl. ZWANOWETZ, Jesuitentheater, 164.

In den Chören des Ordentheaters wird häufig eine zur Haupthandlung des gesprochenen Dramas parallele Handlung dargestellt. Letztere bezieht sich zwar hinsichtlich der Aussageabsicht eng auf das Thema des Prosadramas; der subscriptio-Charakter des Chores tritt dabei allerdings zurück. In diesem Fall nimmt der Chor oft selbst emblematischen Charakter an, indem er mit einer Art Fazit endet¹⁵⁵. Selten finden sich Chöre, die ein Gegenbeispiel zur Aussageabsicht des Hauptdramas darstellen, wie z.B. im Ehinger Herbstspiel von 1770 *Jurisjurandi Religio / Tragoedia. / Theuerer Eydschwur*, wo die Chöre nicht Eidestreue vorstellen, sondern anhand des Verrates Tryphons an Jonathan (Makk 12, 39–52) ein Exemplum für einen Eidbruch statuieren (Nr.316).

Die musikalischen Teile stehen häufig nicht nur zur Haupthandlung, sondern auch untereinander in einem engen gedanklichen Zusammenhang¹⁵⁶. Der Prolog zu Beginn des Stückes und der Epilog am Ende bilden den Rahmen des Ganzen. Die meist allegorische Eingangsszene stellt das Thema des Stückes vor oder kündigt die Handlung des Dramas an. Die parallel laufende Handlung der Chöre reflektiert oder präfiguriert den im nächsten Akt folgenden Teil der Haupthandlung gerne anhand von Allegorien¹⁵⁷. Hier dienen sie entweder dazu, auf das Geschehen des nachfolgenden Aktes vorzubereiten bzw. anzukündigen und dadurch Spannung zu erzeugen, oder aber sie sollten den sinnbildlichen Gehalt bzw. den Grundgedanken der Handlung einprägsam veranschaulichen¹⁵⁸. Diese Art von Prolog- und Chor-Allegorien trat im Ordentheater – abgesehen von einigen sporadischen Anfängen – ab 1672 auf, manchmal sogar in den Zwischenspielen. Bei diesen Allegorien unterscheidet man die „personifizierten Abstrakta“, die zusammen „mit Personen oder Begriffen der Transzendenz (Providentia, Amor Divinus, Nemesis Divina, Justitia Divina usw.) auf der Ebene der Transzendenz zu denken sind und von dieser Ebene aus das Geschehen deuten“, und diejenigen, „die in biblischen oder mythologischen Bildern und Szenen die Gesamtsituation und den ideellen Gehalt des Dramas“ deutlich werden lassen¹⁵⁹.

Zuweilen wurden die Beispiele auch der Weltgeschichte entnommen (Nrn.137, 206 und 273), häufiger entstammten sie der antiken Mythologie¹⁶⁰. Interessant sind

¹⁵⁵ Vgl. SCHÖNE, *Emblematik*, 179.

¹⁵⁶ Vgl. WITTMER, *Musikpflege*, 83–90.

¹⁵⁷ Im Marchtaler Bestand zeigen dies die Nrn.13 f., 17, 22, 32, 54, 60, 67, 73, 104, 112, 182, 185 f., 211, 215 f., 218, 231, 247, 259, 263, 268, 270, 276, 280, 291, 303 f., 374, 378, 387 (bedingt), 393, 399, 401, 403–405, 408, 411–415, 424 f., 432–436, 438, 441 und 443.

¹⁵⁸ Vgl. WANNER, *Allegorie*, 54–62 und 64. Ein Meister in dieser Hinsicht war der Jesuitendramatiker Nicolaus Avancini.

¹⁵⁹ Vgl. SZAROTA, *Jesuitendrama*, Bd.I/1, 54.

¹⁶⁰ Zu den im Marchtaler Bestand vorkommenden mythologischen Stoffen zählen der Kampf um Troja (Nr.46), Orest und Iphigenie (Nr.48), Narziss (Nr.50), Aeneas (Nr.61), Pyramus und Thisbe sowie Orpheus und Euridice (Nr.190), Castor und Pollux (Nr.238), Theseus (Nr.262) sowie Diana (Nr.416). Weitere mythologische Chöre finden sich in den Nrn.16, 23, 38, 226, 246, 388, 427 und 431.

die Chöre I und II von Nr.442, die einen antiken Stoff inszenieren. Es geht um Ario-phanes, den König von Thrakien, der denjenigen von drei Prinzen zum Erben des Reiches der „Zimmern“ machen will, dem es gelingt, das Herz des toten Vaters mit einem Pfeil zu durchbohren. Als sich der jüngste weigert, auf die Leiche zu schießen, wird er dafür mit der Nachfolge belohnt. Dieser Stoff, der auch in der bildenden Kunst häufig zu finden war, wurde bei den Jesuiten auch als Drama aufgeführt, z.B. 1701 in Konstanz¹⁶¹. Leider lässt sich über das zugehörige Marchtaler Drama nichts sagen, da nur die musikalischen Partien überliefert sind.

Meistens aber wurden die Stoffe der Chöre dem Alten Testament entlehnt. Besonders beliebt waren Szenen aus dem Leben König Davids, durch den die Patres den Vater-Sohn-Konflikt (David-Absalon: Nrn.140, 141, 236, 315, 422 und 440), Feindschaft und Rettung (David-Saul: Nrn.264, 274 und 318), Freundschaft (David-Jonathan: Nrn.25, 36, 238), Verzeihung (David-Schimi; Nrn. 296 und 356) oder Fehlverhalten und Reue (Nr.30) verdeutlichen konnten. Häufig findet sich auch der ägyptische Joseph (Nrn.33, 45, 63, 71, 317, 423 und 426). Anhand der Figur König Salomos wurde die Frage der Thronfolge und der Einsetzung zum König dargestellt (Nr.62), aber auch Bruderzwist (Salomo-Adonias: Nrn.199 und 279) und Bestrafung der Apostasie (Nr.308). Die Martyrien aus den Makkabäerbüchern präfigurieren das Schicksal christlicher Märtyrer (Nrn.159, 189 und 191), Episoden aus dem Buch Daniel zeigen, wie Gott diejenigen aus der Lebensgefahr rettet, die auf ihn vertrauen (Nrn.93, 183, 188, 297, 298 [bedingt], 325, 373, 377 und 406; außerdem die Nrn.148 und 346: Errettung der keuschen Susanna). Königin Atalia galt als Typus für machtgierige und gotteslästerliche Tyrann(inn)en (Nrn.107 [bedingt], 129, 241, 244 und 326 [bedingt] sowie 327). Für Väter, die ihre Kinder opferten, verwendeten die Patres die Parallelhandlung des Jephthe-Stoffes (Nrn.72, 113 und 256). Zu den weiteren alttestamentlichen Personen und Stoffen, die häufiger als Beispiele herangezogen wurden, zählen Mose (Nrn.92 und 428 [Prolog]), Abraham (Nr.400), die Opferung Isaaks (Nr.148, 160, 344, 419 und 437), Samson und Delila (Nr.154), Nathan (Nr.67) und Samuel (Nr.55) als Propheten, Eli (1 Sam 1–4: Nrn.149 und 227), der Betrug an König Ahab (1 Kön 22: Nr.340), die Steinigung des Zacharias (2 Chr 24,20 f.: Nr.35), Manasse (Nr.324), Szenen aus den Büchern Esther (Nrn.130, 205 und 277), Judith (Nr.208), Rebecca (Nr.140), die Idolatrie des Ochozias (2 Kön: Nrn. 121 und 237), Tobias (Nr.225) und die Bestrafung des Sedecias (Nrn.55 und 429). Neutestamentliche Stoffe finden sich dagegen höchst selten in den Chören inszeniert. Eine Ausnahme sind der Chor II von Nr.140, in dem Christus und Pilatus auftreten, Chor I von Nr.437, in dem die Liebe Petri zu Christus dargestellt wird, und die Chöre I und II der Tragödie über Crispus von 1758 aus Amberg (Nr.180), die den Stoff über Johannes den Täufer und Herodias (Mk 6) behandeln¹⁶².

¹⁶¹ Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.II/1, 475–482; Bd.II/2, 2239–2240.

¹⁶² Zu diesen und weiteren Beispielen vgl. Spalte 3 (Titel/Inhalt der musikalischen Partien) der Tabellen 1 bis 3 im Anhang auf der CD-ROM.

Wenn die barocken Dramen mit einem Epilog enden, verweist dieser nochmals auf das Thema oder nimmt Bezug zum Anlass der Aufführung. Bei „Schauspielen, die zu Ehren eines hohen Gönners, eines Heiligen oder einer Tugend aufgeführt werden, [wird] im Epilog der festliche Anlass noch einmal mit aller Glorie aufleuchtet“¹⁶³. So lautet 1685 im Drama *Structura Sacra* (Nr.13) die Überschrift des Epiloges: „Zu Beschliessung des vorgestellten Schauspihls wuenschet auß gantzem hertzen der inhellig zusammenstimmende Chor / dem Theodarso, und Miriathoe (dass ist) dem Durchleuchtigsten Ertz=Fuerstlichen Hoechst=gebrißnen hauß Oesterreich / einen von Sieg und Victorien unsterblichen Namen. Amen“¹⁶⁴.

Obwohl Gestalt und Funktion der Partien eines barocken Stückes recht klar umrissen sind, lässt die Struktur der im Marchtaler Bestand erhaltenen Stücke eine große Bandbreite erkennen. Damit scheitern Versuche, den typischen Aufbau eines barocken Ordensdramas herausarbeiten zu wollen, auch wenn diese von der Forschung immer wieder unternommen werden¹⁶⁵. Die Anzahl der Akte reicht vom Einakter (etwa Nrn.31, 61, 73, 74, 260, 371 und 372), z.B. bei Schulübungen, über Zweiakter bis zum Fünfakter. Nur teilweise sind Intermedien und Epilog vermerkt, Prolog und Chöre fast immer. Wie die einzelnen Teile aneinandergereiht sind, hängt von der Anzahl der Akte und den Vorlieben bzw. Traditionen der einzelnen Klöster ab: Während die Marchtaler Patres neben der zweiaktigen Komödie (Nrn.32 und 33) in der Anfangszeit auch drei, vier- und fünftaktige Dramen aufführten, bevorzugten sie ab 1759 bei den Herbstspielen hauptsächlich fünf Akte. Dabei wurden 1759 die Chöre nach dem zweiten und dem vierten Akt, Tänze und Intermedien nach dem ersten und dem dritten Akt eingeschoben, womit sich folgender Aufbau ergab: Prolog, 1.Akt, Saltus I, 2.Akt, Chor I, 3.Akt, Saltus II, 4.Akt, Chor II, 5.Akt (Nr.188). Bereits 1760 stellten die Patres die Anordnung um, indem sie Chöre und Intermedien vertauschten und einen Epilog anschlossen. Die Abfolge war nun: Prolog, 1.Akt, Chor I, 2.Akt, Intermedium, 3.Akt, Chor II, 4.Akt, Intermedium, 5.Akt, Epilog (Nr.199). 1767 kam eine dritte Variante auf, welche die Intermedien in die Mitte nimmt und nach dem zweiten und dem dritten Akt einschiebt (Nr.274). Diese drei Varianten blieben mit Ausnahmen in den Jahren 1764 und 1766 (Nrn.236 und 256) und mit Bevorzugung der ersten Anordnung bis 1770 vorherrschend. 1772 und 1774, im letzten nachweisbaren Marchtaler Herbstspiel, beschränkte man

¹⁶³ WANNER, Allegorie, 61. Näheres zur Funktion der barocken Chöre auch bei SCHÖNE, Emblematik, 179–185.

¹⁶⁴ FZA Ma 1374, 682.

¹⁶⁵ Der neueste Versuch bei BÜCHELE, Herzrührende Schaubühne, 191, der sehr verallgemeinernd von einer Form spricht, die „sich bis ca. 1700 endgültig herausgebildet [hatte] und [...] im ganzen 18.Jahrhundert in allen Klöstern üblich“ blieb, nämlich Prolog, 1.Akt, Chor I, 2.Akt, Chor II, 3.Akt, Epilog. Differenzierter BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 118–127. Er beschreibt die Entwicklung des Aufbaus vom einfacheren Schuldrama zum Stück mit fünf Akten und mehreren Zwischenchören und gibt ein Schema über den am häufigsten vorkommenden Aufbau.

sich auf einen Prolog und drei Akte, zwischen denen Chöre eingeschoben waren (Nrn.334 und 344). Die Stücke wurden also bescheidener – vielleicht als Antwort auf die unterschiedlichen Anfeindungen, die das Schultheater seit den sechziger Jahren des 18.Jahrhunderts verstärkt auch von aufgeklärten Regierungen auszuhalten hatte¹⁶⁶.

Ähnlich flexibel wie die Marchtaler Patres waren die anderen Kollegien und Abteien. Hier sollen noch Ochsenhausen, Schussenried und das Ehinger Gymnasium erwähnt werden: Schussenried und Ochsenhausen beschränkten sich – dem Marchtaler Bestand zufolge – durchgängig auf drei Akte (meist Prolog, 1.Akt, Chor I, 2.Akt, Chor II, 3.Akt, seltener mit Epilog)¹⁶⁷. Den Schussenrieder Dramatikern gelang es allerdings durch einen kleinen Kniff, mehr ‚Zwischenspiele‘ unterzubringen als manch andere Dramatiker in ihren Fünfkaktern: 1754 fügten sie in Akt zwei und drei (Nr.137) und ab 1755 in alle drei Akte ein Episodion ein (Nrn.148, 159, 183 und 191) – ebenso die Ochsenhausener 1770 eine *Scena intercalaris* (Nr.315).

Auch die Ehinger gestalteten ihre Vierakter, deren Akte wie in Elchingen mit den griechischen Bezeichnungen „Protasis“, „Epitasis“, „Catastasis“ und „Catastrophe“ überschrieben sind¹⁶⁸, sehr individuell, indem sie zwischen 1758 und 1767 nach dem ersten Akt das Episodion und Chor I zusammenfassten: Prolog, 1.Akt, Episodion, Chor I, 2.Akt, Episodion, 3.Akt, Chor II, 4.Akt¹⁶⁹. Ab 1768 wurden die Zwischenspiele weniger. Es findet sich nur noch eine Intercalarszene im 2.Akt (Nr.296); und ab 1769 verzichteten die Ehinger Herbstspiele gänzlich darauf (Nr.308, 325 und 335)¹⁷⁰. Zuletzt, nämlich in den Jahren 1770, 1773 und 1778 beschränkte man sich in Ehingen sogar auf Prolog, drei Akte und zwei Chöre (Nrn.316, 340 und 356).

Es wäre also zu simpel, von einem allgemein üblichen Aufbau zu sprechen. Feststellen lässt sich allerdings seit den sechziger Jahren des 18.Jahrhunderts die Tendenz zum Verzicht auf Zwischenspiele und die Bevorzugung eines Aufbaus mit drei Akten, die sich nur mehr innerhalb einer Bühnendekoration abspielen. Darin kann man eine zunehmende Beachtung der drei Einheiten des Ortes, der Zeit und der

¹⁶⁶ Vgl. dazu unten Abschnitt III.7.

¹⁶⁷ Vgl. die Nrn.130, 137, 148, 159, 183 und 191 (Schussenried) sowie die Nrn.43, 72, 315 und 355 (Ochsenhausen).

¹⁶⁸ Die Elchinger behielten diese Bezeichnungen bei, auch wenn sie nur drei Akte verwendeten. Im Herbstspiel von 1767 sind dies „Protasis“, „Epitasis“ und „Catastrophe“ (vgl. Nr.280).

¹⁶⁹ Nrn.181, 200, 207, 225, 235, 261 und 275. FREI, *Zwiefalter Schul- und Klostertheater*, 287, will darin den Aufbau der Salzburger Benediktinerdramen erkennen, die allerdings längst nicht so einheitlich gestaltet waren, wie FREI dies suggeriert. Vgl. BOBERSKI, *Theater der Benediktiner*, 118–128, der neben dem Aufbau mit vier Akten auch Drei- und Fünfkaktern mit an unterschiedlichen Stellen eingeschobenen Zwischenspielen (Interludien) und Chören beschreibt.

¹⁷⁰ Der Aufbau der Stücke gestaltet sich dann wie folgt: Prolog, Protasis, Chor I, Epitasis, Catastasis, Chor II, Catastrophe.

Handlung nach Aristoteles erkennen. Diese werden also nicht mehr nur teilweise in den Poetiken theoretisch gefordert, sondern ab der Mitte des 18. Jahrhunderts auch in der Inszenierungspraxis des Ordenstheaters verstärkt umgesetzt. Indem man sich immer öfter auf einen einzigen Schauplatz konzentrierte, ordnete man nun deutlich seltener die Einheit des Ortes und der Zeit den Anforderungen und Vorlieben des barocken Theaters unter¹⁷¹.

Die Inszenierung eines Dramas ist immer auch von den bühnentechnischen Gegebenheiten abhängig. Ohne die speziellen Möglichkeiten der barocken Verwandlungsbühne, wären die Ordensdramen nicht zu denken. Darum sollen in den folgenden Punkten die bühnentechnischen Voraussetzungen des Ordenstheaters sowie die bühnenpraktische Umsetzung einiger Theaterstücke genauer untersucht werden.

4. Die barocke Verwandlungsbühne

Die Bühnenentwicklung in den verschiedenen oberschwäbischen Klöstern und Stiften ist nicht gut erforscht. Doch dürfte sie sich bei den Klöstern und Stiften, die ihre Spuren im Marchtaler Bestand hinterlassen haben, ähnlich wie bei den Jesuiten gestaltet haben, wenn auch nicht überall gleichermaßen aufwendig. Ich möchte deshalb zunächst als Grundlage für die weitere Diskussion die Entwicklung der jesuitischen Bühne vorstellen.

Die Jesuiten griffen zunächst auf die gängigen Bühnenformen zurück. Für ihre Dialoge und Deklamationen, die im schulinternen Rahmen stattfanden, genügte ein einfaches Podium, wie es auch bei den Protestanten in Gebrauch war. Das protestantische Schuldrama war durch eine auf das Wort ausgerichtete Aufführungspraxis gekennzeichnet und hatte wiederum die Struktur des Humanistendramas und daher vielfach die Terenzbühne beibehalten¹⁷². Diese im Vergleich zum Mittelalter neue Bühnenform war notwendig geworden, da die humanistischen Dramen in dramaturgischer Hinsicht anders aufgebaut waren als die mittelalterlichen Schau-

¹⁷¹ Vgl. BAUER, *Multimediales Theater*, 214; FREY, *Gotik und Renaissance*, 208 f.; HAPP, *Dramentheorie*, 140 und 147–152; NESSLER, *Dramaturgie*, 31 f.; PFEIFFER, *Theater*, 572–574; SZAROTA, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, 7. LANG, *Dissertatio*, 94–99 (lat.) und 240–245 (dt.), plädiert noch 1727 dafür, die für die gegenwärtigen Anforderungen geeigneten Formen anzustreben. Erst Franz Neumayr (1697–1755) und Ignatius Weitenauer (1709–1783) schlossen sich in ihrer strikten Forderung der drei Einheiten den französischen Dramatikern und Johann Christoph Gottsched an.

¹⁷² Einen einheitlichen Grundtyp gab es allerdings für die protestantische Schulbühne nicht. Vgl. WOLF, *Jesuitentheater*, 173 f. Näheres bei MICHAEL, *Frühformen*, 105–110 und 115–137. Mit dem Schauplatz des Schuldramas in Deutschland befasst sich auch SCHMIDT, *Bühnenverhältnisse*, 36–64. Im Laufe des 17. Jahrhunderts gewann auch bei den Protestanten die Kulissenbühne an Beliebtheit. Vgl. TAROT, *Schuldrama*, 41 f.

spiele¹⁷³. Die Spiele des Mittelalters wurden meist auf einer ebenerdigen, abgegrenzten Spielfläche oder auf einer so genannten Simultanbühne aufgeführt. Im Unterschied zur barocken Verwandlungsbühne zeigte diese Bühne alle Spielorte (loca, später auch mansiones) gleichzeitig, wobei nur derjenige als gegenwärtig galt, an dem gerade eine Aktion stattfand. Daher saßen die Darsteller meist an den für ihre Szene vorbereiteten loca und erhoben sich erst dann, wenn ihre Szene zur Aufführung kam. Eine Alternative, unterschiedliche Orte darzustellen, ergab sich dadurch, dass sich die Bedeutung der loca je nach den dort handelnden Personen ändern konnte¹⁷⁴.

Demgegenüber sollte die Bühnenform des Humanismus dem Publikum nicht mehr alle Handlungsorte nebeneinander und gleichzeitig vor Augen führen, sondern nurmehr einen wie auch immer gearteten Ausschnitt. Dabei konnte es sich um eine noch simultan präsentierte Auswahl von Schauplätzen handeln oder um einen einzigen Schauplatz, der dann für verschiedene Handlungsorte stehen konnte und somit bereits auf die spätere Sukzessionsbühne verwies¹⁷⁵. Bei der neuen Bühnenform war der Spielplatz nicht mehr von allen Seiten einsehbar und befand sich nicht mehr in der Mitte der Zuschauer. Bühne und Zuschauerraum wurden getrennt – in letzter Konsequenz durch den Vorhang. Das Bühnenbild erschien jetzt als ein

¹⁷³ Vgl. oben Punkt II.3., S.80f. Während die mittelalterliche lateinische, liturgiegebundene Osterfeier mit dramatischen Elementen zunächst im Altarraum stattfand, verlagerte sich spätestens mit dem Aufkommen der umfangreicheren deutschsprachigen geistlichen Spiele der Ort der Aufführung vom Kirchenraum auf öffentliche Plätze, z.B. vor die Kirchen oder auf den Marktplatz. Zur Abgrenzung von Osterfeier und lateinischem Osterspiel, die das Mittelalter nicht kennt, vgl. etwa LINKE, Osterfeier und Osterspiel, 126–131, oder LIPP-HARDT, Lateinische Osterspiele, 110f. Zum Problem der Überlieferung der Gattung Spiel vgl. WILLIAMS-KRAPP, Zur Gattung ‚Spiel‘, 136–143; NEUMANN/TRAUDEN, Überlegungen, 32–41.

¹⁷⁴ Vgl. BRINKMANN, Das religiöse Drama, 264; VENNE, Das dramatische Spiel, 718. Der Bühnenaufbau besonders der Passionsspiele folgte einer Art Raumsymbolik, denn der Grundriss war durch den diametralen Gegensatz bestimmt, den die Pole Gut (Himmel) und Böse (Hölle) ausmachten, wobei die ‚Häuser‘ der ‚Guten‘ dem Himmel, die der ‚Bösewichter‘ der Hölle zugewandt waren. Vgl. LINKE, Das volkssprachige Drama, 744–747 (mit einigen Bühnen-Abbildungen); MOSER, Bühnenformen, 98f. Weiteres zu den Eigenarten der mittelalterlichen Bühnengestaltung und einige Bühnenpläne bietet FREY, Gotik und Renaissance, 190–194. Dass Versuche, verschiedene Bühnen oder Bühnentypen zu rekonstruieren oder eine Bühnenentwicklung zu beschreiben, schwierig sind und nicht immer gelingen, zeigt MICHAEL, Das deutsche Drama (1957), 137–139; DERS., Frühformen, 11–55, versucht auch eine ergänzende Lösung.

¹⁷⁵ Der Übergang von der mittelalterlichen Simultanbühne zur humanistischen Bühne vollzog sich allerdings nicht abrupt, vielmehr lassen sich Wechselwirkungen zwischen beiden Bühnentypen feststellen. Vgl. WIMMER, Jesuitentheater. Didaktik und Fest, 31f. Die deutschen Humanisten blieben zunächst den mittelalterlichen Verhältnissen verhaftet, bis sich schließlich auch in Deutschland – auf dem Umweg über Holland – die von Pomponius Laetus wieder entdeckte Terenzbühne durchsetzte. Vgl. TETZLAFF, Holländische neulateinische Dramen, 1f.

durch das Bühnenportal gerahmter Ausschnitt¹⁷⁶. Die Terenzbühne stellt eine dieser humanistischen Bühnenformen dar. Es handelte sich dabei um eine Reihe von vier bis fünf Türen, welche die Hinterwand eines Spielpodiums bildeten und die ‚Häuser‘ der agierenden Personen andeuteten. Davor lag eine langgestreckte Bühne, die als Straße fungierte. Anfang des 16. Jahrhunderts wurde die Häuserreihe perspektivisch hintereinander gestaffelt¹⁷⁷.

Größere Dramen der Frühzeit des Jesuitentheaters, wie z.B. die 1586 in Luzern aufgeführte „Comoedia de Nicolao Unterwaldio“ Jacob Gretsers (1562–1625), bedienen sich noch der plastischen Simultanbühne des Mittelalters, die verschiedene Häuser – über einen Platz verteilt – darstellte. Mitte des 16. Jahrhunderts waren vielerorts allerdings auch bereits flächige Simultanbühnen in Gebrauch gekommen¹⁷⁸. Wiederum andere Dramen dieser Zeit spielten auf einer der einfachen Terenzbühne ähnlichen Konstruktion. Auf diesen Bühnen vollzog sich die Handlung selten in Innenräumen, wenn auch der Blick auf einen Innenraum wohl gelegentlich freigegeben war. Häufiger als diese beiden Bühnenformen wurde jedoch die so genannte kubische Simultanbühne eingesetzt. Sie gilt als der ‚Grundtypus‘ des frühen, im Freien aufgeführten Jesuitendramas, der bis Mitte des 17. Jahrhunderts für das Jesuitentheater charakteristisch blieb, wenn er in Einzelheiten auch modifiziert wurde. Ihr Kennzeichen war die Verwendung von wenigen Innenräumen, die durch bemalte Leinwandstücke dekoriert, durch seitliche Türen abgeschlossen und durch einen Vorhang von der neutralen Vorderbühne abgetrennt waren. Dadurch wurden auch Innenraumszenen möglich. Türen gab es wohl außerdem zu beiden Seiten der Vorderbühne, die verschiedene Schauplätze darstellen und für Auftritte mit überleitendem Charakter benutzt werden konnte¹⁷⁹. Nötig wurde diese Umstel-

¹⁷⁶ Vgl. FREY, *Gotik und Renaissance*, 218 f. BRINKMANN, *Anfänge des modernen Dramas*, 27, versteht die „Ablösung der Bühne aus dem Zuschauerraum und ihre Konstituierung als eine eigene Sphäre [...] als ein grundlegendes Ereignis der Theatergeschichte“.

¹⁷⁷ Vgl. WOLF, *Jesuitentheater*, 173; FLEMMING, *Humanistenbühne*, 33–52, der u. a. die Holzschnitte der in Lyon 1493 erschienenen Terenzausgabe hinsichtlich der Bühnenkonstruktion untersucht und dabei einen einheitlichen Formtypus der Terenzbühne festmachen will. Zur Humanistenbühne vgl. MICHAEL, *Frühformen*, 69–86. Zum Übergang vom gemalten zum praktikablen Tiefenraum mit Proszenium, praktikabler Hinterbühne und perspektivisch gemaltem Illusionsraum vgl. FREY, *Gotik und Renaissance*, 222–224. Zu weiteren Renaissance-theatern und -bühnen sowie zur Entwicklung einer perspektivischen Bühnendekoration vgl. BRAUNECK, *Welt als Bühne*, Bd.1, 450–469.

¹⁷⁸ Bei der flächigen Simultanbühne sind die Schauplätze (bis zu elf und mehr) als Hintergrund an eine Rückwand ohne Abstände nebeneinander gereiht. Einige können sich auch an der Seitenwand finden. Das eigentliche Spiel geht auf der langgestreckten Vorderbühne vor sich. Es gab diese Bühne z.B. 1581 in Köln, und zwar im Schulhof des Laurentianer-Gymnasiums, das mit dem jesuitischen Drei-Kronen-Gymnasium rivalisierte. Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 279 f. STUMPFL, *Süddeutsche Bühnenformen*, 65–73, gibt zwei Beispiele für Bühnenformen des ausgehenden 16. (Wien 1570) und beginnenden 17. Jahrhunderts (Salzburg 1619), die er aus Beschreibungen der zwei zugehörigen Aufführungen folgert.

¹⁷⁹ Der Typus der kubischen Simultanbühne wurde durch den in Rom wirkenden Engländer Joseph Simon (1594–1671) perfektioniert. Seine Tragödien spielten auf einer langen Vorder-

lung, als man um 1600¹⁸⁰ die Freilichtaufführungen meist ins Innere verlegte und für die einzelnen Schauplätze nicht mehr so viel Platz zur Verfügung hatte. In München setzte diese Entwicklung mit Jacob Bidermann ein, der hier von 1606 bis 1614 wirkte, und fand in der Erfindung der Sukzessionsbühne mit Kulissen ihren Abschluss¹⁸¹.

Für das Hochbarock ist kennzeichnend, dass „illusionäres Raumbild, Spielbühne und Zuschauerraum“, nicht als drei separate Teile des einen Raumb Körpers, den der Theatersaal darstellt, verstanden werden, sondern sich aufeinander beziehen und ineinander übergehen¹⁸². Die Bühnentechnik wurde weiter verbessert und schuf neue dramatische Möglichkeiten¹⁸³. Auf der barocken Verwandlungs- oder Sukzessionsbühne, wie sie etwa bei Jacob Balde, Jacob Masen und Nicolaus Avancini Verwendung fand, erlaubten Telari und Kulissen die rasche Durchführung von Szenenwechseln. Die Telari bezeichnen dreiseitige prismenähnliche Gestelle, die so gelagert waren, dass sie leicht gedreht werden konnten. Auf die jeweils nicht sichtbare der beiden längeren Seiten wurden die neuen Dekorationen (bemalte Leinwandtafeln) befestigt¹⁸⁴. Diese Telari wurden auf beiden Seiten der Bühne perspektivisch hintereinander angeordnet. Bei Bühnen, auf denen Kulissen verwendet wurden, ersetzten drei oder vier Kulissenstände die Telari.

Wesentliche Merkmale dieser neuartigen Bühne sind ein vorderer Graben für das größer werdende Orchester, ein Schlussprospekt am Ende der Vorderbühne, der aus

bühne, hinter der sich eine wohl mit Kulissen versehene Mittelbühne mit Vorhang befand, die wiederum zu beiden Seiten von wahrscheinlich unveränderlichen Nebenbühnen begrenzt wurde. Vgl. ZWANOWETZ, Jesuitentheater, 44–49.

¹⁸⁰ Vgl. KAUTZSCH, Barocktheater im Dienste der Kirche, 20.

¹⁸¹ Vgl. FLEMMING, Geschichte, 17–20, 37, 43, 88 und 292. Ebd., 20–49 und 278–294, werden Einflüsse auf die Entwicklung der Bühnenform und verschiedene Beispiele beschrieben, bei denen eine Ausformung der kubischen Simultanbühne zum Einsatz kam. Die Bühnenentwicklung eines einzelnen Kollegs zeigt ZWANOWETZ, Jesuitentheater, 24–29, 59–67 und 92–99, am Beispiel der Innsbrucker Jesuiten.

¹⁸² Vgl. KAUTZSCH, Barocktheater im Dienste der Kirche, 41 f.

¹⁸³ Wenig erforscht ist bisher die Frage, welche Bedeutung der technische Fortschritt in Bezug auf die Neuerungen der Barockbühne hatte. DIETRICH, Einfluß der Mathematik, 7–21, sieht in den Entdeckungen auf mathematischem und mechanischem Gebiet eine der Ursachen für die große Entfaltung des Barocktheaters. Hier wurde die mathematische Perspektive auf der Bühne dargestellt und dadurch der Weg ins Unendliche freigegeben, die Mathematik wirkte sich auf das Tanz- und Ballettwesen aus, und die Mechanik ermöglichte Flugmaschinen und Versenkungen. Diese hier für die Barockbühne gemachten Beobachtungen gelten zu einem gewissen Grad auch für die Jesuitenbühne, selbst wenn diese nicht überall einen so ungeheuren und kostspieligen Apparat besaß und sich langsamer entwickelte. Zu diesem Themenkomplex vgl. auch SZAROTA, Jesuitentheater als Vorläufer, 132 f.

¹⁸⁴ Ein Beispiel, wenn auch nicht den Prototyp der Jesuitenbühne, beschreibt der Ulmer Stadtbaumeister Joseph Furtenbach (1591–1667) 1663 im ‚Mannhafften Kunstspiegel‘. Es ist die 1641 durch ihn in Ulm errichtete Telaribühne. Zwar handelt es sich bei Furtenbachs Theater wohl um den ersten selbständigen Theaterbau, doch ist anzumerken, dass bald der Bau von Opernhäusern folgte und auch die Jesuiten von Wien, Straubing, Augsburg und Würzburg selbständige Theaterhäuser besaßen. Vgl. FLEMMING, Geschichte, 61 und 136.

vier hintereinander liegenden, mit bemalter Leinwand bespannten ‚Schnurrahmen‘ bestand, die einen rascheren Wechsel der Szenendekoration ermöglichten, außerdem der hintere Graben für Meer- und Flusszenen, der sich – mit Brettern bedeckt – auch für Innen- oder Straßenszenen eignete. Von der Oberbühne aus, dem späteren Schnürboden über dem Bühnenraum, wurde die ‚Maschinerie‘ für den Luftraum in Bewegung gesetzt, d. h. Wolken, Götter und Engel zum Schweben gebracht. Unter der Bühne war Platz für Maschinisten, die Gewächse, Gebäude oder Menschen absenken oder emporsteigen ließen bzw. Feuerwerke, Rauch und Blitz entzündeten. Je nach Anzahl der Akte benutzte man mehrere Vorhänge, die mit Aussichten auf Paläste, Städte und Gärten bemalt sein konnten. Sie verhüllten zunächst die neue Dekoration, um die Neugierde auf das Kommende anzustacheln und beim Herunterfallen Staunen auszulösen¹⁸⁵. Traumszenen eigneten sich sehr gut, um die Bühnentechnik auszunützen. Sie wurden zu einem besonders geschätzten Teil des Maschinentheater und Prachtszenen liebenden Jesuitentheaters des 17. Jahrhunderts, da sich darin Musik, Tanz, Geister- und Teufelstreiben sowie andere Effekte leicht miteinander kombinieren ließen¹⁸⁶.

Im Lauf des 17. Jahrhunderts wurde – vor allem unter dem Einfluss der italienischen Oper¹⁸⁷ – auch die Tiefenwirkung der Kulissenbühne von zwei bis vier auf bis zu acht Kulissen gesteigert, etwa bei Ludovico Burnacini (1636–1707). Die Wirkung wurde durch den perspektivisch gemalten Hintergrund (Gärten, Innenräume usw.), der sich in unendlichen Fernen zu verlieren schien, illusionistisch fortgesetzt¹⁸⁸. Das Raumschema war streng symmetrisch. Im Lauf der Zeit wurde die Symmetrieachse des Tiefenraums seitlich verschoben bzw. geknickt. Der symmetrische Tiefenraum konnte eventuell durch Einblicke in Nebenräume aufgelöst oder erweitert sein. Häufig fanden Treppen Verwendung, die zugleich auch Höhenachsen bildeten. Noch entwicklungsfähiger war die Übereckstellung des Bühnenraumes. Eine Vorstufe bildete die Einführung von Diagonalachsen im Winkel von 45° zur Hauptachse. Auf diese Weise wurde der Blick nicht mehr zielstrebig in die Tiefe gezogen, sondern spaltete sich. Dadurch bekam der Zuschauerraum eine gewisse Doppeldeutigkeit, denn das Publikum sah einerseits von außen in einen wesensfremden Illusionsraum hinein, wurde andererseits aber von diesem Raum angezo-

¹⁸⁵ Vgl. ebd., 61–68. Wie großartig die barocke Bühne eingesetzt wurde, veranschaulicht EGER, Bühnenzauber des Barocktheaters, 75–135. Er beschränkt sich dabei allerdings weitgehend auf das markgräfliche Opernhaus in Bayreuth und die theoretische Abhandlung *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna 1638, von Niccolò SABBATTINI.

¹⁸⁶ Vgl. FLEMMING, Geschichte, 67–74; KINDERMANN, Theatergeschichte Europas, Bd. III, 453.

¹⁸⁷ Zur Entwicklung der italienischen Barockbühne vgl. BRAUNECK, Welt als Bühne, Bd. 2, 13–30.

¹⁸⁸ Dass und wie sich die Bühnenperspektive auf die Gestaltung der dramatischen Formen des Barockzeitalters, insbesondere die dramatische Sukzession der einzelnen Szenen, auswirkte, zeigt DIETRICH, Bühnenperspektive und Dramaturgie, 341–350.

¹⁸⁹ Vgl. FREY, Gotik und Renaissance, 223–225.

gen und in diesen hineingenommen¹⁸⁹.

Die Jesuiten knüpften in ihrem Theaterschaffen also zunächst an bestehende Bühnenformen an, entwickelten diese dann aber weiter. Die großen Spiele, die in München von den Jesuiten im Freien dargeboten wurden, bedienten sich neben der Vorderbühne mit zusätzlichen seitlichen Schauplätzen einer Mittel- und zweier Nebenbühnen, während die im Inneren aufgeführten Stücke sich auf die begrenzten räumlichen Möglichkeiten einstellen mussten. Ansätze zu einer Sukzessionsbühne finden sich bei der anfangs schlichten Tapetenbühne, bestehend aus einer einzigen Vorderbühne und einer Hinterbühne, die schon bei Balde ein bemalter Schlussprospekt abschloss. Diese wurde aufgrund immer besserer Dekorationsmethoden zu einer „Sukzessionsbühne als Verwandlungsbühne“¹⁹⁰. Hier wurden bemalte und gemäß den Kulissen verwandelbare ‚Schnurrahmen‘ verwendet, später schief gestellte Schiebekulissen und im Wetteifer mit der Oper sogar eine dreiteilige Bühne, was sich aber nur reichere Gymnasien leisten konnten. Gegen Ende beschränkte man sich unter dem Einfluss des rationalistischen Klassizismus Frankreichs auf eine einfache Bühnenform, führte aber die einteilige französische Saalbühne nicht mehr ein¹⁹¹.

Wenngleich die Bühnenentwicklung in den verschiedenen oberschwäbischen Klöstern und Stiften, wie bereits erwähnt, nicht so gut erforscht ist, gibt es doch einige weiterführende Hinweise. So wurde in vielen Klöstern der Brauch der liturgiegebundenen Inszenierungen einzelner Szenen der Heilsgeschichte, die seit dem Mittelalter an besonderen Festen des Kirchenjahres (Weihnachten, Ostern, Christi Himmelfahrt und Pfingsten) im Kirchenraum stattfanden, beibehalten¹⁹². Beispielsweise fanden in Marchtal am Karfreitag im Altarraum Oratorien statt¹⁹³. Aus Zwiefalten sind Aufführungen in Seitenkapellen der Klosterkirche und im Freien bekannt¹⁹⁴. Das Melodrama zur Einweihung der Wallfahrtskirche in Neu-Birbau vom 21. September 1750 (Nr. 108) wurde ebenfalls in der Kirche vor dem Choraltar aufgeführt¹⁹⁵. Im Freien wurde die Bühne vor allem für diejenigen Theateraufführungen errichtet, die einen großen Publikumsandrang erwarten ließen, da sie an bestimmten Festtagen stattfanden, wie 1725 in Irsee anlässlich der Translation der

¹⁹⁰ Vgl. FLEMMING, Geschichte, 87 f.

¹⁹¹ Vgl. ebd., 58 und 61–68. Zur näheren Entwicklung der spezifischen Bühnenformen und -bilder sowie zu wichtigen (Bühnen-)Architekten und -Künstlern, wie Sebastiano Serlio (1475–1554), Andrea Palladio (1508–1580), Gian Lorenzo Bernini (1598–1680), Andrea Pozzo (1642–1709) und Giuseppe Galli-Bibiena (1696–1757); vgl. KAUTZSCH, Barocktheater im Dienste der Kirche, 19–89.

¹⁹² Vgl. BROSSETTE, Inszenierung des Sakralen, 44, 198–212 und 315–321. Zu diesen Inszenierungen zählte die Szene der Verkündigung des Engels an Maria im Roratespiel, Krippenspiele, Heiliggrab-Zeremonien, Karfreitagsoratorien, Passionsspiele, Inszenierungen der Himmelfahrt Christi oder der Sendung des Heiligen Geistes.

¹⁹³ Vgl. dazu unten Punkt IV.2.d.

¹⁹⁴ Vgl. FREI, Zwiefalter Schul- und Klostertheater, 275.

¹⁹⁵ Vgl. SCHMIDER, Musikgeschichte, 422.

¹⁹⁶ Vgl. PÖRNBACHER, Barockliteratur in Irsee, 251.



Abb.4: Ansicht der Reichsabtei Marchtal von Conrad Müller, die unter Abt Ignatius Stein (1768 – 1772) entstanden ist und von Godefried Bernhard Göz in Augsburg gestochen wurde. Der Theatersaal befand sich im Südflügel des direkt neben der Kirche liegenden klösterlichen Hauptgebäudekomplexes. Dort war er im leicht vorspringenden Mitteltrakt über der Eingangstür eingerichtet worden.

Reliquien der Heiligen Faustus und Candidus¹⁹⁶. Seit dem 17. Jahrhundert ließen die Äbte zusätzlich eigene Theatersäle ausstatten, selbst wenn sich die meisten Klöster nicht gleich zu Beginn ihrer theatralischen Tätigkeit einen eigenen Theatersaal leisten konnten. In Ochsenhausen behalf man sich wohl mit einem Provisorium in der alten Aula, bis im Mai 1684 der damalige Abt Placidus Kobolt (1681–1689) für fast 1800 fl. in Augsburg ein komplettes Theater mit silbernen Lampen und 20 kostbaren Kulissen erstand¹⁹⁷. Schussenried verfügte bereits im 17. Jahrhundert über ein eigenes Komödienhaus¹⁹⁸. Für die Reichsabtei Marchtal ist ein Theatersaal belegt, der sich im vorspringenden Mittelteil über dem Hauptportal des zwischen 1737 und 1744 errichteten Südtraktes befand und später in zwei Räume unterteilt wurde¹⁹⁹.

Die Liste wäre beliebig zu verlängern, doch aufgrund der zahlreichen Umbauten und Zerstörungen seit der Säkularisation lassen sich über die meisten Theatersäle der Klöster und Stifte, über die darin errichteten Bühnen und deren Ausstattung heute kaum mehr Aussagen treffen²⁰⁰. Viele darf man sich aber wohl mit einem oder mehreren Vorhängen, perspektivisch angeordneten, veränderbaren Kulissen, Deko-

¹⁹⁷ Vgl. MAIER, *Bildung und Wissenschaft im Kloster Ochsenhausen*, 305.

¹⁹⁸ Vgl. WILSS, *Geschichte*, 29; FLEMMING, *Geschichte*, 132.

¹⁹⁹ Vgl. ASSFALG/MÜLLER, *Marchtal*, 14; FREI, *Comoedia Sacra*, 197 f.; KRAFT, *Barock jubilee-rendes Marchtal*, 60 f.

²⁰⁰ Weiteres zu klösterlichen Theatersälen bei BROSSETTE, *Inszenierung des Sakralen*, 69–76.

rationalmalerei, Requisiten und Versatzstücken, eventuell mit Schnürboden (z.B. in Ottobern) vorstellen²⁰¹. Die individuelle Gestaltung und Ausstattung der Theatersäle war sicherlich abhängig von den jeweiligen Vorlieben des Abtes und seines Konventes, dem Können der Künstler und Handwerker und von der finanziellen Situation des Klosters. Der Weißenauer Abt Antonius II. Unold (1773–1784) ließ beispielsweise für das Jubiläumsjahr 1783 das Comödienhaus restaurieren, um seinen Gästen etwas bieten zu können²⁰².

Es würde im Rahmen dieser Arbeit zwar zu weit führen, die Theaterstücke der einzelnen Klöster und Kollegien des Marchtaler Bestandes auf Regie und Kulissen zu untersuchen, um daraus Rückschlüsse auf die jeweils benutzte Bühnenform zu ziehen²⁰³. Die überlieferten Regieanweisungen erwähnen z.B. das Öffnen und Schließen verschiedener Vorhänge, den Wechsel einer bestimmten Szenerie, spezielle visuelle und akustische Effekte, Auftritte und Abgänge nach rechts oder links und weitere Handlungen, wie das Anlegen oder Abnehmen von Fesseln. An dieser Stelle soll jedoch die Regie einiger Stücke aus dem Kloster Marchtal betrachtet werden, da aus dieser Abtei die meisten Regieanweisungen des Marchtaler Bestandes überliefert sind.

Die betreffenden Bühnenanweisungen zeigen, dass das Kloster Marchtal über ein gewisses Repertoire an Kulissen verfügte. Die Patres versuchten teilweise, mehrere der vorhandenen Kulissen um der Abwechslung willen einzusetzen, wie das Herbstspiel von 1765, *Adrevaldus / Rex / Longobardorum cathol.* (Nr.244 a) beweist. Bei diesem Text sind die Regieanweisungen zum Teil in deutscher Sprache verfasst: „Notamina: Nach vollter Musik wird der mittlere Schub geöffnet“²⁰⁴. Dabei war das Lager als Ort der Handlung des ersten Aktes vorgesehen: „Notamina/pro Prosa. Actus 1^{mus} stellt vor ein Lager und in selbem ein Gezelt, worunter sich ein Thron befindet. Sobald man aufziehet zeigt sich die Königin auf dem Thron, zur rechten Secundus, zur linkhen aber Ebronius, und beide seits 8 Soldaten“²⁰⁵. Im zweiten Akt sollte gemäß den Anweisungen ein Altar, der sich unter einem Zelt oder Baldachin (tentorium) befand, eingesetzt werden. Damit symbolisierten die Marchtaler Patres wohl den Tempel, der laut Regiebemerkungen in mehreren Szenen von verschiedenen Personen betreten oder verlassen wird. Während die Darstellung christlicher Kultgebräuche und Kirchenszenen im Allgemeinen vermieden wurde, stellten die Patres heidnische Szenen umso phantasievoller und mit reicher Ausstattung

²⁰¹ Vgl. etwa die Ausführungen bei BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 60–71; KLEMM, Benediktinisches Barocktheater, 101–122.

²⁰² Vgl. LEINSLE, Weißenau, 25; SPAHR, Geschichte der Weißenauer Heiligblutreliquie, 78–92.

²⁰³ Regieanweisungen haben sich beispielsweise in Stücken der Augsburgs Marianischen Kongregation (Nr.57), der Jesuiten in Luzern (Nr.121) und München (Nr.128), weiterhin aus Hedingen (Nr.327), Salem (Nr.74), Schussenried (Nr.295) und Wengen (Nr.92, 104) erhalten.

²⁰⁴ FZA Ma 1367, 174.

²⁰⁵ Ebd., 230.

dar, z.B. mit einer großen Anzahl von Götzendienern, viel Weihrauch usw. (vgl. besonders die Opferszenen in den Nrn.12 und 60). Solche Szenen waren meist auf der Hinterbühne angesiedelt²⁰⁶. In der siebten Szene heißt es: „clauditur medium siparium, theatrum in aulam mutatur“²⁰⁷. Von einem mittleren Vorhang war bisher nicht die Rede, wahrscheinlich ist er identisch mit dem mittleren Schub. Der dritte Akt spielt im Wald, wobei die Zelte stehen bleiben sollten. Nach der sechsten Szene sollte der Mittelvorhang wieder geschlossen werden, damit die Bühne für das Interdium vorbereitet werden konnte. Im vierten Akt kamen abermals die Aula und bisher nicht erwähnte Requisiten zum Einsatz: „Aula cum cubiculo regio et mensula, ac sella intrant a latere dextra“²⁰⁸ – Tisch und Sessel wurden bereits 1744 bei der Aufführung der *Gratia Victrix / id est / Arminus* (Nr.60) verwendet²⁰⁹. Für die sechste Szene des vierten Aktes von *Adrevaldus* sollte in der Mitte geöffnet werden, aber schon in der siebten Szene der Mittelvorhang wieder geschlossen, damit die Vorbereitungen für Chor II beginnen konnten. Zum fünften Akt heißt es dann: „Theatrum exhibet castra et silva“²¹⁰. Die Vorstellung schließt mit einer sehr eindrucksvollen Handlung, der Krönung des Langobardenprinzen Adrevaldus und der Verherrlichung der wahren Religion: Nachdem der arianische Usurpator Galinick vom Thron gestiegen ist, bietet er zunächst Theolinda, der Mutter Adrevalds die Regalien dar und setzt ihr die Krone auf. Doch nach kaiserlichem Willen soll der Prinz die Krone erhalten. Als der verloren Geglaubte wieder auftaucht, bricht alles in Jubel aus. Adrevaldus wird gekrönt, Galinick beugt seine Knie und fällt der Königin zu Füßen. Auch wenn in diesem Drama noch sehr viele Szenenwechsel eingebaut sind, so zeigt sich doch, dass die Ortswechsel innerhalb der Akte und auch zwischen den einzelnen Akten spärlicher wurden.

Für das Herbstspiel von 1769 mit dem Titel *Rodericus / Gothorum Rex* (Nr.307) stand die Ausgangsszenerie nicht von Anfang an fest: Die ursprüngliche Bemerkung zum Prolog „Theatrum exhibet Sylvam“ ist durchgestrichen und durch „hortum, flores, arcus triumphalis, arcem“²¹¹ ersetzt. Für den ersten Akt wurde dann ein Umbau nötig, für den der Bühnenvorhang wieder geschlossen wurde, denn laut Regieanweisung kam nun der Wald als Kulisse zum Einsatz. Mit dem Öffnen des Vorhangs sollten der König mit seinem Gefolge und vier Soldaten „ad latus sinistrum“

²⁰⁶ Vgl. FLEMMING, Geschichte, 145.

²⁰⁷ FZA Ma 1367, 197.

²⁰⁸ Ebd., 207.

²⁰⁹ Wie man sich die Verbindung von Thronsaal und Schlafzimmer vorzustellen hatte, beschreibt FLEMMING, Geschichte, 143f. Zwar lag das „cubiculum“ meist auf der Hinterbühne, damit in den Traumszenen der Schlafende enthüllt werden konnte, aber andererseits war es möglich, aus dem großen Thronsaal durch Einschieben eines neuen Hintergrundes einen kleineren Raum auf der Vorderbühne zu schaffen, während der Thron auf der Hinterbühne für die nächste Staatsszene stehen blieb oder in Ruhe einer neuen Szenendekoration Platz machte.

²¹⁰ FZA Ma 1367, 219.

²¹¹ Ebd., 2.

eintreten. Später heißt es „Julianus et favilla intrant ad latus dextrum ad scenam 4v3“²¹². Diese Scena musste eine bestimmte Position – vielleicht zwischen zwei Kulissenständen – angeben, denn später sollten ein Tribun mit vier Soldaten „ex latere sinistro ad scenam 3v2“ hervortreten, auch „ex latere ad scenam 4“ oder „scenam 2“ waren Auftritte vorgesehen. Schließlich wurde ein Teil der Bühne durch die „maiores scenae“ – wohl der Schlussprospekt am Ende der Vorderbühne [der mittlere Schub aus Nr.244 a, Anm. d. Vf.] – geschlossen, „ut pro Musica neria parari possent“²¹³. Der zweite bis fünfte Akt spielen sich in „Castra Witzarum“ ab, also an nur noch einem einzigen Handlungsort. Wenn der Vorhang sich zum zweiten Akt öffnete, sollten die „scenae maiores“ immer noch geschlossen bleiben, hinter dem Vorhang standen Hölflinge, die jetzt hervortreten mussten. Kurz darauf hatten auch die „scenae maiores“ aufzugehen, „et rex prodit cum Apamesta et ephabis“²¹⁴. Meist fanden die Auftritte auf der anderen Seite statt als die Abgänge. Vereinzelt werden auch Anweisungen über Handlungen einzelner Personen getroffen, z.B. „milites abducunt Apamestrem per latus sinist: scen 3“²¹⁵.

Das Marchtaler Theater verfügte über eine stattliche Anzahl verschiedener Vorhänge. Neben dem „siparium medium“ wurde ein „siparium laterale“ (Nr.371) benötigt und in Nr.374 a heißt es bezüglich der Seiten: „Aperitur siparium clausis lateralibus.“ Später wurde in der Mitte geschlossen: „clauditur in medio“²¹⁶. 1744 verwendeten die Patres im Stück *Gratia Victrix / id est / Arminius* (Nr.60) weitere Vorhänge, das „siparium minus“, das „siparium maius“ und das „siparium 2dum“. Leider lässt sich nicht feststellen, wo sich diese befanden. Die unterschiedliche Bezeichnung könnte damit zusammenhängen, dass der Südflügel des Klostertraktes, in dem sich der Marchtaler Theatersaal befand, erst 1744 fertiggestellt war, so dass bis dahin auf einer anderen, vielleicht auch anders konstruierten Bühne als in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts gespielt werden musste. Vielleicht zeichnet aber einfach die mehr als zwanzigjährige Zeitdifferenz zwischen den Aufführungen von 1744 und 1765 für die unterschiedliche Begrifflichkeit verantwortlich. In der fünften Szene des zweiten Aktes wurde der Wald wieder einmal in einen Thronsaal verwandelt, nachdem die „scena ultima“ geschlossen worden war. Als diese sich wieder auftat: „prostat thronus cum duplici sella“²¹⁷. Im nicht betitelten Stück Nr.50, das hauptsächlich im Garten spielte, wurde eine „porta retro“ geöffnet, „quàm prostet cubile Laffardi“²¹⁸. In der sechsten Szene des zweiten Aktes wurde der Wald für die Musica intercalaris in die Hölle umgebaut: „clauditur porta et trahitur Sylva, ac N. N. properè praeparetur infernus.“ Diese brauchte man, um in der Musica inter-

²¹² Ebd., 6.

²¹³ Ebd., 9.

²¹⁴ Ebd., 11.

²¹⁵ Ebd., 14.

²¹⁶ Ebd., 389 und 395.

²¹⁷ Ebd., 473.

²¹⁸ Ebd., 582.

calaris darzustellen, wie „Laffardo per somnum angelus custos Inferorum tormenta objcit“²¹⁹. In der *Musica intercalaris* von Nr.428 wurde ein weiteres Szenarium verwendet: „Theatrum refert mare“, das hier den Indischen Ozean darstellen sollte.

Die untersuchten Regieanweisungen lassen also darauf schließen, dass die Reichs- abtei Marchtal über eine Verwandlungsbühne mit einer stattlichen Anzahl der gebräuchlichsten Kulissen verfügte²²⁰. Dazu gehörten (Rosen-) und (Lilien-)Garten, wilder Wald oder Wildnis (Vepretum) – im Gegensatz zum Hain – Lager, Palast oder Pfalz (Palatium) (z.B. Nr.188), Thronsaal (Aula), Schlafzimmer, Kerker (z.B. Nr.36), Wüste (z.B. Nr.323)²²¹, Meer, vielleicht mit beweglichen Wellen, Hölle und Himmel oder zumindest Wolken, aus denen beispielsweise in der *Comoedia / De Alphonso Castiliae / Rege* (Nr.32) ein Thron herabschwebt. Da nicht alle Dramen mit Regie- bemerkungen versehen sind, können in Marchtal durchaus weitere Szenarien vor- handen gewesen sein²²².

Die Patres versuchten zunächst zwischen den verschiedenen Kulissen abzuwech- seln und die Handlung der einzelnen Akte an verschiedenen Orten stattfinden zu lassen, um die Aufführung abwechslungsreicher zu gestalten. Ab den zwanziger Jahren des 18.Jahrhunderts finden sich allerdings Dramen verschiedener Jesuiten- kollegien und Abteien, die für das Geschehen des Prosadramas nur noch einen Handlungsort vermerken²²³. Dieser wird dann meist nach dem Argumentum auf der Perioche angegeben. Das früheste Beispiel des Marchtaler Bestandes stammt aus Landsberg (1721). Die Aufführung fand im erzbischöflichen Palast statt (Nr.19). Gehäuft stößt man auf Beispiele aus den sechziger und siebziger Jahren des 18.Jahr- hunderts, wobei es auch hier – wie oben gezeigt – nach wie vor Ausnahmen gibt. In Roggenburg war der Schauplatz noch 1774 „bald in = bald ausser der Stadt Korinth“ (Nr.346), in Ochsenhausen fanden 1778 der erste und zweite Akt in Lon-

²¹⁹ Ebd., 614 ff.

²²⁰ Ausführlich beschreibt FLEMMING, *Geschichte*, 139–152, die Handhabung der Bühnen- maschinerie und den Einsatz unterschiedlicher Kulissen – allerdings meist am Beispiel des Furttenbachschen Theaters und einiger Jesuitenbühnen.

²²¹ „Das Theater stellet eine Wüste vor, samt einer Hoehle, in welcher der Mensch gefangen ist.“ FZA Ma 1370, 914.

²²² Im Zuge der Barockentwicklung waren neben die älteren Dekorationstypen, die häufig einen mythologischen Bezug aufwiesen, einzelne neue Typen getreten, die sich hauptsäch- lich auf den Bereich der Staatsaktion und der Repräsentation bezogen. Dazu gehören der Thronsaal, die Gerichtssäle, geheime Palastzimmer, Kerker oder Höfe. Nach 1700 hatte sich schließlich ein festes und zahlenmäßig beschränktes Repertoire von Dekorationen heraus- gebildet, das für die Darstellung aller erdenklichen Stoffe herangezogen werden konnte. Es bestand aus Palast, Stadtplatz, Heerlager, Thronsaal des Königs, Tempel, Lustgarten, Kam- mer, Kerker, Saal mit Galerie, Kabinett, Flußufer, Wald und Hof. Vgl. DIETRICH, *Bühnen- perspektive*, 348 f.

²²³ Es lässt sich allerdings nicht nachvollziehen, ob außer dem genannten Ort, weitere Szene- rien verwendet wurden. Beispielsweise sind für das oben beschriebene Drama *Rodericus / Gothorum Rex* (Nr.307) auf der Perioche nur die „deserta castra Fumali“ genannt, obwohl der erste Akt laut Regieanweisungen im Wald spielt.

don statt, und zwar im Palast des Königs, der dritte Akt aber im Tower (Nr.355). Für die musikalischen Teile wurden im Allgemeinen aber weiterhin andere Szenenbilder als im Prosadrama verwendet. Z.B. spielte 1772 der Prolog des Marchtaler Herbstspiels im Garten, die Handlung in Prosa aber in „aula regia“ (Nr.334). Neben den verschiedensten Kulissen wurden auf der barocken Ordensbühne eine Vielzahl von Bühneneffekten, Requisiten und prächtige Kostüme eingesetzt, um möglichst viele Sinne der Zuschauer anzusprechen.

5. Ausstattung, Bühneneffekte und Kostüme

Vom Jesuitentheater ist bekannt, wie prunkvoll manche Aufführungen gestaltet waren und welch raffinierte Bühnenmaschinerie und Effekte eingesetzt wurden. Dazu gehörten wogende Massenszenen, glänzende Kostüme, der Chorgesang, die Instrumentalmusik, die Bewegungen der jugendlichen Balletttänzer, der Einsatz von Flugmaschinen, Licht- und Knall- oder sonstige Geräuscheffekte. Beliebt waren die Erscheinung Abwesender, das Einstürzen von Götzenbildern, was die Macht des Gebetes erweisen sollte, oder das Lebendigwerden einer Statue. Ebenso wirkte ein rascher Dekorationswechsel sehr effektiv oder Meeresszenen²²⁴.

Die Jesuiten konnten auf den Erfahrungen des Mittelalters und der Renaissance aufbauen. Im geistlichen Spiel des Mittelalters hatte man sich zeitgenössischer Kostüme und z.T. auch Masken bedient; für geistliche Spieler, die heilige Personen darstellen sollten, griff man vereinzelt noch auf kirchliche Kleidung zurück²²⁵. Seit dem 16.Jahrhundert arbeitete die Inszenierung verstärkt mit Wasser- und Feuer- effekten, Versenkungen, Bühnenwagen und Flugeffekten²²⁶. Die Spiele wurden jetzt nicht mehr nur nach religiösen, sondern auch nach – wenn auch bescheidenen – ästhetisch-künstlerischen Gesichtspunkten ausgerichtet. Die Darstellung gestaltete sich als ein Zusammenspiel von Dialogen, von Bewegung und Gestik, Masken und Kostümen, Licht- und Geräuscheffekten und von Requisiten²²⁷.

Von Anfang an mahnten die Jesuitengeneräle zu Bescheidenheit und Sittsamkeit. Beispielsweise wurde in den 1586 vom Ordensgeneral approbierten ‚Ordinationes‘ des Visitators der rheinischen Provinz, P. Oliverius Manareus, bezüglich der Ausstattung verboten, bei den Aufführungen liturgische Gewänder und Gegenstände zu verwenden. Davon waren auch die Vorstellungen zu Fasching nicht ausgenommen. Außerdem sollten die Handlungen nicht an liturgische Zeremonien, wie Bene-

²²⁴ Zur Ausprägung der einzelnen Elemente vgl. FLEMMING, Geschichte, 139–187.

²²⁵ Die Mitspieler mussten für diese ‚Ehre‘ und ihre Ausrüstung teilweise hohe Geldbeträge aufbringen, so dass die religiösen Spiele des 14. bis 16.Jahrhunderts doch weitgehend von den sozial, geistig und finanziell führenden Bürgern der Städte getragen wurden. Vgl. LINKE, Das volkssprachige Drama, 748 f.

²²⁶ Vgl. ebd., 744–747; MOSER, Bühnenformen, 98 f.

²²⁷ Vgl. LINKE, Drama und Theater, 168 f.

diktionen, Psalmengesang u. ä., erinnern. Diese Bestimmungen dienten vor allem dazu, die einfachen Zuschauer davor zu bewahren, dass sie diese Gegenstände und Handlungen für profane Dinge hielten. Außerdem sollte das religiöse Empfinden der Zuschauer nicht beleidigt werden²²⁸. Da besonders die Hauptvorstellungen dem Reiz des Prunkes unterlagen, wandte sich schon 1649 ein Dekret der oberrheinischen Provinzial-Kongregation gegen übermäßige Kosten und äußere Pracht. Aber die Dramatiker, Regisseure und sonstigen Verantwortlichen scheinen dieser Versuchung immer wieder erlegen zu sein, da auch in späteren Jahren zu Kürze und szenischer Bescheidenheit der Aufführungen angehalten werden musste. So bestimmte im Jahr 1672 die niederrheinische Provinzialkongregation, dass öffentliche Vorstellungen von Tragödien und Komödien nur mit Genehmigung des Provinzials erlaubt seien. Ein eventuelles Drama zum Schuljahresanfang sollte kurz und bescheiden ausfallen²²⁹.

Dennoch hatten sich die jesuitischen Aufführungen zu dieser Zeit bereits stark an die äußerst beliebte Prunkoper angeglichen. Die eigentlichen ‚Konkurrenten‘ lieferten den Jesuiten Darsteller und Komponisten, so dass die Patres in der Lage waren, ihre Aufführungen zu dem bekannten barocken ‚Gesamtkunstwerk‘ auszubauen, in dem sich italienische Dekorationskunst, Maschinen, Feuerwerk, Musik, Gesang und Tanz verbanden und eine ungeheurere Wirkung erzielten. Auf diese Weise konnten sich ihre Darstellungen bis ins 18. Jahrhundert neben der Oper erfolgreich behaupten, wie das Interesse des Hofes, die staatliche Subvention, Augenzeugenberichte und die Ausstrahlung in die Provinz beweisen²³⁰. Die jesuitischen Aufführungen waren auch am Ende des 17. Jahrhunderts noch so prachtvoll, dass Joseph de Jouvancy die Prunksucht bemängeln musste. Er tat dies mit einem Seitenhieb auf die jungen Kollegen: „Was sodann Scenerie und Ausstattung angeht, so soll man gewiß für Ergötzung von Auge und Ohr sorgen, allein es soll nicht zuviel Aufwand gemacht werden. In diesem Punkt vermißt man bisweilen das klare Urteil junger Professoren, die nur dann glauben, eine ausgezeichnete Tragödie verfaßt zu haben, wenn sie viel Aufwand verursacht, wenn die Gewänder von Gold schimmern, wenn die Bühne reich und die Musik vorzüglich ist. Was nützt einem störrischen magern Gaul prächtiger Stirn- und Brustschmuck?“²³¹

Im Hinblick auf die übrigen Orden gilt bezüglich der Bühneneffekte und Kostüme, was bereits für die Bühne gesagt wurde: Die Ausstattung dürfte ähnlich wie die der Jesuiten, wenn auch bescheidener gewesen sein. Klemm weist für Ottobeuren die technische Ausstattung (Maschinen) für verschiedenste Bühneneffekte nach, dazu gehörten eine Donner- und Blitzmaschine, eine Vorrichtung zur Bereitung

²²⁸ Vgl. PACTLER, *Ratio studiorum*, Bd.I, 274 f., Nr.118 und 119, dazu NESSLER, *Dramaturgie*, 12.

²²⁹ Vgl. DUHR, *Studienordnung*, 146, Anm.5.

²³⁰ Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 117 und 247; DERS., *Ordensdrama*, 6, sowie KRAMER, *Musik im Wiener Jesuitendrama*, 2.

²³¹ JUVENCIOUS, *Lern- und Lehrmethode*, 256.

eines Erdbebens, Schiffe, deren Segel entflammbar waren, Lichteffekte usw. Außerdem konstatiert er, dass die Anzahl der Szenerien und die Aufzählung verschiedener Schauplätze darauf hindeuten, dass man in Otto-beuren mehr Wert auf unterschiedlichste Szenenwechsel legte als darauf, die Einheit von Ort und Handlung zu gewährleisten. In Salzburg waren die „camera obscura“ und die „laterna magica“ sehr beliebt, um kurzzeitig Geisterdarstellungen oder Naturerscheinungen auf die Bühne zu projizieren²³². Solche Erscheinungen am Himmel, z.B. von Sternen, die z.T. blutig waren, und anderen Zeichen, wie Namenszüge und religiöse Symbole, sind in den Regieanweisungen des Marchtaler Bestandes häufig beschrieben. Ein Beispiel bietet das Drama musicum *David / In / Regem Divinitus unctus, / & Per Jonathan in Regno stabilitus* (Nr.283), das 1767 von den Musis Sangallensibus aufgeführt wurde. Es zeigt, wie David vom Schafhirten zum König aufsteigt und von Jonathan moralische Unterstützung erhält, was natürlich auf den neu geweihten Abt Beda (1767–1796) und den Neresheimer Abt Benedikt Maria (1755–1787), der die Weihehandlung vorgenommen hat, zu beziehen ist. In diesem Zusammenhang sind die im Druck erwähnten Bühneneffekte von Bedeutung. Unter anderem erscheinen in einer Hirtenszene ein Löwe und ein Bär und lassen sich zu Füßen Davids nieder. Als dieser singt: „Ex rupe prosiliet fons, / In vallem hic defluet mons, / Et qui prius aquam dedit, / In fumum, & flammam erit!“²³³, bricht tatsächlich eine Quelle auf, stürzt der Berg zusammen und spuckt Rauch und Feuer. Später beginnen die Vögelin zu singen und die Lämmer zu blöken, Sterne gehen auf, und als die Verbundenheit zwischen Neresheim und St. Gallen besungen wird, kommt das auch symbolisch zum Ausdruck: „Hic duo corda coeunt, unumque efficiuntur, & corona pariter coeunte conteguntur.“ Und etwas später: „Hic ex utroque latere duo minora corda Majori uniuntur, & alii conteguntur“²³⁴. Im Drama *Magnus Mogol* (1759) (Nr.188) sollten die Zuschauer eine „Vox de caelo“ zu hören bekommen, die in einem Drama aus Zwiefalten (1665) (Nr.4) als „Vox Dei“ bezeichnet wird.

Dass auch die Marchtaler Patres zur Verdeutlichung des Geschehens mit visuellen Effekten arbeiteten, zeigt das Marchtaler Herbstspiel von 1760 *Josephus Mascarenhas / olim Dux de Averno / Tragoedia* (Nr.199), in dem die Gefahr der ‚ambitio‘ thematisiert wird. Im allegorischen Prolog, der zeigt, wie „durch Huelff Goettlicher Vorsichtigkeit, und Betrug des Glueckes, [...] die Herrschsucht in Portugall von dem Thron auf das Rad gestürzt“ wird, treten Providentia Divina, Lusitania (das personifizierte Portugal), Fortuna und Ambitio auf. In der Perioche findet sich das zugehörige, symbolische Geschehen beschrieben: Die „Exhibitio“ besteht aus „Thronus, sub quo globus Terraqueus, cui indormit Lusitania, & insisit Fortuna:

²³² Vgl. KLEMM, Benediktinisches Barocktheater, 114 f. Zur Inszenierung, Maschinerie und zu den sehr beliebten Lichteffekten des Salzburger Universitätstheaters vgl. BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 76–97.

²³³ FZA Ma 1374, 439.

²³⁴ Ebd., 447 f. Möglichkeiten, diese Effekte zu erzeugen, beschreibt FLEMMING, Geschichte, 161–165.

desuper oculus Divinae Providentiae, & postmodum rota Fortunae.“ Dieses Ausgangsszenarium wandelt sich im Verlauf der Handlung: Zunächst bebte die Erde sanft und dann immer heftiger, so dass Lusitania erwacht und schließlich flieht. Ambitio glaubt nun freie Bahn für ihren Herrschaftsantritt zu haben, doch sie ist bereits dem Untergang geweiht, was im Szenenbild augenfällig wird: Der Thron bricht, und auch der „globus terraqueus, qui transformatur in rotam, supra quam decidit ambitio, quae desuper ruentibus fulminibus miseró crurifragió afficitur“²³⁵. Zum Abschluss des Prologs wurden ein „Recitativo Majesticè“ und eine Schlussarie vorgetragen, die natürlich der Providentia Divina zufielen, die für das Geschehen im Stück verantwortlich ist und das Unglück der Ambitio kommentiert. Nicht das Auge der Göttlichen Vorsehung wie in Nr.199, sondern ein „Divinus oculus“ sollte im Stück *S. Casimirus / Regius Poloniae Princeps deliberans* von 1770 (Nr.317) zum Einsatz kommen. Der Prolog spielt in „Rosetum, dein Vepretum, tandem & Lilietum“. Innocentia weiß sich von Gott beobachtet, und zwar folgendermaßen: „Apparet stella, in qua Divinus oculus“²³⁶.

Auch im Herbstspiel *Gratia Victrix* vom September 1744 werden das exotische Ausgangsszenarium und seine Verwandlung beschrieben: „NB. Prologus figuratur in aula. Exhibetur anima super stratum sub conopeo dormiens; propè illam thronus Sceptrum, Corona, purpura regia, aurea cistulae, florum manipuli, imagines pictae, speculum. Ex parte adversa in loco elato Dea luna, aliaque simulacra Arabia, acerra, foculi, quae tamen ita componi debent, ut in Choro 2^{do} thronus in feretrum, corona in calvariam, sceptrum in ossa mortua, flores in robur converti queant, simulacra verò destrui“²³⁷. In diesem Stück war auch ein Lichteffect vorgesehen: Nach der vierten Szene des zweiten Aktes heißt es: „Clauditur scena ultima. Et extinctis luminibus diescit.“ Ein Spezialeffect, der eine bestimmte Hebe- oder Flugvorrichtung erforderte, wurde zusammen mit einem Geräuscheffect in der *Comoedia/De Alphonso Castiliae / Rege* (Nr.32) eingesetzt, die während der Regierungszeit von Abt Ulrich (1719–1746) aufgeführt wurde: „Thronus ex nubibus, infernus tonat coelum“²³⁸. Vom Auftritt eines Bären wird in *Antropus sive homo peccator* (Nr.383) berichtet²³⁹.

In der *Musica intercalaris* von Nr.428 verschwören sich vier Dämonen (Belzebub, Uriel, Astaroth und Asmodaëus) und Idolatria gegen Fides und Religio, die auf dem Indischen Ozean unterwegs sind. Diese geraten in der Folge in einen Gewittersturm, dem sie allerdings mit Hilfe der himmlischen Mächte entkommen

²³⁵ FZA Ma 1374, 171–173. Zitate fortlaufend.

²³⁶ Ebd. 1374, 529.

²³⁷ Ebd., 8.

²³⁸ Ebd. 1372, 95.

²³⁹ FLEMMING, *Geschichte*, 159 f., 164–167, beschreibt, dass neben der Musik weitere Geräusche eingesetzt wurden, um eine unheimliche Stimmung zu erregen oder zu steigern, zu diesen zählten auch Tierstimmen, die z.T. hinter der Kulisse erzeugt wurden, weil sie so besonders wirksam waren.

können. Viel Lärm und Getöse zeichnet das Herbstspiel *Rodericus / Gothorum Rex* (Nr.307) aus. Mehrmals fordert die Regie: „excitetur strepitus“ und „sibilant pastores“. Im Stück *Adrevaldus* (Nr.244) braucht man gewisse Requisiten, wie z.B. einen Leuchter (candelabrum). Im fünften Akt treten Trompeter auf: „monentur tubicines“; außerdem heißt es: „aperitur in medio, et thronus apparet“²⁴⁰. Von Zelt, Altar, Tisch und Sessel war bereits die Rede. Als weitere Requisiten werden in den Stücken häufig Briefe erwähnt, die verlesen oder geschrieben werden und den Umschwung der Handlung bewirken (vgl. z.B. Nrn.12 oder 324).

Was die Kostüme betrifft, so ist deren Aufmachung zu den einzelnen Stücken selten beschrieben. Sicher hatten sich die einzelnen Kollegien und Klöster nach einiger Zeit einen gewissen Fundus zugelegt, der anlässlich bestimmter Inszenierungen den finanziellen Möglichkeiten entsprechend erweitert wurde, da man im Barockzeitalter auf Abwechslung und Vielfalt großen Wert legte. Der Vorliebe für bestimmte Themen und Stoffe²⁴¹ gemäß dürften auch die Kostüme gestaltet gewesen sein: von der typischen Gewandung und Ausstattung der Allegorien über die antike Toga, die Soldatenausrüstung, orientalische Kleidungsstücke für Türkenstücke und Dramen im byzantinischen Raum (z. B. den Turban) bis zu chinesischer, indischer und der beliebten japanischen Kostümierung. Außerdem brauchten die Patres Gewänder und Accessoires für die unterschiedlichsten Rollen: vom Bettler und Bauern bis zum König. Um auf bestimmte Seelenzustände und Stimmungen aufmerksam zu machen, wurde Farbsymbolik auf dem Hintergrund der katholischen Tradition eingesetzt. Allgemein waren bunte Farben sehr beliebt, überhaupt wurde die Farbe der Kleider sehr sorgfältig gewählt, um die gewünschten Wirkungen zu erzielen²⁴².

Allerdings dürfte man auf eine historisch exakte Kostümierung erst im Zuge des wachsenden Geschichtsbewusstseins Wert gelegt haben. Darauf weist auch die Bemerkung zum Salzburger Herbstspiel von 1749 hin, die eigens betont, dass versucht wurde, Kostümierung und Frisuren der Hauptpersonen entsprechend der Zeit des Stückes zu gestalten. Vorher waren die Kostüme wohl selten historisch korrekt, sondern trugen die Merkmale der Aufführungszeit. Dies vor allem dann, wenn es sich um Leihgaben von Fürsten, Bischöfen oder Bürgern handelte. Verschiedene Jesuitenkollegien, die Benediktineruniversität in Salzburg, vielleicht auch die ober-schwäbischen Klöster und Stifte, waren besonders in der ersten Zeit auf Hilfe von außen angewiesen: Da die Salzburger Benediktiner vielleicht erst ab 1748 über einen eigenen Kostümfundus verfügten, baten sie den Fürstbischof um die nötigen Kostüme und Requisiten aus dem alten erzbischöflichen Residenztheater oder

²⁴⁰ FZA Ma 1367, 222 und 224.

²⁴¹ Vgl. dazu unten Abschnitt IV.2.

²⁴² Für die Jesuiten vgl. FLEMMING, Geschichte, 175–180, für die Benediktiner BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 72–75.

²⁴³ Vgl. ebd., 72 f.

liehen sich Kleider von Privatpersonen²⁴³. Herzog Albrecht V. von Bayern stellte den Münchener Jesuiten 1577 zur Aufführung der „Esther“ „zum Zwecke der großartigen Ausstattung und glänzenden Inszenierung alles zur Verfügung, was an kostbaren Teppichen, Perlen, Edelsteinen, Gewändern seit Jahrhunderten in seiner Schatzkammer gesammelt und aufbewahrt worden war“²⁴⁴. Noch 1664 schenkte Kurfürst Ferdinand Maria dem Münchener Gymnasium etwa 300 Kleider aus Seide im Wert von mindestens 8.000 fl.²⁴⁵ Doch nicht nur Fürsten, sondern auch reiche Bürger sorgten für die Ausstattung der Jesuitenstücke. Beispielsweise unterstützten 1583 die Fugger in Augsburg eine jesuitische Aufführung des ägyptischen Josef durch eine Kleiderspende²⁴⁶.

Im Marchtaler Bestand werden diese spärlichen Quellenbelege zur Kostümierung zumindest etwas bereichert, da sich diesbezüglich ein *Vestiarium* erhalten hat (Nr.334 c). Es gehört zur Tragödie *Sancius Martyr*, die 1772 als Marchtaler Herbstspiel aufgeführt wurde. Geographisch ist Sancius, dessen Gedenktag am 5.Juni begangen wird, in Córdoba zu verorten. Lebensdaten sind nicht bekannt. Sancius, der aus Frankreich in das von Mauren besetzte Spanien entführt und schließlich nach Córdoba in die königliche Residenz gebracht wurde, wird wie Arminus oder Pancharius versucht, sich vom christlichen zum islamischen Glauben abzuwenden, um die Gunst des Königs nicht zu verlieren. Doch anders als diese beiden bleibt er seinem Bekenntnis fortwährend treu²⁴⁷. Da die Kostümbeschreibung aus den letzten Jahren der Überlieferung stammt, ist sie in Bezug auf die Gesamtentwicklung wenig aussagekräftig, zeigt aber recht detailliert, wie die Marchtaler die Personen dieses Märtyrerstückes gekleidet haben. Die Personen wurden dem Charakter des Dramas als ‚Türkenstück‘ entsprechend ausgestattet.

Über die Kleidung des Sultans, die seinem Status gemäß am prächtigsten zu sein

²⁴⁴ DUHR, Geschichte, Bd.1, 345.

²⁴⁵ Vgl. ebd., Bd.3, 467. Die Unterstützung der Fürsten ist nicht nur für München, sondern auch für Wien und ähnlich bei den Jesuiten in Graz bezeugt: In Graz fand 1612 das Prunkgewand des Erzherzogs bei der Aufführung eines „Walther von Aquitanien“ Verwendung. 1622 investierte der Fürst 5.000 fl. in die prachtvollen Kostüme für das Stück „Alois von Gonzaga“ und 1651 stellte die Hofkammer den Jesuiten die Kleider und Turnierrüstungen, die sich im Schloss und in der Hofburg fanden, zur Verfügung. Vom Innsbrucker Hof ist bekannt, dass dieser dem dortigen Jesuitengymnasium nicht nur Kostüme und Requisiten lieferte und die Aufführungen finanzierte, sondern dass er ihm 1661 zwei ganze, je dreimal veränderliche Dekorationsserien (wohl für Telari) aus dem Hoftheater überließ. Vgl. FLEMING, Geschichte, 117, 125, 128 und 176; vgl. auch KINDERMANN, Theatergeschichte Europas, Bd.III, 452.

²⁴⁶ Vgl. RÄDLE, Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation, 182; WIMMER, Bühne als Kanzel, 159 f.

²⁴⁷ Mit Zolius und den 19 Märtyrern von Córdoba, die im Zuge der Reconquista im 9.Jahrhundert umkamen (Gedenktag 27.Juni), hatte Sancius nichts zu tun. Vgl. Martyrologium Romanum, 136 und 154; MERINO, Córdoba, 1310. Für die Fabel wurden die spärlichen Angaben des Martyrologium erheblich ausgebaut. Beispielsweise erwähnt dieses nichts von der Herkunft des Protagonisten.

hatte, heißt es in der Kostümbeschreibung: „Ein großer türckischer Bund, schön ausgeziert mit Schmuck, mit einer Cron, und mit einem schönen Hals-Tuech. Ein Halskräglein mit Schmuck gezieht – ein langer Unterrock – ein noch längerer Talar [...] ein Brust-Henckher mit einer silbernen Kette – ein Bart lang, lang – ein Kuppel breit – ein schöner Sabel – Stiffelet – silberner Scepter aus der Sacristey – Manschete samt türckischen Rockhosen“²⁴⁸. Auf Schönheit und Schmuck, aber auch auf zumindest partielle historische Treue und Glaubwürdigkeit legten die Marchtaler also Wert. So ähnlich, wenn auch weniger prächtig waren die anderen Personen ausgestattet. Zum Kostüm gehörten auf jeden Fall der türkische Bund, ein Halstuch, der türkische Bart, ein Halskragen (teilweise mit Schmuck), Unterrock und Talar, der allerdings nicht genauer beschrieben ist, Stiffelet (Stichwaffe), eine Manschette und die Kuppel, wohl ein Band bzw. Leibriemen (Koppel).

Bajazeth, der Präfekt, sollte gemäß den Anweisungen bei der Aufführung ein „Manthchetärmelein“, eine Weste, einen Frauenzimmerrock und zum Stiffelet noch ein Säbelein tragen, Ramirez, Sancius' Vater, dagegen, seiner Herkunft entsprechend einen französischen Wirst. Mit einem Frauenrock sollten auch Achmet und die anderen Jünglinge bekleidet sein, bei denen nur vermerkt ist: „ut prior [...] per omnia“, wobei einige – darunter auch der Protagonist Sancius, der unter dem Namen Saladin lebt, – statt des Talars „einen Endrieng“ anzuhaben hatten. Zwei Knäblein sollten ein Halsband, ein schwarzes Hütlein mit einem Paladin darauf, weiße Strümpfe und schöne Schuhe tragen. Ein Tribun brauchte einen „roth abrahamische[n] talar“, dagegen trugen die sechs Soldaten als Besonderheit wohl einen gemeinen türkischen Bund, einen Schlafrock und einen Speiß. Synesius, ein Priester, trägt einen „Petriner langen Rock“, einen Mantel, ein „Petriner Krägelein“ und Handschuhe.

Auch auf Farbsymbolik verzichteten die Marchtaler Patres nicht: Auf die künftige Glorie des Märtyrers verweisen bereits sein „weisses taffetes Kamisol – weisser Ceremoniarrock – [und] eine schöne goldene Kuppel“. Superstitio ist in Prolog und Epilog ganz in schwarz gekleidet und daher leicht als ‚Bösewicht‘ zu erkennen. Vor allem sind die Allegorien der musikalischen Teile mit besonderen Attributen ausgestattet. Religio trägt einen „Blumenkrantz auf dem Haupt“, ein „weisses Krös, alles roth untersetzt – cingulum“ und die „Stiffelet“ vom Sultan, die er beim Auftritt der Religio ja nicht braucht, außerdem ein Kreuz und ein gelbes Paludiment²⁴⁹. Im Gegensatz dazu ist die Superstitio durch türkische Gewandung, die mit einem „Halbmond darauf angeziert“ ist, und durch einen „Alcoran“ (Koran) in der Hand gekennzeichnet, also eindeutig auf den Islam, nicht auf einen anderen heidnischen Glauben bezogen. Sechs Gefangene tragen einen Lorbeerkranz mit einem Kreuz-

²⁴⁸ FZA Ma 1768, 648.

²⁴⁹ Dieser Aufzug entspricht in etwa dem, was LANG, *Dissertatio*, 145 f. (lat.) und 299 (dt.), als zweite Möglichkeit für die Aufmachung der Religio vorschlägt: „In einem weißen Talar und einem dunkelblauen, von Sternen übersäten Feldherrnmantel, mit Blüten bekränzt, trägt sie eine Sonne auf der Brust und in einer Hand ein hohes Kreuz.“

lein darauf, weiße Halskrägen, ein rotes, ein blaues und ein grünes Band. Zwei von den Leibchen sind grün, zwei rot und zwei blau „garniert“. Sechs „Satellites“, d. h. die Tänzer, sollten wie in der Prosa gekleidet sein.

Die im Epilog auftretenden Personen zeigen durch ihre spezifische Erscheinung, wie Prolog („Superstitio Religioni ferociter insultat“) und Epilog („Religio de Superstitione triumphat“) aufeinander bezogen sind. Neu tritt im Epilog die Providentia auf. Sie trägt „auf dem Haupt das Aug Gottes – Scepter mit dem Aug Gottes“ und „Elephanten Ermel“, außerdem romanische Brust-Schürzlein, einen Schuppentalar, ein rotes Paludiment, Frauenrock sowie „Stiffelet“ und ist auf diese Weise klar zu identifizieren²⁵⁰. Während im Prolog die Begleiter der Religio in Fesseln liegen und damit auf die Bedrängnis verweisen, in der sich diese befindet, tritt im Epilog Superstitio in einer Hinsicht anderes als im Prolog auf: Sie ist mit Ketten an vier Soldaten gefesselt, d. h. sie ist handlungsunfähig und damit überwunden. Stattdessen tragen die Begleiter der Religio „in der Hand Streiß“, d. h. Blumen und keine Fesseln mehr wie im Prolog. Hierzu kommen für die verschiedenen Personen unterschiedliche Requisiten, wie Säbel oder ein Geldbeutel bei Sancius und Vagao, einem Überbringer königlicher Verordnungen, der im Chorus intermedius auftritt. Dieser Zwischenchor ist mit „Tobias inter Idololatrâs Deo fidus suâ constantiâ Regis gratiam meretur“ überschrieben und führt frei nach Tob 1, 10–13 vor Augen, wie der in die assyrische Gefangenschaft verschleppte Israelit Tobias²⁵¹ treu an seinem Gott festhält, während die übrigen israelitischen Gefangenen wie Eliab sich heidnischen Bräuchen zuwenden. Tobias wird für seine Standhaftigkeit mit Privilegien des assyrischen Herrschers belohnt. Die Darsteller dieses Chorus intermedius benötigen dem *Vestiarium* zufolge einen „Isaac Bund“, Paludiment, Cingulum und rote gestickte Schuhe, Eliab und Vagao tragen einen spitzigen Bund, ersterer dazu einen langen Apostelrock und einen Mantel, Vagao eine romanische gelbe Brust, ein Schürzlein und den „Schuppentalar“ von Werner, der in der Prosa den Bajazet spielt. Die sechs israelitischen Gefangenen sind mit Apostelröcken, Mänteln, Cingula und jüdischen Bündeln bekleidet. Die vier kleineren von diesen Gefangenen sollen wie im Prolog aussehen, aber ohne Kränze.

Diese Marchtaler Kostümbeschreibung gibt differenziert Auskunft darüber, wie die Marchtaler Patres bemüht waren, ihre Personen authentisch auszustatten, und

²⁵⁰ Zwar beschreibt LANG, *Dissertatio*, 144 (lat.) und 298 (dt.), bei seiner dritten Möglichkeit die göttliche Vorsehung etwas anders, aber die entscheidenden Merkmale besitzen sowohl die Marchtaler Providentia von 1772 als auch LANGS Figur von 1727: „Sie trägt ein Szepter, auf dem ein Auge sitzt.“ Die beiden anderen bei LANG beschriebenen Möglichkeiten zeichnen die Figur martialischer und majestätischer: „Sie trägt einen Speer in der Linken, ein Szepter in der Rechten, zu ihren Füßen befindet sich die Welt, auf der ein Adler sitzen soll. Oder: Mit Speer und Schild bewaffnet steht sie auf einem Erdball, auf den ein Adler gemalt sein soll.“

²⁵¹ In der Einheitsübersetzung wird hier der Name Tobit verwendet – eine Kurzform von Tobijahu –, während die Form Tobias dem Sohn Tobits vorbehalten ist. Die Marchtaler benutzen wohl als Quelle die Vulgata, welche für Vater und Sohn die Form Tobias gebraucht.

dabei die entsprechenden Traditionen des Barockzeitalters berücksichtigten, wie Farbsymbolik und typische Kostüme für die Allegorien. Andererseits mussten sie auf die vorhandenen Möglichkeiten Rücksicht nehmen, teilweise improvisieren und manche Kostüme mehrmals verwenden. Immerhin waren in diesem Stück insgesamt 49 Personen anzuziehen, darunter 30 Statisten²⁵². Den Darstellungsstil des barocken Theaters darf man sich wohl für unsere heutigen Begriffe übertrieben vorstellen: große Gesten, ausgeprägte Mimik, bewusst eingesetzte, schnelle oder langsame Bewegungen und eine betonte, der jeweiligen Situation angepasste Sprache²⁵³. Gerade die Überlegungen zu Bühne und theatralischer Ausstattung machen deutlich, dass die Dauer der barocken Aufführungen z.T. beträchtliche Ausmaße annehmen konnte.

Doch während sich im Mittelalter und in der frühen Neuzeit die Aufführungsdauer der volkssprachigen geistlichen Spiele von einigen Stunden bis zu – im Extremfall – mehreren Tagen hinziehen konnte²⁵⁴, genügte für die Vorstellungen des Ordentheaters meist ein Nachmittag. Oft fingen die Aufführungen nach dem Mittagessen an, manchmal am frühen Nachmittag, und dauerten bis in den späten Nachmittag hinein, zuweilen auch bis zum Abend²⁵⁵. Aus den oberschwäbischen Klöstern und Stiften sind nur wenige Zeitangaben bekannt: Das Weißenauer Singspiel „Das Blut des Lammes. Ein Vorbild des wahren Blutes der Erlösung“, welches im Jubiläumsjahr 1783 am 9., 11. und 15. September, also zum Ende des Schuljahres, aufgeführt wurde, dauerte jeweils von 14.00 bis 16.00 Uhr. Als nach dem Singspiel die Prämien an die studierende Jugend ausgeteilt wurden, verlängerte sich die Handlung um eine halbe Stunde und endete gegen 16.30 Uhr²⁵⁶. Leider ist der Text der Aufführung nicht bekannt, so dass keine Vergleiche mit anderen Dramen der Marchtaler Überlieferung gezogen werden können. Vom Melodrama *Arca / In / Sion, / Sive / Maria Birnoviana / In / Birnovio novo* (Nr.108), das die Salemer 1750 zur Kirchweihe in Neu-Birnau inszenierten, sind sowohl Text als auch die

²⁵² Über eventuell anfallende Kosten für Neuanschaffungen und dergleichen lässt sich aus dieser Zeit nichts mehr sagen, da die Abtrechnungen des Klosters Marchtal nur bis 1767 erhalten sind. Vgl. StAS Dep.30/12 T2, Nrn.1–29.

²⁵³ Vgl. FREI, *Comoedia Sacra*, 201, und besonders die ausführliche Beschreibung bei LANG, *Dissertatio*, 17–56 (lat.) und 168–204 (dt.).

²⁵⁴ Solche Schauspiele begannen entweder morgens oder mittags, und zwar nachdem der Proclamator den Theaterzettel gesprochen hatte und die Darsteller gemeinsam mit der „zuschauenden Gemeinde“ gebetet und gesungen hatten. Wenn es dunkel wurde, endete die Aufführung mit einem Gesang oder einen Gottesdienst. Vgl. LINKE, *Vom Sakrament bis zum Exkrement*, 152 f.; BRAUNECK, *Welt als Bühne*, Bd.1, 476.

²⁵⁵ So begann 1638 Bidermanns „*Joannes Calybita*“ in München um 12 Uhr und wurde bei Fackelschein um 19 Uhr beendet. Generalprobe und Premiere boten die Gelegenheit, zu lange Stücke etwas zu kürzen. 1706 berichtet der Präfekt der Aachener Jesuiten, dass ein Magister unter Umgehung der Zensur von 14 bis 20 Uhr spielen lassen. Die zensierte Aufführung zog sich nur noch von 13.30 bis 18.30 Uhr hin. Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 268–270.

²⁵⁶ Vgl. UNOLD, *Vollständige/Beschreibung*, 118.

Dauer der Aufführung bekannt: Sie erstreckte sich von fünf Uhr bis nach neun Uhr abends, also über mehr als vier Stunden²⁵⁷. Vergleicht man damit den gedruckten Text, der kaum mehr als 20 Seiten umfasst, verwundert es, dass die vom Umfang her wesentlich längeren Herbstspiele an nur einem Nachmittag aufgeführt werden konnten. Die Aufführungsdauer der bei Festlichkeiten üblichen Kantaten, Melodramen und Singspiele mit nur einer oder zwei Szenen muss also erheblich kürzer gewesen sein, da sie im Druck oder handschriftlich selten mehr als zwölf Seiten lang sind²⁵⁸.

In den obigen Ausführungen wurde deutlich, wie die Patres in ihren Aufführungen nicht nur den Verstand, sondern auch die Affekte ansprachen, indem sie besonders auf eine alle Sinne anregende Form der Darstellung Wert legten. Diese Versinnlichung umfasste auch abstrakte Begriffe. So verwiesen die Verfasser auf eine Dimension der Welt oder Wirklichkeit, die über das Innerweltliche hinausgeht. Das Ordens theater wurde zu einem „heilsgeschichtlichen Welttheater“²⁵⁹. Die Patres pflegten die Vorstellungen mit einem so großen Aufwand, weil sie vom Nutzen des Theaters überzeugt waren. Aufgrund seiner ansprechenden Inszenierungsform und wegen des doppelten Produktions- (Autor/Lehrer – Darsteller/Schüler) und Rezeptionsvorgangs (Darsteller/Schüler – Eltern bzw. Schulherrn oder Zuschauer)²⁶⁰ war das Ordens theater dafür prädestiniert, in den Bereichen Schule und Seelsorge mit besonderer Effizienz eingesetzt zu werden.

²⁵⁷ Vgl. SCHMIDER, Musikgeschichte, 422.

²⁵⁸ Vgl. die Tabellen 1 bis 3 im Anhang auf der CD-ROM.

²⁵⁹ SCHINGS, *Consolatio Tragoediae*, 55.

²⁶⁰ Vgl. WOLF, Jesuitentheater, 174.

III. Das Ordensstheater im Kontext der Schule: Theater als Exerzitium, Motivation und Lernzielkontrolle

1. Vorgeschichte: humanistisches, protestantisches und katholisches Schultheater im 15. und 16. Jahrhundert

In den vorausgehenden beiden Kapiteln war wiederholt von Schulübungen, Deklamationen und Herbstspielen die Rede. Diese Begriffe verweisen auf die Schule, genauer auf den Lateinunterricht, als den genuinen Ort des Ordensstheaters¹. Zwar gelten die Jesuiten als erster neuzeitlicher Orden, der das Theaterspiel für seine pädagogischen Zwecke einsetzte, doch pflegten schon die Humanisten das Schultheater, und in den Reichsterritorien dominierte bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts das lutherische Schultheater². Aus diesem Grund soll in einem ersten Punkt kurz auf diese ‚Vorgeschichte‘ des Ordensstheaters eingegangen werden, bevor in weiteren Punkten dargelegt wird, welche pädagogischen und didaktischen Prinzipien und auch welche Unterrichtsziele die Jesuiten, die Benediktiner und die Prämonstratenser verfolgten, wenn sie ihre Schüler als Darsteller im Theater auftreten ließen. Anschließend werden die Möglichkeiten dargestellt, die sich den Orden durch ihre Theateraufführungen im Hinblick auf ihre Öffentlichkeitswirksamkeit boten.

a. Das humanistische Schultheater im 15. und 16. Jahrhundert

Die Rezeption der antiken Dramen begann im Italien des 14. Jahrhunderts. Davon wurden im 15. Jahrhundert auch die Länder nördlich der Alpen inspiriert, wobei man zunächst – wie im Mittelalter – auf die Aufführung verzichtete und lediglich die philologische Nachahmung der Dramen versuchte³. Auch der Theaterbetrieb

¹ Vgl. FLEMMING, Ordensdrama, 6; FREI, Marchtaler Schul- und Klostertheater, 10.

² Vgl. LEUTENSTORFER, *Theatrum sacrum*, 14. Hinsichtlich ihrer Dramen (z.B. Stoffwahl) konnten die Jesuiten außerdem an das geistliche Spiel des Mittelalters und an das konfessionelle Drama der Niederlande anknüpfen. Hier ist vor allem an den oben bereits genannten „Euripus“ des Minoriten Livinus Brechtus und an den „Samson“ des katholischen Theologen und geistlichen Diplomaten Andreas Fabricius zu denken. In späterer Zeit (zwischen 1630 und 1660) finden sich auch Anklänge an die Stücke des Nicolaus Vernulaeus, der seinerseits von Nicolaus Caussin (1583–1651) beeinflusst war. Vgl. SZAROTA, *Jesuitendrama*, Bd.I/1, 6.

³ Zum Umgang mit antiken Dramen im Mittelalter vgl. SPIEWOK, *Das deutsche Fastnachtspiel*, 1. Zur Rezeption der antiken Dramen durch italienische Humanisten und zur Rolle des italienischen Humanismus hinsichtlich der Entwicklung des Dramas in Deutschland vgl. NOE, *Einfluß*, 296–313.

setzte in Deutschland erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts ein⁴. Vornehmlich wurden die Dramen an den Lateinschulen im Rahmen des Lateinunterrichts aufgeführt⁵. Hinsichtlich des Zweckes des Schultheaters verlangt etwa die Zwickauer Schulordnung von 1523, mittwochs solle eine Terenzkomödie vor Publikum auswendig rezitiert werden, um das Gedächtnis zu schulen und die Aussprache zu verbessern⁶. Die Ziele des Humanistentheaters waren also in erster Linie didaktischer Natur. Dazu kam eine ethische und eine repräsentative Ausrichtung: Es ging darum, die Darsteller und Zuschauer mit der lateinischen Sprache und Rhetorik vertraut zu machen und bei alledem die Ideen des Humanismus zu verbreiten⁷. Für die ungelehrten Zuschauer ging man z.T. Kompromisse ein und übersetzte seit dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts antike und neulateinische Theaterstücke in die Volkssprachen⁸.

Inhaltlich wurden die Dramen des deutschsprachigen Raumes nach einer ersten Phase, in der man antike Stoffe und Autoren bevorzugt und auf biblische Anleihen verzichtet hatte, zunehmend wieder mit christlichen bzw. biblischen Inhalten gefüllt⁹. Die wenigen zu dieser Zeit verfassten Dramen hatten aktuelle politische

⁴ Während in Rom bereits in den siebziger und achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts gespielt wurde (Aufführung antiker Stücke im Kreise um den italienischen Humanisten Pomponius Laetus [1428–1497/98]) – vgl. dazu DIETRICH, Pomponius Laetus' Wiederentdeckung des antiken Theaters, besonders 251–267 –, beginnt die Aufführungstradition in Deutschland frühestens Mitte der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts; dabei ist umstritten, ob bereits der „Codrus“ (Druck 1485) von Johannes Kerckmeister aufgeführt wurde; vgl. MICHAEL, Das deutsche Drama (1973), 44* f. Die erste Terenz-Aufführung auf deutschem Boden fand 1500 am Breslauer Gymnasium statt. Vgl. NOE, Einfluß, 311. 1502 führte Conrad Celtis mit seinen Studenten Stücke von Terenz, Plautus und Senecas „Phaedra“ auf. Vgl. BRAUNECK, Welt als Bühne, Bd.1, 521.

⁵ Vgl. RÄDLE, Theater als Predigt, 46. Aber auch an den Universitäten sowie an den Höfen und Festsälen der fürstlichen Paläste setzte man sich mit dem aus Italien einströmenden dramatischen und poetologischen Erbe nicht nur philologisch auseinander, sondern brachte es durch Aufführungen einem breiten Publikum nahe. Vgl. WIMMER, Jesuitentheater. Didaktik und Fest, 29; BRAUNECK, Welt als Bühne. Bd.1, 518.

⁶ Vgl. SCHMIDT, Bühnenverhältnisse, 18.

⁷ Vgl. WOLF, Jesuitentheater, 173. Dabei darf man manchen Dramatikern wie Conrad Celtis, Jakob Locher (1471–1528) und Joachim Vadian (von Watt: 1484–1551) eine gewisse „Freude an der Form“ nicht absprechen. Vgl. MICHAEL, Das deutsche Drama (1957), 149. DERS., Frühformen, 88, geht noch weiter und spricht sogar davon, dass „hinter der ungeheuerlichen Theatertätigkeit des Jahrhunderts [der Reformation ...] ein vitaler und im Sinne der Zeit höchst sündhafter Spieltrieb“ steht.

⁸ Vgl. BRAAK, Gattungsgeschichte, 78 und 81; TETZLAFF, Holländische neulateinische Dramen, 5. Zu den Wurzeln, der Verbreitung und Eigenart des Neulateins vgl. CONRADY, Erforschung der neulateinischen Literatur, 417–420.

⁹ Die Tradition des religiösen humanistischen Dramas beginnt 1520 und bleibt von den anderen Formen des religiösen Theaters nicht unbeeinflusst: „As in a case of any period of stylistic transition, elements from both the late medieval and humanist traditions were interchanged.“ PARENTE, Religious Drama, 6.

(Türkengefahr) oder gesellschaftskritische Bezüge¹⁰. Große Staatsaktionen mit zeitgeschichtlicher Thematik schrieb Jakob Locher (1471–1528) mit seiner „Historia de rege Francia“ (1495) und der „Tragedia de Thurcis et Suldano“ (1497)¹¹. Etwa seit dem Beginn der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts hatten die niederländischen Humanisten Cornelius Crocus († 1550), Guilielmus Gnaphaeus (1493–1568), Georgius Macropedius (1487–1558)¹² und Christianus Ischyrius biblisch-religiöse Stoffe gewählt und diese durch Figuren aus der antiken Komödie (z.B. den schlechten Diener, falsche Freunde, den kupplerischen Wirt, die Dirne) ergänzt¹³. Bevorzugt wurden die Geschichte vom verlorenen Sohn, die Josephs-Geschichte, das Jedermann-Thema und die Tobias-Erzählung¹⁴. Auch wirkten Elemente der überkommenen spätmittelalterlichen Theaterkultur im humanistischen Theaterbetrieb noch nach, selbst wenn dieser „vom Motivkanon wie von der Dramaturgie her der Antike verpflichtet“ war¹⁵. Das von den Humanisten entwickelte Drama hat im weiteren Verlauf der Theatergeschichte Eingang in die konfessionellen Auseinandersetzungen zwischen Katholiken und Protestanten gefunden¹⁶ und wirkte noch in ‚christlichen Dramen‘ des 17. Jahrhunderts nach¹⁷. Die Entwicklung setzte sich also im Schultheater der verschiedenen Konfessionen fort.

¹⁰ So kritisierte etwa Jacob Wimpfeling (1450–1528) in seinem in Prosa abgefassten Zweipersonenstück „Stylpho“, dem ersten humanistischen neulateinischen Drama in Deutschland (Urlesung 1480; Druck 1494), Pfründeunwesen und die Bildungsignoranz des Klerus. Johannes Reuchlin (1455–1522) versuchte im „Sergius“ (oder „Der Hohlkopf“, Uraufführung 1496), Scharlatanerie und Aberglauben aufzudecken; und in seinem Drama „Scenica progymnasmata sive Henno“ („Beispielhafte theatralische Übungsszenen oder Henno“) wandte er sich gegen die zeitgenössische Prozesssucht. Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1, 18; BRAAK, Gattungsgeschichte, 95 f.

¹¹ Vgl. BRAUNECK, Welt als Bühne, Bd.1, 518 f.

¹² Vgl. TAROT, Schuldrama, 38. Er zählt Gnaphaeus und Macropedius bereits zu den Dramatikern, „die die im Humanismus gewonnenen Einsichten in Drama und Theater in das protestantische Schuldrama einbrachten.“

¹³ Vgl. BRAAK, Gattungsgeschichte, 98 f. Zum Einfluss der drei holländischen Dramatiker Crocus, Gnaphaeus und Macropedius auf die Dramentechnik und vor allem die Bühnenform der deutschen Humanisten vgl. TETZLAFF, Holländische neulateinische Dramen, 41–138.

¹⁴ Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1, 18; BRAAK, Gattungsgeschichte, 83, 95 und 98 f. Ebd., 80–82 und 95–100, findet sich auch eine Liste der wichtigsten Autoren humanistischer Dramen und von deren bevorzugten Themen.

¹⁵ Vgl. WIMMER, Jesuitentheater. Didaktik und Fest, 29–32, Zitat: ebd., 29; BRAUNECK, Welt als Bühne, Bd.1, 517. Mit Vorsicht zu genießen ist daher die Aussage von RÄDLE, Theater als Predigt, 46, die Humanisten hätten das antike Drama wiederentdeckt und umgestaltet und dabei die mittelalterliche Dramentradition demonstrativ nicht berücksichtigt.

¹⁶ Vgl. WOLF, Jesuitentheater, 173. Dem protestantischen Schultheater vererbte das Humanistendrama „die lateinische Dichtungstradition auf fester textlicher Grundlage – insbesondere Terenz und Plautus – und die ganz auf das Wort ausgerichtete Aufführungsform auf der sogenannten Terenzbühne.“ TAROT, Schuldrama, 37.

¹⁷ Dies zeigt sich z. B. bei Andreas Gryphius (1616–1664). Vgl. ebd., 41; PARENTE, Religious Drama, 9–208. WIMMER, Jesuitendrama, 197, macht darüber hinaus Einflüsse der Jesuiten auf Andreas Gryphius aus. Zu Gryphius vgl. auch KRUMMACHER, Das deutsche barocke

b. Protestantisches und katholisches Schultheater im 16. Jahrhundert

Nicht erst für das Ordentheater, sondern auch für das protestantische und das katholische humanistische religiöse Drama des 16. Jahrhunderts gilt, dass sie pädagogisch-didaktischen Zielen unterworfen sind und eine religiöse Botschaft vermitteln. Zum einen wird die Erlösung des Menschen durch Gott illustriert und zum anderen werden moralisch-ethische Verhaltensnormen vorgestellt, die der Mensch befolgen muss, wenn er das ewige Leben gewinnen will. Dabei wird die Unerlässlichkeit eines Lebens betont, das den Geboten Gottes gehorcht. In den protestantischen Schuldramen stellt man dafür im Interesse der moralischen Erziehung den theologischen Aspekt der ‚sola gratia‘ zurück¹⁸.

Martin Luther (1483–1546) hatte anfänglich gezögert, schließlich aber den Wert der antiken Komödien als wahre Lebenshilfen anerkannt¹⁹. Tragödien waren für ihn eine „Art verkleidete Predigt“ bzw. „eine in Szene gesetzte Predigt“, die durch ihre Figuren den Menschen predigen²⁰. Dabei hatte Luther vor allem Terenz für die Schule empfohlen²¹. Auch Stoffe der Bücher Judith und Tobit hielt er für die Dramatisierung geeignet. Luther – wie auch Philipp Melanchthon (1497–1560) – dachte also an die Weiterführung der humanistischen Tradition²². Die positive Haltung der beiden Reformatoren führte dazu, dass die lutherischen Protestanten noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Theaterspiel – neben der Lektüre, dem Auswendiglernen und Rezitieren der lateinischen Dramatiker – in ihren Schul-

Trauerspiel (Andreas Gryphius), 256–273. Zu den unterschiedlichen Ausprägungen vgl. WEBER, *Le théâtre humaniste*, 445–460.

¹⁸ Vgl. PARENTE, *Religious Drama*, 210. Ergänzt wird diese Deutung der katholischen Schuldramen durch die von VALENTIN, *Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung*, 79–81, für das Jesuitentheater vertretene Ansicht, dass die Katholiken die Notwendigkeit der eigenen guten Werke für die Rechtfertigung betonen, um damit den Gegensatz zur protestantischen Theologie hervorzuheben. Einen Überblick über die bis dato geleistete Forschung zum Drama des 16. Jahrhunderts, der auch die Forschung zu einzelnen Stoffen, Autoren und deren Werken berücksichtigt, welche im Folgenden nur am Rande erwähnt werden, gibt MICHAEL, *Forschungsbericht*, 11–164.

¹⁹ Vgl. WIMMER, *Bühne als Kanzel*, 151; THOMKE, *Zügelung*, 632 f. Über die Haltung Martin Luthers zum mittelalterlichen Spiel liest man unterschiedliche Forschungsmeinungen. Sie reichen von gänzlicher Ablehnung bis zu teilweiser Anerkennung. Vgl. etwa HASTABA, *Passionsspiel*, 68–70. Luther lehnte zwar mittelalterliche Legenden-, Marien- und Rosenkranzspiele ab, schwankte aber gegenüber dem Passionsspiel zwischen Ablehnung und Befürwortung. Deutlich kommt Luthers Standpunkt zu den Komödien in den Tischreden zum Ausdruck. Vgl. D. MARTIN LUTHERS WERKE. *Tischreden [1531–1546]*, Bd. 1, 431 f.

²⁰ Vgl. GEORGE, *Deutsche Tragödientheorien*, 57.

²¹ Vgl. FLEMMING, *Humanistenbühne*, 33 f. Zu Luthers Einstellung gegenüber dem Theater vgl. BACON, *Martin Luther, besonders 29–79*; RÄDLE, *Theater als Predigt*, 47 f., mit weiteren Quellenzitaten.

²² Vgl. TAROT, *Schuldrama*, 37. Luther lässt allerdings unter gewissen Bedingungen neben der lateinischen auch die deutsche Sprache zu. Vgl. BACON, *Martin Luther*, 29 und 42 f.

ordnungen verankerten²³. Es blieb ethisch-didaktischen Zielen verbunden, sollte aber auch Allgemeinbildung vermitteln und dazu beitragen, im öffentlichen Leben wichtige Verhaltensweisen einzuüben. Durch das Rollenspiel als Methode sprachlichen und sozialen Lernens sollte der Unterricht im Hinblick auf moralische Erziehung und Rhetorik ergänzt werden. Wichtig war eine klare Aussprache, dagegen sollten in Abgrenzung zum Fastnachtsspiel Gebärden und Mimik zurückhaltend gebraucht werden²⁴. Vor allem in Straßburg erreichte das protestantische Schuldrama unter Johannes Sturm (1507–1589) eine großartige Ausprägung²⁵. Gerade hier zeigt sich, dass es zunächst noch dem Humanistendrama verpflichtet war. Doch im Vergleich zum humanistischen Drama vermischte sich im protestantischen Schultheater die Vermittlung der Humanitas mit der Weitergabe konfessioneller Werte und Inhalte. So finden sich später dann auch hauptsächlich biblische Stoffe auf der Bühne, und zwar solche wie Joseph, Susanna, Tobias, der verlorene Sohn oder der arme Lazarus, an denen sich das protestantische Ethos besonders gut verdeutlichen ließ. Beliebt war auch die Jedermann-Thematik²⁶. Das Schuldrama wurde schließlich von den Protestanten als „Kampfdrama“ zur Polemik gegen den katholischen Gegner in Dienst genommen (z.B. „Pammachius“ [1538] und „Mercator“ [1540] von Thomas Naogeorgus [1508–1563])²⁷.

Mit dem Augsburger Religionsfrieden von 1555 war die kämpferische Ausbreitung der reformatorischen Lehre weitgehend beendet²⁸. Die Gegenreformation machte es allerdings nötig, die neue Lehre im Bewusstsein der protestantischen Bevölkerung lebendig zu erhalten. Der Dreißigjährige Krieg bildete einen wesentlichen Einschnitt. So lässt sich das protestantische Schuldrama als typische Erscheinung des 16. Jahrhunderts einordnen, das nach der Mitte dieses Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung einbüßte und seinen Ausklang im 17. Jahrhundert hatte. Vereinzelt finden sich nach 1648 Schuldramatiker, die den Absolutismus und die höfische Kultur kritisieren. Eine letzte Blüte des protestantischen Schultheaters

²³ Vgl. LEUTENSTORFER, *Theatrum sacrum*, 14; BACON, Martin Luther, 53–55; TAROT, *Schuldrama*, 37. Im Gegensatz zu den Lutheranern lehnten Teile der calvinistischen Geistlichkeit Theater und Dramendichtung von Anfang an ab. Vgl. dazu THOMKE, *Zügelung*, 635–643.

²⁴ Vgl. BRAUNECK, *Welt als Bühne*, Bd.1, 538.

²⁵ Beispiele solcher Aufführungen vor allem aus Straßburg finden sich bei KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, Bd.II, 307–332; bei TAROT, *Schuldrama*, 40 f.

²⁶ Zu Ursprung, Gestalt und Funktion der Dramen über den Armen Lazarus und über das Jedermann-Thema im 16. Jahrhundert vgl. THIEL, *Spiele vom Reichen Mann*, 161–188. Eine genauere Aufstellung des Stoffrepertoires findet sich bei MICHAEL, *Forschungsbericht*, 37–52; SCHMIDT, *Bühnenverhältnisse*, 89–108.

²⁷ Vgl. RÄDLE, *Theater als Predigt*, 49–53.

²⁸ Der Prozess der Konfessionalisierung war damit aber noch lange nicht abgeschlossen. Vgl. etwa SCHILLING, *Konfessionalisierung*, 7 f. Auch kam es seit 1561 im Zuge der scheiternden Verhandlungen um die Teilnahme der Protestanten am Trienter Konzil (1545–1563) zu einer erneuten Flut polemischer Publikationen. Vgl. KOCH, *Die deutschen Protestanten und das Konzil von Trient*, 96–99.

gab es in unter Christian Weise (1642–1708). „Seine Schule wurde zur »lebendigen Akademie der bürgerlichen Gewandtheit und Beredsamkeit«. Das protestantische Schuldrama war längst zum Drama an protestantischen Schulen geworden“²⁹.

Zu den wenigen katholischen Schulen, die noch vor der Mitte des 16. Jahrhunderts mit dem Theaterspiel begonnen hatten, gehörte das Wiener Schottenstift, wo Abt Chelidonius schon im Bereich des Humanistendramas auf hoher Ebene gewirkt hatte. Der dortige Schulmeister und Konvertit Wolfgang Schmeltzl (um 1500–um 1564) etablierte ab etwa 1540 das katholische Schuldrama in Wien. Auffällig sind die Volkstümlichkeit und die deutsche Sprache seiner Stücke, die mit ethischen und religiös-pädagogischen Wertakzenten behaftet sind und in denen im Gegensatz zu vielen protestantischen Schulstücken auf konfessionelle Polemik verzichtet wird. Auch auf die Türkengefahr, die in Wien besonders präsent war, ging er ein. Das Vorbild Wiens wirkte schließlich auf viele Kloster- und Domschulen der österreichischen Erblande. In den Salzburger Lateinschulen von St. Peter und am Dom gab man ebenfalls seit 1540 Komödien, und zwar zur Fastnachtszeit. Recht früh spielte man an der gymnasialen Laurentianer Burse in Köln³⁰. Auch an katholischen Schulen bediente man sich also des Theaterspiels zu Erziehungs- und Werbezwecken, jedoch setzte hier im Vergleich zu den protestantischen Schulen die Entwicklung recht spät ein und wurde erst im Bereich des Ordenstheaters und hier vor allem durch die Jesuiten umfassend nutzbar gemacht. Diese drängten das sehr und fast ausschließlich auf das Wort gestellte protestantische Schuldrama³¹ in den Hintergrund, und zwar allein schon in quantitativer Hinsicht³². Obwohl protestantisches und jesuitisches Schultheater gleichermaßen aus dem Rhetorikunterricht kommen³³, war den Jesuiten der größere Erfolg u. a. deshalb beschieden, weil das Jesuitentheater das spezifisch rhetorische Element des Wirkenwollens mit der besonderen theologischen „intentio“ verband³⁴. Das Jesuitentheater beabsichtigte mehr als die Realisation des schulphilologischen Zieles, die lateinische Sprache als

²⁹ Vgl. TAROT, Schuldrama, 41 f., Zitat: ebd., 42. Der Bedeutungsverlust des protestantischen Schuldramas hatte mehrere Ursachen. Zunächst war es einem Funktionswandel unterworfen, der damit zusammenhing, dass die protestantischen Gymnasien des 17. Jahrhunderts zu Bildungsstätten des Bürgertums wurden, in denen die Söhne auf eine Laufbahn in der sich entfaltenden Beamtenhierarchie in Staat und Verwaltung vorbereitet werden sollten. So trat die konfessionelle Komponente des Schuldramas im Laufe des 17. Jahrhunderts zugunsten einer politischen Akzentuierung zurück. Dazu kam, dass sich im 17. Jahrhundert die englischen Wandertruppen und ihre ‚Ableger‘ auch in Deutschland durchsetzten, weshalb das Schuldrama insgesamt ins Hintertreffen geriet.

³⁰ Hier wurde bereits 1526, wiederum an Fastnacht, das humanistische Dialogspiel „Ludus Martius“ aufgeführt. Vgl. KINDERMANN, Theatergeschichte Europas, Bd. II, 332–341.

³¹ Vgl. RÄDLE, Theater als Predigt, 56.

³² Vgl. LEUTENSTORFER, Theatrum sacrum, 14.

³³ Genaueres zu Geschichte, Theorie und Praxis des jesuitischen Rhetorikunterrichts bei BARNER, Barockrhetorik, 321–366.

³⁴ Vgl. KRUMP, Sinnenhafte Seelenführung, 937 f.

solche zu inszenieren³⁵. Dies wird bereits anhand der jesuitischen Unterrichtskonzeption deutlich.

2. Die jesuitische Schul- und Unterrichtskonzeption als Vorbild für die Gymnasien anderer Orden

a. Die jesuitische Pädagogik

Wie oben schon angedeutet, ist die jesuitische Erziehungs- und Bildungsarbeit theologisch grundgelegt und hatte ein religiös-seelsorgliches Ziel. Die Satzungen des Ordens umschreiben deren Sinn und Zweck folgendermaßen: „Da es die Bestimmung ist [...], den eigenen Seelen und denen der Nächsten zu helfen, das letzte Ziel zu erreichen, für das sie geschaffen worden sind, und dazu außer dem Beispiel des Lebens Lehre und eine Weise, sie vorzulegen, notwendig sind, soll man sich [...] um das Gebäude der Wissenschaft mühen und die Weise ihres Gebrauches, um zu helfen, Gott unseren Schöpfer und Herrn mehr zu erkennen und ihm mehr zu dienen. Dafür umfasst die Gesellschaft Kollegien und einige Universitäten“³⁶. Dabei sollen „die Lehrer [...] die besondere Absicht haben, sowohl wenn sich in den Vorlesungen Gelegenheit böte wie außerhalb ihrer, sie [die Schüler] zur Liebe und zum Dienst für Gott unseren Herrn und zur Liebe zu den Tugenden zu bewegen, durch die sie ihm wohlgefallen sollen, und dazu, alle ihre Studien auf dieses Ziel auszurichten“³⁷.

Das Hauptziel jesuitischer Erziehung, wie es 1599 nochmals in der *Ratio Studiorum* zum Ausdruck kommt, war also die Liebe und Ehrfurcht Gott gegenüber sowie ein tugendhaftes und damit gottgefälliges Leben³⁸. Dabei ging es dem jesuitischen Schulkonzept nie nur darum, die Gegenstände intellektuell-kognitiv zu vermitteln, vielmehr sollte eine ganzheitliche Einsicht erreicht werden, die Körper und Geist, Sinne und Herz umfasst. Dabei stand die jesuitische Pädagogik unter dem „Ideal der »gelehrten Frömmigkeit« (docta pietas)“³⁹. Die Ausbildung in den drei alten Sprachen Latein, Griechisch und Hebräisch und in der Beredsamkeit nahm von Anfang an einen wichtigen Stellenwert ein⁴⁰, zumal (altsprachliche) literarisch-rhetorische

³⁵ Vgl. RÄDLE, Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation, 181.

³⁶ Satzungen Nr.307, 2–5, in: KNAUER, Ignatius von Loyola, Bd.2, 676.

³⁷ Satzungen Nr.486, 2, in: ebd., Bd.2, 722.

³⁸ Vgl. *Ratio Studiorum*, *Regula praepositi Provincialis* Nr.1, in: PACHTLER, *Ratio studiorum*, Bd.II, 235. Vgl. O'MALLEY, *Schulen*, 69; Internationale Kommission für das Apostolat jesuitischer Erziehung, Ignatius, 25. Zur inneren Beziehung der *Exercitia spiritualia* und der *Ratio Studiorum*: KESSLER, Die „Geistlichen Übungen“, 50–52. Eine Edition der lateinischen Studienordnungen bietet LUKÁCS, *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu*. Eine neuere deutsche Übersetzung macht DUHR, *Studienordnung*. Eine Edition mit Übersetzung: *Ratio Studiorum*, in: PACHTLER, *Ratio studiorum*, 223–481.

³⁹ Vgl. KESSLER, Die „Geistlichen Übungen“, 48–52, Zitat: ebd., 48.

⁴⁰ Vgl. BAUER, Jesuitische „*Ars Rhetorica*“, 50–65.

bzw. kulturelle Bildung den Jesuiten zufolge nicht nur einen praktischen Nutzen habe, sondern sich auch auf die ethische Verantwortlichkeit des Einzelnen auswirke⁴¹. Für ihre Schul- und Unterrichtskonzeption setzten die Jesuiten überwiegend schon bekannte Komponenten zu einem vor ihnen noch nicht gekannten Erziehungskonzept zusammen⁴². Sprach- und Religionsunterricht können als die Eckpfeiler des jesuitischen Bildungssystems gelten, das gemäß dem Studienziel, der Verbindung von *sapientia* und *pietas*, *doctrina* und *mores*, eingerichtet war⁴³.

Der Unterricht lehnte sich laut *Ratio Studiorum* im Wesentlichen an den *modus Parisiensis*⁴⁴ an und umfasste ein straff organisiertes, nach Klassenstufen gegliedertes und auf den Fortschritt der Schüler angelegtes Programm⁴⁵: Die jesuitische Ausbildung erfolgte zunächst am Gymnasium (auch „*Humaniora*“ oder „*Linguae*“ genannt) und war in fünf Klassen gegliedert: die drei Grammatik-Klassen, die *Humanitas*-Klasse und die Rhetorik-Klasse⁴⁶. Zum wichtigsten Teil des jesuitischen Gymnasialunterrichts gehörten die Disziplinen Grammatik und Rhetorik, die auch bei den Humanisten typisch waren. Der Grammatikunterricht zielte auf eine „*perfecta eloquentia*“ als einem Bestandteil der *sapientia*, die in der Rhetorikklassse weiter perfektioniert wurde⁴⁷. Doch die *eloquentia* war kein Selbstzweck, sondern

⁴¹ Vgl. FUNIOK/SCHÖNDORF, Ignatius von Loyola – Einführung, 12. In dieser Auffassung spiegelt sich der humanistisch geprägte Zeitgeist des 16. Jahrhunderts wider. Verglichen mit der recht hochgegriffenen humanistischen Begeisterung, vertraten die meisten Jesuiten hinsichtlich des Erziehungs- und Bildungszieles recht pragmatisch-praktische Ansichten. Vgl. O'MALLEY, Schulen, 61–65.

⁴² Vgl. KESSLER, Die „Geistlichen Übungen“, 48, ebenso DÜLMEN, Gesellschaft Jesu, 368 f.

⁴³ BAUER, Jesuitische „*Ars Rhetorica*“, 59. Den Nutzen des harmonischen Miteinanders von *sapientia* und *religio*, d. h. des Zusammenspiels von *cura litterarum* und *cura pietatis* betonten die Jesuiten auch auf der Bühne. Darin liege die Waffe zur Bekämpfung der Übel in Kirche und Gesellschaft. Ein Beispiel ist das Stück „*Otho redivivus*“ des Rader-Schülers Georg Stengel (1584–1651), das 1614 anlässlich der Translation der Gebeine des Augsburger Fürstbischofs Kardinal Otto Truchseß von Waldburg (1543–1573) in Dillingen aufgeführt wurde. Vgl. ZÄH, Universitätsgründung auf der Theaterbühne, 3–40.

⁴⁴ Vgl. O'MALLEY, Schulen, 67.

⁴⁵ Vgl. KESSLER, Die „Geistlichen Übungen“, 48 f.

⁴⁶ So die *Ratio Studiorum*, *Regula Praepositi Provincialis*, Nr.21, in: PACHTLER, *Ratio Studiorum*, Bd.II, 256 f. An manchen Stellen wird die Rhetorikklassse auch als sechste Klasse bezeichnet oder von sechs Gymnasialklassen gesprochen, so bei HAUB, Jesuitisch geprägter Schulalltag, 142 und 145. Das hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass die drei Grammatikklassen sich über vier Jahre erstrecken konnten. Vgl. die Schemata ebd., 157–159. Auch die Bezeichnungen der einzelnen Klassen weichen voneinander ab. Während die Grammatikklassen wohl ursprünglich als „*Grammatica inferior*“ oder „*Rudimenta, Grammatica media*“ und als „*Grammatica superior*“ oder „*Syntax*“ bezeichnet wurden, tauchten vor allem im 18. Jahrhundert eher die Namen „*Rudimenta, Grammatica, Syntax minor, Syntax maior*“ auf. Vgl. z.B. auch PFEIFFER, Theater, 580 f. Diese Bezeichnungen werden auch in den Perioden des Marchtaler Bestandes gebraucht. Vgl. oben Punkt I.1.a.

⁴⁷ Vgl. MERTES, Lernen in Messina, 108 f., sowie *Ratio Studiorum, Regula Professoris Humanitatis*, Nr.1 und *Regula Professoris Rhetoricae*, Nr.1, in: PACHTLER, *Ratio studiorum*, Bd.II, 398 f. und 414 f.

sollte auch zur Persönlichkeitsbildung und im Letzten „zur Festigung des Glaubens beitragen und so die Kultur der Zeit wieder mit echt christlichem Geist füllen“⁴⁸. Der Sprachunterricht hatte zugleich der Ausbildung von Geist und Charakter zu dienen⁴⁹.

Dem Latein kam ein absoluter Vorrang zu. In jesuitischen Kreisen galt Latein auch als die identitätsbildende „»Nationalsprache« der römisch-katholischen Kirche“, wobei die innere Geschlossenheit der Kirche wesentlich durch diese in diachroner und synchroner Hinsicht umgreifende Sprache garantiert würde. Am Latein galt es daher – auch in Abgrenzung zu den Reformatoren – festzuhalten⁵⁰. Daher sollte Latein nicht nur als Unterrichtssprache, sondern auch als Umgangssprache an der Schule fungieren⁵¹. Geschichte, Geographie und Naturkunde wurden als gelegentliche allgemein bildende Einheiten bei der Lektüre der antiken Schriftsteller eingeschoben, um den Sprachunterricht zur Erholung und Unterhaltung der Schüler etwas aufzulockern. Ergänzt wurde der Unterricht durch die Christliche Lehre und, soweit möglich, die ‚casus conscientiae‘, Kurse, die sich direkt auf die pastorale Praxis bezogen. Das weiterführende, zwei- bis dreijährige Studium der Philosophie bzw. der Artes (Logik, Physik mit Mathematik und Metaphysik mit Ethik) erfolgte am Lyceum (Artistenfakultät) und befähigte durch den akademischen Abschluss Magister philosophiae zum Universitätsstudium⁵².

In didaktischer Hinsicht umfasste der Unterricht ein Programm von Vorlesungen (lectiones) mit der Behandlung verschiedener Fragen (quaestiones) und verschiedenen ergänzenden bzw. vertiefenden und sichernden (Stil-)Übungen, Aufsätzen zu verschiedensten Themen, Repetitionen, Deklamationen und Disputationen

⁴⁸ HAUB, Jesuitisch geprägter Schulalltag, 148. Für die Jesuitengymnasien wurde das klassische Latein Ciceros in Reinform wiederholt eingefordert, stand es doch in der Gefahr, vom nicht-klassischen, mittelalterlichen, aber von der Kirche gepflegten Latein beeinflusst zu werden. Zu den Diskussionen über die ‚goldene‘ oder ‚silberne‘ Latinität vgl. BARNER, Barockrhetorik, 355–357; RÄDLE, Kampf der Grammatik, 433 f.; BAUER, Jesuitische „Ars Rhetorica“, 1–20, 273–288 und 354–360; FEIGENBUTZ, Barockrhetorik, 33–35.

⁴⁹ Vgl. MERTES, Lernen in Messina, 108; O’MALLEY, Schulen, 65.

⁵⁰ Vgl. z.B. die bei SMOLINSKY, Sprachenstreit in der Theologie?, 181–189, besprochenen Werke Diego Ledesmas (1519–1575) oder Robert Bellarmins (1542–1621). Zitat: ebd., 185.

⁵¹ Vgl. LUKÁCS, Ratio atque institutio studiorum, 131 f. Die deutsche Sprache bekam erst im 18. Jahrhundert zunehmende Bedeutung. So gab der Jesuit Ignatius Weitenauer 1709 eine Grammatik der deutschen Sprache heraus; aber noch in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts prangerte man das Fehlen einer deutschen Dichtkunstpflege am Gymnasium an. Vgl. SCHLEDERER, Unterricht, 171, Anm.19. Laut Ratio Studiorum wurde die deutsche Muttersprache zu Erklärungszwecken in den unteren Klassen herangezogen und kam bei den Übersetzungsübungen aus dem Lateinischen und Griechischen zum Tragen. Vgl. BAUER, Deutsch und Latein, 234–240.

⁵² Vgl. HAUB, Jesuitisch geprägter Schulalltag, 139–141 und 143–145. Eine genauere Darstellung zum jesuitischen Unterrichtswesen und weiterführende Literaturangaben finden sich bei MERTES, Lernen in Messina, 105–112. SCHLEDERER, Unterricht, 160–171, gibt einen konkreten Einblick in die Verhältnisse und den Ablauf am Münchener Jesuitengymnasium.

(*exercitia* oder *exercitationes*), die den Schülern die Möglichkeit boten, zu zeigen, dass sie mit der Materie des Lehrplans vertraut waren⁵³. Es kam also besonders auf die z.T. selbständige, praktische und übungsmäßige Aneignung der Texte an, weniger darauf, möglichst viele Vorlagen abzuarbeiten (*usus non praecepta*). In der Praxis bedeutete das, dass zunächst die vorliegenden (oft diktierten) Texte übersetzt und analysiert wurden und dass dann in einem weiteren Schritt der Schüler dazu angehalten war, das am Text Erlernte nachzuahmen und kreativ und produktiv fortzuführen, indem er selbst eigene Beispiele und Schöpfungen wie Briefe, Reden und Epigramme erstellte⁵⁴.

Dabei wurden aber „Leistungsbereitschaft und kollegiale[r] Wettstreit“ betont⁵⁵, wodurch die Schüler einen gesunden Ehrgeiz entwickeln und zu eifrigem Lernen angehalten werden sollten⁵⁶. Besonders dienten die Disputationen dem Prinzip des Wettstreits und förderten die Kunst des Argumentierens und Debattierens. Die Monatsdisputationen (z.T. als feierliche Disputationen, *disputationes sollemnes*, mit mehr Prunk abgehalten) fanden nicht nur im schulinternen Rahmen statt, sondern in einem größeren Saal oder der Aula oder, wo es nicht anders ging, in der Kirche vor einem ausgewählten Publikum, dem die Thesen als Einladung zugesandt oder überbracht wurden⁵⁷. Und nicht zuletzt spornten die Prüfungen, die in der letzten Augustwoche stattfanden und von denen das Aufsteigen in die nächste Klassenstufe abhing, zum fleißigen Arbeiten an⁵⁸. Die Jesuiten bezogen auch die Affekte in den Prozess des Lernens und Erziehens mit ein, hinsichtlich derer das Beispiel, vor allem des Lehrers, eine wichtige Rolle spielte⁵⁹. Auch sollten die Schüler lieber durch ein ausgeklügeltes System von Belohnungen – darunter auch die jährliche Verteilung der Prämien am Ende des Schuljahres – zu Fleiß und einem guten Benehmen angespornt werden, als dass man sie durch die Furcht vor Strafe vor einem Fehlverhalten abschrecken wollte⁶⁰.

Die Jesuiten achteten bei den Schülern nicht auf die Konfession, den Stand und den Besitz, sofern die Schüler bereit waren, sich an die jesuitischen Regeln zu

⁵³ Vgl. KESSLER, Die „Geistlichen Übungen“, 49.

⁵⁴ Vgl. MERTES, Lernen in Messina, 107 f.; HAUB, Jesuitisch geprägter Schulalltag, 147.

⁵⁵ KESSLER, Die „Geistlichen Übungen“, 51.

⁵⁶ Vgl. HAUB, Jesuitisch geprägter Schulalltag, 142; VALENTIN, Le théâtre [...] Salut des âmes, Bd.1, 220 f.

⁵⁷ Vgl. DUHR, Studienordnung, 122–125 und 159–166: Am Gymnasium entsprach die Disputation eher einem Frage- und Antwort-Spiel zwischen verschiedenen Schülern derselben Klasse oder der nächsthöheren. Philosophische und theologische Disputationen (am Lyceum) mussten nach der strengen syllogistischen Form durchgeführt werden. Näheres zur Ausgestaltung der Disputationen auch bei VALENTIN, Le théâtre [...] Salut des âmes, Bd.1, 221–223; SCHLEDERER, Unterricht, 165. Zu den feierlichen Disputationen vgl. LEINSLE, Festdisputation in Prälatenklöstern, 101–113.

⁵⁸ Vgl. O'MALLEY, Schulen, 66–68; SCHLEDERER, Unterricht, 166 und 170, Anm. 13.

⁵⁹ Vgl. MERTES, Lernen in Messina, 111; O'MALLEY, Schulen, 74.

⁶⁰ Dennoch sieht die *Ratio Studiorum* Körperstrafen durch die Rute als Zuchtmittel vor, aber erst nachdem andere erzieherische Maßnahmen versagt haben. Vgl. ebd., 76 f.

halten⁶¹, wobei die meisten Jesuitenschüler aus der Mittel- und der Oberschicht kamen⁶², was sich u. a. auf die Zusammensetzung des Theaterpublikums auswirken konnte. Die Erziehung wurde durch ein spirituelles Programm außerhalb des Unterrichts ergänzt und vertieft⁶³. Außerdem wurde der Schultag durch Freizeit aufgelockert. Das anspruchsvolle akademische Jahr wurde durch die Sonntage, die zahlreichen kirchlichen Feiertage und die Bacchanalien (Rosenmontag, Faschingsdienstag) sowie die Jahresferien im September und Oktober unterbrochen⁶⁴.

Als logische Konsequenz der umfassenden Sicht des Individuums in seiner leiblichen, geistigen und sozialen Dimension ergibt sich geradezu eine Offenheit der Jesuiten hinsichtlich der Einbeziehung der verschiedenen Sinne durch Literatur, Kultur, Musik und schließlich auch durch das Theater⁶⁵. So wurde der gewöhnliche Schulalltag von Anfang an durch Spiele und akademische Feiern ergänzt. Die Feiern und die damit zusammenhängenden Auftritte der Schüler dienten aber nicht nur dem Vergnügen und der Abwechslung, sondern wurden zu einem integralen Bestandteil des Exerzitiums und der guten Erziehung⁶⁶. Die jesuitische Spiritualität, ihre Pädagogik und ihre didaktische Konzeption hielt um die Wende zum 17. Jahrhundert in den süddeutschen Klöstern und Stiften Einzug, wie das Beispiel des benediktinischen Gymnasiums in Ehingen und das der Marchtaler Prämonstratenser zeigen.

b. Die Ausstrahlung des jesuitischen Konzepts auf die süddeutschen Benediktiner und Prämonstratenser und deren Gymnasien

Das jesuitische Gedankengut wurde durch die begabten Konventualen, die zum Studium meist an jesuitische Einrichtungen geschickt wurden, in den Einrichtungen weiterer Orden vermittelt. Seit dem 17. Jahrhundert konnten sich die Jesuitenschüler in ihren Konventen durchsetzen. So wurden in den schwäbischen Prämonstratenserabteien nach 1605 neue Frömmigkeitsformen eingeführt, bei denen das jesuitische Vorbild unverkennbar ist. Das gilt vor allem für die geistliche Betrachtung, die Exerzitien und die Gewissenserforschung. Auch das Hausstudium in Philosophie, Theologie und Kirchenrecht, das an vielen Klöstern und Stiften in der Folge des Konzils von Trient (1545–1563) eingerichtet worden war, profitierte letztendlich von den Erfahrungen und dem Unterricht der Jesuiten, selbst wenn

⁶¹ Vgl. ebd., 58 f. Damit widerspricht er HAUB, Jesuitisch geprägter Schulalltag, 150: „Die Jesuitenschulen konnten als »katholische« Schulen bezeichnet werden, da sowohl Lehrer als auch Schüler Katholiken waren und der katholische Glaube die alles prägende Form war.“

⁶² Vgl. O'MALLEY, Schulen, 62 f.

⁶³ Vgl. ebd., 59, 68 f. und 74.

⁶⁴ Vgl. HAUB, Jesuitisch geprägter Schulalltag, 143; SCHLEDERER, Unterricht, 162.

⁶⁵ Vgl. MERTES, Lernen in Messina, hier 111.

⁶⁶ Vgl. O'MALLEY, Schulen, 70 f.; FUNIOK/SCHÖNDORF, Ignatius von Loyola – Einführung, 9.

zuweilen Professoren aus anderen Orden aushalfen, wie z.B. in Marchtal der Konstanzer Dominikaner Dominikus Aurnhammer seit 1651⁶⁷.

Wichtig waren die jesuitischen Studienzentren in Dillingen und Ingolstadt, wobei der jesuitische Einfluss auf die Benediktiner seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, d. h. seit der Gründung der Universität Salzburg, nachließ⁶⁸. Im 18. Jahrhundert finden sich viele prämonstratensische Studenten in Innsbruck, daneben in Prag und Dillingen⁶⁹. Insgesamt war aber die Universität Dillingen „das bedeutendste südwestdeutsche Studienzentrum für die Prämonstratenser“⁶. Zwischen 1550 und 1750 studierten hier über 380 Angehörige dieses Ordens⁷⁰. In den Jahren 1601 bis 1630 entfiel auf die Abtei Marchtal mit 32 in Dillingen immatrikulierten Professoren der größte Anteil der aus der schwäbischen Zirkarie stammenden Studenten. Die ausschließliche Beschickung der Universität Dillingen war vom Generalkapitel verbindlich vorgeschrieben worden und wurde durch die Visitatoren überprüft⁷¹.

Der Austausch zwischen den Klöstern und den Jesuiten beschränkte sich allerdings nicht nur auf den Unterricht: Die Abteien pflegten z.T. auch freundschaftliche Beziehungen zu verschiedenen Jesuitenkollegien. Von den Irseer Benediktinern und den Jesuiten von Kaufbeuren ist beispielsweise bekannt, dass sie sich zumindest in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts zu besonderen Anlässen und Disputationen besuchten und dass die Jesuiten dem Irseer Abt zum Namenstag, zum Wahltag und zu Neujahr ihre Reverenz erwiesen. Umgekehrt luden die Jesuiten einen Irseer Pater, meist den Prior ein, um an bestimmten Festtagen das Festamt zu zelebrieren und danach als Gast in die Residenz zu kommen. Bei den Herbstspielen waren Irseer Patres, oft auch der Abt anwesend, für einige dieser Stücke kam die Musik aus dem Kloster Irsee⁷².

So darf man sich wohl auch die Beziehungen zwischen Jesuiten und anderen Klöstern und Stiften vorstellen. Von den Freundschaften Sebastian Sailers war bereits die Rede⁷³. Von einigen Dramatikern der Benediktineruniversität Salzburg ist bekannt, dass sie von Jesuitendramatikern beeinflusst waren oder persönliche

⁶⁷ Für den Benediktinerorden vgl. MAIER, *Bildung und Wissenschaft in schwäbischen Klöstern*, 220 f.; POLONYI, *Katakomben-Heiligen*, 62 f. Zum Prämonstratenserorden vgl. SCHÖNTAG, *Locus pro studiis*, 121 und 134. Für die Prämonstratenser war das Hausstudium seit den Statuten von 1630 verbindlich vorgeschrieben, in einzelnen Zirkarien aber schon in früheren Jahren eingeführt worden, wie etwa in der schwäbischen Zirkarie durch die Provinzialkapitel von 1616 und 1625. Vgl. LEINSLE, *Weißenuau*, 22; SCHÖNTAG, *Schulwesen*, 42.

⁶⁸ Vgl. KALKOFEN, *Literarisches Leben*, 806.

⁶⁹ Vgl. BACKMUND, *Monasticon Praemonstratense*, 5; DERS., *Chorherrenorden*, 165.

⁷⁰ Daneben nehmen sich die etwa 30 Studenten aus der schwäbischen Zirkarie, die zwischen 1460 und 1690 in Freiburg i. Br. immatrikuliert waren, verschwindend gering aus. Vgl. RUMMEL, *Beziehungen*, 179–183; Zitat: ebd., 179. Außerdem LEINSLE, *Weißenuau*, 21; VALVEKENS, *Capitula Provincialia Circariae Sueviae*, 165–167; IMMENKÖTTER, *Universität im „schwäbischen Rom“*, 43–77; MAIER, *Bildung und Wissenschaft in schwäbischen Klöstern*, 221.

⁷¹ Vgl. SCHÖNTAG, *Locus pro studiis*, 107, 125 und 129.

⁷² Vgl. GOLDMANN, *Meinrad Spieß*, 25–27.

⁷³ Vgl. oben Punkt I.2.a, S.28.

Kontakte pflegten: Franz Neumayr und Anton Claus wirkten auf das späte Salzburger Benediktinerdrama; in benediktinischen Periochen wird auf jesuitische Vorgänger verwiesen⁷⁴. Der jesuitische Einfluss auf die oberschwäbischen Klöster und Stifte lässt sich auch im Bereich des Schulwesens feststellen. Beispielhaft soll dies anhand des benediktinischen Lyzeums in Ehingen und des Marchtaler Gymnasiums gezeigt werden⁷⁵.

Das Gymnasium am Collegium Benedictinum Ehinganum wurde 1686 gegründet und 1696/1697 zum Lyceum aufgestockt, konnte seinen Status allerdings nicht durchgehend halten⁷⁶. 1706 erließ der Zwiefalter Abt Wolfgang Schmidt (1699–1715) die „Leges et Statuta Collegij Ehingani“. Darin finden sich nur wenig konkrete Vorschriften zu den Bereichen Schulleben und Unterricht, da diese nach der Ratio Studiorum des Jesuitenordens gestaltet waren. Doch auch in den wenigen Äußerungen der „Leges et Statuta“ lässt sich der Einfluss der jesuitischen Pädagogik erkennen⁷⁷. Dies verdeutlicht bereits das in Abschnitt A, § IX formulierte Ziel des zugehörigen Kollegs, welches „kein anderes ist, als die Studierende Jugend zur vollen sittlichen Tüchtigkeit und zur Kenntnis der Wissenschaften in unermüdlicher Arbeit heranzubilden“⁷⁸. Dazu kommen die Grundsätze des Wettewifers und der Herstellung einer Öffentlichkeit, durch die sich wiederum Leistungskontrolle, die gängigen Samstags- und Monatsdisputationen der höheren Klassen, die Deklamationen und das Herbstspiel begründen. In den „Leges et Statuta“ Abschnitt B, § IV, 5 zeigt sich dies im Zusammenhang mit den Klassenarbeiten: „Um die Schüler heftiger anzuspornen, befehlen wir, jährlich dreimal ihre schriftlichen Arbeiten zu uns nach Zwiefalten zu senden“⁷⁹.

Der Unterricht war ähnlich wie bei den Jesuiten aufgeteilt, auch wenn die Bezeichnung der einzelnen Unterrichtsstufen von der jesuitischen abwich. Man unterschied in Ehingen die Stufen der Rudimenta, der Grammatica, der Syntax minor, der Syntax major, der Rhetorica und der Poesis, also die Fächer der Humaniora oder Inferiora (Gymnasium). Den Rudimenta vorgeschaltet war der Unterricht für die Principistae. Am Lyzeum wurden die Fächer der Alteriora gelehrt, d. h. Philosophie, wozu Mathematik, Physik, Logik und Metaphysik gehörten, und Moral (Ethik). Ziel des gymnasialen Unterrichts war wie bei den Jesuiten der perfekte Umgang mit der lateinischen Sprache in Wort und Schrift, weshalb das Lateinischsprechen für Lehrer und Schüler zur Pflicht gemacht wurde⁸⁰.

⁷⁴ Vgl. WIMMER, Neuere Forschungen, 616. Ausführlicher BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 185–192.

⁷⁵ Zum Schulwesen der einzelnen schwäbischen Benediktinerabteien vgl. NÄGELE, Das höhere Schulwesen, 748–964.

⁷⁶ Vgl. FREI, „Liebe zu den Wissenschaften“, 257–270.

⁷⁷ Vgl. DERS., Einführung A, 129. Die deutsche Übersetzung der „Leges et Statuta Collegij Ehingani“ durch Alfons Senn, in: FREI, 300 Jahre Gymnasium Ehingen (Donau), 131–149.

⁷⁸ Leges et Statuta, 139.

⁷⁹ Ebd., 147. Vgl. FREI, „Liebe zu den Wissenschaften“, 265.

⁸⁰ Vgl. HEHLE, Geschichte, 34; Leges et Statuta, 146; FREI, Einführung B, 155.

In Marchtal scheint es spätestens seit den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts ein kontinuierliches, dem durchschnittlichen Niveau entsprechendes Hausstudium in Philosophie und Theologie, später auch in Kirchenrecht gegeben zu haben. Als Lehrer fungierten meist die frisch vom Studium zurückgekehrten Konventualen. Obwohl über das Hausstudium noch recht wenig bekannt ist, kann man davon ausgehen, dass es seit dem Ende des 17. Jahrhunderts vornehmlich auf die seelsorglichen Belange des Klosters zugeschnitten war⁸¹. Ziel war es, Geistliche auszubilden, die „das beschauliche Leben mit dem fürs Heil der Mitmenschen tätig vereinigen, und so durch Lehre und Beispiel nützen“⁸². Das Marchtaler Gymnasium ist seit Beginn des 16. Jahrhunderts belegt und wurde nach dem 30-jährigen Krieg erweitert. Bereits 1568 unterrichtete in Marchtal ein Konventuale (Bernhard Schwertlein MA aus Munderkingen), der in Dillingen studiert hatte.

Nachdem die Pläne des Marchtaler Abtes Konrad Kneer (1637–1669), in Munderkingen und später in Ehingen ein gemeinsames gymnasiales Studium der Prämonstratenser einzurichten, am Zögern seiner Amtskollegen endgültig gescheitert waren, eröffnete er 1653 das Gymnasium in Marchtal, und zwar mit vier Knaben. 1656 lassen sich in Marchtal 14 und 1662/63 bereits 30 Gymnasiasten nachweisen. Grundlage für die Studienordnung des Gymnasiums waren die 1625 für die Studierenden in Dillingen erlassenen Vorschriften. Die Aufsicht oblag dem Prior. Wie bei den Jesuiten war der Gebrauch der lateinischen Sprache auch außerhalb des Unterrichts Pflicht; nur mit spezieller Genehmigung durfte auch Deutsch gesprochen werden⁸³. Aus den Darstellerverzeichnissen des Marchtaler Bestandes ergibt sich eine Gliederung des Unterrichts in sieben Stufen: Principia, Rudimenta, Grammatica, Syntax Minor, Syntax Maior, Poesis und Rhetorica⁸⁴.

Auch in der Marchtaler Schulordnung von 1656 lassen sich jesuitische Einflüsse feststellen. Für die Jesuiten typisch waren z.B. die Exerzitien, die als „colloquium spirituale“ zwei Mal täglich auf dem Marchtaler Stundenplan erschienen⁸⁵. Charakteristisch für den prämonstratensischen, benediktinischen, wie auch jesuitischen Schulbetrieb, waren die unterschiedlichen Deklamationsübungen und Theateraufführungen, die sich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bei den Jesuiten und gut

⁸¹ Vgl. SCHÖNTAG, *Locus pro studiis*, 133 und 137f.

⁸² WALTER, *Kurze Geschichte*, 418, wenn auch in dem Bestreben, die Tätigkeit der Mitglieder seines ehemaligen Klosters zu verteidigen.

⁸³ Vgl. SCHÖNTAG, *Locus pro studiis*, 141 f.; DERS., *Schulwesen*, 39, 41–45.

⁸⁴ Vgl. die Darstellerverzeichnisse am Ende der Nrn. 256 a, 274 a und 297 a. Die Bezeichnung der letzten und vorletzten Stufe differiert in den einzelnen Schulen. Während beispielsweise die Prämonstratenser von Roggenburg – wie meist auch die Jesuiten – diese ‚Humanitas‘ und ‚Rhetorica‘ betiteln, finden sich wie in Marchtal häufiger auch die Ausdrücke ‚Poesis‘ und ‚Rhetorica‘. Etwas unübersichtlich wird es dann, wenn die vorletzte Stufe unter Berücksichtigung des rhetorischen Stoffschwerpunktes als ‚Rhetorica‘ und die letzte Stufe als ‚Poesis‘ bezeichnet wird, wie es z.B. die Benediktiner in Ehingen tun. Zum Roggenburger Gymnasium vgl. TUSCHER, *Roggenburg*, 83–88.

⁸⁵ Vgl. SCHÖNTAG, *Schulwesen*, 45–47.

ein halbes Jahrhundert später auch bei Benediktinern und Prämonstratensern nachweisen lassen. Der besondere didaktische Vorteil und der Nutzen dieser szenischen Darstellungen im Hinblick auf die Erziehung und Bildung der Schüler soll im Folgenden herausgearbeitet werden.

3. Die Funktion der szenischen Darstellung im Rahmen des Unterrichts

a. Das Theater als kreative und kommunikative Ergänzung des Lateinunterrichts

Der Jesuit Franz Xaver Kropf (1694–1746)⁸⁶ fasst in der „Ratio et via recte“ den Nutzen der außerordentlichen Übungen, die in „öffentlichen und privaten Deklamationen, zuweilen auch in einem Schauspiel“ bestanden, auf der Grundlage der mittlerweile fast 200-jährigen pädagogischen Erfahrung des Ordens zusammen⁸⁷: Im Unterricht spiele das Auswendiglernen zur Schulung des Gedächtnisses eine wichtige Rolle⁸⁸. Dazu sei das Theaterspiel in hervorragender Weise geeignet, denn auch die Theaterrollen müssten auswendig gelernt und später vorgetragen werden. Außerdem werde durch diese Art des Gedächtnistrainings der Geist geschärft, und zwar dann, wenn der Stoff so gewählt sei, dass „sich der lateinische Stil, das Genie, die Beredsamkeit frei entfalten“ könnten⁸⁹. Darüber hinaus sahen es die Jesuiten als Vorteil an, wenn „die Gedächtnisübung mit der Deklamation verbunden würde“⁹⁰. So diene das Schultheaterspiel der kommunikativen Ergänzung des intellektuellen Lernens, da es den Schülern die Möglichkeit bot, in Monolog und Dialog die lateinische Sprache nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch einzuüben und rhetorische Fähigkeiten zu schulen⁹¹. Bei einem Auftritt hatten die Schüler dann Gelegenheit, verschiedene Formen des Gesprächs und der Artikulation, wie die Stichomythie (das aus kurzer Rede und Gegenrede bestehende lapidare Gespräch), den Dialog mit langen, oft weit ausholenden Redepartien, den Monolog, den Befehl, das leise Aparte, den Verzweiflungsschrei und die bange Frage zu erlernen und zu trainieren. In rhetorischer Hinsicht übten sie weiterhin, auf das bewusste Heben und Senken der Stimme zu achten, zwischen lautem und plötzlichem leisen Spre-

⁸⁶ Zu Franz Xaver Kropf vgl. KNEDLIK, Kropf, Franz Xaver SJ, 829 f.

⁸⁷ Vgl. KROPF, Gymnasial-Pädagogik, 426–430, Zitat: ebd., 426.

⁸⁸ Das Auswendiglernen im Zuge des Gedächtnistrainings ist bereits in der Ratio Studiorum grundgelegt. Vgl. Ratio Studiorum, Regula Professoris Rhetoricae, Nr.20, in: PACTLER, Ratio studiorum, Bd.II, 413 und passim.

⁸⁹ KROPF, Gymnasial-Pädagogik, 427.

⁹⁰ Ratio Studiorum, Regula Professoris Rhetoricae, Nr.3, in: PACTLER, Ratio studiorum, Bd.II, 403.

⁹¹ Vgl. FUNIOK/SCHÖNDORF, Ignatius von Loyola und die Pädagogik der Jesuiten, 9.

chen zu alternieren, zu fluchen und zu verdammen, zu flehen und zu verzeihen; sie lernten es, durch ihre Aussprache bzw. ihren Tonfall bestimmte Gefühle und Gemütsregungen, wie z.B. Überheblichkeit, Stolz, Reue und Demut, so auszudrücken, dass auch die Lateinunkundigen die Bedeutung der Rede und das Geschehen auf der Bühne verstehen konnten, wenn sie nur auf den Ton der Stimme und die entsprechenden Gesten achteten⁹².

Durch die Vorführung lateinischer Dramen sollten die Schüler, die sich jeden Tag mit der lateinischen Sprache und den in Latein abgefassten, klassischen Hauptwerken beschäftigen mussten, Abwechslung bekommen bzw. Anreiz und Begeisterung erfahren⁹³. Dieser Aspekt scheint bereits im Entwurf zur *Ratio Studiorum* von 1591 in der 84. Regel des Provinzials der Jesuiten auf: „Nec Dramata aequo diutius intermittantur; friget enim Poesis sine Theatro“⁹⁴. In diesem Sinne kann man die Theateraufführungen als „feierlich inszenierte[n] Lateinunterricht“⁹⁵ verstehen oder als „die Krönung des Lateinunterrichts und darüber hinaus [als] ein anerkanntes Mittel, Anlagen und Fähigkeiten der Schüler zu entwickeln und zu fördern“⁹⁶. Deklamation und Theaterspiel zielten auf Selbstbetätigung der Schüler⁹⁷, so dass sie der Forderung nach aktiver Beteiligung am Unterricht entgegenkamen: Einerseits sollten die Schüler selbst kleine dramatische Aufgaben wie Eklogen oder Dialoge ausarbeiten⁹⁸, andererseits wurden die Schüler zu einem gewissen Grad aus der Passivität und Rezeptivität, die wohl in den meisten Unterrichtsstunden vorherrschte, befreit, wenn sie ihre Fertigkeiten auf schauspielerischem, musikalischem und tänzerischem Gebiet entfalten konnten⁹⁹. Gleichzeitig boten die Schauspiele und dergleichen den Schülern die Möglichkeit, ihre Talente vor einem größeren Publikum zur Schau zu stellen¹⁰⁰.

Von Anfang an waren daher im Schulalltag verschiedene Vorträge und Deklamationsübungen vorgesehen¹⁰¹. Während die Schüler in den unteren Klassen höchstens bei der Wiederholung des Stoffes oder dem Aufsagen einer Passage aus dem behandelten Autor die Möglichkeit zu einem Vortrag vor der eigenen Klasse hatten, bestimmte die *Ratio Studiorum* von 1599 für die Schüler der Humanität und der

⁹² Vgl. SZAROTA, Jesuitentheater als Vorläufer der modernen Massenmedien, 130. Dass rhetorische Fähigkeiten sich auf Sprache und körperlichen Ausdruck beziehen, zeigt VALENTIN, *Le théâtre [...] Salut des âmes*, Bd.1, 247–254.

⁹³ Vgl. RÄDLE, *Das Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation*, 176.

⁹⁴ LUKÁCS, *Ratio atque institutio studiorum*, 241.

⁹⁵ RÄDLE, *Lateinisches Theater fürs Volk*, 139.

⁹⁶ DERS., *Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation*, 176.

⁹⁷ Vgl. HAUB, *Jesuitisch geprägter Schulalltag*, 149.

⁹⁸ Vgl. *Ratio Studiorum, Regula Professoris Rhetoricae*, Nr.19, in: PACHTLER, *Ratio studiorum*, Bd.II, 413.

⁹⁹ Vgl. SZAROTA, *Jesuitentheater als Vorläufer der modernen Massenmedien*, 129 f.

¹⁰⁰ Vgl. O'MALLEY, *Schulen*, 70.

¹⁰¹ Zur Geschichte und den verschiedenen Formen der Dialoge und Deklamationen vgl. VALENTIN, *Le théâtre [...] Salut des âmes*, Bd.1, 224–227 und 394–405.

Rhetorik, dass sie am Samstag selbst eine halbstündige Deklamation halten oder die in einer anderen Klasse stattfindende besuchen sollten¹⁰². Ort dieser Übungen war also das Klassenzimmer. Joseph de Jouvancy definiert später in seiner didaktischen Schrift „De ratione discendi et docendi“, was unter einer Deklamation zu verstehen ist, nämlich der „Vortrag eines litterarischen Werkes [...], das man jungen Studenten giebt, namentlich um Gebärdenspiel und Stimme kunstgerecht auszubilden. Dieser Vortrag [...] wird vom Katheder oder von einer kleinen Bühne, jedoch ohne Bühnenapparat, gehalten: Er umfasst kleinere Gedichte, Reden, Elegien, Idyllen, beliebige dramatische Stücke u. s. w.“¹⁰³

Für die Stoffe der Deklamation macht Jouvancy eine große Menge Vorschläge, fasst dann aber zusammen: „Kurz alle Gegenstände, welche in Reden und Gedichten dargestellt werden, eignen sich auch zu Vorträgen, nur mit dem Unterschiede, dass dieselben in den Deklamationen gehobener und schwungvoller behandelt und durch Verteilung an verschiedene Personen mitunter sozusagen vergegenwärtigt werden können. Vor allem behalte man im Auge, dass zu solchen Übungen Stoffe genommen werden müssen, die auch einen Nutzen für das Leben haben“¹⁰⁴. Das entspricht in etwa auch dem, was die Rhetoren zusätzlich einmal im Monat als feierliche Deklamation in der Aula oder in der Kirche vortragen sollten: Die *Ratio Studiorum* verlangte den Vortrag von Gedichten, Reden oder einer deklamatorischen Gerichtsverhandlung („*declamatoria actio*“) vor einem kleineren oder größeren Publikum und in der Aula oder der Kirche¹⁰⁵. Auch die „*Leges et Statuta*“, Abschnitt B, § IV, 5 des Ehinger Lyzeums schreiben Deklamationen vor, die einerseits der Repräsentation der Schule dienen und andererseits „den Ertrag bei den Schülern“ befördern sollten. Aus diesem Grund hielten die „*Leges et Statuta*“ es für wünschenswert, dass solche Vorträge und dramatische Aufführungen häufiger als bisher stattfänden, dann allerdings unter Ausschluss der Öffentlichkeit, um das Kolleg durch den im Anschluss üblichen Umtrunk nicht finanziell zu belasten oder den *Patres Professores* Unannehmlichkeiten zu bereiten¹⁰⁶.

¹⁰² Vgl. *Ratio Studiorum*, *Regula Professoris Rhetoricae*, Nr.2 und Nr.16, sowie *Regula Professoris Humanitatis*, Nr.2, in: PACHTLER, *Ratio studiorum*, Bd.II, 402 f., 410–413 und 418 f. Ausführlich VALENTIN, *Le théâtre [...] Salut des âmes*, Bd.1, 224–227.

¹⁰³ JUVENCIUS, *Lern- und Lehrmethode*, 246.

¹⁰⁴ Ebd., 251.

¹⁰⁵ Vgl. *Ratio Studiorum*, u. a. *Regula Rectoris*, Nr.11, sowie *Regula Professoris Rhetoricae*, Nr.17, in: PACHTLER, *Ratio studiorum*, Bd.II, 270 f. und 412 f. Gerichtsszenen oder Verteidigungsreden waren beliebte *topoi* des Jesuitendramas, besonders solche, in denen Katholiken vor einem andersgläubigen Hof oder Tribunal ihren Glauben darlegten. Sie können als rhetorische, aber auch als apologetische Übungen für die Schüler angesehen werden, dürften allerdings ihre emotionale Wirkung auf die Zuschauer nicht verfehlt haben. Vgl. SZAROTA, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, 59. Vgl. auch die oben in Abschnitt II.2., S.75, beschriebene Gerichtsszene des Dramas *Gratia Victrix / id est / Armindus* (Nr.60).

¹⁰⁶ Vgl. *Leges et Statuta*, 147.

Daneben konnten in der Schule auch kleinere Dialoge vorgetragen werden, die teilweise von den Schülern selbst ausgearbeitet worden waren¹⁰⁷. Eventuell handelt es sich bei den beiden der Mode der Mitte des 18. Jahrhunderts entsprechend „modulis musicis“ verfassten Werken für den Marchtaler Konventualen Bruno Sonntag von 1766 (Nrn.253 und 254) ebenfalls um Schulübungen. Sonntag war zu dieser Zeit Moderator der Studierenden (Aufseher), später Prior. In beiden Stücken singen die gleichen Personen, nämlich die beiden Allegorien Amor filialis und Gratiudo. Während sie im ersten, mit *Aggratulatio* betitelten Werk Namenstagswünsche entgegen bringen, wie sie für das Ereignis und den Geehrten opportun sind, versichert im zweiten Stück, das den Titel *Animus / Beneficiorum Memor* trägt, Amor dem Prior seine Liebe und Ergebenheit; die Wünsche folgen anschließend. Hier hat sich zudem der Autor verewigt. Es ist ein gewisser Josephus Antonius Weiger, der sich als „Poeseos Alumnus“ bezeichnet, also in der vorletzten Klasse des Gymnasiums war. Im Darstellerverzeichnis des Marchtaler Herbstspiels von 1765 ist er als Schüler der Syntax Maior verzeichnet und mit seinem Herkunftsort Heching[en] näher bestimmt¹⁰⁸. Es könnte Aufgabe der Schüler der Poesis gewesen sein, eine Vorlage für eine Kantate oder ein Melodrama für ihren Moderator zu verfassen, in dem besagte Allegorien auftreten.

Explizit ausgewiesene Schulübungen und Deklamationen haben sich im Marchtaler Bestand gemessen an der tatsächlichen Produktion und im Vergleich zu den anderen Werken nur sehr wenige erhalten, nämlich die Nrn.31, 37, 91 und 186. In Marchtal nutzte man besondere Festtage für solche Übungen, wie z.B. an Silvester 1732 den Jahreswechsel und den kurz vorher gewesenen Geburtstag Abt Ulrichs (21.Dezember) für die Schulübung *Annus aureus / veteri meritoque / succedens* (Nr.31). Diese behandelt in neun Szenen, gesprochenem Prolog und Epilog die Besonderheiten der Jahre 1731, 1732 und 1733. Eine Syntax Maior spielte 1736 das oben bereits erwähnte allegorische Drama *Triumphus Amoris / sive / Amor immensus Christi Crucifixi / in Pyramo et Thisbe* (Nr.37)¹⁰⁹.

Durch die Deklamationen war den Schülern im Allgemeinen jeden Monat die Gelegenheit gegeben, szenische Erfahrung auf kleineren, eigens dafür eingerichteten Bühnen zu sammeln. Das Publikum dieser meist am Vormittag stattfindenden Darbietungen bestand hauptsächlich aus den Mitschülern der anderen Klassen, wobei sie anlässlich des Besuches eines hohen Gastes auch öffentlichen Charakter annehmen konnten. Schon im 17.Jahrhundert wurden diese kurzen Stücke mit Kostüm, einleitender und abschließender Musik sowie dem gesamten Theaterapparat gespielt und erweiterten sich im letzten Viertel dieses Jahrhunderts so sehr, dass sie sich in Aufbau, Verlauf und Umfang von den großen Theateraufführungen nur durch weniger Szenenwechsel, z.T. fehlende oder weniger Chöre und Zwischen-

¹⁰⁷ Vgl. Ratio Studiorum, Regulae Professoris Rhetoricae, Nr.19, in: PACHTLER, Ratio studiorum, Bd.II, 412 f. Zu den Deklamationen vgl. auch DUHR, Studienordnung, 125–128.

¹⁰⁸ Vgl. FZA Ma 1374, 283.

¹⁰⁹ Vgl. oben Abschnitt II.2., S.68.

spiele unterschieden und daher nicht mehr eine halbe bis eine Stunde, sondern ein- einhalb bis zwei Stunden dauerten. So können die Deklamationen als monatliche Übungen gelten, aus denen sich die komplizierte Gestalt des aufwendigeren öffentlichen Ordentheaters aufbaute. Dieses Exercitium muss in Bezug auf die darstellerischen Fähigkeiten der Schüler sehr effektiv gewesen sein, denn diese waren dadurch so geübt, dass sie kurzfristig – etwa dann, wenn hoher Besuch kam – und fast ohne Probe oder lange Vorbereitungen ein effektvolles Stück aufführen konnten, was nicht selten gerühmt wurde¹¹⁰.

Zunächst waren diese ‚feierlichen‘ Deklamationen nur in der Rhetorikklasse vorgesehen, doch spätestens im 17. Jahrhundert kamen auch die Humanisten dazu, so dass nicht jede Klasse einmal pro Monat auftreten musste¹¹¹. Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts führten wohl auch die unteren Klassen kleinere Dramen auf. Zwanowetz zeigt das für Innsbruck¹¹², auch aus Ellwangen und vom akademischen Gymnasium der Salzburger Benediktiner finden sich einige Dramen der Rudimentisten, der Syntax-, der Grammatik- und der Poetikklasse¹¹³. Im Marchtaler Bestand hat sich ein Drama der Grammatikklasse des Augsburger Jesuitengymnasiums mit dem Titel *Fraus Auctori Pessima* erhalten, das am 25. und 26. April 1747 gespielt wurde (Nr.80). Es ist mit zwölf Szenen, wobei zwischen der sechsten und der siebten Szene eine *Scena musica* eingeschoben war, nicht besonders umfangreich. Vom „Schulspiel“ der Grammatikklasse des Luzerner Jesuitengymnasiums vom 17. Mai 1759 haben sich im Marchtaler Bestand lediglich die beiden *Musikalische[n] Reime* erhalten (Nr.186). Auffällig ist, dass diese in deutscher Sprache abgefasst sind, obwohl ja besonders die Klassendramen dem lateinischen Sprachunterricht dienen sollten. Die allegorische Zwischenmusik umfasst nur zwei Rollen (Pallas und Die Jugend) und veranschaulicht, wie die der Studien überdrüssige Jugend ihre Freiheit im Feld sucht, dort aber eines Besseren belehrt und wieder zu ihren Studien hingezogen wird. Diese ‚Bekehrung‘ erfolgte nicht ohne Grund, denn im zweiten Teil wurden „unter einer Musik einige peinliche Instrumenten vorgestellt, welche hin und wieder im Felde gebrauchlich sind, und deren eines auch der Jugend angedrohet wird“¹¹⁴. Das Thema der Zwischenmusik war nach mehr als der Hälfte des Schuljahres, wo sich Schüler (und Lehrer) vielleicht bereits nach den großen Ferien sehnten¹¹⁵, gar nicht so abwegig, macht es doch darauf aufmerksam, wie gut die Schüler es eigentlich haben und wie gefährlich es dagegen im Krieg (bzw. im Berufsleben) sein kann¹¹⁶.

¹¹⁰ Vgl. FLEMMING, Geschichte, 258 f. und 270.

¹¹¹ Vgl. DUHR, Studienordnung, 126 f.

¹¹² Vgl. ZWANOWETZ, Jesuitentheater, 76 und 104.

¹¹³ Vgl. PFEIFFER, Theater, 580 f.; BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 52.

¹¹⁴ FZA Ma 1374, 587.

¹¹⁵ „Den ganzen Tage schwitzen, / Und in der Schule sitzen, / Geht mir nicht ein. [...] Der Buecher Last, / Den mein erhabnes Weesen [sic!] haßt, / Ist mir zur schwersten Pein.“ Ebd., 585.

¹¹⁶ Vgl. ebd., 585–588.

Neben diesen Klassenübungen waren größere Aufführungen von Tragödien und Komödien mit szenischem Apparat vorgesehen, die laut *Ratio Studiorum* allerdings nur selten stattfinden sollten¹¹⁷. Schon die 58. *Regula Provincialis* der 1577 zusammengestellten Regelsammlung hatte in Bezug auf diese Vorstellungen bestimmt, dass diese geziemend sein und nur seltenst bewilligt werden sollten¹¹⁸. Die *Ratio Studiorum* – und später auch Jouvancy – unterscheiden von Anfang an Deklamationen und größere Aufführungen von Tragödien und Komödien bzw. beschreiben sie getrennt. Während Jouvancy die Deklamation dem Bereich der Rhetorik zuordnet, die zum Ohr spricht, und wohl hauptsächlich an den monologischen Vortrag mit schlichter Gebärdensprache denkt, dann aber zu den Deklamationen auch dramatische Stücke zählt, behandelt er das Drama als „dramatisches Gedicht“, das die „Nachahmung oder Darstellung einer Handlung durch Personen auf der Bühne“¹¹⁹ darstellt, unter dem Punkt „die Poesie“, welche im Gegensatz zur Rhetorik „den Stoff gleichsam vor die Augen [bringt], [...] ästhetischen Genuß zu verschaffen [sucht], und [...] dadurch Nutzen stiften“¹²⁰ will.

Es ist trotz dieser Definitionen äußerst schwierig, Deklamationen und Theaterpiel voneinander abzugrenzen, will man sich nicht allein auf den Umfang der Dramen und das bei den Tragödien und Komödien erweiterte Publikum beschränken. Der Knackpunkt scheint der Begriff der Darstellung einer Handlung zu sein, wobei dramatische (und später szenische) Deklamationen wohl ebenfalls eine Handlung vorgeführt haben. Wichtig ist es meines Erachtens festzuhalten, dass es sich bei der Deklamation im Klassenzimmer und bei der öffentlichen Theateraufführung wohl um getrennte Traditionen handelt, wobei sich die Deklamation – Flemming zufolge¹²¹ – immer mehr der Theateraufführung angenähert hat. Darauf deutet auch die im Marchtaler Bestand enthaltene szenische Deklamation einer *Rhetorica* aus Münsterstadt hin (Nr.91). Sie war als *Declamatio II. Scenica / In / Rhetorica / de / Vindelino Haeretico ex benedictione vini Joanni Apostolo et / Evangelistae sacra quoad corpus et animam convalescens* betitelt und wurde 1748 aufgeführt. Thema ist die Bekehrung eines Häretikers namens Vindelinus nach dem Genuss des Johannesweines. Vom Aufbau her ist die Deklamation deutlich kürzer als die meist drei- bis fünftaktigen Herbsttragödien: Sie umfasst lediglich einen Prolog, Akt 1 (3 Szenen), Chor, Akt 2 (3 Szenen) und Epilog. Ansonsten lassen Regieanweisungen, z.B. „ape-

¹¹⁷ Vgl. *Ratio Studiorum*, u. a. *Regula Rectoris*, Nr.13, in: PACHTLER, *Ratio studiorum*, Bd.II, 272 f.

¹¹⁸ Vgl. ebd., Bd.I, 129: „Comoedias et Tragoedias rarissime agi permittat, et non nisi Latinas ac decentes, et prius aut ipse eas examinet, aut aliis examinandas committat; eas vero atque alias id genus actiones in Ecclesia fieri omnino prohibeat.“ Näheres zur Aufführungspraxis und zu den Bestimmungen der Ordensoberen gegen Auswüchse im Theaterbetrieb unter Abschnitt II.3. bis II.5. und Punkt III.7.a.

¹¹⁹ Vgl. JUVENCIUS, *Lern- und Lehrmethode*, 253–258. Zitat: ebd., 253.

¹²⁰ Ebd., 251.

¹²¹ Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 13.

ritur medium ubi fons“ oder „Juv.2 cum ardente candelae“ sowie das häufige Öffnen und Schließen des Vorhangs einige szenische Raffinessen erahnen¹²². Außerdem spielte man in den so genannten Akademien, einem Kreis besonders begabter und frommer Schüler und Studenten, die sich regelmäßig zu besonderen wissenschaftlichen Übungen trafen¹²³. Von der (öffentlichen oder feierlichen) Disputation, die ebenfalls Gelegenheit zu einem Auftritt vor Publikum bot und den Ehrgeiz anstacheln konnte, unterschieden sich Deklamationen und Theateraufführungen dadurch, dass die Disputation hauptsächlich auf die Fähigkeit zu intellektueller Argumentation über ein gelehrtes Fachwissen abzielte und in den höheren philosophischen und theologischen Klassen stattfand, ansonsten aber keine deklamatorischen und darstellerischen Fähigkeiten in Anspruch nahm. Im Vergleich dazu hatten die Deklamationen und das Theater ein viel größeres Potential, disputatio, aemulatio (Nachahmung), declamatio und ostentatio (Anschauung) zu verbinden¹²⁴.

Auch wenn es bereits in den 1560er Jahren in manchen Ländern teilweise Aufführungen mit landessprachlichen Passagen und gelegentlich sogar ganze Spiele in der Landessprache gab, um ein möglichst breites Publikum anzusprechen¹²⁵, blieb im deutschsprachigen Raum die Sprache des Ordenstheaters aufgrund seiner didaktischen Funktion im Rahmen des Latein- und Rhetorikunterrichts bis weit ins 18. Jahrhundert hinein Latein, das ja auch amtliche Wissenschafts- und Rechtssprache der Zeit war. Das mündliche und schriftliche Beherrschen der Gelehrtensprache Latein war Voraussetzung für die Zulassung zu den höheren Fakultäten. Von Ordensangehörigen, von Gelehrten und Diplomaten wurde Latein gesprochen, daneben Französisch als Sprache der absolutistischen Höfe. So bereitete das Theaterspiel indirekt auf eine öffentliche Wirksamkeit vor, indem es nicht nur die Sprache, sondern darüber hinaus auch eine gewisse Sicherheit im Sprechen und Auftreten schulte¹²⁶. Nach Jouvancy dient die Deklamation genau dem Zweck, „Gebärdenspiel und Stimme kunstgerecht auszubilden“¹²⁷. Auf Jouvancy beruft

¹²² Vgl. FZA Ma 1369, 358–378.

¹²³ Vgl. HÄNSEL, Geschichte, 33 und 89. Außerdem VALENTIN, Le théâtre [...] Salut des âmes, Bd.1, 268–278; DUHR, Studienordnung, 271–280.

¹²⁴ Ähnlich auch VALENTIN, Le théâtre [...] Salut des âmes, Bd.1, 224. Den Versuch einer Abgrenzung von Deklamation und Theater macht VALENTIN, ebd., 226 f. Er sieht den Unterschied aber nicht in der Natur der Sache, sondern im „degré“, und meint damit wohl die Art und Weise bzw. den Aufwand und die Länge der Vorstellungen: „Déclamations et pièces de théâtre, nées des mêmes options, n’ont pas entre elles de cloisons étanches. Les unes et les autres participent aux rites, plus ou moins fastueux, du culte du Verbe.“

¹²⁵ Vgl. O’MALLEY, Schulen, 72. Laut VALENTIN, Jesuitendrama und die literarische Tradition, 222, gab es im Bereich des Jesuitentheaters landessprachige Aufführungen in Italien, Spanien, Portugal und zum Teil auch in Frankreich, nicht aber in Deutschland, wo etwa die Übersetzung des Bidermannschen „Cenodoxus“ durch Joachim Meichel (München 1635) nicht für das Theater, sondern wohl für einen asketischen Kreis bestimmt war und zur damaligen Zeit nicht aufgeführt wurde.

¹²⁶ Vgl. FLEMMING, Ordensdrama, 6 f.

¹²⁷ JUVENCIUS, Lern- und Lehrmethode, 246.

sich Franz Xaver Kropf explizit, wenn er die Deklamationen definiert als „wissenschaftliche Übung, welche mit den Studierenden eigens zu dem Zwecke vorgenommen wird, um sie in der rechten Handhabung von Gestus und Stimme zu üben“¹²⁸. Langs „Dissertatio“ enthält sogar Illustrationen und eine ausführliche Anleitung, wie Kopf, Arme, Füße, der gesamte Körper und die Gebärden auf der Bühne eingesetzt werden müssen, um dem pädagogischen Zweck gerecht zu werden und bestimmte Affekte zu erreichen. Wichtig war die Einheit von Wort, Gestik und Körpergebärde und ein Agieren, das nicht nur auf das Erzeugen von Bühneneffekten ausgerichtet war¹²⁹. Ein gewandtes Auftreten war sowohl für den Priester als auch für den Weltmann und den Beamten der Barockzeit unerlässlich, wenn dieser nach der Schulzeit in der Öffentlichkeit agieren musste und dabei sowohl im Prunk als auch im Gerichtssaal Erfolg haben wollte¹³⁰. Gerade der Nutzen des Theaters hinsichtlich des späteren öffentlichen Wirkens wurde angeführt, wenn die Jesuiten ihre Aufführungen gegen kritische Anfragen verteidigten oder um Zuschüsse für die Theateraufführungen baten¹³¹.

Darüber hinaus boten die vielfältigen, z.T. exotischen Stoffe der Theaterstücke den Schülern die Gelegenheit, Personen und Situationen kennen zu lernen, die außerhalb der herkömmlichen Erlebniswelt deutscher Gymnasiasten lagen¹³². Im Theaterspiel übten sie, sich in die Person, die sie darstellen sollten, hineinzusetzen und sie nachzuahmen, wobei sich ihre eigene Persönlichkeit bilden konnte, und zwar nicht nur hinsichtlich der Person als Privatperson, sondern auch hinsichtlich der Person als Teil der Gesellschaft, mit der sie in Kommunikation stand. Die Schüler handelten nicht als sie selbst, sondern in der Rolle einer bestimmten Person, so dass sie alle Facetten des Menschseins durchspielen konnten, die eine vielschichtige, differenzierte Gesellschaft aufzuweisen hat – vom mustergültigen, tugendhaften Idealthelden, Märtyrer, Heiligen und Büsser bis zum Mörder, Frevler und Sünder, vom Fürsten bis zum Bettler. Dass von diesen Rollen manches auf die Person der Darsteller zurückwirkte und zur Persönlichkeitsentfaltung beitrug bzw. sich auf das Einzelschicksal der Mitspieler niederschlug, lässt sich nicht

¹²⁸ KROPF, *Gymnasial-Pädagogik*, 427.

¹²⁹ Vgl. LANG, *Dissertatio*, 17–56 (lat.) bzw. 168–204 (dt.). Vgl. auch SCHLEDERER, *Unterricht*, 166; BRAUNECK, *Welt als Bühne*, Bd.2, 369.

¹³⁰ Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 251.

¹³¹ So wandte sich P. Unglert, der Rektor des Ellwanger Jesuitenkollegiums, 1731 mit folgenden Worten an die fürstbischöfliche Regierung: „Der studierenden Jugend und dem gemeinen Wesen erwächst großes Emolument, weil sie auf dem öffentlichen Theater mehrers animirt und per actionem comicam fähig gemacht wird, mittlerzeit auf den Kanzeln herzhafte zu sprechen oder etwan bei Gericht und etwan auch vor großen Herrn nach erheischender Notdurft einen geziemenden Vortrag stellen zu können“. Zitat nach PFEIFFER, *Theater*, 538.

¹³² Vgl. FLEMMING, *Ordensdrama*, 6f. Zu den bevorzugten Stoffen und Themen vgl. unten Abschnitt IV.2.

ausschließen. Dies gilt auch für die Darstellung idealer „Muster des Gemeinschaftslebens“¹³³.

Als auf der Bühne handelnde Personen waren die Schüler gleichzeitig Subjekte und Objekte von Übungen, durch die sie sich exemplarische, soziale Rollen und moralische Haltungen aneignen konnten¹³⁴, indem sie es lernten, die Verhaltens- und Handlungsweisen der dargestellten Personen richtig zu beurteilen und daraus für sich selbst Lehren zu ziehen¹³⁵. Das in der Schule Erlernete sollte also durch wiederholte Theaterproben und durch die Aufführung des Theaterstückes internalisiert werden¹³⁶. So wurden in den Schuldramen nicht nur große Heldenstoffe inszeniert, sondern im Gegenteil auch Themen, die gerade die Lebenswirklichkeit der Schüler unmittelbar betrafen. Diese speziell für Kinder und Jugendliche gedachten (Schul-)Aufführungen dienten ebenfalls dem Versuch der Patres, den Menschen durch ihre Aufführungen positive Richtlinien für das Leben zu geben, sie sollten zum Fleiß anregen und von „otium“, „pigritia“ und „negligentia“ abhalten. Die in den Ordensschulen eifrig betriebenen „bonae litterae“ galten als ein Heilmittel, das zur „purgatio vitiorum“ beitragen und den Lastern Einhalt gebieten sollte¹³⁷.

Im Marchtaler Bestand findet sich ein Drama, das sich mit der Frage auseinandersetzt, wie man faule Schüler motivieren und besonders die Söhne reicher Eltern von der Nützlichkeit des Lernens überzeugen kann. Dabei wird auch das in der Jesuitenpädagogik so typische System von Belohnung und Strafe angeschnitten. Vom Stück sind weder Titel noch Datum noch der Ort der Aufführung bekannt, so dass sich nicht sagen lässt, welcher Orden seine Vorstellungen vom Nutzen des gymnasialen Unterrichts darlegt. Das Stück, hier nach dem Protagonisten *Craesillus* genannt (Nr.374 a), umfasst fünf Akte, dazu einen Prolog, mehrere Chöre und mindestens ein Interludium, von denen allerdings keine Texte überliefert sind.

¹³³ Vgl. SZAROTA, Jesuitentheater als Vorläufer der modernen Massenmedien, 129–132. Für VALENTIN, *Le théâtre [...] Salut des âmes*, Bd.1, 254–257, führt die Schulung der rhetorischen Fähigkeiten und Akte direkt zu dieser Sozialisationsfunktion des Theaters, denn nur wer sich ausdrücken kann, kann als Individuum und Teil der Gesellschaft bestehen.

¹³⁴ Vgl. HESS, *Spectator – Lector – Actor*, 54.

¹³⁵ Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1, 18.

¹³⁶ Vgl. NESSLER, *Dramaturgie*, 11; HAGENS, *Spielen und Zuschauen*, Teil I, 138–140. Aufgrund dieser moral-didaktischen Intention ist es auch erklärlich, dass die lateinischen, notfalls purgierten antiken Dramen, die ja zum Einüben des Lateins ausgereicht hätten, im Repertoire der Jesuiten bald eine recht untergeordnete Rolle spielten. Allenfalls dienten diese Dramen den Jesuitendramatikern später im Hinblick auf die sprachlichen und dramentechnischen Mittel als Vorbild für ihre eigenen Stücke. Es existieren Instruktionen des Ordens für die Ausbildung von Lehrern der litterae humaniores, die die imitatio von Terenz, Plautus oder von Seneca nahelegen. Dabei wurde allerdings die überlieferte Form mit entschiedenem neuem Geist in Form von explizit moralischen und religiösen Normen gefüllt. Vgl. RÄDLE, *Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation*, 176–179; DUHR, *Ratio studiorum*, Bd.IV. 205.

¹³⁷ Vgl. VALENTIN, *Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung*, 82 und 89 f.

Das Thema der folgenden Handlung wird bereits durch den Prolog angekündigt: „Filius Mammonis Ingenio, ac Industriae insultat“ und im Prosa-Drama weiter entfaltet: Protagonist ist Craesillus, ein Schüler aus reichem Elternhaus, der nicht einsieht, weshalb er seinen Schlaf und seinen Müßiggang opfern sollte, um sich mit dem Lernen z.B. von Geschichtswissen zu plagen, besonders da er – als einziger Erbe seines Vaters – sich nicht davor zu fürchten braucht, in Armut zu enden. In der zweiten Szene des 1. Aktes versuchen Beryllus, ebenfalls Schüler, und Dromulus, der Diener des Craesillus, den Faulenzer umzustimmen, indem sie einerseits mit Belohnungen locken und schließlich mit Ermahnungen und Drohungen nicht sparen. Craesillus will wissen: „Quid juvat tantum labor.“ Beryllus nennt zunächst die Prämien: „Spe praemii levabitur cunctus labor“¹³⁸. Doch Craesillus braucht das Geld nicht und meint, „laudem“ und „gloriam“ werde er auch so erreichen¹³⁹.

Nachdem der Versuch, den Arbeitseifer des Jünglings mit der Aussicht auf Belohnungen anzustacheln, fehlgeschlagen ist, versucht es der Diener mit Drohungen. Er berichtet von einem Brief, den der Moderator an die Eltern geschrieben hat, um sie davon zu unterrichten, dass ihr Sohn aufgrund seines Reichtums nichts vom Studieren hält. Dem entgegnet Craesillus in seiner Überheblichkeit und blinden Selbstsicherheit lapidar, dass die Eltern dem Sohn mehr glauben werden als einem anderen und dass er bereits einen entsprechenden Brief abgeschickt habe. In der dritten Szene werden die angerissenen Argumente für ein fleißiges Arbeiten noch einmal diskutiert, und zwar von verschiedenen Schülern, die sich über ihre Motivation austauschen, welche sie zum Studium der Litterae anhält. Wieder werden Geld und Ruhm als Gründe angeführt. Während Edmund sich für letzteren ausspricht¹⁴⁰, meint Craesillus nur: „Laus est pauperi, quam diviti quaerenda potius“¹⁴¹. Dazu ergänzt sein Schulkamerad aus bürgerlichen Verhältnissen, dass nicht der Reichtum das entscheidende Kriterium sei, sondern der gesellschaftliche Status¹⁴². Dieses Kriterium gilt für Craesillus nicht: „Ast ego sine litteris magnus ero dominus.“ Der Diener ist mutig und gewitzt, er kontert: „et simul magnus asinus“¹⁴³.

¹³⁸ FZA Ma 1367, 390.

¹³⁹ Üblich war es, Buchgeschenke als Prämien zu verteilen, die Schulinstruktionen von 1776 schreiben dann vor, dass diese durch vergoldete und versilberte Medaillen mit dem Bild Maria Theresias ersetzt werden sollen, die von den Schülern jeweils ein Jahr lang an besonderen Tagen getragen werden durften und danach zurückgegeben werden mussten. Nur die Schüler der letzten Klasse durften sie behalten. Die Prämienträger wurden bei der Vergabe von Stipendien u. ä. bevorzugt, eine Tatsache, auf die Craesillus anzuspielen scheint. Vgl. HEHLE, Geschichte, 57 f.

¹⁴⁰ „Ad studia me non metus mendicitatis urget, at spes gloriae, laudique, quam conferre litterae solent.“ FZA Ma 1367, 391.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² „Ad dignitatis nunquid et honorem gradus evehere possunt studia plebeios quoque. Mihi parens est dives, at cives tamen et caupo tantum; magnus ego dominus volo, et doctor esse; litterae tales mihi parcent honores.“ Ebd.

¹⁴³ Ebd.

Nachdem die Versuche, den persönlichen Ehrgeiz des Craesillus anzusprechen, fehlgeschlagen sind, wird der Affekt der kindlichen Liebe zu den Eltern ins Spiel gebracht: Die Mutter würde sich über den Erfolg des Sohnes freuen, wenn er eine Prämie erhalten würde, das zumindest motiviert Edmund. Doch Craesillus bleibt ungerührt und argumentiert auch noch frauenfeindlich gegen die eigene Mutter: „*Mea mater mulier est, quid mulier intelligit*“¹⁴⁴? Wenn die Mutter nichts gilt, vielleicht bringt der Faulenzer dem Vater und dessen Geldinvestitionen in seine Ausbildung mehr Respekt entgegen¹⁴⁵? Doch Craesillus ist der Meinung, dass sich für Reiche der Besuch eines Gymnasiums eben so gehöre und dass er deswegen noch lange nichts lernen müsse: „*Quia scilicet hoc mos est, ut ditiorum filii etiam latinam utcunque percurrant Scholam*“¹⁴⁶.

Der zweite Akt dient dazu, die negativen Eigenschaften von Craesillus genauer zu beleuchten. Während er einen Bettler schlecht behandelt und sich seiner Dienerschaft gegenüber anmaßend benimmt, sucht er nur sein eigenes Vergnügen, für das das väterliche Vermögen die nötigen Geldmittel bereit hält. Dass der Moderator und der Präfekt gerade nicht da sind, kommt den verbotenen Unternehmungen sehr entgegen. Der Diener lässt sich aber nichts gefallen und wird nicht müde, den arroganten Jüngling zu ermahnen oder in seine Schranken zu weisen¹⁴⁷. Der zweite Akt schließt damit, dass Craesillus auf Kredit „*farcimina*“ bestellt und seinen mahnenden Diener wegschickt. Es folgt als *Lusus intercalaris* der nicht näher erläuterte „*Inversum mundum*“ oder ein Chor¹⁴⁸. Im dritten Akt muss Craesillus die bittere

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ „*Dromulus appelliert: Etiam pater nil credito, optaret magis, quam doctum habere filium: nam cur putas te misit ad gymnasium? Cur tot sumptibus tibi praedagogum, et famulum alit?*“ Ebd., 392.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Als Craesillus Dromulus beispielsweise zurechtweist: „*Puer? Sic loqueris insolens mihi [...] Dumne pane vesceris meo?*“ Macht er darauf aufmerksam, dass beide das Brot des Vaters essen, was Craesillus allerdings nicht stört, denn „*nunquid omnia parentis bona mea sunt.*“ Ebd., 394.

¹⁴⁸ Die Quelle lässt zwei Handschriften erkennen. Die eine hat den fortlaufenden Text geschrieben, den die zweite durch Regieanweisungen ergänzt hat. Die Bezeichnung „*Lusus intercalaris*“ der ursprünglichen Handschrift ist durchgestrichen, die Angabe „*Inversum mundum exhibet*“ jedoch nicht. Auf der nächsten Seite ist dann „*Musica: Chorus 2dus*“ ergänzt, ohne dass vorher ein Chor I erwähnt wäre. Ein solcher ist – allerdings in der ursprünglichen Handschrift, nach dem 3. Akt vorgesehen, hier jedoch wieder durchgestrichen. Als Inhalt war angegeben: „*Filius Mammonis suis divitiis triumphans*“, was als eine Zusammenfassung des 3. Aktes gelten kann. Daher eignet sich dieser Chor entweder als Vorausblick auf einen kommenden Akt und müsste dann vor dem 3. Akt stehen, oder er war als rückblickende Deutung des 3. Aktes auf einer allegorischen Ebene gedacht und daher nach dem Akt eingeschoben, wie es die ursprüngliche Handschrift auch vorgesehen hatte. Dann bleibt allerdings fraglich, weshalb der Chor wieder durchgestrichen ist und statt dessen ein Interludium vermerkt wird. Die Funktion der rückblickenden Deutung durch den Chor wurde weit seltener genutzt, als die Möglichkeit, durch ihn auf den Inhalt des nachfolgenden Aktes und seine Bedeutung vorzubereiten.

Erfahrung machen, dass er auf Kredit nichts bekommt; doch das von der Mutter erhoffte Geld lässt zunächst auf sich warten. Allerdings erhält er von seinen Eltern ein Kistchen, in dem sich prächtige „vestes“ und „aurei nummi“ befinden sollen. Auch wenn der Schlüssel an seinen Moderator geschickt worden ist und dieser noch außer Haus ist, scheint Craesillus am Ende des 3. Aktes trotz seiner Faulheit wieder einmal erreicht zu haben, was er sich von seinen Eltern erwartet hat: Mit seinem Kumpan versucht er das Kistchen aufzubrechen und wird dabei von Dromulus erwischt.

Der vierte Akt dient nun dazu, für neue Verwicklungen zu sorgen, so dass der Ausgang des Stückes offen bleibt. In der ersten Szene wird der heimkehrende Craesillus von Stasimus, den er in der zweiten Szene des zweiten Aktes übel beschimpft hatte, als Bettler bezeichnet, nicht ins Haus gelassen und verjagt. Auch eine weitere Bedienstete behandelt Craesillus als Bettler und verweigert ihm den Zugang. In der dritten Szene bedauert er sein Unglück. Doch es kommt noch schlimmer: Als sein Diener Dromulus vorbeikommt, will auch er nichts mehr mit dem ‚Bettler‘ zu tun haben. Dieser versucht, Dromulus durch eine scharfsinnige Argumentation zurückzugewinnen: „Ubi nullus herus est, famulus ad quid serviet? Dimissus à parente panem quaerere unde, nisi mendicando debebis?“¹⁴⁹ Dromulus ist darauf allerdings nicht angewiesen, denn er verfügt über besondere Qualitäten, will studieren und so sein Brot verdienen¹⁵⁰. Auch hat er schon einen „patronus“ gefunden: Es ist der Vater des Faulenzers, der Dromulus anstelle seines eigenen Sohnes anerkennt¹⁵¹. Auslöser dieser Wendung ist der Brief des Moderators. Der Diener genießt es, Craesillus in Erinnerung an die Eingangsdiskussion darauf aufmerksam zu machen, dass das Schreiben des Moderators doch effektiver war als das des Sohnes. Er erinnert Craesillus an dessen Ausspruch: „Pauperculi pro pane lucrando student.“ Doch nun, da der Faulenzer selbst arm sei, könne er „modo deliberare, num studere mavelis, panemve mendicare“¹⁵². Craesillus muss für seinen Hochmut und Leichtsinn bezahlen. In den folgenden Szenen wird der Obdachlose noch mehr erniedrigt und ihm droht sogar der Kerker.

Im letzten Akt bereitet sich die Wandlung des Faulenzers vor. Er versucht zu seinem Vater zu gelangen, um ihn um Vergebung zu bitten¹⁵³. Doch noch hat er keinen Erfolg. Die dritte Szene ist kurz und fasst den Stand der Dinge zusammen¹⁵⁴.

¹⁴⁹ FZA Ma 1367, 403.

¹⁵⁰ „Timenda nil mendicitas, quia sum pius, et dilienter studeo, per studium mihi panem merebor.“ Ebd.

¹⁵¹ „Non ampliùs te filium agnoscit suum. Iam Dromulus Craesillus est.“ Ebd.

¹⁵² Ebd., 403 f.

¹⁵³ „Ad genua supplex accidam, et dicam: pater peccavi et omne habeo poenarum genus promptissime. unum deprecari, ne filium expelle penitus patriâ exclusum domo.“ Ebd., 408.

¹⁵⁴ „Edm: Nunc vere miser es. Pamph: Ego lacrimas vix contineo, dum considero, qualis hodiè fuerit Craesillus et qualis modò; prius patris ditissimi haeres unicus, repentè mendicabulum pauperrimum. Edm: Nunquid modo studere malle, quam domo pulsus paternâ, [...] panem per urbem quaerere.“ Ebd., 409.

Da überkommt es Craesillus, er fleht um Erbarmen und will in Zukunft studieren: „Volo studere, volo“¹⁵⁵. Er will dem Moderator gehorchen. Seine Kameraden sollen für ihn bürgen, er verspricht – nun übereifrig –, alles zu lernen, was in der Schule gelehrt wird: „Non praeterita tantum, sed et praesentia, et futura, totam denique syntaxin et canisium, et tota in scola quidquid docetur, sedulus discam omnia“¹⁵⁶. Seine Kameraden wollen sich tatsächlich für ihn einsetzen.

In den folgenden Szenen schwankt die Stimmung zwischen Hoffen und Bangen, ob es für den heruntergekommenen Sohn aus reichem Haus eine Rettung gibt. Zunächst muss sich Craesillus noch mehr erniedrigen, bevor sich die Handlung für ihn zum Guten wendet: Er soll als Diener arbeiten, eine Gnade, die Beryllus dem Bettler erweisen will. Aber Craesillus kann sich nicht an den Gedanken gewöhnen¹⁵⁷. Schließlich will er doch dienen, aber irgendwo, wo ihn niemand kennt. Als für Craesillus alle Hoffnung verloren scheint, glimpflich aus seiner misslichen Lage gerettet zu werden, kommt es in der neunten und letzten Szene des fünften Aktes zu einer überraschenden Wende: Akt vier und fünf werden als Spiel entlarvt, in dem Craesillus unfreiwillig und ohne es zu wissen die Hauptrolle innehatte und das dazu dienen sollte, dem verwöhnten Jüngling eine Lehre zu erteilen und ihn so auf den rechten Weg zurückzubringen, denn seine Eltern meinten es nur gut mit ihm: „Parentes tui voluère te non perditum, sed quod debet vera pietas, amórque, correctum. Hactenus semper solebas dicere: nihil litteris te divitem indigere: mendicabulum induere iussus sapere melius incipis; id quod parentes unicè hoc ludo pio voluère tantum efficere: iam lusum satis!“ Zur Sicherheit ermahnt ihn Dromulus noch einmal, seine Versprechen einzuhalten, „ne fiat ex comoedia tragoedia.“ Craesillus tut dies gerne: „Servabo, nemo dubitet, integrè omnia servabo, quae promiseram“¹⁵⁸.

Die letzten Sätze des Stückes dienen dazu, das „Spiel im Spiel“ vollends aufzudecken und bedienen sich dabei auch theaterspezifischen Vokabulars: Edmund, der zunächst Mitspieler, in der letzten Szene aber eher Zuschauer war, kommt seiner Rolle als Zuschauer nach und spendet Beifall: „Aplaudo [sic!] scenae denique adeo prosperè mutatae.“ Codradomnus, ein dem Craesillus nicht bekannter Student, der erstmals in der achten Szene des vierten Aktes aufgetreten ist, und zwar als „personatus praefectus pauperum“, geht, um seine Rolle abzulegen: „Depono personam meam, quam sustinere me hactenus iussit tuus moderator.“ Von Beryllus wird er näher beschrieben: „Pauper quidem, sed diligens et magnus aliquando Dominus per litteros futurus“¹⁵⁹. Damit wird der Bogen zurück zum Anfang gespannt und auf den Nutzen der Wissenschaften verwiesen. Abschließend bekennt Craesillus noch

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd., 410.

¹⁵⁷ „Sed famulus ego [...] Idque hoc in urbe? Sodalibus coram omnibus?“ Ebd., 412.

¹⁵⁸ Ebd., 413.

¹⁵⁹ Ebd., 413 f.

einmal, dass er die Lehre verstanden hat, und ruft dazu auf, sich an ihm ein Beispiel zu nehmen: „Assentior. Mentem priorum corrigo, ictusque tandem sapio. Vos pueri quoque similes [sic!] mihi sapiatis exemplo meo“¹⁶⁰.

Durch diesen Schlussappell wird deutlich, auf welches Publikum das Stück vornehmlich abzielt, nämlich auf alle Knaben, die – wie Craesillus anfänglich auch – nicht einsehen, dass es im Hinblick auf eine gesicherte Zukunft wichtig ist, die Wissenschaften zu erlernen. Für alle diese Faulenzer wird der Protagonist (als eine Art Spielerzuschauer) zum Vorbild: Er erkennt bzw. muss seinen Irrtum einsehen und verspricht, in Zukunft fleißig zu sein. Die Studenten im Publikum sollen sich (wie Craesillus) die dem Protagonisten erteilte Lehre ebenfalls zu Herzen nehmen, denn sie wissen nicht, ob die ‚fors‘ nicht auch einmal bei ihnen zuschlägt. Das Spiel ist hinsichtlich seines Aufbaus und seines Inhaltes ein hervorragendes Beispiel für die spezifischen Eigenarten des barocken Theaters. Sehr deutlich wird die belehrende Funktion und der große Wert, den man zu dieser Zeit auf Bildung legte.

Da das Ordentheater in der Art seiner Darstellung dem jesuitischen Konzept entsprach, alle Sinne und die Affekte anzusprechen, eröffnete sich den Schülern durch das Theaterspiel ein viel unmittelbarer und umfassenderer Zugang zur vermittelten Materie, als dies bei bloßem Frontalunterricht der Fall gewesen wäre, was sich wiederum positiv auf die Rezeption des Stoffes auswirken konnte. Das Theater war aber auch eine gute Möglichkeit, Stoffvermittlung und moralische Unterweisung mit Spaß am Spiel zu verbinden¹⁶¹, denn der ‚Rollentausch‘ war den Zöglingen eine willkommene Gelegenheit, den strengen Anforderungen des rigorosen Ordens-, Schul- und Gesellschaftslebens zumindest für eine gewisse Zeit zu entkommen¹⁶². Allerdings sollte dieser Aspekt nicht zu hoch bewertet werden, denn sicher führten die Patres auch bei den Theaterproben ein strenges Regiment. Das Theaterspiel bot aber nicht nur im Hinblick auf die Stoffvermittlung interessante Möglichkeiten, sondern war auch geeignet, die Schüler zum fleißigen Arbeiten zu motivieren und die Spendenbereitschaft der Eltern zu fördern.

b. Eine Rolle im Theaterspiel als Anreiz für die Schüler

Da ein öffentlicher Auftritt auf der Bühne trotz aller Routine, die sich im Laufe der Zeit einstellte, für den einzelnen Schüler etwas Besonders und Ehrendolles war, konnte die Aussicht auf eine mögliche Rolle im Theaterspiel dazu motivieren, fleißig zu arbeiten. So konnten – oder mussten – die größeren Rollen zur Belohnung an die guten und fähigen Schüler mit mimischer Begabung vergeben werden; die schlechteren Schüler sollten in den Klassendramen zum Zuge kommen, um sie vom Nutzen der Deklamationsübungen nicht ganz auszuschließen¹⁶³. Jacob Pontanus

¹⁶⁰ Ebd., 414.

¹⁶¹ Vgl. HAUB, Jesuitisch geprägter Schulalltag, 149.

¹⁶² Vgl. SZAROTA, Jesuitentheater als Vorläufer der modernen Massenmedien, 132.

¹⁶³ Vgl. KROPF, Gymnasial-Pädagogik, 428.

berichtet 1589 in seinen „Progymnasmata latinitatis“, wie sehr den Eltern daran gelegen war, dass ihre Söhne durch die Übernahme verschiedener Rollen im Theaterspiel lernten, Körper und Stimme richtig einzusetzen und sich vor nichts zu fürchten. Immer wieder fragten sie bei ihren Kindern nach, ob nicht eine Aufführung stattfinde und welche Rolle ihren Söhnen dabei zukomme. Pontanus mutmaßt, dass die Eltern glaubten, etwas vom möglichen Erfolg ihrer Söhne würde auf sie selbst zurückfallen¹⁶⁴. Von daher wäre es nicht verwunderlich, wenn der Sohn eines Gönners eine würdige Rolle zugesprochen bekommen hätte, obwohl er über keine besondere schauspielerische Begabung verfügte. Als Grund dürfte man annehmen, dass sich die Jesuiten auf diese Weise bei den Eltern für eine dem Kolleg erwiesene Wohltat bedanken wollten oder dass sich die Patres eine solche noch erhofften. Wie sehr die Jesuiten es verstanden, die Rollenverteilung einzusetzen, um sich Einfluss und Unterstützung zu sichern, zeigt die Praxis in Ellwangen. Hier wurden fürstliche Nebenrollen mit adeligen Schülern besetzt, die Titelrollen und tragenden Rollen dagegen meistens mit Söhnen aus bürgerlichen Beamtenfamilien. Auf diese Weise verschafften sich die Jesuiten mittels der Väter, die sich über die ihren Söhnen zuteil gewordene Ehre freuten, Gönner innerhalb der fürstpropstlichen Regierung und Verwaltung¹⁶⁵.

Da die einfacheren rhetorischen Übungen auf wenige Rollen beschränkt waren, mussten bald aufwendigere Stücke geschaffen werden, um die wachsende Zahl der Schüler integrieren zu können¹⁶⁶. Aus pädagogischen Rücksichten hatte die *Ratio Studiorum* in der *Regula Rectoris*, Nr.13, Frauenrollen grundsätzlich untersagt¹⁶⁷, obwohl diese im Entwurf von 1591 in der 84.Regel für den Provinzial für ganz seltene Ausnahmefälle noch zugestanden worden waren: „Aut si forte necesse sit, non nisi decorus et gravis introducatur in scenam“¹⁶⁸. Jouvancy nennt den Grund: „Doch jeder Gegenstand [...] muss so behandelt werden, dass alles ernst, gemessen und eines christlichen Dichters würdig sei. [...] Ausgeschlossen seien also weltliche Liebe, auch die edelste und reinste, ebenso weibliche Rollen, wie auch immer die Gewandung beschaffen sei. Auch wenn das Feuer unter der Asche glimmt, kann man es nicht ohne Nachteil anfassen, und die Kohlen, die erloschen sind, beschmutzen wenigstens, wenn sie auch nicht brennen“¹⁶⁹.

¹⁶⁴ Vgl. PONTANUS, *Progymnasmata latinitatis*, Bd.1, 457f. Vgl. auch BAUER, *Deutsch und Latein*, 233.

¹⁶⁵ Vgl. PFEIFFER, *Theater*, 548.

¹⁶⁶ Vgl. LEUTENSTORFER, *Theatrum sacrum*, 14.

¹⁶⁷ Vgl. *Ratio Studiorum*, *Regula Rectoris* Nr.13, in: PACHTLER, *Ratio studiorum*, Bd.II, 272.

¹⁶⁸ LUKÁCS, *Ratio atque institutio studiorum*, 241.

¹⁶⁹ JUVENCIUS, *Lern- und Lehrmethode*, 255. Er findet ebd. einen weiteren Vorteil, den diese Regelung nach sich ziehe: „Aus dieser Vorsicht wird der Lehrer aus dem Ordensstande noch den Vorteil ziehen, dass er gewisse Dichter in der Muttersprache nicht zu lesen braucht, in deren Stücken eine weiche und geflissentlich herbeigezogene Liebe fast immer die erste Rolle spielt, eine Lektüre, wie es keine gefährlichere gibt.“

Weil es allerdings ohne Frauenrollen unmöglich sei, Dramen aufzuführen, ging man seit Beginn des 17. Jahrhunderts den Ordensgeneral wiederholt um Dispens von dieser Bestimmung an, die dieser mit der Auflage gewährte, weibliche Rollen sollten selten und dann von gesetzten („*gravesque et modestae*“) Personen dargestellt werden¹⁷⁰. Diese Vorbehalte blieben bis weit ins 18. Jahrhundert hinein bestehen¹⁷¹. Dagegen waren bei den Benediktinern Frauenrollen von Anfang an erlaubt und üblich, auch in den Intermedien¹⁷². Aber auch in den Dramen des Marchtaler Bestandes finden sich mit Ausnahme einiger Protagonistinnen, wie Alexandra (Nr.208), Ansberta (Nrn.35 und 190), Caesarea (Nr.58), Ismeria (Nr.138), Justina (Nr.268), Maria Stuart (Nr.298), Monica (Nr.67), Theolinda (Nrn.54, 244 und 245) und Thisbe (Nr.37) sowie einiger mythologischer oder alttestamentlicher Figuren in Chören und Musikdramen keine Frauenrollen¹⁷³. Die Mütter und Ehefrauen der vielen männlichen Protagonisten machen ihren Einfluss meist durch Briefe und sonstige Botschaften geltend, z.B. in den Dramen über den Märtyrer Pancharius (Nr.12) und über Hugo, den Gründer des Stiftes Marchtal (Nr.324).

Um möglichst viele am Theaterstück zu beteiligen, gab es bei den großen Aufführungen viele, oft recht unbedeutende Rollen, die auch komische Elemente aufwiesen, und eine Masse von Statisten, die erst seit der Mitte des 17. Jahrhunderts mit einem ‚*his accedunt*‘ am Schluss der Periochen aufgeführt wurden. Zu diesen Statistenrollen zählten an erster Stelle die ‚*Milites*‘, dann die ‚*Satellites*‘, die ‚*Famuli*‘, ‚*Ephebi*‘, ‚*Musici*‘ und ‚*Aulici*‘, beliebt waren auch ‚*Nautae*‘, ‚*Piscatores*‘ und ‚*Venatores*‘. Weniger begabte oder jüngere Schüler konnten in den so genannten Stummen Szenen oder im *Saltus* zum Einsatz kommen; ein Ballett konnte mit dreißig

¹⁷⁰ Vgl. PACHTLER, *Ratio studiorum*, Bd.II, 488: Die oberdeutsche Provinz erhielt 1603 von Ordensgeneral Aquaviva Dispens. Bereits 1600 hatte die rheinische Provinz gebeten, vom Verbot der Frauenrollen zu dispensieren. Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 266. Weitere Beispiele bei DUHR, *Studienordnung*, 137, Anm. 1.

¹⁷¹ So hat etwa LANG, *Dissertatio*, 27 (lat.) bzw. 178 (dt.), Bedenken gegen Frauenrollen, was z.B. in seinen Äußerungen zum Kniefall deutlich wird: „Personen des anderen Geschlechts aber (falls solche notgedrungen auf die Bühne gebracht werden müssen) sollten immer mit beiden Knien auf dem Boden sprechen, da diese Art den Frauenzimmern und Jungfrauen ansteht, nicht jene erste, nur männlichen Wesen eigene.“ Auch in der rheinischen Provinz wird des Öfteren gerügt, dass Schüler in Frauenkleidern auftreten – noch 1763 spricht sich der Provinzial gegen weibliche Rollen im Frauenkostüm aus. Die Ermahnungen scheinen aber eher gegen die Art des Auftretens als gegen Frauenrollen überhaupt gerichtet zu sein, denn 1765 erschien die Cleopatra im Hildesheimer „*Antonius und Cleopatra*“ in einem Liebhaberkostüm. Auch Avancini hatte aus dieser Not eine Tugend gemacht, indem seine Damen in Verkleidung auftraten, was gleichzeitig der Beliebtheit der Hosenrollen entgegenkam. Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 253 f., der in Bezug auf die Exaktheit seiner Ausführungen zu diesem Punkt allerdings mit Vorsicht zu genießen ist.

¹⁷² Vgl. BOBERSKI, *Theater der Benediktiner*, 58.

¹⁷³ Vgl. die Tabellen 1 bis 3 im Anhang auf der CD-ROM. Die Protagonistinnen finden sich vielfach in den Dramen der Biberacher Komödianten, die nicht zum Ordentheater zählen. Zu den Chorfiguren vgl. Abschnitt II.3., S.92f.

und mehr Personen besetzt sein. Dazu kamen die Sänger der Chöre. So war es möglich, dass in der jesuitischen Schulkomödie der Glanzzeit bis zu 50 und mehr Sprechrollen und ebenso viele stumme Rollen untergebracht wurden.

Diese Tendenz lässt sich auch bei den jesuitischen Theoretikern feststellen, wenn Pontanus höchstens 14 Schauspieler zulassen will, Donatus seinen Chor schon mit 50 Personen besetzt und Masen¹⁷⁴ sich für hohe Flexibilität ausspricht. Bei den Münchener Jesuiten kamen 1577 in der „Hester“ rund 300 und 1596 im „Gottfried von Bouillon“ 152 Beteiligte zum Zuge. 1738 sind in Innsbruck 312 Darsteller angegeben¹⁷⁵. In der Frühzeit des Jesuitenordens wurde in manchen Städten die mittelalterliche Tradition des Aufzugs bzw. Umzugs der Schauspieler fortgeführt. An dieser ‚Processio‘ konnten auch Personen mitwirken, die im Stück gar nicht auftraten, wie etwa das Gefolge eines vornehmen Herren¹⁷⁶. 1577 sollen sich in München an der Prozession zur Hester 1.700 Personen in etwa 170 Gruppen beteiligt haben, von denen ein Teil beritten war, ein anderer auf Schlitten und Triumphwagen saß¹⁷⁷. Wahrscheinlich waren unter den 900 Jesuitenschülern, die im „Triumphus divi Michaelis archangeli Bavarici“ von 1597 mitwirkten, welcher umzugsähnliche Elemente aufwies, ebenfalls eine Reihe solcher Statisten¹⁷⁸. Der Auftritt im Theater diente aber nicht nur der Motivation der Schüler, sondern auch zur Kontrolle ihrer Leistungen.

c. Das Theaterspiel als Lernzielkontrolle

Die Tatsache, dass die Schüler ihre Fähigkeiten vor einem größeren Publikum unter Beweis stellen sollten, war im Rahmen des pädagogischen Konzepts der Jesuitenschulen explizit vermerkt. Das Auftreten vor einem kleineren oder größeren Publikum diente von Anfang an als Lernmotivation und sollte das, was man im Unterricht erreichen wollte, noch verstärken. In der Frühzeit wurde diese Öffentlichkeit bei den musikalischen Auftritten während des Gottesdienstes hergestellt, dann auch

¹⁷⁴ Vgl. MASENIUS, *Palaestra Eloquentiae Ligatae Dramatica*. Pars III. & ultima, 20 f.

¹⁷⁵ Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 255–257.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., 183. Die Prozession als Wechsel des Ortes war wesentlich für die dramatische Entwicklung des geistlichen Spiels, denn durch sie wurde, wie durch die Bewegung überhaupt, nicht nur Raum aktualisiert, sondern auch der kontinuierliche zeitliche Verlauf symbolisiert. Eine Prozession konnte Teil des Spiels sein, dem Aufzug der Darsteller dienen oder unerlässlich sein, wenn die wechselnden Schauplätze des Spieles über die ganze Stadt verteilt waren. Vgl. FREY, *Gotik und Renaissance*, 185 f.; BRINKMANN, *Das religiöse Drama*, 260. Zu einer anderen Kategorie zählen die bloßen Festzüge, auch wenn dabei von kostümierten Darstellern verschiedene Deklamationen abgehalten wurden. Diese Festzüge bildeten selbständige Veranstaltungen, die nicht zum Theaterbetrieb im engen Sinn gehörten. Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 183.

¹⁷⁷ Vgl. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, Bd. III, 477.

¹⁷⁸ Vgl. BAUER, *Deutsch und Latein*, 234.

¹⁷⁹ Vgl. SCHLEDERER, *Unterricht*, 171, Anm. 20.

bei Theateraufführungen usw.¹⁷⁹ So empfiehlt die *Ratio Studiorum* in den „Regulae Academiae Rhetorum et Humanistarum“ dem Rector, „z.B. Vorlesungen, Deklamationen und Verteidigung von Thesen, bisweilen mit grösserem Glanz und äusserem Prunke [... zu veranstalten] und dazu einen Kreis von angesehenen Personen“ einzuladen¹⁸⁰. Die einzelnen Klassen wechselten sich hinsichtlich der Deklamationen periodisch ab, so dass in jedem Monat eine andere Klasse der Schule ihre Deklamation vorführen und sich so der Kritik der Schulöffentlichkeit stellen musste¹⁸¹.

Mit Hilfe der Theateraufführungen, deren Einfluss nicht auf die Schulgemeinschaft beschränkt war, konnte man den Lernfortschritt und die Talente der Schüler in der breiten Öffentlichkeit zur Schau stellen¹⁸². Auch die feudalen Gründer der Jesuitenkollegien erwarteten, dass sich die Schule öffentlich präsentierte¹⁸³. Daraus entwickelte sich als ‚Hauptgattung‘ der Vorstellungen auf den Ordensbühnen die ‚Tragoedia‘ oder ‚Comoedia finalis‘ bzw. die ‚Ludi autumnales‘ (Herbstspiele) am Ende des Schuljahres, wodurch die Schüler demonstrieren konnten, was sie während des Jahres gelernt hatten. Dem folgte die feierliche Prämienverteilung als

¹⁸⁰ *Ratio Studiorum, Regula Academiae Rhetorum et Humanistarum*, Nr.4, in: PACHTLER, *Ratio Studiorum*, Bd.II, 479.

¹⁸¹ Vgl. FLEMMING, *Ordensdrama*, 6.

¹⁸² Vgl. KESSLER, *Die „Geistlichen Übungen“*, 50.

¹⁸³ Vgl. LEUTENSTORFER, *Theatrum sacrum*, 14.

¹⁸⁴ Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 257–260; DERS., *Ordensdrama*, 6; VALENTIN, *Le théâtre [...] Salut des âmes*, Bd.1, 278–283. Der Name „Schlusskomödie“ trifft nicht von Anfang an zu. Denn zunächst gab es neben den Freilichtaufführungen auch Spiele in der Aula zur Feier des beginnenden Schuljahres. Da diese Aufführungen zwar erwünscht und ein festlicher Auftakt waren, sich aber als unpraktisch erwiesen, weil das Proben während der Ferien schwierig war, legte man die Vorstellungen ans Ende des Schuljahres, meist auf die ersten Septembertage. Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 259 f. Anders eruiert dies SZAROTA, *Jesuitendrama*, Bd.I/1, 8. Sie geht davon aus, dass anfangs am Schuljahresende, ab 1590 aber zu Beginn des Schuljahres gespielt wurde und bezieht sich dabei wohl auf München. Ähnlich zeigt auch EHRET, *Jesuitentheater*, 32–34, für Freiburg, dass bis 1623 das Herbstspiel meist am Schuljahresanfang, danach – hauptsächlich aus praktischen Überlegungen heraus – am Ende des Schuljahres aufgeführt wurde. DUHR, *Geschichte*, Bd.3, 499 f., illustriert für die oberrheinische Provinz den Grund für die Verlegung auf den Schluss des Schuljahres, die erst 1652 stattfand, folgendermaßen: „Es ist eine alljährlich wiederkehrende Klage, dass ein nicht geringer Teil der Studenten aus der Heimat erst nach dem 8. oder sogar 15. November zurückkehrt [...]. So musste der Schulbeginn fast immer 8–15 Tage hinausgeschoben werden, besonders auch deshalb, weil bei dem Drama, das vor der Erneuerung gespielt wurde, die erwählten Spieler meist zu spät zurückkehrten; man musste deshalb mit Verdruss auf sie warten oder, wenn ihr Ausbleiben sich hinzog, schnell andere, die zur Hand waren, nehmen, die dann für das Lernen ihre Zeit brauchten und so nicht selten die Aufführung bis zum 14. November hinauszogen. Dazu kommt, dass mehrere besonders tüchtige Spieler die Rollen ausschlugen, um nicht früher zurückkehren zu müssen. So geschah es dann nicht selten, dass weniger Geeignete auftraten mussten nicht ohne Tadel von seiten der Auswärtigen und zur Unehre für die Schule.“ Insgesamt wird man wohl (bei einigen regionalen Unterschieden) davon ausgehen dürfen, dass die Tendenz dahin ging, das Herbstspiel am Ende des Schuljahres zu geben. Vgl. VALENTIN, *Le théâtre [...] Salut des âmes*, Bd.1, 282 f. Zur großen Anzahl dieser Herbstspiele im Marchtaler Bestand vgl. die Tabellen 1 und 4 im Anhang auf der CD-ROM.

Schlusseffekt¹⁸⁴. Mitunter war die Vergabe der Prämien an die besten Schüler auch in das Theaterstück integriert¹⁸⁵. In einigen Dramen verweist der Epilog, worin dem Abt des aufführenden Klosters für seine großzügige Spende gedankt wird¹⁸⁶, auf diese Prämienverteilung (z.B. in den Nrn.4, 17, 29, 210 und 382).

Das älteste Drama dieser Art im Marchtaler Bestand stammt aus Zwiefalten (Nr.4). Es wurde 1665 zum Geburtstag oder Namenstag (Natalibus) von Abt Christoph (1658–1675) aufgeführt; im Anschluss erfolgte die Verteilung der Prämien. Da der Namenstag des Abtes am 24. oder 25. Juli war, kann man davon ausgehen, dass die Vorstellung noch nicht – wie mittlerweile bei den Jesuiten allgemein üblich – in den ersten Septembertagen stattfand, sondern einige Wochen früher, auch wenn die Patres es im Allgemeinen mit dem Zeitpunkt der Feiern nicht so genau nahmen¹⁸⁷. Das erste Drama aus der Abtei Marchtal selbst, das annähernd auf den Zeitpunkt des Schuljahresendes datiert ist, wurde ebenfalls im Juli aufgeführt, und zwar 1685 (Nr.12). Ein Verweis auf das Schuljahresende ist explizit erstmals auf dem Titelblatt der handschriftlichen Perioche zum Stück *Fructus Multiplex / ex / Arbore Vitae* aus Zwiefalten von 1697 (Nr.17) gegeben: „Sub Autumnalium Feriarum initia.“ Das Argumentum liefert einen Hinweis auf eine genauere Zeitangabe, nämlich auf das Fest Kreuzerhöhung am 14. September: „Heri exaltatae Triumphos Crucis cecinit Ecclesia“¹⁸⁸. Damit wäre das Drama also am 15. September aufgeführt worden. Im Anschluss an den Epilog ist die „Distributio Praemiorum“ vermerkt. Den später üblichen Termin in der ersten Septemberwoche dokumentieren erstmals die beiden Periochen aus Weißenau: 1726 wurde am 4. September (Nr.22), 1727 am 3. September (Nr.23) gespielt. Soweit die spärliche Überlieferung aus der Zeit vom Ende des 17. bis zum ersten Viertel des 18. Jahrhunderts Rückschlüsse zulässt, hat sich der Brauch der Finalkomödie in den oberschwäbischen Klöstern und Stiften bzw. deren Schulen also erst im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts etabliert.

Die Schlusskomödie wurde in der Regel zwei Mal aufgeführt; in Zentren wie München, Wien, Innsbruck u. a. kamen erfolgreiche Stücke des Jesuitentheaters

¹⁸⁵ Hinweise und Beispiele bei SPRENGEL, Spieler-Zuschauer, 88–91.

¹⁸⁶ Vgl. den Epilog des Marchtaler Dramas Nr.29: „Apollo cum Pallade ad sua quoque proemia en gratiosa Amplissimi Domini Praesulis Udalrici munificentia, bene meritam de re litteraria Marchtallensi Asceterii iuventute invitant.“ FZA Ma 1371, 874.

¹⁸⁷ Vgl. dazu Tabelle 1 im Anhang auf der CD-ROM. Beispielsweise wurde 1749 des Namens-tages des Marchtaler Abtes Edmund (16. November) bereits in einem Melodrama vom 15. September gedacht (Nr.100).

¹⁸⁸ FZA Ma 1371, 690.

¹⁸⁹ Die mehrmalige Aufführung war nötig geworden, als im 17. Jahrhundert die Vorstellungen hauptsächlich in die Aula verlegt wurden und nicht mehr alle Zuschauer auf einmal untergebracht werden konnten. Vgl. FLEMMING, Geschichte, 262 f. Ebenso sieht RÄDLE, Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation, 194 f., Anm. 112, diesen Zeitpunkt frühestens im 17. Jahrhundert gegeben: „Ein Übergang von der Freilichtaufführung zum exklusiveren Saaltheater, wie ihn J. Müller [...] [Jesuitendrama], S.13 und 43, und vor allem (mit besonderer Pointierung gegen die »feudale Elite«) M. Szyrocki: Die deutsche Literatur

fünf- oder sechsmal auf die Bühne¹⁸⁹. In den oberschwäbischen Klöstern und Stiften dagegen spielte man zunächst nur einmal, z. B. in Weißenau (Nrn.22 und 23) oder Marchtal (Nr.36). Eine Perioche aus Elchingen von 1746 verweist erstmals auf die zweimalige Aufführung, nämlich am 14. und am 15. September (Nr.71). In diesem Kloster wurde erst Mitte September gespielt. Im Jahr 1767 war das genau eine Woche später als in Ehingen (2. und 4. September: Nr.275), nämlich am 9. und am 10. September (Nr.280). Die Marchtaler spielten am 1. und am 3. September 1767 (Nr.274), so gab es bezüglich des Herbstspiels keine Überschneidungen und damit auch keinen Konkurrenzkampf in Bezug auf die Zuschauer.

Innerhalb des Jesuitenordens wurde das Interesse der Öffentlichkeit nicht immer positiv aufgenommen. So lehnte etwa der Rektor der Schule von Syrakus die Bitte einiger Bürger ab, welche die 1556 an dieser Schule aufgeführte ‚Komödie‘ „Über gute Sitten“ auch in ihrer Stadt sehen wollten. Als Begründung führte er an, dass die Aufführungen in den Schulen dazu dienen würden, „die Liebe zur Literatur zu fördern, aber nicht als öffentliches Spektakel“¹⁹⁰. 1558 kritisierte ein Jesuit aus Bologna, dass die Schüler ihre Zeit nur mit der Vorbereitung der Theateraufführungen verbringen würden, obwohl es sich für einen religiösen Orden nicht schickte, solche Veranstaltungen zu fördern. Die Jesuiten würden schon belustigt „Komödienpriester“ („preti delle comedie“) genannt. Andere Jesuiten monierten, dass die Spiele zu hohe Kosten verursachten und Skandal erregten¹⁹¹. Die negative Haltung kann allerdings nicht die Mehrzahl der Jesuiten eingenommen haben, denn selbst Versuche der Ordensobrigkeit, das Theaterspiel zu beschränken¹⁹², zeigten nur geringen Erfolg, wie die zahlreichen Berichte von prächtigen Vorstellungen und die Unmenge der überlieferten Aufführungsnachrichten zeigen. Gegner des Theaterspiels argumentierten meist mit der Störung des geregelten Schulbetriebs, während die Befürworter auf den pädagogischen, religiösen und moralischen Nutzen verwiesen, den die Aufführungen für die Schüler und für die Zuschauer brachten.

4. Die Darsteller

Die didaktische Funktion der Schuldramen legte es nahe, die Rollen in erster Linie an die Schüler der Gymnasien zu vergeben. Laut Titelblatt der Periochen erfolgte die Aufführung dann „à studiosa juventute“, d. h. „von der allda studierenden Ju-

des Barock. Eine Einführung, 1968, S.191, für die beiden letzten Jahre des 16. Jahrhunderts postulierten [...], ist zumindest in den bayerischen Jesuitenkollegien nicht festzustellen.“

¹⁹⁰ O'MALLEY, Schulen, 72.

¹⁹¹ Vgl. ebd., 72. Zu den Kosten jesuitischer und benediktinischer Aufführungen vom 16. bis 18. Jahrhundert vgl. FLEMMING, Geschichte, 276 f.; PFEIFFER, Theater, 552–555; BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 55; KANTNER/LADENBURGER, Pflege der Musik, 409–411.

¹⁹² Vgl. dazu unten Punkt III.7.a.

gend“ oder – „à Musis Marchtallensis“ (z.B. Nr.31) und anderer Klöster oder Kollegien und Schulen, wie z.B. 1739 in Innsbruck „à Musis Academicis“ (Nr.47) oder 1745 in Freising „à Musis Lycei“ (Nr.62). Für die großen Aufführungen wurden nicht nur die beiden oberen, sondern auch die unteren Klassen berücksichtigt. Falls also im ersten Schuljahr ein besonders begabter Schüler positiv aufgefallen war, konnte er durch jahrelange, stetige Übung in der Rhetorikklasse ein gewandter Darsteller werden.

Im Marchtaler Bestand gibt der Schüler Praenobilis Carolus Josephus Ibl aus Marchtal das Paradebeispiel einer solchen ‚Karriere‘. Er begann 1764 als Rudimentist mit der Darstellung eines königlichen Prinzen (Nr.236 a), arbeitete sich in den folgenden Jahren kontinuierlich zu den Hauptrollen vor und übernahm 1770, als er bereits Bakkalaureus der Philosophie war, nochmals eine Rolle, und zwar die des Polenkönigs Casimir III., des Vaters des Titelhelden S. Casimir (Nr.317 a). Für dieses Jahr ist sein Name auch unter den „Personae Musicae“ und unter den „Personae interludentes“ zu finden¹⁹³. Für das folgende Jahr ist ebenfalls ein „Praenob[ilis] D[ominus] Ibl“ als Darsteller des Herbstspiels vermerkt (Nr.324b), dabei könnte es sich aber auch um Franz Xaver Ibl, vielleicht Carls jüngeren Bruder, gehandelt haben¹⁹⁴. Sicher hat sich Carl Joseph Ibl allerdings im Jahr 1772 – nun war er Kandidat der Philosophie – als Komponist betätigt. Er schrieb die Musik zum Stück *Manè proficiscimini in viam vestram (Gen 19,2) / Seu / Viator suà de Salute anxius* (Nr.322), ein Melodrama oder Singspiel in fünf Inductiones, das anlässlich des Namenstages von Abt Ignatius (31.Juli) aufgeführt wurde. Es setzt der Klosterfeindlichkeit der Zeit die Bekehrung des Jugendlichen Landinus entgegen, der sich von der Welt abwendet und für ein tugendhaftes Leben im Kloster entscheidet, und schließt mit Wünschen für den Abt.

Gute oder sogar hervorragende schauspielerische Leistungen wurden also nicht durch gelegentliche Proben erreicht, sondern resultierten wohl eher aus einer kontinuierlichen Erziehung zu einem guten Darsteller, selbst wenn es den Patres nicht – oder zumindest nicht in erster Linie – darum ging, hervorragende Schauspieler heranzuziehen. Laut Flemming hatte die 2.Klasse (Humanitas) – unbesch-

¹⁹³ Leider ließ sich nicht feststellen, ob Carl Joseph Ibl vielleicht schon 1763 eine Rolle bekommen hatte, da aus diesem Jahr im Marchtaler Bestand weder eine Perioche noch ein Theaterstück zum Schuljahresende überliefert sind. 1765 spielte er bereits den Titelhelden „Adrevaldus, Theolindae filius“, obwohl er erst in der Grammatica war. Der einzige Darsteller aus der Syntax minor war er 1766, hier übernahm er die Rolle des zweitgeborenen Sohnes des Titelhelden Codrus (Nr.256 a). So geht es in den folgenden Jahren weiter, bis er als Rhetor 1769 Formalus, den Nebenbuhler des Titelhelden, des Gotenkönigs Rodericus, mimte (Nr.307 a).

¹⁹⁴ Praenob. Franz Xaver Ibl aus Marchtal taucht erstmals 1769 im Darstellerverzeichnis des Stücks *Rodericus Gothorum Rex Tragaedia* (Nr.307 a) auf. Er war damals in der untersten Klasse der Klosterschule, der Klasse der Principistae. Franz Xaver trat auch in den Jahren 1770 und 1772, hier im Stück *Sancius Martyr Tragoedia* (Nr.334 a) auf.

det der Tatsache, dass der Rhetorikprofessor die Gesamtleitung innehatte – bei diesen Vorstellungen die Hauptlast zu tragen. Bei manchen Aufführungen, wie z.B. bei der „*Pietas victrix*“ von Nicolaus Avancini, die 1659 durch das Wiener Jesuitengymnasium aufgeführt wurde, kamen die Sprechrollen nur den Studenten zu¹⁹⁵.

Meist traten allerdings Gymnasiasten auf, und wenn am Ort auch ein Lyzeum oder gar eine Universität vorhanden war, auch Schüler und Studenten dieser Einrichtungen. Beispielsweise waren beim Drama *Triumphus amoris mariani*, das am 25. Januar 1756 von der Dillinger Major Congregatio Academica B.M.V. ab Angelo Salutatae aufgeführt wurde (Nr.154), die sechs Sprechrollen und die drei Hauptrollen der musikalischen Teile über den Samson-Stoff (Ri 16,4–31) mit Philosophie- und Theologiestudenten sowie mit einem Studenten der Logik besetzt, während die übrigen sieben gesungenen Rollen von Gymnasiasten eingenommen wurden, unter denen allerdings – der Feststellung Flemmings zum Trotz¹⁹⁶ – kein einziger aus der Humanitas war. Ähnlich verhält es sich bei den meisten der im Marchtaler Bestand überlieferten Jesuitendramen¹⁹⁷. In den Dramen *Theolinda* vom 4. und 6. September 1741 (Nr.54 a), *M. T. Cicero* vom 2. und 6. September 1763 (Nr.226), beide als Herbstspiel vom „Kayserlich-Koeniglich=Erzherzoglichen Gymnasium der Gesellschaft Jesu zu Innsbruck“ dargeboten, im Drama *Regii vatis Perditus Absalon* der Luzerner Congregatio minor von 1760 (Nr.198), im Drama *Felix in Filio Pater. Oder. Der in seinem Sohn Beglückte Vater* (Nr.259), das 1766 als Herbstspiel vom Dillinger Jesuitengymnasium aufgeführt wurde, und im Herbstspiel des Augsburger Jesuitengymnasiums *Trebellius Bulgariae Rex Tragoedia* von 1763 (Nr.227 a) teilten sich dagegen Studenten und Schüler gesprochene und gesungene Rollen¹⁹⁸. Darüber hinaus gibt es auch Nachrichten, dass bisweilen Personen auftraten, die keine Schüler (mehr) waren¹⁹⁹.

Die Periochen der Abteien verzeichnen darüber hinaus auch Konventualen als Darsteller, und zwar auch solche, die das Hausstudium bereits absolviert hatten. So wurde 1666 das Drama *Apologeticum Aprilis* (Nr.5) in Marchtal vom dortigen Konvent aufgeführt („*humili Conventu exhibitum*“) und zwar „*per Studiosam ibidem Iuventutem*“. Beispielhaft sei weiterhin auf die im Marchtaler Jubiläumsjahr 1771 aufgeführte Tragödie *Hugonis / Fundatoris nostri Marchvallensis / Liberatio* (Nr.324) verwiesen. Bei der Perioche zu diesem Drama fehlt zwar das Darstellerverzeichnis,

¹⁹⁵ Vgl. FLEMMING, Geschichte, 251, 255 und 281.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., 281.

¹⁹⁷ Vgl. z.B. FZA Ma 1375, 493 (Konstanz 1751); Ma 1375, 432 (Konstanz 1753); Ma 1374, 326 (Konstanz 1766); Ma 1373, 472 (Augsburg 1767): Auch bei diesen Aufführungen traten die Gymnasiasten nur in den musikalischen Teilen auf, hatten aber keine Sprechrollen inne.

¹⁹⁸ Das Mitwirken der höheren Studenten im *Trebellius Bulgariae Rex* ist eigens zu erwähnen, denn die Perioche gibt an, das Herbstspiel sei von der studierenden Jugend des Catholischen Gymnasiums der Gesellschaft Jesu zu Augsburg aufgeführt worden. Das Gymnasium war aber bekanntlich nach der Rhetorikklasse beendet.

¹⁹⁹ Vgl. VALENTIN, Le théâtre [...] Salut des âmes, Bd.1, 307.

dafür werden die Personen und die Darsteller der jeweiligen Rollen zu Beginn des handschriftlichen Textes des Hauptteils aufgelistet. Die Konventualen waren R.P. Mauritius²⁰⁰, der die Rolle des Böhmenkönigs Vladislaus II. übernommen hatte, R.P. Thomas²⁰¹, der Heinrich, den Herzog von Sachsen, spielte, R.F. Johannes Baptist²⁰², der die Hauptrolle des Pfalzgrafen Hugo II. gab, und R.F. Ursatius²⁰³, der die Rolle Welfs VI. übernommen hatte. Die übrigen Darsteller waren Schüler der Klosterschule, die in dieser Aufführung nicht zum ersten Mal auf der Bühne standen. Das zeigen die Darstellerverzeichnisse der Marchtaler Periochen aus den Jahren 1764/1768 bis 1772, dem letzten Jahr, in dem Marchtal eine Perioche mit Darstellerverzeichnis für die Theateraufführung zum Schuljahresende hat drucken lassen.

Zuweilen fehlen in den Darstellerverzeichnissen die Namen zu verschiedenen, meist wichtigen Rollen. Die Vermutung, dass die zugehörigen Darsteller noch nicht bekannt waren, ist unwahrscheinlich, da gerade große Rollen über einen längeren Zeitraum einstudiert werden mussten. Ein Vergleich der Perioche zur Marchtaler Herbsttragödie *Sancius Martyr* von 1772 (Nr.334 a) mit den im *Vestiarium* (Nr.334 c) verzeichneten Mitwirkenden ergibt, dass die in der Perioche fehlenden Namen Marchtaler Konventualen gehören, die sich also seit Beginn der Marchtaler Überlieferung als Darsteller betätigten²⁰⁴.

In manchen Fällen waren auch Bürger, Priester, Advokaten oder Leute aus dem Volk als Schauspieler an den Aufführungen beteiligt, wobei die Patres darauf bedacht waren, die Spiele mit eigenen Kräften zu bestreiten, sofern sie nicht, wie manchmal bei den Instrumentalisten, auf Unterstützung von außen angewiesen waren²⁰⁵. Im Marchtaler Bestand finden sich lateinisch-deutsche Periochen zu

²⁰⁰ Es handelt sich um Pater Mauritius Buck. Er wurde am 12.Dezember 1745 in Izhofen (Hizkofen), geboren, trat am 16.November 1763 in Marchtal ein und legte seine Profess am 16.Juni 1765 ab. Mauritius Buck starb am 8.Juli 1808. Vgl. die Einträge im Konventskatalog (Diözesanarchiv Rottenburg, M 143, Bd.134).

²⁰¹ Der Kanoniker Thomas Röhrenbach aus Marchtal kam am 21.November 1745 zur Welt, trat am 2.Oktober 1765 in Marchtal ein und legte am 26.April 1767 seine Profess ab. Gestorben ist er am 22.Dezember 1818. Vgl. ebd.

²⁰² Dabei handelt es sich sehr wahrscheinlich um den Marchtaler Kanoniker Joannes Baptista Crais. Er wurde am 20.November 1749 geboren und stammte aus Neuburg an der Kammel. 1768 trat er in Marchtal ein und legte 1770 seine Profess ab. Er starb bereits am 12.Januar 1777. Vgl. ebd. Im Marchtaler Bestand (FZA Ma 1369, S.756–766) findet sich vom 24.Juni 1772 auch ein kleines Theaterstück, das ihm einer seiner Mitbrüder, wahrscheinlich Sixtus Bachmann (1754–1825), zu seinem Namenstag gewidmet hat. Vgl. dazu OBERST, „Die Klagenge Musicalische Instrumenten“, 21–35.

²⁰³ Frater Ursatius Schindelmann wurde am 4.April 1751 in Wilflingen geboren, trat am 21.November 1768 in Marchtal ein und legte seine Profess am 24.Juni 1770 ab. Er starb am 1.November 1794 in Amern, wo er auch begraben wurde. Vgl. Diözesanarchiv Rottenburg, M 143, Bd.134.

²⁰⁴ Vgl. die zu frühen Dramen aufgelisteten Darsteller (z.B. Nr.1).

²⁰⁵ Vgl. EHRET, Jesuitentheater, 106–108.

Herbsttragödien des Lyceums und Gymnasiums der Münchener Jesuiten, die Beispiele dafür bieten: Im Stück *Iphicrates Victor Sui*, aufgeführt am 4. und 6. September 1753, teilten sich nicht nur Studenten und Schüler die Sprech- und Gesangsrollen, sondern in der Hauptrolle trat ein gewisser „Praenob. & Excellent. D. Stephan Joseph Adam Muerpöck“ [sic!] auf, seines Zeichens Dr. phil. und Dr. med., außerdem Leibarzt („Med. Cubic.“) des Regensburger und Freisinger Fürstbischofs, zu dieser Zeit Kardinal Johann Theodor von Bayern (1719 bzw. 1727–1763)²⁰⁶.

Die Vorstellungen der *Virtus Triumphans* vom 4. und 6. September 1765 bestritten ebenfalls Schüler und Studenten; die Hauptrolle spielte allerdings ein gewisser „Nob[ilis] ac Stren[uus] D[ominus] Melchior Grueber“, Lizenziat beider Rechte und Advokat (Nr.246 a). Besagter Grueber spielte auch in den beiden folgenden Jahren die Hauptrolle, und zwar in dem Stück *Fides Magnanima die Großmuethige Treue* am 3. und 5. September 1766 (Nr.258 a) und im Stück *Humanitatis Praemium die Vergeltung der Menschenliebe* vom 2. und 4. September 1767 (Nr.276 a). Außerdem wirkte Grueber in der II. Meditation der Münchener Congregatio Major Latina von 1767 mit, allerdings nicht in der Hauptrolle, diese hatte nämlich oben genannter Stephan Josef Muerpöck inne (Nr.267). 1769 bekam Grueber schließlich auch die Hauptrolle der II. Fastenmeditation (Nr.303). Danach lassen sich die Schauspiel-,Karrieren⁶ Gruebers und Muerpöcks mittels des Marchtaler Bestandes nicht mehr weiterverfolgen, da sich aus den folgenden Jahren keine Periochen erhalten haben. Deutlich wird jedoch, dass bestimmte Personen über Jahre hinweg eine Art Privileg innegehabt haben müssen, an den Meditationen und Herbstspielen der Jesuiten als Schauspieler mitzuwirken. Ähnliches gab es auch bei den anderen Orden. So fungierten z.B. im Elchinger Drama von 1746 mit dem Titel *Felix in Fide Felicitas* (Nr.71) als Darsteller und Sänger Gymnasiasten und Fratres, außerdem Nobilis D. Franciscus Antonius Schöffler, D. Carolus Josephus Bartholomaeus Schindele und D. Dominicus Sartory, die keiner Klasse zugeordnet waren, also wohl weder Angehörige des Gymnasiums noch des Klosters waren. Dagegen spielten und sangen im Stück von 1767 nur Gymnasiasten (Nr.280).

Öfter wurden wichtige Rollen – damit sind nicht unbedingt große Rollen mit viel Text gemeint, sondern eher Rollen wichtiger Persönlichkeiten wie Fürsten usw. – mit Schülern aus adeligem Hause besetzt, wie es bei einem Ingolstädter Festspiel zur Kanonisierung der Heiligen Ignatius und Franz Xaver von 1622 deutlich wird, wo 20 Grafen und Barone und etwa 50 Schauspieler aus einer vornehmen Familie mitspielten. Dies ist einerseits darin begründet, dass reiche Eltern eher die eventuell anfallenden Kosten für Kostüme tragen konnten, andererseits darin, dass die Söhne Adelliger z.T. außerhalb der Schule bereits eine Ausbildung durch einen Tanzlehrer genossen hatten und daher eine gewisse schauspielerische und tänzerische Vorbil-

²⁰⁶ Vgl. FZA Ma 1375, 389–405, hier 396.

²⁰⁷ Vgl. RÄDLE, Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation, 195; HÄNSEL, Geschichte, 87 und 264, Anm.261.

dung hatten²⁰⁷. Außerdem sollten nicht arme, unbekannte Knaben, weltmännisches Auftreten lernen und vorführen, sondern diejenigen, die für diese besondere Laufbahn vorgesehen waren. Da solche Rollen nicht immer die größten oder wichtigsten waren, konnten auch schauspielerisch weniger begabte (adelige) Schüler bei der Rollenvergabe zum Zug kommen²⁰⁸. Letztlich ließ sich eine Rolle in der Schlusskomödie als Ausgleich und Trost für die durch die Prämienverteilung weniger Begünstigten einsetzen.

Umgekehrt konnten begabte, aber nicht standesgemäße Schüler Hauptrollen wie die des Bösewichtes übernehmen. Statistenrollen (*Milites*, *Cives*, *Ephebi*) boten ebenso wie Chöre, z.B. Chor des Volkes, der Priester („*Chorus Poparum*“ oder „*Chorus Levitarum*“: z.B. in den Nrn.165 und 182), der Soldaten („*Chorus Militum*“) und stumme Szenen den weniger Begabten eine Chance für einen Auftritt. Schüler aus den unteren Klassen kamen meist im *Saltus* zum Einsatz, zum Teil wurden auch hier geübte Adelige bevorzugt, wie z.B. 1759 beim Herbstspiel der Piaristen von Kempten, wo vier Freiherrn bzw. Barone unter der Anleitung des Tanzmeisters Johannes Dilange eine Choreographie zum Besten gaben (Nr.189). Oder 1741 beim Herbstspiel in Innsbruck: Hier traten im „*saltus comicus*“ 18 Schüler als „*Pastores et Venatores*“ auf, von denen neun adelig waren. Mit dem Einüben der Darbietung war ein gewisser Joannes Daniel Dejean aus Chaumont, „*arti saltatoricae Magister*“, betraut²⁰⁹.

Die Einzelrollen der Chöre erforderten musikalisches Talent, daher wurden die Hauptarien zuweilen von Kirchensängern oder wie bei der oben genannten Aufführung der Kemptener Piaristen von „*Musici aulici*“ übernommen²¹⁰. Zuweilen bekamen Personen, die bereits eine oder mehrere andere (Neben-)Rollen innehatten, weitere Statisten- oder Tanzrollen²¹¹. Daher sollte man das z.T. beachtliche Personenaufgebot des Ordenstheaters nicht nur darauf zurückführen, dass die Patres möglichst vielen Schülern die Gelegenheit zu einem öffentlichen Auftritt geben wollten, sondern auch in Betracht ziehen, dass dies wohl allgemein dem barocken Geschmack entsprach: Die Zuschauer waren von den Massenszenen beeindruckt²¹². Ein solches, für das Ordenstheater der oberschwäbischen Abteien relativ großes Personenaufgebot beanspruchte beispielsweise 1758 das Ehinger Gymnasium in sei-

²⁰⁸ Vgl. FLEMMING, Geschichte, 254.

²⁰⁹ Vgl. FZA Ma 1367, 545.

²¹⁰ Ein weiteres Beispiel bietet das Drama musicum *Leo/Parthenii ovilis custos*, das 1743 von der Congregatio Major Litteratorum in Augsburg aufgeführt wurde (Nr.57). Dabei hatte ein gewisser „D. Josephus Lechner, [...] Episcopi Augustani Musicus Aulicus“ als „*Uranophilus, seu Genius marianus*“, eine der Hauptrollen inne; außerdem traten eine Reihe Schüler aus den unterschiedlichsten Klassen auf, die gleichzeitig „*Ecclesiae Cathedralis Capellae Musici*“ waren. Vgl. ebd. 1375, 723.

²¹¹ Beispiele dafür finden sich in mehreren Periochen des Marchtaler Bestandes, u. a. in Nr.159. Zur Rollenverteilung an den Jesuitengymnasien vgl. FLEMMING, Geschichte, 254–256.

²¹² Vgl. PFEIFFER, Theater, 547.

nem Herbstspiel *Nihil Scire, Sapere* über den Rücktritt Karls V., der darin als Vorbereitung auf einen guten Tod gedeutet wird (Nr.181). Hier traten knapp 100 Personen auf. Neben den Hauptrollen (Karl V., Philipp II. und Ferdinand I.) und den „Personae Musicae“ gab es Spanier, Belgier, Fürsten, Ritter, Soldaten, Gefangene und Diener. Die meisten Rollen wurden von Studenten und Gymnasiasten übernommen, außerdem spielten ein Baron, „Praenobiles“ und einfache Personen, bei denen die Klassenbezeichnung fehlt. Vielleicht waren es (Ehinger) Knaben oder Männer, die noch nicht oder nicht mehr auf das Gymnasium gingen, aber mit einem Schüler verwandt bzw. bekannt waren, z.B. sind ein gewisser Ferdinand Buohler (Rudimentist) und ein gewisser Thomas Buohler in der „turba parva captivorum“ beteiligt. Auf diese Weise konnten die Patres nicht nur fehlende Darsteller ergänzen, sondern erwarben sich auch noch Sympathien in der Bevölkerung, d.h. bei den stolzen Eltern, deren Kinder auftreten durften, obwohl sie nicht zur Schülerschaft gehörten. Es zeigt sich also, dass bei den meisten Aufführungen zwar hauptsächlich Schüler eingesetzt wurden, dass es die Rollenvergabe im Ordentheater aber auch erlaubte, verschiedene andere Personen an das Kolleg oder an die Abtei zu binden. Auf Auswärtige war man z.T. auch in anderen Bereichen, die mit dem Ordentheater zusammenhingen, angewiesen, wie der folgende Punkt verdeutlicht.

5. Die Pflichten von ‚Choragus‘ und ‚Pater comicus‘ – die Frage nach den Autoren und Komponisten

Bei den Jesuiten war die wichtigste Person im Zusammenhang mit einer Aufführung der „Choragus“. Darunter hat man sich den Leiter der Proben und Aufführungen vorzustellen. Meist musste er sich auch um die übrige Organisation im Zusammenhang mit den Vorstellungen kümmern und den Text der Stücke verfassen²¹³. Bei den Benediktinern und in anderen Klöstern und Stiften erfüllte der ‚Pater comicus‘ diese Pflicht, der hier nur gelegentlich als ‚Choragus‘ betitelt ist²¹⁴. Da die szenische Darstellung hauptsächlich zum Unterricht der Rhetorikklasse gehörte, waren Choragus und Rhetorikprofessor meist identisch, dieser also Verfasser der Stücke, Regisseur, Dekorateur usw. in einer Person. Auch der Lehrer der Humanistenklasse konnte zu dieser Aufgabe verpflichtet werden²¹⁵. Etwas anders war es bei den Benediktinern, denn der Pater comicus musste ursprünglich nicht unbedingt Rhetoriklehrer sein, sondern wurde unter den dafür am geeignetsten erscheinenden Patres ausgewählt und konnte dieses Amt unter Umständen mehrere Jahre innehaben. Weil der Rheto-

²¹³ Vgl. KINDERMANN, Theatergeschichte Europas, Bd.II, 351 f. BAUER, Multimediales Theater, 215, verweist auf die Poetik DONATUS, *Ars Poetica Sive Institutionum Artis Poeticae Libri Tres*, Köln 1633 (erste Auflage Rom 1631), der mit Ausnahme der Abfassung der Textvorlage genau diese Aufgaben für den Choragus vorsah.

²¹⁴ Vgl. BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 53 f.; FREI, *Comoedia Sacra*, 196.

²¹⁵ Vgl. RÄDLE, Jesuitentheater in Dillingen, 509.

riklehrer allerdings aufgrund seiner Erfahrungen aus seiner Lehrtätigkeit in den unteren Klassen auch auf dem Gebiet des Theaters und der Inszenierung ein bewährter Mann war, zeichnete sich in Salzburg seit dem 18. Jahrhundert ebenfalls die Tendenz ab, diesem das Amt des Pater comicus zu übertragen²¹⁶.

Die Tatsache, dass die Aufgaben des Autors und Regisseurs bzw. des Bühnenbildners oft von einer einzigen Person wahrgenommen wurden, hatte zumindest den praktischen Nutzen, dass bei der Abfassung neuer Stücke die vorhandenen Verhältnisse, besonders im Hinblick auf den Dekorationsfundus berücksichtigt werden konnten²¹⁷, man finanziell zu kostspielige Neuanschaffungen also vermeiden konnte. Der Münchener Rhetorikprofessor Franciscus Lang (1654–1725) fasst in seiner „Dissertatio“ die von einem Choragus geforderten Fähigkeiten und Talente zusammen: „Außer dass er eine angeborene Eignung besitze, ohne die auf diesem Gebiete nichts geleistet wird, sei er vor allem Dichter und Lateiner, verfüge über eine lebhaft Phantasie oder Vorstellungskraft, sei ein vorzüglicher Moralist, ein ausgezeichnete Schauspieler und endlich zur handwerklichen Tätigkeit gerüstet. [...] Wenn der Chorag darüber hinaus in der Musik und Malerei bewandert ist (was ich wünsche, nicht fordere), wird er allgemeinen Beifall finden“²¹⁸.

Trotz aller Vorlagen war es keine leichte Pflicht, jährlich mindestens ein Stück parat zu haben. Bisweilen musste der Choragus dem Rektor für das Herbstdrama drei Entwürfe vorlegen, aus denen einer ausgewählt und für die Aufführung genehmigt wurde²¹⁹. Während im 16. Jahrhundert der Rhetorikprofessor noch nicht zur Abfassung der Stücke verpflichtet war, stimmt die Sekundärliteratur darin überein, dass diese Aufgabe in der Folgezeit hauptsächlich dem Rhetorikprofessor zukam. Die Autoren der Dramen werden selten genannt. Meist haben sich die Verfasser nur dann verewigt, wenn das Drama zu einer besonderen Gelegenheit verfasst worden ist oder wenn es einer besonderen Person gewidmet war, wie z.B. die musikalischen Werke von Joseph Anton Weiger (Nr.254) oder von G.A.B. (Nr.323). Auch wenn die Autoren von außerhalb kamen, wurden sie vermerkt. So hat beispielsweise der Marchtaler Kanoniker Hermann Miller 1767 das Drama für die bürgerliche Komödiantengesellschaft von Biberach verfasst²²⁰.

Für die ebenfalls vom Choragus oder Pater Comicus geleiteten Proben der Stücke stand oft wenig Zeit zur Verfügung. Dies legen zumindest zwei handschriftliche Dramentexte nahe, die sich im Marchtaler Bestand erhalten haben. Das erste datiert vom 9. August 1763 (Nr.224), gehört aber höchstwahrscheinlich zu einem Herbstspiel. Das zweite ist mit dem Datum des 15. August 1765 versehen und enthält die zusätzliche Bemerkung „*Theolinda, / tragoedia finalis / pro anno 1765*“ (Nr.244 a),

²¹⁶ Vgl. BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 53.

²¹⁷ Vgl. FLEMMING, Geschichte, 250.

²¹⁸ LANG, Dissertatio, 209.

²¹⁹ Vgl. DUHR, Studienordnung, 141.

²²⁰ Zu den übrigen im Marchtaler Bestand verzeichneten Autoren vgl. Tabelle 5 im Anhang auf der CD-ROM.

ist also mit Sicherheit der Text zum Marchtaler Herbstspiel von 1765. Die zugehörige Perioche gibt als Datum der Aufführung den 3. und 5. September an. Geht man davon aus, dass es sich bei den Daten der Dramentexte um den Tag der Fertigstellung des Dramas handelt, so standen für die Proben lediglich drei bis vier Wochen zur Verfügung. Daraus kann man wiederum auf eine gewisse Routine und Übung der Beteiligten schließen. Beim Einstudieren sollte der Choragus ohnehin mehr durch Vorspielen als durch langes Reden wirken²²¹.

Der Choragus trug meist auch Sorge für Kostüme, Maschinen, Dekorationen und für die Beschaffung der nötigen Geldmittel. Wenn in kleineren Kollegien nicht genügend Geld für neue Dekorationen oder für Handwerker u. a. zur Verfügung stand, sich diese aber nicht vermeiden ließen, musste der Choragus vielleicht sogar selbst Dekorationen malen und Maschinen entwerfen oder sich von einem begabteren Ordensbruder helfen lassen, wie das Amberger Kolleg vom Münchener Jesuiten Johannes Hörmann (1651–1699). So verwundert es nicht, dass schon aus praktischen Gründen das Jesuitenstück der Reifezeit oft ein Mosaik aus typischen Szenen mit typischen Dekorationen und Effekten darstellt, darunter der Thronsaal, die „spelunca“ des Magiers, ein Zeltlager oder das Meer²²². Wenn ein Kolleg auf keinen handwerklich oder künstlerisch begabten Choragus zurückgreifen konnte, sollte der Chorag, der selbst nicht die ihm vorschwebenden Dekorationen herstellen konnte, wenigstens in der Lage sein, die Künstler und Handwerker der Anstalt bei ihren Ausführungen hinsichtlich der Dekorationen und Kostüme anzuleiten²²³, was natürlich die entsprechenden Finanzmittel voraussetzte.

Neben der Abfassung der Stücke und der Sorge um Dekoration und Kostüme musste der Choragus das Aufstellen der Bühne überwachen, und zwar als Letztverantwortlicher, wobei seit Ende des 17. Jahrhunderts die Podien meist in der Aula stehen blieben, um den Aufwand und Lärm des Aufstellens zu vermeiden²²⁴. Damit der Choragus bzw. der Poet durch die vielfältigen Aufgaben, die im Zusammenhang mit einer Aufführung zu erledigen waren, nicht über Gebühr belastet würde, schreibt die 84. Regel des Provinzials der Ratio Studiorum von 1591 vor, dass ihm andere dabei zur Seite stehen und dann von ihm angewiesen werden sollten²²⁵. Diese Rücksicht findet sich in der späteren Fassung nicht mehr.

²²¹ Vgl. LANG, *Dissertatio*, 62: „Regulas Actionis scenicae, de quibus suprà actum est, nec eas sciat duntaxat, sed & exemplo doceat.“

²²² Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 249 f.

²²³ Vgl. LANG, *Dissertatio*, 62 (lat.) und 210 (dt.). Zu den Pflichten des Choragus und zu seinen Helfern vgl. VALENTIN, *Le théâtre [...] Salut des âmes*, Bd.1, 287–291.

²²⁴ Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 250 f.

²²⁵ LUKÁCS, *Ratio atque institutio studiorum*, 241: „Modo ne labor ille multiplex in erudiendis actoribus, in varia veste sumptuque conquiendo, in extruendo Theatro, aliisque scenicis actionibus, ferme totus incumbat in poetam, cum aequissimum sit illum aliorum, qui ab ipso dirigantur, opera levare.“

²²⁶ Vgl. HAUB, *Jesuitisch geprägter Schulalltag*, 141.

Für die Organisation der Theateraufführungen war bei den Jesuiten letztendlich der Studienpräfekt zuständig²²⁶. Die wichtigste Aufgabe des Präfekten der höheren Schulen war es, alles, was öffentlich vorgetragen wurde, vorher durchzulesen und gegebenenfalls zu genehmigen, wobei er vom Präfekten der niederen (Gymnasial-) Studien vertreten werden konnte, dann aber die zusätzliche Genehmigung des Rektors einholen musste²²⁷. Bei Theaterstücken wurde die Synopse, d. h. der Plan des Stückes in Form einer handschriftlichen Perioche, zur Zensur vorgelegt; das ganze Stück begutachtete der Zensor bei einer der Hauptproben²²⁸. Die „Leges et Statuta“, Abschnitt B, § IV, 5 des Ehinger Lyzeums sehen ebenfalls die Überprüfung des Herbstdramas vor: „Der Pater Comicus [soll] die zum Ende des Schuljahres vorgesehene Komödie zur Zensur in Zwiefalten vorlegen“²²⁹. In den Klöstern und Stiften wie z.B. der Reichsabtei Marchtal lag diese beim Abt²³⁰. Der Präfekt der niederen Studien hatte sich an den Jesuitengymnasien auch darum zu kümmern, dass bei den monatlichen (feierlichen) Deklamationen der Rhetoriker genügend Zuschauer anwesend waren, d. h. er hatte die Aufführungen besonders unter allen Lehrern, bei den Humanisten und den anderen (höheren) Klassen bekannt zu machen²³¹. Bei öffentlichen Aufführungen musste natürlich mehr Aufwand betrieben werden. Mit der Werbung eng verbunden waren die Periochen, die als Einladungen an die Honoratioren überbracht wurden²³².

Auf diesen Broschüren wurden teilweise auch die Komponisten der musikalischen Partien vermerkt. Da nicht jedes Kolleg oder jedes Kloster über einen begabten Komponisten verfügte, war man teilweise auf auswärtige Kräfte angewiesen, die man in der näheren oder weiteren Umgebung fand. Für die Jesuitenkollegien komponierten häufiger die Kapellmeister, Hofmusiker u. ä. der jeweiligen Städte, wie z.B. in Innsbruck 1741 ein gewisser Hofmusiker Jacob Faller (Nr.54) oder 1766 in Konstanz Joseph Fehr, Organist in St.Konrad (Nr.252). Aber auch aus anderen Städten kamen Komponisten. So wurde ein gewisser Placidus de Cammerlohr, Kapellmeister des Freisinger Fürstbischofs, in den Jahren 1767 und 1769 für das Münchener Kolleg tätig (Nrn.267 und 303); P. Johannes Nep. Rumelsfeld SJ aus Ingolstadt komponierte für die Dillinger Jesuiten (Nr.290)²³³.

²²⁷ Vgl. Ratio Studiorum, Regula Praefecti Studiorum, Nr.28, ergänzend Regulae Praefecti Studiorum Inferiorum, Nr.3 und Nr.50, in: PACHTLER, Ratio studiorum, Bd.II, 284 f., 350 f. und 370 f. Die Bestimmungen der Ratio Studiorum bezüglich der Zensur schrieben lediglich einen bereits vorher geübten Brauch fest. Vgl. HÄNSEL, Geschichte, 40 f.

²²⁸ Vgl. ebd., 40. Anders VALENTIN, Le théâtre [...] Salut des âmes, Bd.1, 294–296, der davon ausgeht, dass bereits der gesamte Text schon im Juli vorgelegt werden musste, auch wenn mit Verspätungen zu rechnen war.

²²⁹ Leges et Statuta, 147.

²³⁰ Vgl. FREI, Marchtaler Schul- und Klostertheater, 10.

²³¹ Vgl. Ratio Studiorum, Regula Praefecti Studiorum Inferiorum Nr.32, in: PACHTLER, Ratio studiorum, Bd.II, 264 f.

²³² Zu den weiteren Funktionen der Periochen vgl. unten Punkt IV.1.b., S.193–196.

²³³ Weitere Beispiele in Tabelle 6 im Anhang auf der CD-ROM.

Wenn die Klöster und Stifte in musikalischer Hinsicht Unterstützung brauchten, holten sie sich diese meist aus anderen Abteien; die Benediktiner von Weingarten (1749: Nr.99) und Ochsenhausen (1758) wandten sich sogar an die Universität Salzburg, wo Johannes Eberlin für sie tätig wurde²³⁴. Für Elchingen komponierte 1767 der Marchtaler Kanoniker und Archivschreiber P. Martin Fischer (* 1728) aus Türkheim (Nr.280), der zwischen 1759 und 1764 bereits für sein Heimatkloster einige Stücke vertont hatte (Nrn.188, 199, 215 und 236). Ebenso arbeitete der berühmte Marchtaler Prämonstratenser P. Isfrid Kayser (1712–1771) nicht nur für seine Abtei (Nrn.188 und 205), sondern auch für Elchingen (Nr.71), Wengen (Nrn.92 und 104) und für Biberach (Nr.148). Nur für sein Heimatkloster Marchtal komponierte 1765 und 1766 P. Augustin Pell (* 1736) aus Donauwörth (Nrn.244 und 256), in den Jahren 1760 und 1762 auch zusammen mit P. Martin Fischer (Nrn.199 und 215). Als Schussenrieder Komponisten tauchen im Marchtaler Bestand P. Conrad Kayser (1714–1769) (Nr.159), P. Dominicus Reiner (Nrn. 130, 137 und 168) sowie P. Wilhelm Hanser (1738–1796) auf (Nrn.289 und 295), der auch 1767 für die Biberacher Komödianten (Nr.273) und 1770 für die Komödiantengesellschaft in Waldsee die musikalischen Teile bearbeitete (Nr.318)²³⁵. Aus dem Kloster Ochsenhausen wurden 1762 P. Robert Praelisauer (1708–1771) (Nr.217) und 1764 P. Georg Bögle (1734–1796) (Nr.237) für Biberach tätig²³⁶. Außerdem finden sich im Marchtaler Bestand als Komponisten, die Dramen für ihre Heimatabteien vertont hatten, zwei Patres aus Ottobeuren, nämlich P. Franziscus Schnitzer (1740–1785) (Nr.298) und P. Raphael Weiß (1713–1779) (Nr.182). Weiß war ein Schüler des Irseer Komponisten und Musikgelehrten von europäischem Rang, P.Meinrad Spieß (1683–1761)²³⁷. Weiterhin ist der Roggenburger Prämonstratenser P. Meinrad Banhard zu nennen. Er komponierte 1774 für sein Heimatkloster die Musik zum Herbstspiel (Nr.346)²³⁸.

6. Anregungen, Vorlagen und Quellen für die Abfassung der Dramen

So originell die einzelnen Ordensdramen im Detail auch sind, die vorkommenden Themen und Stoffe wurden meist nicht nur ein einziges Mal behandelt, sondern

²³⁴ Für Ochsenhausen vgl. MAIER, *Bildung und Wissenschaft im Kloster Ochsenhausen*, 306.

²³⁵ Zu den Brüdern Isfrid und Konrad Kayser vgl. BECK, *Elternhäuser*, 303–320.

²³⁶ Zur Pflege der weltlichen und geistlichen Musik im Kloster Ochsenhausen vgl. KANTNER/LADENBURGER, *Pflege der Musik*, 391–418.

²³⁷ Vgl. die Biographie von GOLDMANN, *Meinrad Spieß*.

²³⁸ Zum Schicksal Banhards, der 1796 aus seinem Heimatkloster Roggenburg ausgetreten ist, vgl. TUSCHER, *Roggenburg*, 57, der Banhard nicht in seine Aufzählung der hervorragenden Musiker des Klosters einreicht. Alle weiteren im Marchtaler Bestand aufgeführten Komponisten, die nicht aus oberschwäbischen Klöstern und Stiften stammten und deshalb hier nicht genannt sind, sind in Tabelle 6 des Anhangs auf der CD-ROM verzeichnet.

erfuhren im Laufe der Geschichte des Ordentheaters mehrere Bearbeitungen. Die Autoren griffen in ihren Werken dabei auf bestimmte Quellen zurück, die dann in den Periochen am Schluss des Argumentums aufgeführt werden. Die Dramen, denen Märtyrer- und Heiligenlegenden, die Viten von Herrschern, deren Handeln als das von Heiligen angesehen wurde, und die Lebensbeschreibungen verbrecherischer Tyrannen zugrunde lagen, konnten zahlreiches Material aus der „Legenda aurea“ des Jacobus de Voragine (1228/30–1298), aus Martyrologien und Missionsberichten schöpfen²³⁹. Häufiger werden als Stoffquellen im Marchtaler Bestand die zwölfbändigen „Annales Ecclesiastici“ (Antwerpen 1588–1607) des Kardinals Caesar Baronius Soranus (1538–1607) genannt (Nrn.3, 189, 335 und 336), es finden sich aber auch die „Acta Sanctorum“ (Antwerpen 1643–1770) des Jesuiten Johannes Bollandus (1596–1665) u. a. unter Mitarbeit und Fortsetzung durch Godefridus Henschenius (1600–1681) (Nr.61) oder die Heiligenviten des Laurentius Surius (1523–1578)²⁴⁰. Surius war nicht nur im Kloster Marchtal sehr beliebt (Nrn.3, 105, 115, 120, 131 und 171), sondern wurde auch von den Jesuiten in Konstanz (Nr.252) und von den Benediktinern in Elchingen (Nr.280) verwendet. Daneben fanden sich Dramenstoffe im zehnbändigen „Menologion“ des Symeon Metaphrastes (10. Jahrhundert), einer ‚wissenschaftlich anspruchsvolleren‘ Legendensammlung (z.B. Nr.3), und in den „Annales Ecclesiastici“ (Rom 1616–1672) des Dominikaners Abraham Bzovius (1567–1637), die das Werk des Baronius weiterführen (Nr.6)²⁴¹.

Genannt werden auch das „Martyrologium Romanum“ (Nrn.3, 6 und 334) oder die „Vitae Patrum“ (gedruckt 1643) des Johannes Bollandus (Nr.217). Auffällig ist, dass im Laufe des 17. Jahrhunderts und im ganzen 18. Jahrhundert Quellen an Beliebtheit gewannen, die von Jesuiten verfasst worden waren. Als Autoren werden u. a. die Patres Petrus Ribadeneira (1527–1611) (Nrn.67, 131 und 171) und Matthäus Vogel (1695–1766) (Nr.185) genannt, der mit seinem Werk „Gründliche Unterweisung in dem wahren katholischen Glauben“ (Straßburg 1739) „die größte volkstümliche Apologie des katholischen Glaubens“ veröffentlicht hatte²⁴². Zu den erwähnten Werken kommen Viten²⁴³, Geschichtsbücher oder enzyklopädische Werke, wie das „Magnum Theatrum vitae humanae“ (Köln 1631 und Venedig 1707) Laurentius Beyerlincks (Nrn.164, 227, 318 und 442), und verschiedenste Annalen

²³⁹ Vgl. VALENTIN, Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung, 82.

²⁴⁰ SURIUS, De probatis sanctorum historiis. Dieses Werk wurde kurz nach seinem Erscheinen auch in deutscher Sprache gedruckt. DERS., Der erste Theil Bewerter Historien der lieben Heiligen Gottes. Vgl. BAUER, Deutsch und Latein, 241.

²⁴¹ Vgl. dazu auch VALENTIN, Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung, 82.

²⁴² Vgl. DUHR, Geschichte, Bd.4/2, 111. Im Marchtaler Bestand wird außerdem sein „Annus Sanctus“ (Köln 1727) (Nr.270) zitiert.

²⁴³ Beispielsweise griffen die Augsburger Karmeliten 1737 für ihr Drama über eine „Legende“ aus der Zeit des karmelitischen Ordensgenerals Dominicus a Jesu Maria (1559–1630) auf die wenig bekannte Vita LOBKOWITZ, Dominicus: hoc est venerabilis P. Dominici a Jesu Maria, zurück (Nr.42).

(Nrn.63, 72, 160, 215 und 296), Predigtsammlungen sowie erbauliche Schriften, die von bayerischen Jesuiten, wie Georg Stengel (1584–1651), verfasst worden waren (Nrn.58 und 258)²⁴⁴. Für die japanischen Stoffe griffen die Patres gerne auf die „Historia Ecclesiastica Japonensis“ (Antwerpen 1669, 1678 auch deutsch) des Jesuiten Cornelius Hazart (1617–1690) (Nrn.236 und 325) oder die „Ausführliche Geschichte der in dem äussersten Welt=Theil gelegenen japonesischen Kirch“ (Übersetzung des französischen Originals: Augsburg 1738) des Jesuiten Johannes Crasset (1618–1692) (Nr.71) zurück. Verwiesen wird außerdem auf antike Autoren, wie Sueton, Plutarch, Cicero oder Seneca (z.B. Nrn.23, 70, 273 oder 388) oder theologische Schriftsteller, wie Beda Venerabilis (z.B. Nr.6) oder Bonaventura (Nrn.8 und 301). Bei den Schussenrieder Patres findet sich mehrmals der schlichte Verweis „ex historicis recentissimis“ (Nrn. 130 und 137)²⁴⁵.

Beim Schreiben der Dramen bedienten sich die Autoren oft einer Sammlung von Sentenzen der besten Schriftsteller. So verfügte beispielsweise der Ettaler Benediktiner Ferdinand Rosner (1709–1778), der für das Oberammergauer Passionsspiel 1750 seine „Passio Nova“ verfasste, über eine Sammlung von 7328 Sprüchen zu allen möglichen Materien, die aus den Werken von Seneca, Plautus, Terenz, besonders von Bidermann, Le Jay und Avancini stammten. Ein alphabetisches Sachregister erleichterte das Auffinden der passenden Sätze. Diese Textpassagen konnten dann leicht in das vorher grob strukturierte Handlungs skelett eingebaut werden²⁴⁶.

Teilweise holten sich die Patres auch in den Werken anderer, antiker²⁴⁷, humanistischer und zeitgenössischer Dramatiker Anregungen für ihre Stücke²⁴⁸. Obwohl im Regelfall für jede Aufführung pro Jahr ein neuer Text erstellt und eingeübt wer-

²⁴⁴ Dagegen tauchen im Marchtaler Bestand Andreas Brunners „Annales virtutis et fortunae Boiorum“ und Matthäus Raders „Viridarium Sanctorum“ nicht auf, in denen sich – wie in seiner „Bavaria Sancta“ – religiöse Elemente mit einer nationalen Komponente vermischen. Vgl. dazu VALENTIN, Beiträge, 158–160.

²⁴⁵ Zu den übrigen angeführten Quellen vgl. die Tabellen 1 bis 3 im Anhang auf der CD-ROM.

²⁴⁶ Vgl. FLEMMING, Ordensdrama, 7. Zum Oberammergauer Passionsspiel vgl. HUBER u. a., Passionsaufführungen, 163 f., zur „Passio Nova“ vgl. SCHALLER, „Tragt mitleyd!“, 181–186.

²⁴⁷ Mit ihrer hohen Anzahl klassischer Stücke stellen die Jesuiten in Dillingen im Vergleich zu anderen Kollegien eine Ausnahme dar. Vgl. RÄDLE, Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation, 176–180; O'MALLEY, Schulen, 72; VALENTIN, Le théâtre [...] Salut des âmes, Bd.1, 386–389. Zu den wichtigsten Persönlichkeiten und Dramatikern des spät-humanistischen Jesuitenkreises in Dillingen, Ingolstadt und München vgl. DÜLMEN, Gesellschaft Jesu, 372–393.

²⁴⁸ Beispiele, auch von vielen nichtdeutschen Dramatikern, bei DUHR, Geschichte, Bd.1, 344 und 351–353, DÜRRWÄCHTER, Frühzeit, passim; FLEMMING, Geschichte, 249, 282 und 286; SZAROTA, Geschichte, Politik und Gesellschaft, 20–31, passim; außerdem VALENTIN, Le théâtre [...] Salut des âmes, Bd.1, 389–393; WIMMER, Bühne als Kanzel, 157. Bei den Innsbrucker und den Haller Jesuiten und in der Benediktinerabtei Georgenberg-Fiecht wurden sogar gedruckte Werke des Nürnberger Schuhmachers, Meistersingers und Fastnachtspieldichters Hans Sachs (1494–1576) nachgewiesen. Vgl. HASTABA, Komische Szenen, 83, Anm.25.

den sollte und man daher davon ausgehen kann, dass jedes Drama lediglich einmal inszeniert wurde, kam es öfter vor, dass nicht nur derselbe Stoff verschieden bearbeitet wurde, sondern dass man bisweilen auf bereits gespielte Stücke zurückgriff²⁴⁹. Mitunter geschah dies, ohne dass der ursprüngliche Verfasser darüber informiert wurde²⁵⁰. Im Marchtaler Bestand findet sich ein einziger Hinweis auf ein bereits aufgeführtes Drama: Die Grammatica des Augsburger Jesuitengymnasiums inszenierte am 25. und 26. April 1747 das Drama *Fraus Auctori Pessima* (Nr.80), es trägt zu Beginn der zweiten Seite den Vermerk: „Drama [...] olim est exhibitum, sub titulo mendacium infelix vel Innocentia liberata, Augusti Vindel. ann. 1722.“

Andererseits wurden auch besonders erfolgreiche Stücke unter benachbarten Kollegien, Klöstern und Stiften ausgetauscht und zuweilen nur leicht verändert nachgespielt²⁵¹. Wenige Beispiele finden sich dafür auch im Marchtaler Bestand. Der früheste Beleg ist das Drama *Illustre Charitatis fraternae / Documentum Romae olim ab Amorithe et Dijteoto fratribus*. Dieses wurde erstmals 1736 in Marchtal aufgeführt (Nr.36), findet sich aber 1740 in gekürzter, teilweise neu verfasster Version nochmals, hier allerdings ohne Angabe eines Titels und des Orts der Aufführung (Nr.52). Die musikalischen Partien des Dramas von 1740 weisen wiederum thematische Bezüge zu dem 1728 in Mindelheim inszenierten Stück auf (Freundschaftsbund zwischen David und Jonathan: Nr.25). Mindestens thematische Ähnlichkeit besitzen auch die Theolinda- bzw. Adrevaldus-Dramen des Marchtaler Bestandes aus Innsbruck von 1741 (Nr.54) und aus Marchtal von 1765 (Nr.244); die lateinisch-deutsche, handschriftliche Perioche mit Libretto aus Innsbruck (vielleicht eine Abschrift) lässt keine genaueren Vergleiche zu. Die Personen und die Fabel des Marchtaler Dramas stimmen mit denen der Perioche aus Innsbruck überein. Bei den Chören ließen sich die Marchtaler allerdings etwas Neues einfallen: Sie verdeutlichen die Aussage des folgenden Hauptteils nicht wie die Innsbrucker durch Personen aus der antiken Mythologie, sondern durch die alttestamentliche Geschichte von Joas und Atalja (2 Kön 11, 1–20). In der Marchtaler Bearbeitung wird Joas vor Atalja, der falschen Königin und Baalsdienerin, gerettet und zum König erhoben. Anschließend wird der Baalstempel niedergerissen und damit die falsche Religion ausgelöscht.

Große Ähnlichkeit weist dagegen das Drama der Amberger *Congregatio minor*

²⁴⁹ Vgl. RÄDLE, Lateinisches Theater, 136.

²⁵⁰ Vgl. HÄNSEL, Geschichte, 246, Anm.65.

²⁵¹ Vgl. RÄDLE, Lateinisches Theater, 136. Oft wurde Jacob Gretsers „Priscianus“ aufgeführt oder als Vorlage nachgeahmt. Ebenso geschätzt war Jacob Pontanus, der wohl im April 1580 zur Inszenierung eines Stückes nach Innsbruck gebeten wurde. Matthäus Raders Dramen waren sehr begehrt. Die Stücke Bidermanns findet man öfter und bis weit ins 18. Jahrhundert hinein auf der Ordensbühne, wobei sich hinter einem identischen Titel natürlich nicht immer die Bidermannschen Originalstücke verbergen mussten. Vgl. FLEMMING, Geschichte, 249. Zu diesem Themenkomplex vgl. außerdem VALENTIN, Le théâtre [...] Salut des âmes, Bd.1, 298–303.

vom November 1728 mit dem Titel *Momentaneum quod delectat / aeternum quod cruciat / In adolescente florentissimo ob unicum peccatum mortale aeternum damnato* (Nr.26) mit dem Drama Nr.27 auf, von dem Ort und Zeit der Aufführung allerdings unbekannt sind. Auch bei den musikalischen Partien einiger Stücke gibt es Übereinstimmungen: Das Libretto Nr.264 a von 1766 über den Aufstieg Davids zum König ist ähnlich gestaltet wie Nr.264 b und gleicht fast wörtlich dem Libretto des 1770 in Waldsee aufgeführten Dramas (Nr.318).

Gleich dreimal finden sich die im Januar 1760 in Marchtal als Kantate oder Melodrama gestalteten Neujahrswünsche. Diese wurden zunächst am 1. Januar 1760 für den Marchtaler Abt Edmund II. unter dem Titel *Einfältiger, doch aufrichtiger / Neu Jahrs Wunsch* (Nr.195) durch Bruder Aufrichtig und Bruder Einfalt abgesungen, die den Marchtaler Konvent und die Bauern symbolisieren sollten. Als am 28. Januar 1760 Fürst Joseph Friedrich von Hohenzollern (1715–1769) zu Besuch in Marchtal weilte, wurde diesem der *Nit zu grob / und auch nit zu höflicher / doch aufrichtiger Neu-Jahres-Wunsch* dargebracht (Nr.196). Es handelt sich um eine Adaption des Stückes vom 1. Januar (Anfang und Schluss mit Ausnahme einiger Zeilen des Schlusschores sind verändert), in dem keine Brüder mehr auftreten, sondern militärische Personen²⁵². Doch nicht nur die Marchtaler selbst, sondern auch die Patres aus Zwiefalten haben das Stück vom 1. Januar mit einem neuen Titelblatt versehen und ein zweites Mal aufgeführt und zwar am 10. Januar 1760 für ihren Abt Benedikt²⁵³.

Auch die Ochsenhausener Benediktiner holten sich zumindest Anregungen für ihre Dramen. Ein Beispiel ist das bereits besprochene Joseramnus-Stück vom September 1746 (Nr.72). Der Spielplan des Salzburger Universitätstheaters verzeichnet für den 3. Mai 1746, also für dasselbe Jahr, in dem auch die vorliegende Perioche entstand, die Aufführung eines Joseramnus durch die Rhetorikklasse. Als Autor des Salzburger Dramas, dessen Titel mit dem von Ochsenhausen wortwörtlich übereinstimmt, ist Innozenz Deixelberger genannt, komponiert wurde die zugehörige Musik von Johann Ernst Eberlin²⁵⁴. Das Stück war bereits am 3. Juni 1740 von der dortigen Grammatikklasse dargeboten worden, und zwar unter dem Titel *Paternae severitatis exemplum a Liderico Flandriae principe proprium in filium quondam*

²⁵² JOHNER, Schwäbische Dialektdichtung, 274, hat eine Eintragung im Rappulare von Dieterskirch zum Januar 1760 entdeckt, in der Sebastian Sailer schreibt, er sei: „zu Marchtal in 4 tügen“ gewesen, wo er „dem fürsten Von Zollern aufwarten mußte“, mit dem er auch später gute Beziehungen unterhielt. Daher hält JOHNER seine Verfasserschaft für die beiden Stücke für sehr wahrscheinlich.

²⁵³ Vgl. FREI, Zwiefalter Schul- und Klostertheater, 303 f.

²⁵⁴ Vgl. BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 288. Für diese Aufführung ist sogar die erzeugte Wirkung überliefert: „Es wurde die traurige Historie von Joseramno gespielt, wie die 2 Söhn geköpft wurden. Die Musik aber ware von der Jephthe so schön von H. Eberlin gemacht, dass vil Leyth, der Bischof von Khiemsee selbst, geweinet haben.“ Zitat nach ebd., 51.

²⁵⁵ Vgl. ebd., 283.

editum. Zu diesem Drama ist auch der Inhalt der Chorhandlung bekannt, es handelt sich – wie in Ochsenhausen – um den Jephthe-Stoff²⁵⁵. Aus diesem Grund liegt die Schlussfolgerung nahe, dass in Salzburg und Ochsenhausen zumindest ein ähnliches Stück aufgeführt wurde. Beziehungen zwischen dem Kloster und Salzburg bestanden allemal, und zwar nicht nur über die dort tätigen Professoren und Studenten. Abt Benedikt vergab in den vierziger und fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts ja öfter Aufträge für Dramenmusik an den Salzburger Kapellmeister Eberlin²⁵⁶.

Die Schussenrieder Prämonstratenser führten am 8. August 1768 zum 50. Geburtstag ihres Abtes Nikolaus (1756–1775) ein Drama musicum in 9 Inductiones auf. Es trägt den Titel *Viator Deliberans / Vias Rectas / ad Patriam Doctus* (Nr. 295). Anhand eines Wanderers, der den Weg zum Heimatland sucht, wird gezeigt, wie ein Christ leben soll, um in den Himmel (patria) zu kommen. Eine etwas gekürzte und auf den neuen Titel (*Viator / in via virtutis / ad Thronum Glorae Ductus*) angepasste Version wurde am 9. Oktober 1775 für den neu gewählten und geweihten Abt Joseph abgesungen (Nr. 347). Nun geht es nicht mehr um die „patria“, sondern um den Glorien-Thron, den der Wanderer auf dem Weg der Tugend zu erreichen sucht. Die angeführten Beispiele zeigen also, dass die Autoren der im Marchtaler Bestand überlieferten Dramen ebenfalls auf die üblicherweise verwendeten Quellen zurückgriffen, dass es sich aber bei den Stücken selbst – bis auf wenige Ausnahmen – um Neu-Schöpfungen handelt. Diese wurden vom z.T. recht exklusiven Publikum erwartet, und die Patres mussten sich diesen Erwartungen stellen, wenn die Auführungen bei den Gönnern einen positiven Eindruck hinterlassen sollten.

Exkurs über die propagandistische Funktion des Ordenstheaters: Werbung für Schule, Orden, Herrscher und politische Ziele

Wie die Einträge in den Chroniken zahlreicher Jesuiten-Kollegien veranschaulichen, war es ein Ziel des Ordens, durch sein Theater „Ansehen – und damit Einfluss – bei den Mächtigen, bei den Gebildeten und beim einfachen Volk“ zu erlangen. Das gute Ansehen sollte sich letztlich positiv auf die Anzahl der Schüler auswirken²⁵⁷. Die Hochschätzung, die das Theater besonders seit dem Ende des 17. Jahrhunderts erfuhr, erklärt sich u. a. dadurch, dass die Theateraufführung am Schuljahresende die beste Möglichkeit bot, den Erfolg des Unterrichtes vorzuführen und damit zu demonstrieren, wie nützlich die Erziehung durch die jeweiligen Schulen für die einzelnen Schüler, aber auch für die Gesellschaft war²⁵⁸.

Die Jesuiten haben diesen Werbeeffekt zum Zweck des Prestigegewinns für

²⁵⁶ Vgl. MAIER, *Bildung und Wissenschaft im Kloster Ochsenhausen*, 306. Zu den Beziehungen des Klosters Ochsenhausen zur Salzburger Universität vgl. ebd., 308–314.

²⁵⁷ Vgl. RÄDLE, *Theater als Predigt*, 54 f. Zitat: ebd., 54.

²⁵⁸ Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 248.

Schule und Orden einkalkuliert: „Haec res scholae nostrae existimationem, Collegio autem bonam famam peperit“, heißt es in den „Annales Collegii Monacensis“ von 1575²⁵⁹. Die Schüler und deren Eltern sollten für die Gesellschaft Jesu begeistert werden. Schon die Ratio Studiorum von 1586 formuliert die motivierende Wirkung des Theaters im Abschnitt „Mittel, mit denen der Eifer der Heranwachsenden zum Studium der Wissenschaften (bonas artes) angeregt und entfacht werden kann“: „Adolescentes tandem, eorumque parentes mirifice exhilarantur atque accenduntur, nostrae etiam devinciuntur Societati, cum nostra opera possunt in theatro pueri aliquod sui studii, actionis, memoriae specimen exhibere. Agendae itaque videntur comaediae ac tragaediae [sic!], ea tamen moderatione quae regula 58 provincialis praescribitur“²⁶⁰. Es ging also nicht nur darum, der großen Masse durch prunkvolle Aufführungen zu imponieren, sondern auch darum, den Verantwortlichen und den Eltern durch das Theater zu beweisen, wie die Schule auf den Dienst in Kirche, Staat und Gesellschaft vorbereitete, indem sie zu körperlicher und geistiger Gewandtheit, zu geschliffenem Ausdruck und weltmännischem Auftreten erzog²⁶¹.

Umgekehrt hatten die Herrscher ihrerseits Interesse an den Aufführungen der Schule, das sie bei den Patres geltend machten. Die besondere Position des Ordens und seiner Schulen, vor allem die sehr enge Verbindung zum Adel, führte dazu, dass die Aufführungen bald zu kulturellen Ereignissen wurden, die teilweise zu Repräsentationszwecken genutzt wurden und die der Fürst sogar eigens in Auftrag geben konnte²⁶². Die Kollegiengründer erwarteten ohnehin, dass die Schule öffentlich auftrat²⁶³; und die Herrscher versuchten, das Jesuitentheater zu einem festen, kulturellen Bestandteil ihres Hofes zu machen. Dies gilt besonders für München oder Wien, wo die Herzöge dem festlichen Repräsentationsbedürfnis der Zeit entsprechend oft auf die Aufführung eines Schauspiels drängten²⁶⁴. Wenn die Jesuiten die Fürsten und Fürstbischöfe durch ein Festspiel ehrten, dann sicher auch aus diplo-

²⁵⁹ Vgl. RÄDLE, Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation, 183. Zur Indienstnahme des Theaters für Repräsentation und Prestige vgl. auch HESS, *Spectator – Lector – Actor*, 53 f.

²⁶⁰ „Quibus Adiumentis Adolescentum Studia ad bonas artes capessendas excitari atque inflammari possint“ (Kap. 6), Nr.7, in: LUKÁCS, *Ratio atque institutio studiorum*, 137.

²⁶¹ Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 2. Damit widerspricht er SZAROTA, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, 188, die behauptet, die Zöglinge der Jesuitenkollegien sollten von der höfischen Lebensweise abgeschreckt werden.

²⁶² Vgl. RÄDLE, *Lateinisches Theater*, 141.

²⁶³ Vgl. LEUTENSTORFER, *Theatrum sacrum*, 14 f.

²⁶⁴ Vgl. RÄDLE, *Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation*, 194–197; FLEMMING, *Geschichte*, 117–119.

²⁶⁵ So findet sich in den „Litterae annuae“ von 1690 aus Konstanz folgender Eintrag: „Et vero censuimus operam ac sumptus praeclare locatos, quod sic Principis vere clementissimi gratiam arctius nobis devincire animumque Nostrum addictissimum contestari videremur erga Eum, qui propensissimum in Societatem et Collegium Nostrum affectum constanter demonstrat. Unde nos etiam in partem solemnitatis suae venire voluit [...] et [...] duobus e Nostris Principali epulo adhibitus.“ Zitat nach SEIDENFADEN, *Jesuitentheater*, 127.

matischen Gründen²⁶⁵. Das große Interesse der Herrscher am Theater steigerte nicht nur das Prestige des Jesuitenordens, sondern wirkte sich auch finanziell aus: Die Regenten subventionierten die Aufführungen und sorgten für prächtige Kostüme²⁶⁶. Die „*Annales Collegii Monacensis*“ berichten, dass im Jahr 1653 anlässlich eines Besuchs Kaiser Ferdinands III. (1637–1657) bei den Jesuiten ein einstündiges Drama mit Musik aufgeführt wurde, das die Frömmigkeit der Habsburger als wahren Grund für die Macht des Kaisers pries und Ferdinand so beeindruckte, dass dieser sich den Text und die gemalten Kulissen erbat und den Jesuiten seine weitere Verbundenheit versprach²⁶⁷.

Auch die Fürstbischöfe griffen gern auf das Jesuitentheater als eine Art Hoftheater zurück, wenn es anlässlich eines besonderen Ereignisses zu repräsentieren galt. Bekannt dafür waren die fürstbischöflichen Residenzstädte Bamberg und Würzburg²⁶⁸, doch im Marchtaler Bestand hat sich auch aus dem Dillinger Jesuitenkolleg ein Melodrama erhalten, das zeigt, wie die Jesuiten ihren Auftritt vor höfischem Publikum nutzten, um Panegyrik mit zeitkritischen Inhalten zu verbinden (Nr.365). Das Stück ist dem Augsburger Fürstbischof, Joseph Landgraf von Hessen-Darmstadt (1740–1768), und seinen Gästen gewidmet. Der Fürstbischof hatte in seiner Dillinger (Sommer-)Residenz seinen Bruder Prinz Leopold von Hessen-Darmstadt (1708–1764) und dessen Gattin Henrietta Marie von Este (1702–1777) zu Besuch und ließ deshalb von den Jesuiten ein Stück aufführen. Da das Stück gedruckt ist, muss die Sache längerfristig geplant gewesen sein. Die Jesuiten haben sich auch etwas einfallen lassen und im Melodrama *Mars, et Pallas Phoebi in Delphis Hospites* die Geschichte eines Besuches inszeniert. Doch handelt es sich dabei eher um eine Hintergrundhandlung, denn breiten Raum nimmt die Belehrung zum Thema Neugier und Umgang mit Gerüchten ein. Bei alledem kommt natürlich die barocke Panegyrik für den Fürstbischof und seine Dynastie nicht zu kurz.

Gleich zu Beginn wird die Mäzenaten-Rolle des barocken Fürstbischofs hervorgehoben, denn er wird unter der mythologischen Gestalt des Phoebus dargestellt, des griechischen, jugendlichen Gottes des Lichtes, der Ordnung und Klarheit, des geistigen Lebens und der Künste (besonders der Musik und des Gesangs) sowie des Herrn der Musen²⁶⁹. Als solcher treibt Phoebus die Musen Calliope und Clio zur Arbeit an: Sie sollen den Berg der Helden mit Trophäen schmücken und dabei besonders die Fürsten Hessens berücksichtigen, von denen es so viele gibt, dass sie nicht säumen dürfen, wie Phoebus singt²⁷⁰. In der zweiten Szene erfahren die

²⁶⁶ Vgl. oben Abschnitt II.5., S.111f.

²⁶⁷ Vgl. RÄDLE, Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation, 196.

²⁶⁸ BRAUNECK, Welt als Bühne, Bd.2, 360–362.

²⁶⁹ Vgl. BECHER, Apollon, 47.

²⁷⁰ „Quot per noctem splendens Luna / Post se trahit Sydera, / Tot Heroes dedit una / Domus Darmstadia. / Cunctis locum si paratis, / Qui egerunt grandia, / Fateor, non erunt satis / Ampla Pindi culmina. [...] Horum ergo Heroum Hassorum / Icones Trophaeis aptate, / Et tanto operi non lente instate.“ FZA Ma 1374, 657.

Zuschauer und in der dritten die Musen, dass Phoebus Gäste eingeladen hat. Da deren Identität noch geheim ist, entsteht innerhalb der dramatischen Handlung eine gewisse Spannung. Die Musen nutzen die Zeit und bedrängen Merkur, den Götterboten, der die Botschaft überbracht hat, mit Fragen. Dieser jedoch bewahrt den Musen gegenüber trotz ihrer penetranten Bettelei erst einmal Stillschweigen. Die dritte Szene gerät zu einem Seitenhieb auf die vermeintlich weibliche Neugier: „Calliope. Sumus foeminae, quamvis Virgines. / Merc. Arcanum est, quod Princeps vester / Nondum vult palam fieri. / Calliope. Dic tantum nobis. / Merc. Arcanum vobis? / [...] Non poteris silere. [...] Non desipio sic“²⁷¹.

Die Personen im Zuschauerraum konnten während der Fragerei einerseits mitraten, andererseits aber auch erahnen, um wen es letztlich, d. h. im übertragenen Sinn handelte. Denn Phoebus hatte sicherlich einen Grund, ausgerechnet die hessischen Helden auf dem Pindus unterbringen zu wollen, selbst wenn noch nicht feststand, durch welche Allegorien sie im Drama dargestellt wurden. Der Wissensvorsprung versetzte die Zuschauer in ein Gefühl der Überlegenheit, was sich wiederum positiv zugunsten der Schauspieler und der inszenierenden Jesuiten auswirken konnte. Gesteigert wurde das Wohlwollen durch das Herrscherlob am Ende des Dramas. Das indirekte Wissen um die geheimnisvollen Gäste barg aber auch die Gefahr der Langeweile in sich, der durch die Anspielungen auf die weibliche Neugier begegnet wird: Selbst wenn die Zuschauer im Grunde wussten, wie das Melodrama ausgeht, konnte ihr Interesse durch solche Spitzen oder andere überraschende Themen gefesselt bleiben. Im weiteren Handlungsverlauf willigt Merkur schließlich doch ein, Calliope und Clio etwas zu verraten; nicht zuletzt um die aufgeregten Musen zu beruhigen und nicht, ohne sie vorher per Eid auf Stillschweigen zu verpflichten. Dennoch lässt er sich mit der Preisgabe des Geheimnisses Zeit und versucht, aus seinem Wissen bzw. der weiblichen Neugier Kapital zu schlagen²⁷². Als er einen Fächer („bellum flabellum“) und ein Kränzchen („strophium“) ausgehandelt hat, gibt er immer noch keine konkrete Auskunft, sondern spielt erneut mit den Musen, führt sie an der Nase herum und gibt ihnen Rätsel auf, die diese zur Antwort führen sollen, zunächst aber für Verwirrung sorgen und einen neuen Tobsuchtsanfall der Frauen hervorrufen.

Die Musen fürchten durch den Besuch Konkurrenz, wollen ihre Schwestern warnen und bei Phoebus protestieren. In diesem Fall sei ihr Schweige-Eid nichtig²⁷³. Merkur bleibt nach ihrem Abgang nur eine lapidare Feststellung, und zwar mit

²⁷¹ Ebd., 658.

²⁷² „Musa utraque. Fidem damus, / Et silentium, altissimum silentium / Per coelum, & stygem juramus. / Dic modo, Chare Mercuri, dic. / [...] Merc. Ergo silentium! Silentium! / Exspectat hodie Phoebus Princeps hujus Insulae, / Et exspectat avide / Hospitem sibi Charum. / Calliope. Sed, quem? quem? [...] Dic rem totam. / Merc. Plura non licet proflare. / Sed tamen, quid vultis mihi dare, / Si pandam arcanum?“ Ebd., 659 f.

²⁷³ „Calliope. Hoc juramentum non debet valere. / Clio. In hac causa mihi impossibile est tacere.“ Ebd., 660 f.

einer erneuten Stichelei gegen die wissbegierige Frauenwelt: „Ecce! Genus foeminarum, / Etiam dearum, / Omnia volunt scire, / Omnia audire, / Et tamen nil possunt silere, / Nihil in pectore continere“²⁷⁴. An dieser spannungsgeladenen Stelle folgt ein „Exercitium Militare“, d. h. eine militärische Übung, vielleicht eine Art Schwerttanz, und kündigt den Aufmarsch der Gäste an. Inzwischen hat es sich auch zu den Musen herumgesprochen, dass Mars, der römische Gott des Krieges und Bellona, eine altrömische Kriegsgöttin, erwartet werden, doch Calliope mahnt ihre Schwester zur Vorsicht gegenüber irgendwelchen Gerüchten: „Es nimis ad fidem prona. / Ego vulgi verbis non credo. / Clio. Ego famae communi cedo“²⁷⁵. In der sechsten Szene scheinen sich die Gerüchte durch zwei Faune jedoch zu verhärten. Aber in der siebten Szene mischt sich Merkur erneut in das Bühnengeschehen und macht sich erst einmal über die Musen und ihren Irrtum lustig²⁷⁶. Dann beginnt er die erwartete Göttin zu beschreiben, bis die Musen erkennen: „Haec Dea ventura huc nostra est Pallas“²⁷⁷, die griechische Schutzgöttin und Göttin der Kunstfertigkeit und Weisheit²⁷⁸. Diese wird aber auch Minerva und Bellona genannt. Da sie Patrona der Musen ist, klärt sich das Rätsel und der Irrtum zur Zufriedenheit der beiden Musen auf. Zusammen mit ihren Schwestern wollen sie dem Gast die geschuldeten Ehren erweisen, bringen in der achten Szene aber erst einmal ihre Furcht vor Mars zum Ausdruck, der Pallas ja begleiten wird.

Die belehrende Komponente des Dramas tritt immer stärker hinter der panegyrischen zurück, die in der vorhergehenden Szene mit der Beschreibung der Göttin Pallas (Allegorie auf Henrietta) begonnen hat. Merkur besingt nun Mars (Allegorie auf Leopold) und zerstreut die Furcht der Musen: „Calliope. Ergo deprecor meum errorem. Clio. Eja! Sorores, ponamus timorem“²⁷⁹. Als in der nächsten Szene Mars ankommt, ruft Phoebus zur Freude und zum Applaus auf. Geschickt lenkt Mars zum Lob auf das Haus Hessen-Darmstadt über: „Ora intueor Semi-Deorum. / Nisi me fallat oculus. / Philippus (a)²⁸⁰ hic Magnanimus / Hassorum est Fundator“²⁸¹. Es folgt eine umfangreiche Aufzählung wichtiger Vertreter der Dynastie und ihrer Verdienste als Kriegshelden und Bischöfe. Obwohl sie bereits tot sind, leben sie durch ihren Ruhm und durch ihre Nachkommen, Bischof Joseph und Landgraf Leopold, dem „belli dux“, weiter. Auch diesen gebührt Anerkennung, wie die Musen bezeugen: „Adoramus, / Quos spectamus, / Tanti Patris filios, / Fratres Serenissimos“²⁸².

²⁷⁴ Ebd., 661.

²⁷⁵ Ebd., 662.

²⁷⁶ „Mercur. Errorem tuum rideo. [...] Est alia, & non est alia.“ Ebd., 663.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Vgl. SCHINDLER, Athena, 72.

²⁷⁹ FZA Ma 1374, 665.

²⁸⁰ Näheres zu seiner Person wird in einer Fußnote erläutert: „Philippus Magnanimus, à quo descendunt omnes moderni Hassia Principes.“ Ähnlich geschieht dies auch mit den Ämtern und Titeln der übrigen ‚Helden‘ der Dynastie. Ebd., 666.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Ebd., 669.

Schließlich kommt auch Pallas und trägt das Bild Henriettas, und Merkur fasst zusammen: „Sed novum Spectaculum videte, / Et stupete! / Pindo decedit Pegasus. / Succedit Leo.“ Mars erläutert: „Est Leo Darmstadius.“ Da kann Phoebus sich freuen, denn das Haus Hessen-Darmstadt verspricht eine Blüte der Kunst: „In Pindo meo / Hic Leo residebit, / Sic Musa aeternum florebit“²⁸³. Abschließend erfolgt das geschuldete Lob auf die Dynastie²⁸⁴. Das vorgestellte Melodrama ist also ein gutes Beispiel dafür, wie Panegyrik und dezente Belehrung verschmelzen können.

Die Jesuiten nahmen in diesem Fall die günstige Gelegenheit wahr, die der Besuch hoher Gäste und ihres mitreisenden Hofstaates bot, um die anwesenden, teilweise adeligen Zuschauer mit den Folgen von Neugier und Leichtgläubigkeit zu konfrontieren. Geschwätz, Gerüchte und Intrigen waren beim Adel des 18. Jahrhunderts keine Seltenheit und fanden ihren Niederschlag auch in anderen literarischen Gattungen²⁸⁵. Dadurch dass die Dillinger Jesuiten die schlechten Eigenschaften den geschwätzigen Frauen zuschrieben, bedienten sie ein Klischee, das den Männern schmeichelte, die Frauen provozierte, das aber auch das Potential in sich trug, beide Geschlechter aufgrund der bereits gemachten Erfahrungen in diesem Bereich gleichermaßen zu beschämen wie zu erheitern. Ob sich nach der Aufführung bei den Zuschauern eine Besserung einstellte, muss dahingestellt bleiben.

Dem Interesse der Herrscher tat es offensichtlich keinen Abbruch, dass die Patres das Hofleben nicht nur positiv darstellten²⁸⁶. Auch wenn die Jesuiten in Anerkennung der mittelalterlichen Ständeordnung dem Adel voller Hochachtung entgegentraten, ließen sie es sich nicht nehmen, z.T. scharfe und kritische Töne anzuschlagen: Väter, die sich dem Entschluss ihres Sohnes, in den geistlichen Stand einzutreten, widersetzen, mussten in den Dramen mit schlimmen Folgen rechnen; Herrscher wurden teilweise als Tyrannen dargestellt, das höfische Leben war in den Dramen oft voller Intrigen, Lügen und Niedertracht. Solch ein Leben bei Hofe wurde dem religiös-kirchlichen Lebensideal gegenübergestellt, das u. a. Werkfrömmigkeit, Nächstenliebe, Milde, Anteilnahme, Selbstlosigkeit und Klugheit umfasste. Dennoch sollte diese Kritik am Hof nicht als Gesellschaftskritik oder als Bestandteil der gegenhöfischen Literatur gewertet werden, sondern als Topos der Literatur des 17. Jahrhunderts, der von den Jesuiten für die propaganda fidei, den dringenden

²⁸³ Ebd., 670.

²⁸⁴ „Mars. Tot Martis pignora, / Phoebus. Tot Phoebi decora, / Mars. Tantos Belliduce / Phoebus. Tam magnos Praesules, / Quos parit Hassia / Ex Darmstadia, Omnes. Aeternum celebrate.“ Ebd., 671. Das Stück umfasste immerhin 22 Sprechrollen; fünf Personen waren an der militärischen Übung beteiligt; und die „Gregarii“ waren 20 Schüler der vier unteren Klassen: „ex Principiis Rudimentis, Gramatica et Syntax majori“.

²⁸⁵ Vgl. beispielsweise den 1782 erstmals veröffentlichten gesellschaftskritischen Briefroman „Les liaisons dangereuses“ von Choderlos de Laclos, der die Verhältnisse der Pariser Oberschicht des 18. Jahrhunderts behandelt.

²⁸⁶ Eine detailreiche Darstellung des Hofes, wie ihn das Jesuitentheater vor Augen stellt, bei VALENTIN, *Der Hof*, 49–62.

Aufruf zu einem gottgefälligen Leben, eingesetzt wurde. Ziel solcher Stücke war der christliche Fürst oder Staatsmann, der politische Tugenden mit dem katholischen Ideal verbinden sollte. Mehr noch, letztlich mussten sich die wahren Staatstugenden als christliche Tugenden erweisen: Nur der fromme Herrscher hat letztlich auch politischen Erfolg²⁸⁷. Diese Lehre wurde nicht nur durch negative, sondern auch durch vorbildliche Gestalten dargestellt. So finden sich viele Ordensdramen, in denen eine politische Lehre oder das neue staatsmännische Ideal durch positive Beispiele großer Herrschergestalten aus Geschichte und Kirchengeschichte verdeutlicht wird²⁸⁸.

Die Identifikation von christlichem Hof (*aula sancta*) und dem Haus Habsburg kulminierte in den Wiener Ludi Caesarei. Sie gelten in der Forschung als prunkvolle „Haupt- und Staatsaktionen“²⁸⁹ für den habsburgischen Kaiser und seine Dynastie²⁹⁰ und machen deutlich, wie „Frömmigkeit und gelebtes Christentum den politischen Aufstieg begründeten“²⁹¹. Ein hervorragender Vertreter unter den Verfassern solcher ‚Kaiserspiele‘ war Nicolaus Avancini. Für ihn stellte das Haus Habsburg und die von ihm vertretene und geförderte „*pietas austriaca*“ „die perfekte Synthese von *Virtus* und *Solium* dar“. Seine Stücke verdeutlichen, dass das habsburgische Reich als einziges dafür ausersehen war, mit Gottes Schutz und Segen dem wechselhaften Glück und der *vanitas* zu trotzen, welche in anderen Fällen die Macht hatte, König- und Kaiserreiche zu zerstören²⁹².

Im Epilog vieler Dramen oder mittels einer Widmung auf dem Titelblatt werden die Fürsten persönlich angesprochen, sie werden gelobt oder „umschmeichelt“ bzw. ihnen wird gehuldigt²⁹³. Die Jesuitendramen des Marchtaler Bestandes ehren häu-

²⁸⁷ Vgl. SZAROTA, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, 126 und 185–189. Für MICHEL, *Darstellung*, 239 f., steht die kritische Darstellung des Hoflebens im Zeichen des Kampfes der Jesuiten gegen den *Macchiavellismus*, der ihnen zufolge Politik und Moral zu sehr trenne und das Christentum gegenüber dem Heidentum zu weit zurücksetze. Dagegen priesen die Fürstenspiegel der Jesuiten (besonders Bellarmins „*De officio principis christiani*“) die wahren Herrschertugenden. Vgl. auch VALENTIN, *Le théâtre [...] Salut des âmes*, Bd.1, 145–148 und 161–176.

²⁸⁸ Vgl. SZAROTA, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, 122 f. Zur Darstellung der Bürger, Bauern oder Außenseiter der Gesellschaft, wie Wucherer, Bettler und Magier, im Jesuitendrama vgl. ebd., 189–199. Weiterführend zum Inhalt der Prosadramen des Marchtaler Bestandes vgl. unten Abschnitt IV.2.

²⁸⁹ KRAMER, *Musik im Wiener Jesuitendrama*, 2.

²⁹⁰ Vgl. dazu FLEMMING, *Geschichte*, 116–119; VALENTIN, *Der Hof*, 62. Die meisten Spiele mit dem Adjektiv „*caesarei*“ fanden allerdings nicht, wie immer wieder angenommen, nur zu Festen des kaiserlichen Hauses statt, sondern an festen Terminen, wie Neujahr, Fasching, Kartagen, Fronleichnam, Fest des hl. Ignatius, und zwar lediglich unter Anwesenheit des Kaisers und seines Hofes, die diese Veranstaltungen finanziell unterstützten. Vgl. HADAMOWSKY, *Theater*, 4 f.

²⁹¹ MICHEL, *Darstellung*, 240.

²⁹² Vgl. VALENTIN, „*Virtus et solium indissociabili/Vivunt conjugio*“, 373. Zum *vanitas*-Gedanken vgl. unten die Punkte IV.2.a. bis IV.2.c. und IV.2.e.

²⁹³ Vgl. SZAROTA, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, 187.

figer anwesende Bischöfe; die Dramen der oberschwäbischen Abteien sind meist dem Abt des aufführenden Klosters gewidmet, der auch im Epilog geehrt wird. Eine Ausnahme sind die „Türkenstücke“ der Marchtaler Patres vom Ende des 17. Jahrhunderts (Nr. 11, 13 und 14). Sie sind zwar Abt Nikolaus gewidmet, preisen im Epilog aber explizit Kaiser Leopold I. und das Haus Österreich, dem es gelungen ist, über den türkischen Tyrannen zu triumphieren. Im Epilog des Dramas *Orbis Christiani/Hercules* (Nr. 14) anlässlich der Befreiung Budas kommt dieses Lob Gottes und des Herrschers der allegorischen Figur der *Ecclesia* zu: „1. Ite Ite felices, Ite Victrices / Nectite palmas, animae fidae / Post graves labores / Post longos dolores / Caesarum Nutrix Austriae Domus / Solio, bellis prospera floret, / Dicite Laudes, promite vota / Jô Victoria! Jô triumphet. / 2. Agite plausus, date choreas / Subjacet hostis, Aquila vicit / Strata ruit Luna / Crux alma refulget. / Sit honor Numini, sit decor Caesari / Imperet victrix cum Leopoldo / Domus Austriacae Chara propago / Jô floreat, Jô triumphet. / Laus sacro Sanctae Crucis signo / quo / turcas triumpharunt / Christiani“²⁹⁴.

Auf diese Weise dienten die jesuitischen Theateraufführungen etwa seit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges nicht mehr nur einem religiösen Ziel, „sondern auch den politischen Bestrebungen der absolutistischen Herrscher“²⁹⁵, indem sie deren Prestige bei einer größeren Bevölkerungsschicht förderten und verbreiteten und gleichzeitig die Solidarisierung des Volkes auf ein gemeinsames politisches Ziel hin bewirkten. Durch die teilweise triumphalen Aufführungen, welche die Überlegenheit des katholischen Glaubens und der *Ecclesia militans* vor Augen führten, sollten die Zuschauer ein festes Zusammengehörigkeitsgefühl entwickeln und mit diesem erhebenden Gefühl das Theater verlassen²⁹⁶. Im Fall einer plötzlich auftretenden äußeren Gefahr, wie sie etwa die militärischen Angriffe der Türken darstellten, waren die Aufführungen geeignet, bei den Zuschauern – und Untertanen – für einen besseren Zusammenhalt zu sorgen oder eine gewisse Kampfbereitschaft zu

²⁹⁴ FZA Ma 1371, 679f. Der Triumph des Christentums wird nicht nur gepriesen, sondern gleichzeitig durch eine symbolische Handlung visualisiert: „Die Catholische Kirch gratuliret wegen erhaltenen Siegs mit einem Frewden Gesang dem Christlichen Herculi; Ihr Kayserlichen Majestät Leopoldo Primo, als welcher auß dem Aller Durch=leuchtigisten Ertz=Fuerstlichen Hauß Oesterreich nach Ferdinando I. die uralte Koenigliche Residenz Statt Ofen zu ersten wieder zu Trost der gantzen Christenheit erobert / wuenschet anbey demselbigen noch fernere Sig wider den Tuerckischen Hund; Entzwischen zerschmettert auf einer Triumph=Saul das Fewr den Tuerckischen Monn an wessen Statt der Christliche Hercules das H. Creutz Zeichen aufstecket.“ Ebd., 565. Die Errichtung des Kreuzes wurde in Wien tatsächlich vollzogen: Das Drama spielt in dem Jahr, „Quo Turcarum luna Viennae deturbatur / et / Crux triumphalis in Turri D. Stephani/Reponitur“. Ebd., 557. Vgl. auch die in Tabelle 1 im Anhang auf der CD-ROM aufgeführten Inhalte der Epiloge der Dramen von 1683 und 1685.

²⁹⁵ KINDERMANN, Theatergeschichte Europas, Bd. III, 454.

²⁹⁶ Vgl. SZAROTA, Jesuitentheater als Vorläufer der modernen Massenmedien, 138.

²⁹⁷ Vgl. DIES., Jesuitendrama, Bd. I/1, 19 und 27.

wecken²⁹⁷. Im Hinblick auf das Jesuitentheater motivierte diese „affirmative« und solidarische Wirkung“, die den Interessen der Herrscher entgegen kam, die regierenden Fürsten dazu, die Aufführungen der Jesuiten und deren Orden finanziell zu fördern²⁹⁸.

Die Schulen ließen sich allerdings nicht nur von den Herrschern in Dienst nehmen, sondern ergriffen bei einem hohen Besuch oder bei anderen außergewöhnlichen Anlässen von sich aus die Gelegenheit, um den Anwesenden bzw. den Jubilaren zu gratulieren und sie zu ehren: So gaben 1739 die „akademischen Musen“ (wohl von Innsbruck, denn beim dortigen Universitätsbuchdrucker ist es gedruckt) anlässlich der Ankunft und des Geburtstages der Erzherzogin Maria Theresia (* 13. Mai 1717) und ihres Gatten, dem späteren Kaiser Franz I. Stephan von Lothringen (1745–1765) ein kleines musikalisches Drama mit dem Titel *Palladis Oenipontanae Devotissima Gratulationis Studia* (Nr. 47) zum Besten. Das im lateinischen Druck erhaltene allegorische Stück umfasst lediglich drei Rollen (Austria, Lotharingia und Pallas Academica) und enthält hauptsächlich Wünsche für die Gäste²⁹⁹.

Anlässlich des Besuches des Augsburger Fürstbischofs Clemens Wenzeslaus von Sachsen (1768–1812) führte das Augsburger Kolleg 1769 einen *Plausus Pastoritius Augustanae Dioecesis* auf (Nr. 309). Der zweisprachige Druck ist dem Bischof persönlich gewidmet, der ein Jahr zuvor sein Amt in Augsburg angetreten hatte und außerdem Kurfürst und Erzbischof von Trier war. Es handelt sich um ein Hirtenstück, in dem die Hirten zusammen mit den Allegorien, Dioecesis von Augsburg, Lech, Algey und Trier jeweils mit Gefolge auftreten. Der Bischof wird hier bereits in der Inhaltsangabe als Fürst und Bräutigam der Frau Diözese vorgestellt: „Unsere Dioecesis, als neue Braut, bereitet sich zur Ankunft ihres Fürsten und Brautigams: sie munteret ihre Hirten auf; und da der Lech mit Algey ankommt, und nachgehends auch Trier ihre Haide besucht, empfängt sie diesen hohen Gast mit allgemeinen Frohlocken, und verehret in Selbem ihren königlichen Prinzen und Brautigam“³⁰⁰. Wieder wird das Bild des Bischofs als Bräutigam herangezogen, um das Verhältnis zwischen dem Bischof und seinem Bistum zu beschreiben. Der Augsburger *Plausus* geht allerdings nicht näher auf das Verhältnis zwischen Bräutigam und Braut ein, vielmehr handelt es sich hier um eine allegorische Huldigung, die vor allem dazu dient, die Person des neuen Bischofs aus verschiedenen Perspektiven zu beleuchten (Herkunft und Charakter), seine Vorzüge zu preisen und die Braut wegen ihrer guten Partie zu beglückwünschen.

Der hohe Gast und Bräutigam wird mit Segenswünschen und Treueversprechen geehrt. Der Schlusschor fasst zusammen: „O Vorsicht, dessen hohe Macht / Für uns, und unser Augsburg wacht, / Auf dessen Wink die Welt sich dreht, / Zu Grund

²⁹⁸ RÄDLE, Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation, 194 f., Zitat 198; VALENTIN, Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung, 88 f.

²⁹⁹ Das Stück ist bei ZWANOWETZ, Jesuitentheater, 218, nicht im Spielplan aufgeführt.

³⁰⁰ FZA Ma 1373, 557.

geht, oder aufrecht steht:/Wirf auf Clementen deinen Blick,/Gieb lange Jahre, gieb Ihm Glueck./Steh Ihm mit deiner Gnade bey:/Beschuetze Ihn/Noch ferners hin,/Dass Er unsterblich sey“³⁰¹. Dass diese Huldigungswünsche in ein Hirten-spiel eingebunden werden, hängt mit der bereits im 17.Jahrhundert in ganz Europa blühenden Schäferdichtung zusammen. Bei den Orden lässt sich die Tendenz feststellen, den profanen Hirten- bzw. Schäferspielen und -gedichten Stücke mit geistlichem Inhalt entgegenzusetzen und auf Christus, den wahren Hirten, hinzuweisen³⁰².

Das Augsburger Spiel geht allerdings nicht so weit, sondern stellt die Panegyrik in den Vordergrund und verwendet das Schäferleben als idyllischen Hintergrund, die Schäferfrauen als Bühnenbild, in das die übrige Dekoration integriert wird: „Wir lassen die Hirten auftreten, und ein kurzes Freudenfest anstellen. [...] Die Schaubuehne stellet eine Weyde vor, und in selber die Bischoefliche Residenz und Hauptkirche. Auf einem erhabenen Bogen ist zu sehen die Bildniß des gnaedigsten Fuersten und Braeutigams, mit den zugehoerigen Wappen: auf einem anderen Bogen zeigt sich die Bildniß der Mutter Gottes, in einem rothen und weißen Felde, welches eben das Wappen der Dioeces, und des Hochwuerdigsten Capitels ist. In der Mitte steht eine Tanne, mit ihren Fruechten behaenget, welche das Stadtwappen von Augsburg anzeigen: neben vorbei fließt der Lech, und die Vertiefung der Schaubuehne stellet die Gegend und die Lechfelder vor“³⁰³. Hier zeigt sich, wie die barocke Bühne mit Symbolen arbeitete, und so blieb der Begriff „Hirte“ auch für solche Assoziationen offen, welche die Hirten als Priester der Diözese Augsburg verstanden, die sich über die Ankunft ihres neuen Oberhirten freuten, selbst wenn die Schäfer nicht im Zentrum des Dramas stehen, sondern das Lob des Bischofs.

Doch wie die weltlichen Herrscher mussten auch die fürstbischöflichen Förderer und Besucher der Jesuitenkollegien damit rechnen, dass ihnen die Gastgeber nicht nur huldigten, sondern dass sie mahnende Worte und Kritik an sie richteten, selbst wenn die Belehrung gemäßigt ausfiel und die Patres ihre Ziele eher durch positive Verstärkung erreichen wollten. Dies zeigt das Stück *Paulin/Bischof zu Nola* (Nr.304) das 1769 auf der Bühne der „löb[lichen] groeßern Marianischen Congregation“ der Jesuiten zu Ellwangen aufgeführt wurde und dem Regensburger Fürstbischof Anton Ignatz Graf von Fugger-Weißenhorn (1769–1787) gewidmet ist, der auch Fürstpropst von Ellwangen war. Die Gestalt des Paulinus (um 355–431) wurde für dieses Stück zu Ehren des ehemaligen Präfekten der Kongregation (1756) gewählt, „weil er ebenfalls an der Liebe sich zum meisten hervorthuet“³⁰⁴. Erhalten hat sich zum Drama selbst nur die Inhaltsangabe, die Paulinus als Vorbild liebevoller Großzügigkeit und Opferbereitschaft vorstellt.

Das Exempel des heiligen Bischofs von Nola, das in vielen Jesuitendramen zur

³⁰¹ Ebd., 581.

³⁰² Vgl. VALENTIN, Nachwort, 42* f.

³⁰³ FZA Ma 1373, 557.

³⁰⁴ Ebd., 602.

Darstellung kommt, ist neben dem Vorbild des heiligen Bischofs Nikolaus von Myra (erste Hälfte des 4. Jahrhunderts) und dem Beispiel des Mailänder Erzbischofs und Kardinals Karl Borromäus (1565–1584), der als Muster eines tridentinischen Bischofs galt, Stoff derjenigen Dramen, die sich mit der Lebensführung der Bischöfe befassen. Im Allgemeinen wurden anhand dieser Figuren bischöfliche Haupttugenden vor Augen gestellt, zu denen der einwandfreie Lebenswandel, das rastlose Wirken für das leibliche und seelische Wohl der Schafe und notfalls der Tod zählten. Die Geistlichen sollten zu einem Leben aufgefordert werden, das sich streng an den durch das Konzil von Trient neu festgesetzten Regeln ihres Standes orientierte. Wichtig wurde in diesem Zusammenhang auch das von Kardinal Robert Bellarmin (1542–1621) definierte Bischofsideal³⁰⁵. Für Bischöfe, die den übrigen Geistlichen ein Vorbild sein sollten, wurden nach der Art eines Bischofsspiegels Residenzpflicht und Enthaltbarkeit, die Errichtung von Seminarien und die Klerusbildung propagiert, Pfründenhäufung dagegen verurteilt³⁰⁶. Diesem Bereich sind im weitesten Sinne auch die Stücke zuzurechnen, die das Leben großer frühmittelalterlicher Missionare thematisieren, wie Bonifatius (672/675–754), Pirmin (um 690–753) oder Willibald (um 700–787/789)³⁰⁷, und damit auf die missionarischen Aufgaben von Weltklerus und Ordensgeistlichen verweisen³⁰⁸. Die Tatsache, dass das Thema rechte bischöfliche Lebens- und Amtsführung regelmäßig und noch in den ‚Festspielen‘ des 17. und 18. Jahrhunderts thematisiert wird, lässt darauf schließen, dass die Bischöfe trotz der Beschlüsse des Tridentinischen Konzils lange Zeit Anlass zu Kritik boten³⁰⁹. Das zeigt sich, wenn auch in bescheidenem Umfang, am Paulinus-Stück der Ellwanger Kongregation, von dem sich das allegorische Schäferspiel ganz erhalten hat. Es ist als deutschsprachige Zwischenmusik zwischen den ersten und den zweiten Teil des Dramas eingeschoben. Es thematisiert und deutet die Tatsache, dass der Fürstpropst zusätzlich das Bischofsamt in Regensburg angenommen hat. Dabei werden nicht nur die Vorzüge des Oberhirten gelobt, sondern auch das Problem der Ämterkumulation angesprochen. Zu Beginn preist ein Chor der Schäfer seinen (Ober-)Hirten für seinen unermüdlichen Einsatz, der an das Engagement des biblischen guten Hirten erinnert: „Auf den Tristen / Friede Stiften: / Wider Woelfe niemals ruhn: Kranke heilen: / Irrenden nacheilen: / Dieses war sein ganzes Thun“³¹⁰.

Die Originalität des Stückes entschädigt für das holprige Versmaß. Diese besteht

³⁰⁵ Vgl. VALENTIN, Beiträge, 160; BORROMEO, Borromäus, 598–600.

³⁰⁶ Vgl. VALENTIN, Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung, 85 f.; SZAROTA, Geschichte, Politik und Gesellschaft, 189 f.

³⁰⁷ Zur unterschiedlichen Akzentuierung und Gestaltung des Willibald-Stoffes im Laufe der Geschichte des Jesuitentheaters vgl. WIMMER, Die vier Schutzheiligen des Eichstätter Bistums, 116–123, 131–134 und 136–144.

³⁰⁸ Vgl. VALENTIN, Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung, 82 f.

³⁰⁹ Vgl. ebd., 86.

³¹⁰ FZA Ma 1373, 607.

darin, dass das Motiv der Schäfer und das Bild des Schiffes zusammengebracht werden: Ein Schiff, dem der Steuermann fehlt, kommt von der Donau und ist unzweifelhaft als das vakante Bistum Regensburg zu deuten. Es legt am Hain der Schäfer an, d. h. es kommt nach Ellwangen, um den dort segensreich wirkenden Oberhirten als neuen Steuermann anzuheuern. Der Hirte fragt zunächst, ob er dieser Aufgabe tatsächlich nachkommen könne. Er wird auf den Heiligen Geist verwiesen, der die Wahl auf den hervorragenden Kandidaten gelenkt habe³¹¹. Der Oberhirte fügt sich in den Willen Gottes und will seine Bestimmung mit göttlichem Beistand erfüllen³¹². Der 1. Schiffer bringt die ‚Moral‘ des Stückes auf den Punkt: „GOTT ists, der, was er uns gegeben, / Zugleich vollkommen machen kann ... / Der beste Steuermann / Soll mit dem guten Schiffe leben“³¹³! Damit niemand von den Segenswünschen ausgenommen bleibt, fügt der Oberhirte seinen Segen für seine neu gewonnenen Schützlinge hinzu und macht gleichzeitig darauf aufmerksam, dass ein Pastor bonus nicht für sich, sondern für das Wohl seiner Herde sorgt³¹⁴.

Bei aller Freude bleibt eine Sorge, nämlich die Doppelbelastung durch zwei Ämter: Der 1. Hirt stellt die entscheidende Frage: Wer kümmert sich um die Herde, wenn der Oberhirte als Steuermann tätig ist? Der Bischof hat die Antwort parat und kann die Hirten schnell beruhigen: „Dies lasset euch nicht sorgen; / Wenn ich gleich nicht an jedem Morgen / Bey euren Heerden bin; / So wachet doch fuer sie mein Herz und Sinn. 1. Hirt. Das kann, das wird uns troesten: / Du bist von GOTT bestimmt zu vieler Soehne Beßten“³¹⁵. Im Schlusschor vereinen sich die Stimmen der Schiffer und Schäfer sowie die des Oberhirten. Sie wiederholen, was bereits gesagt wurde: Mit Gottes Hilfe, der ergänzt, was die menschlichen Kräfte nicht vermögen, werden sich die Aufgaben des Bischofsamtes und die des Fürstpropstes zum Wohle aller bewältigen lassen: „Oberhirt. Ich bleibe euer Pan. / Auch als ein Steuermann. / GOTT gebe nur euch beyden / Dem Schiffe und den Weyden, / Was meinen Kraeften fehlt; / So seydt ihr gut bestellt. / Die Schiffer u. Hirt. GOTT gebe nur uns beyden / Dem Schiffe und den Weyden, / Dass man dich lang erhaelt; / Dann sind wir beßt bestellt“³¹⁶. Den Ellwanger Jesuiten ist es mit ihrem Spiel also gelungen,

³¹¹ „Oberhirt. Wer aber macht das gute Schiff so dreiste? 1. Schiffer. Dieß koemmt von jenem Geiste, / Der, wenn er nur gebethen ist, / Das Herz mit dem belehret, / Was er in ew'ger Fuersicht liest. / Der deine Zeugniß hat die Hoffnung noch gemehret. / Das Bild, so deine Soehne malten, / War eben das, so wir durch himmlisch Licht erhalten. / Sie priesen ihren Vater an, / Und wiesen uns auf unsern Steuermann.“ Ebd., 609.

³¹² „1. O Vater in den Hoehen! / Den Willen lass geschehen, / Der nur der deine ist. / Um diesen auch zu nuetzen, / Wirst du mich unterstuetzen; / Weil du auch ihrer Vater bist. / 2. Du kennest meine Kraefte; / Du kennest die Geschaefte, / Die du aufs neue giebst: / Mein Herz lass niemals feig / Für selbe seyn, und zeige, / Dass du auch, die dich lieben, liebst.“ Ebd.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Ebd.: „Auch ihr, o Kinder! sollet leben! / Und glaubet nur, dass eben / Dies euer Wohl das meine ist.“

³¹⁵ Ebd., 609 f.

³¹⁶ Ebd., 610.

Herrscherlob mit dezenter Ermahnung zu verbinden und darüber hinaus durch den wiederholten Verweis auf Gottes Beistand erbauliche Gedanken einfließen zu lassen. Trotz dieser vielfältigen Möglichkeiten, die das Theaterspiel den Schulen bot, gab es bei den Jesuiten von Anfang an Bestrebungen, die Form und Häufigkeit der Aufführungen zu beschränken, damit sie dem Schulbetrieb nicht hinderlich seien. Doch während die Bestimmungen der jesuitischen Ordensoberen die Entfaltung des Theaters kaum hinderten, betrieben die aufgeklärt absolutistischen Herrscher seit dem Ende der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts das ‚offizielle‘ Ende des Ordentheaters mit durchschlagenderem Erfolg. Ihre Vorstellungen von Erziehung und effizientem Unterricht waren nicht mehr mit dem Schultheater zu vereinbaren.

7. Die Abschaffung des Schultheaters im Zuge aufgeklärter Reformen

a. Vorzeichen: einschränkende Maßnahmen der jesuitischen Ordensoberen

Die Häufigkeit und die z.T. prachtvolle Ausstattung der Schultheater-Aufführungen war nur schwer mit den jesuitischen Schulordnungen zu vereinbaren, die zur Wahrung eines geregelten Lehrbetriebs von Anfang an zu Bescheidenheit mahn-ten und dafür plädierten, nicht zu viele Vorstellungen zu geben. Bereits die „regula Provincialis 58“ der Institution von 1577 verlangt bescheidene, lateinische und nicht allzu häufige Aufführungen³¹⁷. Doch wenn die Jesuiten den Erfolg des Theaters nutzen, Ortsgewöhnheiten nicht einfach übergehen und wenn sie es sich mit den Herrschern nicht verderben wollten, mussten sie Kompromisse eingehen. Besonders häufig wurde bezüglich des Verbots der Volkssprache um Dispens gebeten und diese, wenn auch ungern, gewährt. Die Wünsche der Fürsten nach vielen und prunkvollen Aufführungen wurden nicht einfach ignoriert, sondern es wurde entweder versucht, diese behutsam umzustimmen oder ihren Bitten wurde weitgehend entsprochen³¹⁸. So findet sich auch in den 1586 von Ordensgeneral Aquaviva approbierten „Ordinationes“ des Visitators der rheinischen Provinz, P. Oliverius Manareus, bezüglich der „regula Provincialis 58“ bereits die Möglichkeit, diese mit Nachsicht anzuwenden, falls die Fürsten zu sehr auf eine Aufführung drängen sollten³¹⁹.

Weniger kompromissbereit war man jedoch hinsichtlich der Dialoge, die während der Kar- und Ostertage teils in deutscher, teils in lateinischer Sprache in der Kirche stattfanden. Trotz der Intervention des Wiener Rektors, der den frommen

³¹⁷ Vgl. PACHTLER, *Ratio studiorum*, Bd.I, 129: „Comoedias et Tragoedias rarissime agi permittat, et non nisi Latinas ac decentes, et prius aut ipse eas examinet, aut aliis examinandas committat; eas vero atque alias id genus actiones in Ecclesia fieri omnino prohibeat.“

³¹⁸ Vgl. DUHR, *Geschichte*, Bd.1, 353 f.

³¹⁹ „Quamvis servari debeat regula Provincialis 58, ut rarissime agi permittat tragoedias et comoedias, si tamen Principes aliquando serio urgeant poterit Provincialis uti epieiceia [leni indulgentia].“ PACHTLER, *Ratio studiorum*, Bd.I, 274, Nr.117.

Gegenstand und den geistlichen Nutzen der Vorstellungen betonte, stimmte Aquaviva 1586 hier den Bitten des österreichischen Provinzials Georg Bader zu und billigte deren Abschaffung wegen der zu großen Unruhe, die das Einstudieren und Aufführen der Dialoge während der heiligen Zeit verursachen würde. Insgesamt allerdings plädierte der Ordensgeneral für eine langsame Reduzierung der als Last empfundenen Aufführungen in der Kirche, so dass die Dialoge zumindest bei den Fronleichnamsprozessionen erhalten blieben³²⁰.

In der Folgezeit hielten die Jesuiten grundsätzlich daran fest, dass nicht zu viele und nur gesittete und würdige Aufführungen stattfinden sollten. Zur Einhaltung dieser Bestimmungen wird in der *Ratio Studiorum* von 1599 auch der Rektor angewiesen³²¹. Die Vorschrift wird durch die „*regula Professoris Rhetoricae Nr.19*“ der *Ratio Studiorum* ergänzt, die es dem Lehrer erlaubt, eine kurze dramatische Szene oder einen Dialog ausarbeiten zu lassen, „die beste Arbeit hierauf ohne allen theatralischen Schmuck in der Schule aufführen [zu] lassen, wobei er die Rollen unter die Schüler verteilt“³²². Trotz der einschränkenden Verordnungen, muss es immer wieder, besonders im Laufe des 17. Jahrhunderts, zu Auswüchsen gekommen sein, gegen die die Ordensoberen einzelner Provinzen zur Sicherstellung des Schulunterrichts verschiedentlich Bestimmungen erlassen mussten. Schon im Jahr 1615 verbot beispielsweise die niederrheinische Provinzialkongregation, bei den Deklamationen einen szenischen Apparat und Kostüme einzusetzen. Dieses Verbot musste in unregelmäßigen Abständen wiederholt werden³²³.

Im Oktober 1660 wurde von dieser Kongregation zu Mainz wieder angemahnt, dass die unteren Klassen mit Ausnahme der Rhetorica nur einmal im Jahr auftreten sollten und dass die Zeit des Übens nicht unnütz ausgedehnt werden solle, da dies zum Nachteil der Studierenden sei. Der Präfekt musste dafür Sorge tragen, dass sie sich innerhalb eines Zeitraums von drei Wochen, gerechnet ab der Einteilung, auf die Aufführung vorbereiteten³²⁴. Besonders die Deklamationen wurden wiederholt angesprochen: Die Mainzer Provinzial-Kongregation erlaubte 1681 den Rhetorikprofessoren nur zwei szenische Deklamationen pro Jahr – alle übrigen sollten nicht szenisch sein. Den Grammatikprofessoren wurde ein anderthalbstündiges Drama gestattet, für das nur vierzehn Tage geübt werden durfte³²⁵. 1678 und 1687 wurden ebenfalls – diesmal in der niederrheinischen Provinz – kurze und selten aufzu-

³²⁰ Vgl. DUHR, *Geschichte*, Bd.1, 355 f.

³²¹ Vgl. *Ratio Studiorum, Regula Rectoris, Nr.13*, in: PACTLER, *Ratio studiorum*, Bd.II, 272 und 273: „Tragoediarum et comoediarum, quas nonnisi latinas ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium, neque quicquam actibus interponatur, quod non latinum sit et decorum; nec persona ulla muliebris vel habitus introducatur.“

³²² „Ut illa deinde in schola, distributis inter ipsos partibus, sine ullo tamen scenico ornatu, exhibeatur, quae omnium optime conscripta sit.“ *Ratio Studiorum, Regula Professoris Rhetoricae, Nr.19*, in: ebd., 412.

³²³ Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 261.

³²⁴ Vgl. DUHR, *Studienordnung*, 146, Anm.5.

³²⁵ Vgl. ebd.

führende Dramen angemahnt und dies damit begründet, dass Schüler und Lehrer geschont werden müssten. Szenische Monatsdeklamationen wurden 1685, nochmals 1687 und endgültig 1696 verboten, doch 1745 musste erneut daran erinnert werden, dass die szenische Ausstattung von Deklamationen nicht erlaubt sei³²⁶.

Die häufigen Ermahnungen in den meisten Ordensprovinzen deuten darauf hin, dass sich das Jesuitentheater – wie es auch in obigen Ausführungen schon vielfach angeklungen ist – in der Praxis vom ausstattungsmäßig bescheidenen Schultheater weg entwickelt hatte und um die Mitte des 17. Jahrhunderts immer mehr Züge der weltlichen, von Italien inspirierten Oper³²⁷ annahm, die im 17. Jahrhundert an den Fürstenhöfen an Beliebtheit gewonnen hatte. Die Jesuiten mussten dieses Zugeständnis machen, wollten sie das Interesse ihrer Gönner nicht ganz verlieren³²⁸. Doch auch die Musik innerhalb der Aufführungen wurde von der Ordensleitung kritisch beurteilt: Ein Memoriale der Ordensoberen von 1669 an die Oberdeutsche Provinz ruft in Erinnerung, dass die Schüleraufführungen nicht zu dem Zweck eingerichtet worden seien, dass „dieselben fast nur in Musik und nicht in Deklamation“ bestünden³²⁹. Im Juli 1714 kam es in der Niederrheinischen Provinz zum Verbot von Chören und Tänzern. Im November 1714 wurde das Verbot durch den P. General auf die Interludien ausgedehnt³³⁰. Als Grund werden ihre „satirischen und gelegentlich auch nicht ganz stubenreinen Anspielungen“³³¹ genannt. Gegen zu hohe Kosten richtete sich schon ein Erlass von 1737, doch erst im letzten Jahrzehnt des Ordens findet sich 1762 im Diarium von Hildesheim der Eintrag, dass aufgrund von Sparmaßnahmen das Drama nur einmal aufgeführt wurde. Im Jahr 1770 schließlich verzichtete man obendrein auf die Musik, wodurch auch die Tänze entfielen³³².

Die Tendenz zu bescheideneren Aufführungen lässt sich bereits in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts feststellen, wo sich die Theateraufführungen der Jesuiten „anderen didaktisch motivierten Schulübungen“ annäherten und in der Öffentlichkeit erheblich an Relevanz verloren³³³. In Wien reduzierte sich die kaiserliche Unter-

³²⁶ Vgl. FLEMMING, Geschichte, 261 f. Weitere Beispiele für Missstände und Gegenmaßnahmen im 17. Jahrhundert bei DUHR, Geschichte, Bd.3, 497–499.

³²⁷ Vgl. auch KRUMMACHER, Das deutsche barocke Trauerspiel, 254 f.

³²⁸ Zur Zeit der Ludi caesarei fand vor allem in Residenzstädten wie Wien ein fruchtbarer Austausch mit der immer mehr um sich greifenden Prunkoper statt. Seit der Zeit Kaiser Josephs I. (1705–1711) lässt sich allerdings ein Schwinden der allzu sehr beanspruchten Kräfte feststellen.

³²⁹ Hinweis bei HOFMANN, Jesuitentheater, 198.

³³⁰ Vgl. DUHR, Studienordnung, 146, Anm.5.

³³¹ FLEMMING, Geschichte, 262.

³³² Vgl. ebd., 261 f. Hier finden sich auch Hinweise auf ähnliche Vorschriften in der böhmischen Ordensprovinz. Auf das Gesamte des oberdeutschen Jesuitentheaters hin betrachtet stellt SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1, 57, aber gerade fest, dass seit den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts das Drama musicum mit allegorischen Chören und Zwischenspielen zu einer regelrechten Modegattung avancierte.

³³³ Vgl. BAUER, Multimediales Theater, 236.

stützung für das Jesuitentheater zugunsten der Oper, für die ein prächtiger Neubau entstand. Seit der Regierungszeit Karls VI. (1711–1740) interessierten sich die Kaiser kaum mehr für das Jesuitentheater, was sich nachhaltig auf die Schultheateraufführungen auswirken musste, die nun hauptsächlich von der Stadt Wien und dem Orden finanziert wurden: Die Vorstellungen nahmen wieder die bescheidene Ausstattung der Schulstücke an und der Spielplan reduzierte sich. So behalfen sich z.B. die Innsbrucker Jesuiten mit der Darbietung einfacher deutschsprachiger Dramen im Gymnasium und seit 1747 mit der Aufführung von Oratorien in der Jesuitenkirche³³⁴.

b. Neue Schulordnungen und das Ende des Schultheaters der Orden

Obwohl die Vorstellungen also teilweise mit weniger Aufwand auskamen, nahm die Kritik aufgeklärter weltlicher und auch geistlicher Kreise am Schultheater im späten 18. Jahrhundert noch zu. Begründet wurde die ablehnende Haltung mit dem Zeitaufwand und der Kraftverschwendung, die das Einüben der Stücke erforderte und die sich nachteilig auf den übrigen Unterricht auswirken würden³³⁵. Die aufgeklärt absolutistischen Herrscher zogen die Konsequenz und schränkten in den neuen Schulordnungen die Möglichkeit des Theaters ein: Unter Maria Theresia wurden 1760 für Wien und 1768 für die gesamte österreichische Provinz des Jesuitenordens sämtliche Schultheateraufführungen verboten. Lediglich Deklamationen und andere halbtheatralische Formen existierten (offiziell) weiter³³⁶. Auch geistliche Landesherren wie der Salzburger Erzbischof Hieronymus Graf von Colloredo (1772–1803) sahen z.T. in ihren neuen Schulordnungen (für Salzburg am 30. November 1776 erlassen) kein Theaterspiel mehr vor³³⁷. Die Antipathie der aufgeklärt denkenden weltlichen und geistlichen Kritiker bezog sich jedoch nicht nur auf das Schultheater: Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden gegen die veräußerlichte Frömmigkeit und das falsche Religionsverständnis, das u. a. auch durch die geistlichen Spiele, besonders die Passionsspiele, zum Ausdruck komme, verstärkt theo-

³³⁴ Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 117 und 247; ZWANOWETZ, *Jesuitentheater*, 103 und 114. Zum Theater am Wiener Kaiserhof bis zum Jahr 1740 vgl. HADAMOWSKY, *Barocktheater*, 7–117.

³³⁵ Vgl. FLEMMING, *Geschichte des Jesuitentheaters*, 117 und 247.

³³⁶ Vgl. HADAMOWSKY, *Theater*, 6 (Seite 29 datiert er das Verbot durch Maria Theresia dagegen auf 1761); FLEMMING, *Ordensdrama*, 6; KRAMER, *Musik im Wiener Jesuitendrama*, 2.

³³⁷ Vgl. BOBERSKI, *Theater der Benediktiner*, 31.

³³⁸ Vgl. HASTABA, *Komische Szenen*, 79. In Bayern setzte der ehemalige Jesuit Leonhard Anton Joseph von Bucher seine spitze Feder gegen die „Entgleisungen“ und Ungereimtheiten der Passionsspiele ein. Vgl. HASTABA, *Passionsspiel*, 72; HENKER, *Zeichen veräußerlichter Volksfrömmigkeit*, 293. Der Tegernseer Benediktiner Heinrich Braun war der Meinung, dass das „größte Geheimnis“ der christlichen Religion nicht auf der Schaubühne dargestellt werden sollte. Vgl. MOSER, *Bühnenformen*, 101. Der Salzburger Erzbischof Hieronymus von Colloredo (1772–1812) hielt die Passionsspiele für einen Missbrauch, der die Christenheit entehre. Vgl. HASTABA, *Passionsspiel*, 72; RUPP, *Theologie der Passionsspiele*, 121.

logische und moralische Bedenken laut³³⁸. Dies führte schließlich zum Verbot der liturgiegebundenen Spiele, der temporären Dekorationen, wie Krippen und Heilige Gräber, der theatertechnischen Vorrichtungen und der prunkvollen, suggestiv illusionssteigernden Elemente im Kirchenraum³³⁹.

Für das Jesuitentheater bedeutete die 1773 durch Papst Clemens XIV. im Breve „Dominus ac redemptor noster“ verfügte Aufhebung des Ordens eine Zäsur, doch in der Oberdeutschen Provinz war die Zeit des Schultheaters noch nicht gänzlich zu Ende. Manche Ex-Jesuiten setzten an vielen Orten ihre pädagogische Tätigkeit und auch das Theaterspiel nach 1773 fort³⁴⁰. So sorgte beispielsweise in Ellwangen erst 1778 ein Verbot des aufgeklärten Fürstpropstes Clemens Wenzeslaus (1777–1802) für die Unterbrechung der Theatertradition, die 1790 nochmals, und zwar in deutscher Sprache, einsetzte, bis sie 1795 mit dem Lustspiel „Der Obstdieb“ ganz erlosch³⁴¹. Und auch Goethe berichtet in seiner italienischen Reise von einer am 4. September 1786 im Regensburger Jesuitenkolleg stattfindenden Theateraufführung³⁴². Nach der Wiedererrichtung der Gesellschaft Jesu im Jahr 1814 haben sich die Jesuiten dann aber nur mehr vereinzelt im Bereich des Theaters betätigt³⁴³.

Im Rahmen der Verstaatlichung der Schulen unter Maria Theresia war es auch zu Erlassen für die vorderösterreichischen Gymnasien und Lyzeen gekommen. Die erste, von Professor Gaspari in Wien erarbeitete Verordnung in Bezug auf die Schulreform wurde am 5. Mai 1764 vom Oberamt in Günzburg auch dem Collegium Ehingenum übersandt und sah u. a. vor, dass anstelle der Herbstspiele zur Austei-

³³⁹ Der Brixener Fürstbischof Karl Franz Lodron (1791–1828) versuchte in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts im Gebiet seines Fürstbistums ein generelles Verbot aller „Bauernkomödien“ durchzusetzen, zu denen er auch die geistlichen Spiele zählte, denn er war der Meinung, dass „solche Schauspiele zu Sittenverderbnis, Vernachlässigung des Gottesdienstes, Unterlassung der christlichen Pflichten an Sonn- und Feiertagen, Bekanntschaften junger Leute beiderlei Geschlechts“ führen würden. Vgl. HASTABA, Komische Szenen, 78 f. Der bayerische Kurfürst Max III. Joseph (1745–1777) erließ ab 1762 auf Beschluss des Münchener Geistlichen Rates verschiedene Verbote szenischer und veranschaulichender Formen innerhalb der Liturgie und der figurierten Prozessionen und am 31. März 1770 ein kurfürstliches Generalverbot aller Passionsspiele in Bayern, das 1781 und 1784 erneuert werden musste. Ohnehin wurden die Verbote häufiger wiederholt, da die Bevölkerung ihre Bräuche trotz der Erlasse teilweise beibehielt. Vgl. MARIASSY, Erlass vom 31. März 1770, 242; BROSSETTE, Inszenierung des Sakralen, 598–622.

³⁴⁰ Anders VALENTIN, Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung, 77, der den Begriff ‚Jesuitentheater‘ enger fasst und die letzten archivalisch belegten Aufführungen im Jahr 1773 ausmacht. Die letzte Nachricht über eine jesuitische Aufführung im Marchtaler Bestand datiert vom Jahr 1771. Es handelt sich um ein Libretto zum Herbstspiel des Ellwanger Gymnasiums (Nr. 326).

³⁴¹ Vgl. PFEIFFER, Theater, 540–542 und 574–581.

³⁴² Vgl. MEYER, Über das komplizierte Gefüge, 92–95. Die Perioche des Stückes und des zugehörigen Singspiels findet sich ebd., 245–263.

³⁴³ Vgl. WOLF, Jesuitentheater, 172.

³⁴⁴ Vgl. HEHLE, Geschichte, 39, 43 und 45; *Instructio pro Scholis Humanioribus*, 171. Zu den staatlichen Erlassen für die Klosterschulen der ehemaligen vorderösterreichischen Abteien vgl. NÄGELE, Das höhere Schulwesen, 768–777.

lung der Prämien am Schuljahresende von den Schülern der fünften und sechsten Klasse eine Rede und ein Gedicht vorgetragen werden sollten³⁴⁴. Die Durchführung wurde scheinbar hinausgeschoben, da sich im Marchtaler Bestand zwar kein Herbstspiel aus dem Jahr 1765 erhalten hat, aber zwischen 1766 und 1773 wieder kontinuierlich zum Schuljahresende gespielt wurde. Die letzten überlieferten Ehinger Herbstspiele stammen aus den Jahren 1778 (Nr.356) und 1779³⁴⁵, wobei das Lyzeum noch bis 1803 in der Hand der Zwiefalter Benediktiner lag und diese im Kloster selbst bis in die Mitte der achtziger Jahre weiter spielten³⁴⁶.

Bereits für die siebziger Jahre wird im Marchtaler Bestand die Überlieferung zum Ordentheater spärlicher, die letzten in Marchtal gesammelten Dramen und Musikdramen datieren von 1778. Als Hauptursache darf man aufklärerische Tendenzen annehmen, die sich auch innerhalb der Klöster und Stifte verbreiteten und mit den überladenen, sinnenfälligen Formen nur mehr wenig anfangen konnten³⁴⁷. Ein Zeichen setzte der letzte Abt von Ochsenhausen, Romuald Weltin, als er 1790 das Theater in ein Schulhaus umbauen ließ, damit die Zöglinge sich nicht mit Pos-

³⁴⁵ Vgl. FREI, Zwiefalter Schul- und Klostertheater, 294.

³⁴⁶ Zwar hatte ein Dekret der kaiserlichen Regierung von 1773 die Schließung sämtlicher vorderösterreichischer Lyzeen vorgesehen, die Gymnasien bzw. Lyzeen von Ehingen, Freiburg i.Br., Konstanz, Villingen, Günzburg und Feldkirch blieben aber vor diesem Schicksal bewahrt. Vgl. HEHLE, Geschichte, 20 und 46, sowie den Erlass der Regierung in Freiburg vom 12. Juni 1777, der diese Einrichtungen bestätigt, alle anderen pädagogischen Einrichtungen und Klosterschulen in Vorderösterreich – mit Ausnahme der Elementarklassen der Lateinschulen für die Sängerknaben der Klöster in St. Blasien, St. Peter, Wiblingen, Mererau und Waldsee – aber für geschlossen erklärt. Zu den nachfolgenden Erlassen vgl. ebd., 46–81, und die Quelleneditionen in FREI, 300 Jahre Gymnasium, 179–240 und passim. Die Aufhebung des Ehinger Lyzeums mit 39 Schülern erfolgte zum Ende des Schuljahres 1802/1803; der Konvent war bereits seit April nicht mehr im Kloster. Die Zwiefalter Patres wurden Ende 1803 als Lehrer von Ehinger Franziskanern und Weltgeistlichen abgelöst, 1804–1812 unterrichteten dort Benediktiner aus Wiblingen. Vgl. SCHÖNTAG, Schulwesen, 45–47; HEHLE, Geschichte, 82–89. Zum Ende des Zwiefalter Klostertheaters vgl. FREI, Zwiefalter Schul- und Klostertheater, 304 und 309.

³⁴⁷ Deutlich wird diese Einstellung der Zeit an einer Aussage Friedrichs des Großen, der bereits am 29.1.1755 seiner Schwester, der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (1709–1758) über eine Dresdener Opernaufführung schreibt: „Die Statisten bestanden aus 6620 Personen [...], dazu zwanzig Dromedare, vier Maultiere und vier Wagen, die mit der den Feinden Sachsens geraubten Beute beladen waren, sowie der Wagen des Triumphators, den ein Viergespann von Schimmeln zog. Diese Oper macht in ganz Deutschland Aufsehen; man erzählt sich Wunderdinge von ihr. Ich muß gestehen, dass ich ein richtiges Heer auf der Bühne nicht liebe und trotz gewisser Ähnlichkeiten der Maultiere mit den Herren Sopransängern ihre Stimme zu mißtönig finde, um sie bei ein und derselben Aufführung zusammen wirken zu lassen. An diesen sächsischen Schauspielen zeigt sich das Verlangen der Leute, daß man zu ihren Augen, nicht zu ihren Herzen spricht; eine einzige rührende Szene verdient den Vorzug vor der ganzen Buntscheckigkeit ihrer Triumphzüge.“ Zitat in MACK, Barockfeste, 61 f.

³⁴⁸ Vgl. MAIER, Bildung und Wissenschaft im Kloster Ochsenhausen, 306. Zu den neuen Unterrichts- und Studienschwerpunkten vgl. NÄGELE, Das höhere Schulwesen, 856–865.

sen, sondern mit den nützlichen Wissenschaften beschäftigten³⁴⁸. Dennoch gibt es aus verschiedenen Klöstern vereinzelt Belege für Aufführungen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Diese waren meist auf besondere Anlässe des Klosters bezogen, die sich teilweise aber deutlich zu „Sittenparabeln im Sinne der Aufklärung“ entwickelten und aufgeklärte Pädagogik, Nächsten- und Vaterlandsliebe propagierten³⁴⁹. Gerade die Ochsenhausener Benediktiner führten noch 1799 die Operette „Nehemias im neuen Bunde“ auf, als sie mit zweijähriger Verspätung das dreißigjährige Abtsjubiläum von Romuald Weltin und das goldene Priesterjubiläum von Abt und Konventssenior Pankraz Welz nachfeierten³⁵⁰. Es zeigt sich also, dass die Klöster und Stifte das Schultheater in engerem Sinne in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts weitgehend aufgegeben haben, dass sie aber nicht auf Vorstellungen in festlichem Rahmen verzichten wollten³⁵¹.

So stellte das Ordenstheater ein vielschichtiges Phänomen dar, dessen Spannweite sich zwischen schulinternen szenischen Deklamationen und großen öffentlichen Vorstellungen erstreckte. Aufgrund dieser Tatsache bot es den Patres interessante Möglichkeiten im Hinblick auf die Verwirklichung der Schul- und Ordensziele. Selbst wenn es als Schultheater zunächst didaktische Absichten verfolgte, konnte es durch die Öffnung für ein breit gefächertes Publikum für die missionarischen und allgemein seelsorglichen Belange in Dienst genommen werden. Aufgrund seiner spezifischen, multimedialen Form der Inszenierung erwies sich das Theater trotz seiner vorwiegend lateinischen Sprache als ein geeignetes Medium, um religiöse und moralische Botschaften an die Öffentlichkeit heranzutragen³⁵². Die Zuschauer sollten lernen, wie der Mensch in der während des Barockzeitalters lebendigen Spannung „zwischen Oben und Unten, Gut und Böse, Leben und Tod, Gott und Teufel [...] den Weg des Glaubens und der Tugend einschlagen [muss], um [...] Erlösung zu erlangen“³⁵³. Welche religiösen und moralischen Erfolge sich die Orden von ihren Vorstellungen versprochen, welche Inhalte und Stoffe sie durch ihre Dramen vermitteln wollten, wird im vierten Kapitel ersichtlich.

³⁴⁹ Vgl. KNEDLIK, Theaterpflege, 126 f. Vgl. weiterhin die chronologische Auflistung der aus dem Wengenstein erhaltenen Werke bis 1788, den Verweis auf das Melodrama „*Novae spes mortalium*“ von 1803 aus Wiblingen bei WILSS, Geschichte, 23–27 und 32, oder die Aufführungsbelege aus oberpfälzischen Klöstern bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts bei KNEDLIK, Theaterpflege, 130–138.

³⁵⁰ Vgl. KANTNER/LADENBURGER, Pflege der Musik, 412 f.

³⁵¹ Zu Form und Funktion dieser Aufführungen vgl. unten Kapitel V.

³⁵² Vgl. FREI, Zwifalter Schul- und Klostertheater, 272.

³⁵³ FREI, Marchtaler Schul- und Klostertheater, 7.

IV. Das Ordens theater im Kontext von Seelsorge und Verkündigung: die glaubens-, moral- und tugenddidaktische Funktion des Theaters

1. Das neuzeitliche Ordens theater im Dienst der ‚propaganda fidei et morum‘

Eine gewisse seelsorgliche Dimension zieht sich durch die ganze Geschichte des religiösen Theaters. Am deutlichsten tritt dessen glaubens-, moral- und tugenddidaktische Funktion im neuzeitlichen Ordens theater zutage. Nachdem die Renaissance den Menschen in einen geschlossenen Mikrokosmos gestellt hatte, führten ihn die Jesuiten wieder in die von Gott getragene Unendlichkeit zurück. Somit ließ sich für sie angesichts aller Unsicherheit und Vergänglichkeit des Irdischen die Frage nach dem Sinn des Lebens von Gott her positiv beantworten¹. Dies wird bereits im Vorwort der *Exercitia Spiritualia* deutlich, wenn als Zweck der Übungen angegeben ist, „die Seele darauf vorzubereiten und einzustellen, [...] alle ungeordneten Anhänglichkeiten von sich zu entfernen und nach ihrer Entfernung den göttlichen Willen in der Einstellung des eigenen Lebens zum Heil der Seele zu suchen und zu finden“². Aber nicht nur die Exerzitien, sondern auch Predigt, Katechese und die Theateraufführungen waren diesem Hauptzweck untergeordnet. Das Jesuitentheater und auch das Theater der übrigen Orden bot aufgrund seiner Eigenart³ besondere Chancen der Vermittlung des katholischen Glaubens und der Motivation der Zuschauer zu einem christlichen Leben im Sinne der katholischen Kirche, wie im Folgenden deutlich wird.

a. Das Publikum

Franz Xaver Kropf bringt 1736 eingedenk der fast 200-jährigen Theatertradition des Jesuitenordens die Ziele der Aufführungen auf den Punkt: „Dabei sollen die Zuhörer zu Tugend und Frömmigkeit Anregung erhalten. [...] Jedes Schaustück solle auf den Hauptzweck, den unsere Gesellschaft verfolgt, hinzielen und zwar namentlich darauf, dass die Zuschauer heilsam erschüttert werden, das Laster verabscheuen, böse Gewohnheiten ablegen, die nächste Gelegenheit zum Bösen meiden, die Tugend lieb gewinnen und in dieser Liebe stets zunehmen und den Hei-

¹ Vgl. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, Bd.III, 14–16.

² *Exercitia spiritualia*: EB 1, in: KNAUER, *Ignatius von Loyola*, Bd.2, 92.

³ Zur Form der Inszenierung des barocken Ordens theaters vgl. oben die Abschnitte II.1. bis II.5.

ligen eifrig nachzuahmen sich bestreben“⁴. Zu den Aufführungen fand sich ein vielschichtiges Publikum ein, so dass das Theaterspiel der Gymnasien als eine Attraktion von besonderer Strahlkraft⁵, „ein privilegiertes Medium [...] im Dienst der Erziehung des christlichen Volkes“⁶ werden konnte.

Da das Ordenstheater ein Sondertypus des Schultheaters war⁷, ergibt es sich logischerweise, dass die ursprüngliche Zielgruppe der Vorstellungen die Schulgemeinschaft war, bestehend aus Lehrern, Schülern und deren Eltern. So wurden die Deklamationen meist nur im Kreis der Schule, höchstens vor einem geladenen Publikum aufgeführt, welches als recht exklusiv und eher gelehrt, beschrieben werden kann; denn der Kreis der Schüler wurde allenfalls auf nahestehende Freunde und Gönner ausgedehnt. Im Laufe der Zeit erweiterten die Jesuiten die eher schulinterne, d. h. pädagogisch-didaktische Ausrichtung ihrer Aufführungen, so dass das Jesuitentheater auch für einfache Bevölkerungsschichten attraktiv wurde⁸. Damit konnte der Orden auf Tausende von Menschen wirken: Neben den Organisatoren

⁴ KROPF, *Gymnasial-Pädagogik*, 427. Diese Formulierung findet sich bereits in Kapitel 35 der „*Adiumenta quaedam pro studiis Humanitatis in Gymnasiis Societatis promovendis et illustrandis*“, welche 1619 für die Rheinische Provinz erlassen wurden. Hier wird als Ziel der Schauspiele Folgendes angegeben: „Accommodentur actiones omnes ad finem, quem Societas intendit, ad motum animorum in detestationem malorum morum, pravaram consuetudinum, fugam occasionum peccandi, ad studium maius virtutum, ad imitationem Sanctorum.“ DUHR, *Ratio studiorum*, 186. Vgl. auch NESSLER, *Dramaturgie*, 11. Er sieht in der religiös-sittlichen Bildung der Darsteller und Zuschauer, die durch die Darstellung einer Fabel „frommen und heiligen Inhalts“ erreicht werden sollte, den Hauptzweck der jesuitischen Schuldramen. Dass die Begriffe von „frommem und heiligem Inhalt“ zu differenzieren sind, werden die folgenden Ausführungen verdeutlichen.

⁵ Vgl. FLEMMING, *Ordensdrama*, 29 f.

⁶ VALENTIN, *Jesuitendrama im Dienst der religiösen und moralischen Erziehung*, 79. Ähnlich bezeichnet auch SZAROTA, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, 115, das Jesuitendrama als Organ, das die Jesuiten benutzten, „um eine Kommunikation mit ihren Anhängern – nicht nur den Zöglingen, sondern breiten Schichten der Bevölkerung – herstellen zu können.“ Für SZAROTA hat das Theater allerdings, wie mir scheint etwas einseitig, den Sinn, die Autorität der Jesuiten zu untermauern, indem jene durch dieses Medium die öffentliche Meinung lenkten bzw. das Publikum manipulierten. Der von SZAROTA, ebd., passim verwendete und heutzutage negativ belegte Begriff der „Manipulation des Publikums“ bzw. der öffentlichen Meinung, die für sie „die größte Gefahr des Jesuitendramas“ (ebd., 117) darstellt, wird von der Verfasserin vorliegender Arbeit nicht geteilt. Zwar bleibt unbestritten, dass das Jesuitentheater auf Massenwirkungen ausgerichtet war, dass es eine ganz bestimmte unverrückbare religiöse Botschaft vermittelte und dabei nicht nur auf den Intellekt abzielte, dennoch war die pädagogische und katechetische Intention vorherrschend, die in erster Linie im Dienst der Zuschauer, nicht der einflussnehmenden Jesuiten stand, auch wenn diese aus dem Theater sekundären Nutzen für Schule und Orden zogen. Die Beeinflussung der öffentlichen Meinung durch die jesuitischen Aufführungen muss – nach heutigem Verständnis – allerdings als problematisch angesehen werden, wenn ganze Stände (z.B. die Bauern) oder Völker (z.B. Franzosen, Engländer, Polen und Kubaner) durch negative Stereotype charakterisiert werden. Beispiele bei SZAROTA, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, 123–125.

⁷ Für das Jesuitentheater vgl. WIMMER, *Jesuitendrama*, 196.

⁸ Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 270 und 273; RÄDLE, *Lateinisches Theater*, 141.

und Mitspielern waren es deren Angehörige, „Nachbarn und Freunde, der Hof, der Adel, die Gebildeten als Zuschauer, die zahlreichen Bürger, die bei Massenszenen als Statisten mitwirkten, und in gewissen Fällen die gesamte Stadtbevölkerung“ wie etwa bei den Schauspielerumzügen⁹. Der Andrang zu den öffentlichen Vorstellungen war z.T. so groß, dass die Zuschauer nur mühsam gebändigt werden konnten¹⁰. Auch von Unfällen wird berichtet: In Eichstätt brachen beispielsweise am 9. September 1668 die Balken, die den Fußboden der Aula stützen sollten, in der seit 1663 die großen Dramen aufgeführt wurden, und 1687 ereignete sich hier ein schwerwiegender Einsturz der Bänke und Gerüste¹¹.

Das „Directorium generale“ für den Präfekten des Ingolstädter Jesuitengymnasiums gibt Aufschluss darüber, welche Klientel 1617 mit der Aufführung des Bidermannschen „Cenodoxus“ besonders angesprochen werden sollte: Am Vortag der Aufführung sollten die Honoratioren durch einen Boten eingeladen werden. Dazu zählten die akademischen Professoren, Doktoren, der Bürgermeister, Grafen, Barone und sonstige Adelige, Hofherren und höhere Beamten, von einigen auch die Frauen¹². Diesen Honoratioren wurde – differenziert nach Stellung und sozialem Rang – als Einladung und Eintrittskarte eine Perioche übergeben. Darüber hinaus machten sich bereits kurz nach der Festlegung des Aufführungstermins bei den Jesuiten mehrere gewandte Patres, darunter auch der Rektor mit einem gedruckten Programmheftchen daran, „die Vornehmen und Einflusreichen, die Weltgeistlichen und etwaige Ordensniederlassungen, natürlich auch Fürsten und andere vorübergehend anwesende Standespersonen geziemend zu bitten“¹³, zu den Aufführungen zu erscheinen. Dieses Unternehmen konnte mehrere Tage in Anspruch nehmen und zeigt, wie wichtig die Patres die Herbstspiele im Hinblick auf ihr Verhältnis zu den oberen Ständen nahmen, denn die Theateraufführungen schienen gut geeignet, sich die Gunst einflussreicher Personen zu sichern¹⁴. Außerdem wurde das Programm am schwarzen Brett der Akademie und an manchen Kirchen angeschlagen, so dass sich das einfache Volk auch informieren konnte¹⁵. Selbstverständlich war die Premiere für die höheren Gesellschaftsschichten bestimmt, während die Wiederholungen – z.T. nach Ständen getrennt – dem breiten Publikum offen standen¹⁶.

⁹ Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1, 7.

¹⁰ Vgl. FLEMMING, Geschichte, 271.

¹¹ Vgl. DÜRRWÄCHTER, Jesuitentheater in Eichstätt, 49.

¹² Vgl. HESS, *Spectator – Lector – Actor*, 64; SADIL, Jacob Bidermann, 16.

¹³ Vgl. FLEMMING, Geschichte, 263.

¹⁴ Wie subtil und zielgerichtet die Jesuiten bei der Einladung vorgehen, zeigt EHRET, Jesuitentheater, 97–102. Am Beispiel der Aufführung des „Cenodoxus“ 1617 in Ingolstadt verdeutlicht HESS, *Spectator – Lector – Actor*, 64–66, wie man sich den Umgang mit Periochen vorzustellen hat. Ebenso EHRET, Jesuitentheater, 88–97.

¹⁵ Vgl. HESS, *Spectator – Lector – Actor*, 53 und 64.

¹⁶ Vgl. FLEMMING, Geschichte, 262 f.; VALENTIN, *Le théâtre [...] Salut des âmes*, Bd.1, 309–311.

Der Kreis der Zuschauer hatte sich also von den Schülern und Eltern auf „alle Menschen, um deren Heil der Jesuitenorden kämpft – also sogar die »Häretiker«“¹⁷ ausgedehnt. Die „*Historia Collegii Augustani*“ gibt ein Beispiel für solch ein interkonfessionelles Publikum, das anlässlich der Eröffnung des Jesuitengymnasiums im protestantischen Augsburg 1583 zusammenkam: „Eine große Menschenmenge strömte zusammen, kein Alter, Stand, Geschlecht und keine Religion war ausgeschlossen. Selbst Gelehrte der lutherischen Schule, die teils eingeladen worden waren, teils ungebeten waren, kamen“¹⁸. Von positiven Stimmen über die Theateraufführungen, besonders über die pädagogische Leistungsfähigkeit, wird vor allem dann mit großer Genugtuung berichtet, wenn Andersgläubige sie geäußert hatten¹⁹. Dies gilt auch für die Marchtaler Prämonstratenser. Beispielsweise berichtet Sebastian Sailer, dass unter den Zuschauern seiner Karfreitagsoratorien auch vierzig bis fünfzig preußische Kriegsgefangene aus Riedlingen/Donau waren, die „alles mit der schoensten Gelassenheit etliche Jahre ansahen, und guthießen“²⁰. Er scheint auf das Lob dieser preußischen Soldaten, die wahrscheinlich protestantisch und als kriegserfahrene Männer nicht unbedingt leicht mit erbaulichen Schauspielen zu begeistern waren, besonders stolz gewesen zu sein, da er sie eigens erwähnt.

Großen Wert legten die Jesuiten – besonders im Zeitalter des Absolutismus – auf die Herrschenden. Selbst in den Städten, in denen keine Residenz lag, versuchten sie, ihren Aufführungen durch die Einladung des Adels oder durchreisender Fürsten, deren Namen und anerkennende Äußerungen sorgsam notiert wurden, den Anschein eines höfischen Festspiels mit einem höfischen Publikum zu geben²¹. Adelige Zuschauer wurden im Prolog oft eigens begrüßt²². Das weibliche Publikum bereitete den Patres zuweilen Schwierigkeiten, doch die Frauen konnten nicht einfach ausgeschlossen werden, wenn die Jesuiten auf alle Kreise wirken wollten. In München glaubte man 1606, die Zulassung der Frauen besonders erwähnen zu müssen, 1624 schilderte man nur noch, dass die Frauen getrennt von den Männern saßen²³. In Dillingen waren schon 1588 bei der Hauptvorstellung Frauen anwesend²⁴. In Freiburg geleitete man 1639 die weiblichen Zuschauer durch einen separaten Eingang zu eigens für sie reservierten Plätzen. Das Geschwätz der Frauen und ihre Koketterie empfanden die Jesuiten als Störung und teilten dem weiblichen

¹⁷ RÄDLE, Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation, 181.

¹⁸ „*Hominum copia maxima confluit, nulla aetas, ordo, sexus, religio exclusa. Doctores ipsi Lutheranae scholae partim invitati, partim invocati venerunt. Vestes Guilielmus Boiariae princeps suppeditavit; Johannes Fuggerus suas non negavit; faeminae personas muliebres ornare.*“ Zitat in RÄDLE, Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation, 182.

¹⁹ Vgl. DERS., Theater als Predigt, 55.

²⁰ SAILER, Geistliche Schaubuehne, Vorrede an den Leser, unpaginiert.

²¹ Vgl. FLEMMING, Geschichte, 274.

²² Vgl. RÄDLE, Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation, 195.

²³ Vgl. HESS, *Spectator – Lector – Actor*, 41.

²⁴ Vgl. FLEMMING, Geschichte, 271.

Publikum seit 1644 nur die Kleider- bzw. Generalprobe als Sondervorstellung zu, was dieses jedoch nicht immer widerstandslos hinnahm²⁵.

1654 und ebenso 1680 waren auch in Hildesheim Frauen unter den Zuschauern, wobei aber der Provinzial dieses Kolleg 1683 aufforderte, weibliches Publikum auszuschließen, soweit sich dies vernünftigerweise durchführen ließe. In Aachen durften an den Sondervorstellungen für Frauen keine Studenten teilnehmen, damit die Jugendlichen nicht in Versuchung geführt würden. Es gab für die Frauen also entweder eigene Vorstellungen oder einen abgetrennten Zuschauerraum. Dennoch schlichen sich scheinbar immer wieder jüngere Mädchen in die Vorstellungen ein, die dann energisch nach Hause geschafft wurden. Zuvorkommender gingen die Jesuiten dagegen mit Damen reiferen Alters aus Adels- oder Patrizierfamilien um, besonders wenn diese in Begleitung ihres Ehemannes kamen²⁶.

Für die illustren Zuschauer wurde in späterer Zeit manche Aula mit einer Galerie ausgestattet. Die Honoratioren erhielten meist Stühle, während das Volk sich mit schmalen, harten Bänken abfinden musste²⁷. Die Sitzordnung erfolgte also getrennt nach sozialen Ständen. In München achtete eine Abordnung der kurfürstlichen Leibwache darauf, dass die angemessene Ordnung eingehalten wurde. Das Diarium des Münchner Jesuitengymnasiums vom 10. Oktober 1624 wünscht, dass die anonyme Masse durch angesehene Bürger oder Hofbedienstete von den „viri honorati“ abgesondert wird. In dieser Sitzordnung, die auch in den Poetiken und besonders in der Theorie der dramatischen Gattungen aufscheint, wird deutlich, wie sich die „formalisierte ständische Hierarchie auf dem »Hoftheater« der Jesuiten mit Spuren und Elementen des spanischen Hofzeremoniells berührt und überlagert“²⁸. Die Anpassung an solche institutionalisierten Schemata verhalf der Kirche und den Fürstenhöfen, den Orden, den Schulen und auch dem Theater zur Stabilisierung der eigenen Rolle auf diesem irdischen Schauplatz und damit zur Festigung der hierar-

²⁵ Vgl. EHRET, Jesuitentheater, 76–80. DÜRRWÄCHTER, Jesuitentheater, 52 f., berichtet in Bezug auf das Eichstätter Jesuitentheater von ähnlichen Erfahrungen der Patres im Umgang mit weiblichem Publikum und der List der Frauen, sich Zugang zu den Vorstellungen zu verschaffen.

²⁶ Der Innsbrucker Hof sorgte für seine Damen und ließ zu Ehren der Erzherzogin-Mutter an ihrem Namenstag 1639 ein Festspiel aufführen. Obwohl die Patres sich darin einig waren, dass Frauen von den Deklamationen ausgeschlossen sein sollten, gelang es 1705 den Müttern besonders begabter Schüler des Kölner Jesuitengymnasiums, daran teilzunehmen, ohne dass Rektor Paul Aler (1703–1713) protestiert hätte. Vgl. FLEMMING, Geschichte, 263 und 271–273. Zum weiblichen Publikum vgl. auch VALENTIN, Le théâtre [...] Salut des âmes, Bd.1, 311 f.

²⁷ Vgl. FLEMMING, Geschichte, 274 f. Die Perioche zum Herbstspiel der Dillinger Jesuiten von 1766 enthält am Schluss sogar eigens den Hinweis: „NB. Es werden alle hoefflichst ersucht, ihre Sessel selbst zu schicken, oder mitzunehmen, und selbe besorgen zu lassen.“ FZA Ma 1373, 270.

²⁸ Vgl. HESS, *Spectator – Lector – Actor*, 41 und 43.

chischen Ordnung, wie sie auch im ‚Theatrum mundi‘²⁹ immer wieder vorgeführt wurde³⁰.

Was die Anzahl der Zuschauer betrifft, so finden sich selten genaue Zahlenangaben. Falls dies dann doch einmal der Fall ist, sind diese mit Vorsicht zu betrachten. 1654 wurden in Köln 1050 und 1659 in Wien bei der Aufführung der „Pietas Victrix“ 3.000 Zuschauer gezählt. Die ersten im Freien aufgeführten, meist geistlichen Stücke waren auf die Massen ausgerichtet, die es zu bekehren oder im Glauben zu festigen galt³¹. So sollen etwa zu Zeiten Erzherzog Ferdinands II. (1529–1595) bei den Aufführungen des „Euripus“ im Hof des Prager Clementini 8.000 bis 10.000 Menschen teilgenommen haben³². Sobald die Schlusskomödien in der Aula der Kollegien stattfanden, musste sich auch die Zusammensetzung des Publikums ändern, denn hier war nicht mehr der Platz für die großen Massen. Mitte des 17. Jahrhunderts nahm die Anzahl der Zuschauer ohnehin ab. Das lässt sich beispielsweise in München nachweisen. Als möglicher Grund hierfür könnte das schwindende Interesse des Hofes angeführt werden, der sich nun eher für die italienische Oper begeisterte und die Unterstützung für das Jesuitentheater verringerte. Dies wiederum führte zu einem bescheideneren Aufführungsstil, so dass die Attraktivität der Aufführungen für das breite Publikum abnahm³³.

Noch weniger als über das Publikum der jesuitischen Aufführungen ist über dasjenige der anderen Orden bekannt. Frei geht davon aus, dass in Marchtal „die ganze »Schulgemeinde« (Konvent, Beamte und Honoratioren, Lehrer und Schüler, Eltern und Angehörige, Freunde des Klosters) mit dem Abt an der Spitze“³⁴ den Vorstellungen beiwohnte, selbst wenn die Prämonstratenser und auch die Benediktiner sich auf eine kleinere Anzahl eigens geladener Gäste beschränkt haben sollten als die Jesuiten³⁵. Als Gäste der Schussenrieder „Ends-Comödie“ kamen zur Regierungszeit von Abt Magnus Kleber (1750–1756) die Eltern der Schüler und Novizen, Besucher der umliegenden Gotteshäuser und Herrensitze³⁶. Von der Weißenauer Jubelfeier 1783 ist bekannt, dass sich sowohl hohe, als auch niedere Gäste einfanden, denen das Stift mit einem Theaterstück aufwarten wollte. Zu den damaligen Vorstellungen kamen dann jedoch jedes Mal mehr Zuschauer, und zwar „utriusque sexus & omnis conditionis“, so dass bei der letzten Aufführung „nur mit vielem

²⁹ Zum ‚Theatrum Mundi‘, das eng mit dem vanitas-Gedanken verbunden ist, vgl. unten Punkt IV.1.c., S.205.

³⁰ Diese festgefügte Hierarchie wurde von den Jesuiten immer wieder vor Augen gestellt, durch ganz bestimmte Formen vermittelt (Rhetorik, Emblematis, Ikonologie, Allegorese) und bis weit ins 18. Jahrhundert hinein bewahrt. Vgl. HESS, *Spectator – Lector – Actor*, 41.

³¹ Vgl. FLEMMING, *Geschichte*, 273.

³² Vgl. RÄDLE, *Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation*, 195.

³³ Vgl. SZAROTA, *Jesuitendrama*, Bd.I/1, 8.

³⁴ FREI, *Marchtaler Schul- und Klostertheater*, 10.

³⁵ DERS., „Liebe zu den Wissenschaften“, 253 f.

³⁶ Vgl. KAUFMANN, *Äbte*, unpaginiert.

Gewalt [...] die vornehmeren Gäste auf die Logie hinaufdringen“ konnten. Die Besucher trugen „Schöpfe und Kopf=Putze von allen Gattungen“³⁷.

Das Publikum, das sich zu den Aufführungen der Orden einfand und das bei dieser Gelegenheit mit der religiösen Botschaft konfrontiert werden sollte, ist also hinsichtlich seines sozialen Status und seiner Bildung durch eine große Uneinheitlichkeit gekennzeichnet. Die Spannbreite reichte vom Adeligen bis zum Bettler und vom Philosophieprofessor bis zum Analphabeten. Diese soziale und intellektuelle Schichtung mussten die Patres überbrücken, wenn sie ihre Stücke für die Volksmission und Seelsorge nutzbar machen wollten. Das aus schul-didaktischen Gründen beibehaltene Latein, das von den Jesuiten als Sprache der katholischen Kirche propagiert und gefördert bzw. von den Klöstern und Stiften als Standessprache bewahrt wurde, war dabei ein Problem, das Zugeständnisse an das weniger gebildete Publikum erforderte, das die Stücke allein vom lateinischen Wort her nicht begreifen konnte³⁸.

b. Die Problematik der lateinischen Aufführungen

Das gesprochene Latein und damit den vollen Aussagegehalt der Stücke verstanden nur diejenigen, die eine Lateinschule oder das Gymnasium absolviert hatten³⁹. Aus diesem Grund hatte sich bei den Protestanten das „lateinische Drama als Propagandamittel“ nicht behaupten können. Denn die lateinische Sprache war ein Hindernis bei dem Versuch, auf das breite Volk aufklärend einzuwirken oder die Jugend religiös zu unterweisen⁴⁰. Daher entwickelte sich seit dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts auf protestantischer Seite neben dem neulateinischen das deutschsprachige Schuldrama, dessen Anfänge eng mit dem Namen des Basler und ab 1536 Augsburger Schulleiters Sixt Birck (1501–1554)⁴¹ verbunden waren⁴². Anders war es beim Theater der Orden. Wie bereits gezeigt, sind die meisten Schul-Dramen des

³⁷ Vgl. UNOLD, Vollständige/Beschreibung, 115, 121 und 126.

³⁸ Vgl. RÄDLE, Lateinisches Theater, 141 f.; FREI, Comoedia Sacra, 202.

³⁹ Vgl. RÄDLE, Lateinisches Theater, 141.

⁴⁰ Vgl. RÄDLE, Theater als Predigt, 49–53. Zitat: ebd., 53. Naogeorgs Dramen beispielsweise wurden recht schnell nach ihrem Erscheinen ins Deutsche übersetzt. Zu den Übersetzungen und ihrem Verhältnis zum lateinischen Original vgl. MICHALOWSKY, Übersetzung, 615–663; ROLOFF, Der „gemeine Mann“ und die lateinische Konfessionspolemik, 301–303. „Exzessiv antipapistische Dramen“, die das ganze Volk erreichen sollten, waren von vorne herein in deutscher Sprache abgefasst. Vgl. RÄDLE, Lateinisches Theater, 134 f.

⁴¹ Vgl. dazu LEVINGER, Augsburger Schultheater unter Sixt Birck (1536–1554).

⁴² Letzteres verlor schließlich ebenfalls an Bedeutung, als die pädagogisch-didaktische Tendenz zu sehr in den Vordergrund trat. Während die frühen Stücke z. T. noch in der Tradition des alten Volksspiels standen, setzten sich seit Paul Rebhuns (um 1500–1546) „Susanna“ (Uraufführung 1535 in Kahla) die formalen Neuerungen des neulateinischen Schuldramas im deutschsprachigen Schuldrama durch. Zum deutschsprachigen Schuldrama und zu weiteren wichtigen Vertretern dieser Gattung vgl. BRAAK, Gattungsgeschichte, 104–110.

Marchtaler Bestandes in lateinischer Sprache abgefasst⁴³. Von wenigen Ausnahmen in früher und vor allem in späterer Zeit abgesehen behielten also die Orden das Latein als Bühnensprache bei. Als Grund kann neben den Vorbehalten gegen eine ungehobelte Landessprache und die darin abgefassten Fastnachtsspiele, gegen das Volkstheater und das profane Theater überhaupt die Tatsache angesehen werden, dass im 16. und 17. Jahrhundert das Latein „als Medium speziell wissenschaftlicher und in weiterem Sinn rhetorischer Daseinsbewältigung“ galt – Erziehung war ohne Latinisierung nicht zu denken⁴⁴. Außerdem sollte die eine lateinische Sprache auch in Zukunft die katholische Kirche einen und damit von den ‚Häretikern‘ abgrenzen, die einem volkssprachlichen Partikularismus huldigten.

Die lateinische Sprache ermöglichte eine präzise theologische Terminologie, war dem Denken der intellektuell maßgeblichen Schichten nahe und verlieh den Stücken internationalen Charakter. Doch die Frage bleibt, ob diese Vorteile durch „den hauptsächlichen Nachteil der eingeschränkten Wirkung“ im Hinblick auf die Rezeption der Dramen nicht weitgehend neutralisiert wurden. „Das Problem, gerade die über das Optische und vordergründig handlungsmäßige hinausgehende Sinns substanz weiterzugeben, blieb unlösbar.“ Vielleicht nahmen die Orden diesen Nachteil in Kauf, weil für sie das Theater nur ein Teilbereich im Rahmen von Schule und Seelsorge war. Die Jesuitenoberen, die auch das Latein einschärften, versuchten die Theatervorstellungen seit den Konstitutionen immer wieder auf ihren angemessenen Stellenwert einzuschränken. Die Vorstellungen hatten – von Ausnahmen abgesehen – lediglich eine ergänzende Funktion inne. In anderen Bereichen der Volksmission gebrauchten die Jesuiten sehr wohl die Volkssprache. Das in der Anfangszeit vertretene Ideal, dass man „mit theologisch-latinisierender Erziehung“ im Lauf der Zeit eine Gesamtheit erreichen und einen könne, musste immer weiter eingeschränkt werden⁴⁵.

Teilweise rückten die Patres auch von ihrer Idealvorstellung der lateinischen Aufführung ab⁴⁶. Nachrichten über deutschsprachige Theateraufführungen gibt es

⁴³ Vgl. oben Abschnitt I.1.a. und Tabelle 1 bis 3 im Anhang auf der CD-ROM.

⁴⁴ Vgl. VALENTIN, Jesuitendrama und die literarische Tradition, 222; WIMMER, Jesuitentheater. Didaktik und Fest, 22 f. Vorbehalte gegen die Volkssprachen hat beispielsweise Jouvancy: „Ein Epos aber in der einheimischen Landessprache zu dichten, möchte ich niemand raten. Denn in solchen Dichtungen werden wir geschmacklos und lächerlich; auch gestatten das unsere (Ordens=) Regeln nicht, welche verlangen, dass die Schulübungen zu gründlicher Erlernung der lateinischen Sprache dienen sollen. Ferner sollen unsere Schaubühnen nicht eine beliebige Ergötzung als Ziel verfolgen, sondern nur eine solche, die eines gebildeten und auserlesenen Zuschauerkreises würdig ist. Die wunderbaren Schöpfungen der Kunst geraten in Verachtung, wenn sie zum Geschmack und zum Begehren einer ungebildeten Menge herabsinken.“ JUVENCIUS, Lern- und Lehrmethode, 256.

⁴⁵ Vgl. WIMMER, Jesuitentheater. Didaktik und Fest, 22 f. Zitate: ebd., 22.

⁴⁶ Eine ähnliche Konzession bzw. einen Wechsel gab es im Mittelalter: Obwohl die geistlichen Spiele eine Form des kultischen Vollzugs blieben, verstärkte man ihre anthropozentrische Ausrichtung, indem man vom Kirchenlatein zur Volkssprache übergang. So ließ sich das Ziel der inneren Missionierung bzw. der religiösen und moralischen Erziehung des Volkes eben

bereits recht früh: So hatte beispielsweise die rheinische Provinz der Jesuiten im Jahre 1600 um die Erlaubnis gebeten, in ihren Stücken die deutsche Sprache verwenden zu dürfen. Dies galt wohl besonders für die im Freien aufgeführten Stücke⁴⁷. Aus Ingolstadt sind spätestens seit 1606 Periochen mit deutschem Titel überliefert, woraus natürlich noch nicht auf eine Aufführung in deutscher Sprache geschlossen werden darf. 1631 allerdings wurde eine deutsche „Comoedi von dem heil[igen] Apostelfürsten Paulo“ aufgeführt⁴⁸. Aus München, Paderborn, Eichstätt und Krems sind aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts deutsche Jesuitenstücke erhalten. Im 18. Jahrhundert scheint die deutsche Sprache noch häufiger verwendet worden zu sein⁴⁹. Schüler, so wird aus Innsbruck berichtet, die während der Ferien daheim aufspielten, taten das mit Stücken in der heimischen Mundart⁵⁰. Deutsche Ausnahmen des Marchtaler Bestandes sind Drama Nr.333 (von 1772) und 387, welches nicht datiert ist; häufiger führten die Patres jedoch Kantaten, Melodramen oder Singspiele in deutscher bzw. schwäbischer Sprache auf⁵¹. Die ausschließlich für die Seelsorge bestimmten Karfreitagsoratorien Sebastian Sailers kamen ebenfalls in deutscher Sprache zur Darstellung⁵².

Zwar hatte das Latein unter gewissen Rücksichten (Didaktik, einheitliche, nicht populäre Sprache) durchaus seine Berechtigung auf den Ordensbühnen, andererseits war es ein Hindernis in dem Bestreben, die durch die Dramen zu vermittelnde Botschaft allen Bevölkerungsschichten verständlich zu machen. Um dem entgegenzuwirken, wurde teilweise die Aufführung bereits bekannter oder leicht verständlicher Fabeln bevorzugt, da man einen „gewissen einheitlichen Grundbestand religiöser Kenntnisse und Vorstellungen“ voraussetzen konnte⁵³. Als „zuverlässigste Hilfe für den nicht lateinkundigen Zuschauer“⁵⁴ haben sich allerdings die Periochen erwiesen, denn für diesen Zuschauerkreis waren sie das wohl wichtigste verbale Medium im Dienst der Verständlichkeit und eine große Hilfe, der Handlung zu folgen⁵⁵.

besser erreichen. Zur Problematik der lateinischen und/oder deutschen Sprache im geistlichen Spiel des Mittelalters vgl. FISCHER-LICHTE, Geschichte, 64; LINKE, Drama und Theater, 179–183; NEUMANN, Texte der Passionsspiele, 26; SCHMIDTKE, Bemerkungen, 86 f.; STEINBACH, Die deutschen Oster- und Passionsspiele; WOLF, Latein und Deutsch, 233–240.

⁴⁷ Vgl. FLEMMING, Geschichte, 266.

⁴⁸ Vgl. den Spielplan bei HAAS, Theater, 107–120.

⁴⁹ Im Rheinland gab es seit den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts deutschsprachige Jesuitendramen. Die Luzerner Jesuiten führten seit 1741 nach dem lateinischen ersten Drama ein deutschsprachiges Singspiel auf und brachten 1768 das nachweislich erste große Stück in deutscher Sprache zur Aufführung. Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1, 88 f.

⁵⁰ Vgl. FLEMMING, Geschichte, 266. Zur Problematik des Lateins vgl. auch VALENTIN, Latin et allemand, 63–74.

⁵¹ Vgl. Nrn.15, 66, 184, 195, 196, 202, 209, 212, 287, 311, 323 und 328.

⁵² Vgl. dazu unten Punkt IV.2.d.

⁵³ Vgl. RÄDLE, Lateinisches Theater, 144.

⁵⁴ Ebd., 142.

⁵⁵ Vgl. KINDERMANN, Theatergeschichte Europas, Bd.III, 465. Zur Form der Periochen vgl. oben Punkt I.1.a.

Im Vorwort der Periochen zum „Triumphus Divi Michaelis Archangeli“ der Münchener Jesuiten (1597) wird der Zweck der Theaterzettel angegeben: „Damit aber ein jeder leichter fassen und verstehen möchte/was auff dem Theater fürgeheth/ und was iedes bedeutet/ so ist aller Act: und ieder Scenen summarischer Inhalt kürztlich allhie verfasst worden“⁵⁶. Rhetorisch geschickter drücken es die Weingartener Patres 1753 am Ende ihres Argumentums zum Herbstspiel aus: „Tu Spectator Benevole! ut acta sit, legisti: ut agi potuisset, spectabis“⁵⁷. Die volks- und zweisprachigen Programmhefte dienten also praktisch dazu, dass sich die Lateinunkundigen mit dem Gang der Handlung und dem Inhalt der Reden vertraut machen konnten, wobei nicht jedes Wort der lateinischen Aufführung verstanden werden musste, um das Theaterstück zu begreifen. Daher gibt die deutsche (z.T. mundartliche) ‚Übersetzung‘ der Einzelszenen das lateinische Original oft nur unzureichend wieder; die Inhaltsangabe musste dagegen sehr genau sein, da sie die einzige Möglichkeit war, dem Zuschauer die Grundidee des Stückes zu vermitteln⁵⁸.

Laut Bauer finden sich in den deutschen Periochen „mehr Informationen grundsätzlicher Art, deren Kenntnis bei den Lesern des lateinischen Pendants schon vorausgesetzt werden konnte“⁵⁹. Dies ist nach Analyse der Periochen des Marchtaler Bestandes so zu verstehen, dass die deutschen Passagen eine vereinfachte Variante bieten. Meist wird im deutschen Argumentum lediglich der Stoff des folgenden Dramas kurz zusammengefasst, manchmal noch eine einfache Moral formuliert. Die lateinischen Teile bringen dagegen oftmals Zusatzinformationen und machen weitere Ausführungen, zu denen sogar Fragen der Poetik gehören können. Beispielsweise zitiert das Argumentum des Herbstspiels der Freisinger Benediktiner von 1745 zahlreiche Quellen, „hac pro historia“, d. h. um die geschichtlichen Hintergründe detailliert darzustellen, auf die der deutsche „Innhalt“ weitgehend verzichtet (Nr.62)⁶⁰. So waren die Periochen auch für die gebildeten Lateinunkundigen nützlich, und zwar nicht nur, wenn es z.B. bei Aufführungen vor großen Publikumsmassen, wie etwa auf öffentlichen Plätzen oder bei großen Veranstaltungen im

⁵⁶ Veröffentlicht in SZAROTA, Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet, Bd.I/1, 8. Ähnlich formuliert das Münchener Diarium der Jesuiten vom Jahr 1598 als Grund für den Druck deutschsprachiger Periochen: „Periochae germanicae impressae sunt in gratiam populi, cui comoedia potissimum fuit accomodata & propter modum historiae contexta.“ Zitiert nach REINHARDSTÖTTNER, Geschichte, 108.

⁵⁷ FZA Ma 1375, 372.

⁵⁸ SZAROTA, Jesuitentheater als Vorläufer der modernen Massenmedien, 141 f., geht näher auf die Funktion und Wirkung der deutschen Sprache in den Periochen ein. Vgl. zum Verhältnis des Lateins zur Volkssprache und der dahinter liegenden Absicht auch HÄNSEL, Geschichte, 61–70 und 76–79. Etwas anders BAUER, Deutsch und Latein, 242, die von recht präzisen Übersetzungen spricht, deren stilistisches Niveau mit „der zeitgenössischen Erbauungsliteratur (Heiligen- und Exempelsammlungen) in deutscher (meist oberdeutscher) Sprache vergleichbar“ sei. Die Periochen des Marchtaler Bestandes machen ebenfalls den Eindruck einer eher freien Übertragung.

⁵⁹ BAUER, Deutsch und Latein, 242 f.

⁶⁰ Vgl. FZA Ma 1375, 685 f.

Klosterhof, zu Verständigungsschwierigkeiten kam. Vielmehr war es erwünscht, dass auch die Gebildeten vor der Vorstellung die Periochen studierten, um bei der Aufführung den Gehalt des Stückes leichter und tiefer zu erfassen.

Teilweise bot das Argumentum der Perioche eine Auslegung des allegorischen Geschehens oder Erklärungen zu der hinter dem Inhalt liegenden zweiten Sinn- bzw. Bedeutungsebene des Dramas und verdeutlichte die Tendenz, d. h. die Lehre und das Ziel des Dramas. Öfter wird das lateinische Argumentum mit einem Zitat aus der Bibel oder aus antiken Schriftstellern eingeleitet und so eine Art Leitsatz vorangestellt. Das Argumentum zum Stück Joseramnus (Nr.72) beginnt z.B. folgendermaßen: „Verissimum illud Romani Sapientis effatum: *Regna custodit metus; alioquin: subversa jacebit pristina Majestas soliorum et scepra superba.* (Seneca I. de Clem)⁶¹ quis enim ignorat, *maximam esse illecebram peccandi impunitatis spem?* (Cicero, Pro Milone 16,2) [Hervorhebungen im Original] *Contra verò unicum severitatis exemplum integram saepe coërcet, riteque componit provinciam. Eò respexisse videtur Lidericus Flandriae princeps, qui, [...] in filium suum natu majorem, & solii paterni haeredem, sed latae legis praevaricatore, gravissimè animadvertit.*“ Der deutsche „Innhalt“ geht dagegen überhaupt nicht auf diese Überlegungen ein, sondern fasst ganz knapp den Inhalt der kommenden Handlung zusammen und fügt am Schluss sehr plakativ und vereinfacht das Ziel des Dramas an⁶².

Auf je eigene Art legt also die Perioche teilweise die Deutung der Handlung vorab fest und wird zu einem Kommentar des aufgeführten Stückes, der über eine bloße Wiedergabe des Handlungsablaufes hinausgeht. Doch nicht alle Zuschauer erhielten diese Periochen, da sie bei einer Auflagenhöhe von 300 für kleinere und mittlere Kollegien und von 600 für große Schulen nur den Honoratioren, vielleicht noch dem höheren und mittleren Bürgertum, also besonders den Gebildeten, nicht aber dem einfachen Volk zugedacht gewesen sein konnten⁶³. Die Auflagen der Abteien lagen niedriger, so orderten die Ochsenhausener Benediktiner 1758 noch 250, 1764 nur noch 200 Periochenexemplare⁶⁴. Die geringe Auflagenhöhe lässt darauf schließen, dass der ursprüngliche Zweck der Periochen, der in der Vermittlung des Dramenstoffes auf breiter Basis bestand, bald einem Repräsentationsbedürfnis untergeordnet wurde, das allerdings von Gelehrsamkeit, weniger von höfischem Prunk geprägt war⁶⁵.

⁶¹ Hierbei handelt es sich um falsche Angaben; tatsächlich ist das erste Zitat aus *SENECA*, *Oedipus*, 702, und das zweite aus *LUCRETIUS*, *De rerum natura* V, 1136 f.

⁶² FZA Ma 1375, 662 f.

⁶³ Mitunter wurden Periochen auch an verschiedene andere Kollegien und befreundete Patres versandt, die sie sammelten, eventuell um für die Abfassung eigener Stücke auf diese Vorlagen zurückgreifen zu können. Frühestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts versuchte man vereinzelt, durch den Verkauf der Periochen zu einem Preis zwischen vier und sechs Kreuzern einen Teil der anfallenden Kosten zu decken. Vgl. *FLEMMING*, *Geschichte*, 265. Genaueres bei *HÄNSEL*, *Geschichte*, 44–46, 54–61, 66–68, 71–78 und 89 f.

⁶⁴ Vgl. *KANTNER/LADENBURGER*, *Pflege der Musik*, 411.

⁶⁵ Vgl. *HÄNSEL*, *Geschichte*, 34 und 90 f.

Die Periochen dienten nicht mehr nur als Einladung und zum besseren Verständnis des gesungenen Textes sowie der Handlung und ihres tieferen Sinnes überhaupt, denn wie z.B. das Marchtaler Herbstspiel von 1760 *Josephus Mascarenhas / olim Dux de Averio / Tragoedia* (Nr.199) zeigt, werden nun teilweise über den Text hinaus auch visuelle Effekte beschrieben, obwohl die Zuschauer diese normalerweise sehen konnten. Bei den so genannten Lesedramen sollten solche ‚Regieanweisungen‘ die Vorstellung anregen und so über die Tatsache hinweghelfen, dass der Leser auf die Anschaulichkeit, die eine Vorstellung normalerweise bot, verzichten musste. Sollten die hier beschriebenen Periochen vielleicht nicht nur für den Augenblick gedruckt worden sein, sondern auch zur Aufbewahrung, um sie später noch einmal zu lesen? Die Marchtaler Sammlung könnte ein Indiz dafür sein. Dann wären die Szenenbeschreibungen mehr als nur ein Zugeständnis an die Zuschauer gewesen, die sich bereits im Vorhinein mit dem Stück beschäftigen sollten und denen man es durch die zusätzlichen Angaben erleichtern wollte, den Text zu begreifen.

Als Zugeständnisse an das weniger gebildete Publikum sind auch die volkssprachigen Prologe und Argumente (Inhaltsangaben, die vor jedem Akt von eigens eingesetzten Sprechern vorgetragen wurden) und die volkssprachigen, meist komischen oder schwankartigen Zwischenspiele zu werten. Letztere hatten allerdings meist mit der Haupthandlung so wenig zu tun, dass sie zu deren besserem Verständnis wenig beitragen konnten⁶⁶. Zuweilen mischten die Jesuiten – besonders lässt sich dies an den Dramen Paul Alers (1656–1727) nachweisen – deutsche und lateinische Partien und Szenen innerhalb des Dramas so, dass die deutschen Abschnitte (geimte Gesangspartien) nicht nur in abwertender Absicht einfältige oder volkstümliche Figuren charakterisierten, sondern als didaktische Akzente gleichberechtigt neben das Latein traten⁶⁷.

Wichtige Faktoren zur Verdeutlichung des Geschehens waren außerdem die außersprachlichen Mittel der multimedialen Inszenierung⁶⁸. Durch den Einsatz spezieller Effekte, eindeutiger Allegorien und Symbole, Kostüme und Dekorationen konnten die Aussagen so visualisiert und verdeutlicht werden, dass das lateinunkundige Publikum sie ohne direktes Verständnis des Textes zu einem gewissen Grad begreifen konnte. Die multimedialen Elemente dienten nicht nur der besseren Verständlichkeit, sondern wurden auch im Sinne der Affekttheorie dazu eingesetzt, dass die eine katholische Wahrheit im Zusammenspiel aller Künste und für alle Sinne erfahrbar erhellt werde⁶⁹.

⁶⁶ Vgl. RÄDLE, Zur lateinisch-deutschen Symbiose, 858; DERS., Lateinisches Theater, 141–143.

⁶⁷ Vgl. RÄDLE, Zur lateinisch-deutschen Symbiose, 859–868, der als einen möglichen Grund „das populär gewordene Genos der Oper, das nicht wie die Tragödie und Komödie, von den Philologen eifersüchtig bewachte antike Wurzeln hatte, sondern ganz fern der Schule in den Volkssprachen lebte“ ansieht. Außerdem war die deutsche Sprache durch eine Verfeinerung in Sprache und Literatur „salonfähig“ geworden und brauchte – in Verbindung mit der Musik – die Nachbarschaft des Lateinischen nicht länger zu meiden. Ebd., 867 f.

⁶⁸ Vgl. dazu oben die Abschnitte II.1. bis II.5.

⁶⁹ Vgl. RÄDLE, Lateinisches Theater, 144; KRUMP, Sinnenhafte Seelenführung, 938.

c. Ziel und Wirkung des Theaters im Spiegel jesuitischer Dramentheorien

Zunächst ist festzuhalten, dass sich das Ordens theater als vielschichtiges Phänomen nicht allein aufgrund der Dramentheorien erfassen lässt⁷⁰. Es wäre sogar aussichtslos, eine einheitliche jesuitische Theater- oder Dramentheorie konstruieren zu wollen, denn Qualität und Anspruch der verschiedenen Ansätze, die jeweils ihre spezifische Wirkungsgeschichte haben, sind sehr unterschiedlich⁷¹. Dennoch können die theoretischen Ausführungen den Zugang erleichtern, vor allem dann, wenn es um Intention und beabsichtigte Wirkung der Dramen und Aufführungen geht. Anhand der Poetiken wird deutlich, dass sich der Schwerpunkt von der schulisch-didaktischen zur seelsorglichen Seite verlagerte. Wieder bleibt der Blick mangels benediktinischer oder prämonstratensischer Ausführungen auf die Jesuiten beschränkt⁷².

Die älteste Dramentheorie eines deutschen Jesuiten stammt von Jacobus Pontanus⁷³. Aus seinen Überlegungen geht hervor, dass der Ausgangspunkt der Jesuitendramatik im Rhetorikunterricht zu suchen ist, da es ihm „im humanistisch-philologischen Sinne um die Arbeit am Wort“ geht⁷⁴. Diesen rhetorischen Hintergrund vernachlässigen spätere jesuitische Poetiken nicht, wie schon der Titel „Palaestra Eloquentiae Ligatae“ der Darstellung Jacob Masens deutlich macht, doch tritt in diesen die seelsorgliche Intention des Dramas verstärkt zutage⁷⁵. Dazu kommt der Aspekt des vergnüglichen Zeitvertreibs (*delectatio*): Laut Masen sollen die Aufführungen der Dramen zur Unterhaltung und in Anlehnung an Aristoteles zugleich zur Reinigung von schlechten Affekten dienen⁷⁶. Auf diese beiden Wirkungen legten die Dramentheoretiker noch im 18. Jahrhundert Wert. So fordert etwa Francis-

⁷⁰ Vgl. WIMMER, *Neuere Forschungen*, 615. An dieser Stelle können auch nicht alle Poetiken berücksichtigt werden. Näheres zu weiteren jesuitischen Dramentheoretikern bei VALENTIN, *Le théâtre [...] Salut des âmes*, Bd.1, passim. Vgl. besonders das Quellen- und Literaturverzeichnis zu diesem Themenkomplex, ebd., Bd.3, 1411–1416, außerdem HAPP, *Dramentheorie*, der auch italienische und französische Jesuiten berücksichtigt.

⁷¹ Vgl. WOLF, *Jesuitentheater*, 172.

⁷² Wie die Theorie sich in der konkreten Auswahl der Stoffe in der Praxis des Ordens theaters niederschlug, wird anhand von Beispielen des Marchtaler Bestandes in Abschnitt IV2. erörtert.

⁷³ PONTANUS, *Poeticarum Institutionum Libri Tres*. Zu seiner Tragödientheorie, die sich nicht nur auf die antiken Quellen stützt, sondern viel aus Scaliger und Viperano zitiert, vgl. GEORGE, *Tragödientheorien*, 75–84.

⁷⁴ Vgl. GAEDE, *Humanismus, Barock, Aufklärung*, 182.

⁷⁵ Laut KRUMP, *In scenam datus est cum plausu*, Bd.1, 17, spiegelt sich darin der im Vorwort der *Exercitia Spiritualia* formulierte Zweck der Übungen. Berücksichtigt man darüber hinaus die Relevanz der Sinne, die sowohl für die Exerzitien als auch für die Aufführungen sehr groß ist, so lassen sich die Jesuitendramen einerseits als „eine Art dramatischer Umsetzung der Exerzitien des Ignatius“ verstehen und andererseits als „eine gezielte Vorübung und Vorbereitung darauf, sich den eigentlichen Exerzitien zu unterziehen“. So KRUMP, *Sinnenhafte Seelenführung*, 942.

⁷⁶ „Hoc Poema ad delectationem simul ac pravorum affectuum purgationem (ut Aristoteles loquitur) instituendum esse.“ MASENIUS, *Palaestra Eloquentiae Ligatae*, 2.

cus Lang, dass die Handlung „den Zuhörern gefällt und ihnen einen wahrhaft ehrbaren Genuss verschafft“, aber gleichermaßen und mehr noch „für eine nützliche Sache zugleich einen Affekt und eine Wirkung“ erzielt⁷⁷. Die Affekte stellen nach jesuitischer Lehre „Regungen des sinnlichen Strebevermögens dar“. Da nach Platon die Affekte die Tugenden entflammen, tragen sie Francesco Suarez (1548–1617) zufolge zur Vollkommenheit der menschlichen Handlungen bei und sind nicht zu unterdrücken, sondern zu wecken⁷⁸.

Die Jesuiten beschreiben im Rahmen der Definitionen der verschiedenen Dramengattungen, wie die Affekte erzeugt, welche Affekte besonders angesprochen und wie sie zielführend genutzt werden sollen. Indem die Tragödie Mitleid (*miseri-cordia*) und Schrecken (*terror*), so Pontanus, Furcht (*timor*), so Donatus⁷⁹, sowie Mitleid und Besorgnis (*metus*), so Masen, veranschaulicht, werden diese beim Publikum geweckt, wenn jenes das Vorgeführte, wie z.B. den gerechten Untergang eines verbrecherischen Menschen, auf sich wirken lässt⁸⁰. Der Affekt entsteht nach Masen dadurch, dass die Zuschauer Furcht davor empfinden, selbst lasterhaft zu sein und dafür gestraft zu werden⁸¹. Aufgrund dieser Furcht sollen die Zuschauer Konsequenzen für ihr eigenes Leben ziehen: Sie sollen lernen, so Pontanus, die Ursache des Übels und des widrigen Falles zu meiden⁸². Schon anhand dieses Beispiels wird klar, dass die jesuitische Affekttheorie bzw. Katharsislehre zwar nach wie vor den Begriff der ‚Reinigung der Affekte‘ (*purgatio affectuum*) benutzt, dabei aber das aristotelische Prinzip der Katharsis umdeutet. Es geht nicht mehr darum, *miseri-cordia* und *terror* zu wecken, um von diesen zu reinigen, sondern darum, diese Affekte zu wecken, um die Zuschauer moralisch zu beeinflussen, so dass sie von denjenigen

⁷⁷ LANG, *Dissertatio*, 230 (dt.) bzw. 83 (lat.).

⁷⁸ Vgl. MICHEL, *Darstellung*, 234 f. und 245–251, der auch das auf Platon zurückgehende System der Affekte behandelt, die auf der Bühne dargestellten Affekte von den beim Publikum intendierten Affekten abgrenzt und sie beschreibt. Weiterführend zur deutschen Affekttheorie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, v. a. bei Gotthold Ephraim Lessing, vgl. ZEUCH, *Der Affekt*, 69–89.

⁷⁹ Laut Donatus bezieht sich ‚*timor*‘ auf den Zuschauer und bezeichnet die Furcht, die dadurch entsteht, dass dieser das für den Helden empfundene Mitleid auf sich selbst bezieht. Indem er erkennt, dass ihm die gleichen Unglücksfälle zustoßen könnten wie dem Protagonisten, fürchtet er nicht um das Schicksal, das dem Darsteller zustoßen könnte, sondern um sich selbst: Aus Mitleid mit der leidenden Person wird Selbstmitleid und Furcht vor eigenen Unglücksfällen. Vgl. NESSLER, *Dramaturgie*, 19.

⁸⁰ Vgl. ebd., 19.

⁸¹ „*Finis Tragoediae est, ut misericordiam & metum* [Hervorhebung im Original] *in spectatore ad mediocritatem expurgent. Non enim, ut nonnulli male cum Platonicis contra Aristotelem hic urgent, ad misericordiae terrorisque objecta saepius proposita, accrescent hae perturbationes, nisi immoderatè circa ea versemur: sed potiùs vitiorum ac poenarum metu, miserendique afflictorum consuetudine affectiones inordinatae, tanquam virtutum remedio, sanabuntur.*“ MASENIUS, *Palaestra Eloquentiae Ligatae*, 7. Vgl. dazu SCHINGS, *Consolatio Tragoediae*, 29.

⁸² Vgl. GEORGE, *Tragödientheorien*, 76: „*Adhaec erudimur, & monemur, quae nos fugere ut malorum, & casuum adversorum causas oportet. Atqui doctrina laetitiam gignit.*“

Lastern und Leidenschaften ‚gereinigt‘ werden, die in der Tragödie für die Katastrophe verantwortlich waren und bestraft wurden⁸³.

Die *purgatio affectuum*, welche die Jesuiten vertraten, ist also nicht wie in der aristotelischen Katharsislehre ethisch neutral zu verstehen, sondern ist interessen-geleitet und wird moralisch-religiös gedeutet. Sie soll innere Ein- und Umkehr bewirken (*prodesse*)⁸⁴. Diese erweiterte Interpretation der Katharsis wird am Beispiel der Überlegungen Franciscus Langs deutlich, wenn er die Besserung der Affekte und die Besserung der Sitten direkt nebeneinander stellt und sich dabei einfach auf Aristoteles beruft⁸⁵. Letztes Ziel der jesuitischen Katharsis ist es, die Zuschauer zu Tugend und Gottesfurcht zu führen⁸⁶. Es ging also nicht nur darum, die schlechten Affekte zur Ruhe zu bringen, sondern darüber hinaus sollen die guten Affekte geweckt und so auch die Tugendliebe gefördert werden, wie noch der Dramatiker Anton Claus (1691–1754) im 18. Jahrhundert als Zweck der Tragödie definiert⁸⁷. Bezüglich der erregten Affekte trat also im Laufe der Geschichte des Jesuitentheaters ein Wandel ein: Die Jesuiten betonten in ihren Tragödien nicht mehr so sehr den Affekt der Furcht, sondern den Affekt der Liebe⁸⁸.

Die sittliche Reifung, die den Zuschauer zu Tugend und Gottesfurcht (*virtus und timor Dei*) bzw. zur Verachtung der menschlichen Dinge und zur Liebe der himmlischen Güter (*contemptus rerum humanarum et amor Coelestium bonorum*) führen sollte, konnte durch positive Anregung (*incitare*) oder durch Abschreckung (*deterere*) erzielt werden. Dabei führten die Patres weniger mitleid- oder furchterregende Handlungen vor Augen, sondern tugend- oder lasterhafte Charaktere⁸⁹.

⁸³ Zum Problem der Aristotelesrezeption durch die Jesuiten vgl. auch VALENTIN, *Le théâtre [...] Salut des âmes*, Bd.1, besonders 345–353 und 366–372, sowie HAGENS, *Spiele und Zuschauen*, Teil I, 129–131.

⁸⁴ Vgl. SCHINGS, *Consolatio Tragoediae*, 23. MASENIUS, *Palaestra Eloquentiae Ligatae*, 6, drückt das folgendermaßen aus: „Non tamen hos reprehenderim, qui ex illis sceleribus, quae sine noxa pudoris aliave offensione spectari possunt, errorem & conversionem rerum, cum iusta scelerum poena conjunctam, inducunt. Licet enim affectum miserationis imminuant, augent tamen similibus noxarum horrorem & metum, adeoque ad purgationem malorum affectuum virtutisque studium plus momenti adferunt.“

⁸⁵ „Und bessert mittels eines öffentlich dargebotenen, sehr guten Beispiels die allerdings verworrenen Affekte und schlechten Sitten der Menschen (wie Aristoteles als Ziel gesetzt hat)“. LANG, *Dissertatio*, 230 f.

⁸⁶ Vgl. ebd., 233 bzw. 86: „Animósque spectantium ad virtutem ac Dei timorem adducant.“ Lang zitiert hier die Vorrede zu Bidermanns „*Ludi teatrales*“ (München 1666).

⁸⁷ Vgl. VALENTIN, *Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung*, 90: „Non modo pro sedandis affectibus malis, sed et excitandis bonis ad amorem virtutis.“

⁸⁸ Vgl. MICHEL, *Darstellung*, 246–248. In diesem Zusammenhang ist auch ein Wandel des Gottesbildes auszumachen: „An die Stelle des strengen Richters, der den Affekt des Zornes zur Schau trägt, tritt der erbarmungsvolle Erlöser, der aus Liebe zum Menschen nicht vor Leid und Schmerz zurückschreckt.“ Ebd., 246.

⁸⁹ Vgl. SCHINGS, *Consolatio Tragoediae*, 23 und 33. Daher ergeben sich die dramatischen Verwicklungen des Dramas nicht aus der Handlung, sondern aus der Neigung des Helden zu den Tugenden oder zu den Lastern. Vgl. BAUER, *Multimediales Theater*, 199.

Denn wenn es um das ‚incitare‘ geht, sollten die Stoffe so gewählt werden, dass sie die Sittlichkeit befördern (Pontanus) oder zumindest sittlich nicht verderbt sind (Masen), damit sich die Zuschauer die (vorgeführten) Tugenden zu eigen machen können. Dabei hielten die Dramentheoretiker die Historizität der Stoffe lediglich für wünschenswert, forderten sie aber nicht streng ein. Dagegen wurde das sittliche Moment immer stärker betont. Zum einen sollte durch solche Stücke die sittliche Reifung der Darsteller und Betrachter erzielt werden, andererseits sollte niemand an den Stücken selbst Anstoß nehmen⁹⁰.

Dadurch, dass die Jesuiten – und auch die anderen Ordensdramatiker – vor allem beispielhafte oder abschreckende Charaktere auf die Bühne brachten, entstand ein regelrechter Kanon positiver Helden und abschreckender Beispiele⁹¹. Die Kriterien und Wertmaßstäbe, die man anlegen muss, um die in den Stücken vorgestellten Figuren und Situationen zu verstehen, finden sich bereits in den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Tugend- und Lasterkatalogen⁹². Zu den Lastern, die in den Dramen oft höchst anschaulich vergegenwärtigt wurden, zählen die *superbia* und das Streben nach Ämtern und Ruhm (*ambitio*)⁹³, die mit Rücksichtslosigkeit und Ungeerechtigkeit z.B. gegenüber Armen gepaart sein konnten, außerdem Wollust, lüsterne Gedanken und sinnliche Liebe bzw. sinnliche Freuden überhaupt, Leichtsinn und Leichtlebigkeit, Spiel und Trunk, Verleumdung, Fälschung und Betrug usw.

Wenn den Helden eines Dramas eine Strafe ereilt oder wenn ihn ein schlimmes Unglück trifft, dann steht dies den Jesuiten zufolge immer in einem Kausalzusammenhang mit einer Schuld, die der Held durch eine unrechte Handlung, Entscheidung oder falsche Grundhaltung auf sich geladen hat. Denn letztendlich wird jede Sünde und selbst das kleinste Vergehen von Gott bestraft⁹⁴. Beispiele tragischer Helden im Sinn der Ordensdramatiker geben Mauritius oder Belisarius, deren Schicksal vom glänzenden Aufstieg bis zum Sturz und Untergang nach einem moralisch unverzeihlichen Fehler bzw. einer falschen Entscheidung einen typischen Handlungsverlauf barocker Tragödien darstellt⁹⁵. Teilweise wird auf die Verbindung von Schuld und Strafe bereits im Titel der Dramen aufmerksam gemacht, wie z.B.

⁹⁰ Vgl. NESSLER, *Dramaturgie*, 20f.

⁹¹ Vgl. SZAROTA, *Jesuitendrama*, Bd.I/1, 6. Zu den Stoffen des Marchtaler Bestandes vgl. unten Abschnitt IV2.

⁹² VALENTIN, *Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung*, 90.

⁹³ Das Thema der *ambitio* und ihrer Bestrafung lässt sich in vielen Dramen des Marchtaler Bestandes nachweisen. Vgl. dazu unten Punkt IV2.a., S.221.

⁹⁴ Vgl. SZAROTA, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, 119–122. Für SZAROTA, ebd., 121, durchzieht „dieser ganze Mechanismus von Schuld und Sühne, der immer im rechten Augenblick zu funktionieren beginnt, [...] als roter Faden die ganze Geschichte des Jesuitendramas; ohne ihn gäbe es keine Ideologie, die die breiten Massen hätte überzeugen und ihr [sic!] Furcht einflößen [hätte] können.“ Der Begriff der ‚Ideologie‘ kann in diesem Zusammenhang nicht geteilt werden. Zur Darstellung des jesuitischen ‚Tugend- und Laster-systems‘ im Theater vgl. besonders SZAROTA, *Jesuitendrama*, Bd.II/1, 14–38.

⁹⁵ Vgl. DIES., *Versuch einer Periodisierung*, 162; DIES., *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, 52–62 und 117–122, mit weiteren Beispielen.

von den Luzerner Jesuiten: *Ezidus, / oder / Die mit schnellem Todt bestraffte / unordentliche Begird / lang zu leben.* (Nr.121). Das Drama selbst ist im Marchtaler Bestand nicht erhalten, aber der Prolog zeigt, wie „der unverhoffte Todt uebereilet Biophilum (den Liebhaber deß wolluestigen Lebens) da er mittlen in seinen Lustbarkeiten“. Auf diese Weise gestalteten die Patres einen transzendenten und verbindlichen Sinnhorizont. Durch seine letzte Ausrichtung auf Gott hin wird das Ordensdrama zum „theozentrischen Drama“ und zum „weltanschaulichen Lehrstück“. Es geht in den Dramen nämlich nicht um eine tragische Handlung, die einen Sinnhorizont in Frage stellt, sondern gerade um die Demonstration des letztlich in Gott verankerten Sinnes⁹⁶.

Der Lehrstückcharakter der Ordensdramen manifestiert sich darin, dass auf der Bühne autoritative, d. h. unverrückbare Urteile, Lehren und Aussagen verkündet werden, die von niemandem in Frage gestellt werden können bzw. dürfen. Es werden Verhaltensnormen aufgestellt, die für alle Menschen, besonders für die Zöglinge und die Zuschauer, verpflichtend gelten sollten. Die kirchliche Lehre darf nicht angezweifelt werden, das sollten die vorgestellten Muster und abschreckenden Beispiele, die in einem bestimmten Licht erscheinenden Figuren, die vorgeführten Schicksale, Handlungs- und Verhaltensweisen, die Verurteilungen, aber auch die Belohnungen bezeugen. Sie dienten den Patres als unwiderlegbare Beweise dafür, dass die Urteile, die sie über „Fürsten und Feldherren, Staatsmänner und Geistliche, Kirchenväter und Bischöfe und all ihr Tun und Lassen, ihre Vorzüge und Fehler, ihre Irrtümer und ihr Versagen, aber auch über ihren Heroismus und ihre Seelengröße seit Jahrhunderten gefällt hatten“ zur Zeit der Aufführung – und für alle Ewigkeit – richtig und unumstößlich seien⁹⁷.

Die Erregung der Affekte und die kathartische Wirkung bzw. die Art und Weise, wie diese Wirkung erzielt wird, besitzen eine emotional-affektive Komponente (*percellere, movere*) und eine rationale Komponente (*docere*): Während Pontanus das *docere* betont, also den rationalen Aspekt, und damit in der Tradition der Humanisten steht, werden seit der Wende zum 17. Jahrhundert eher Herz und Gefühl angesprochen, also der affektive Aspekt des *movere*⁹⁸. Die Tragödie wechselt allerdings zwischen dem *docere*, der eher distanzierteren Belehrung, und dem *percellere*, der emotionalen Erschütterung. Das *docere* kann durch Doppeltitel, welche die exemplarische Relevanz der dramatischen Figur verdeutlichen, durch ausführliche,

⁹⁶ Vgl. GAEDE, Humanismus, Barock, Aufklärung, 184.

⁹⁷ Vgl. SZAROTA, Jesuitentheater als Vorläufer der modernen Massenmedien, 138f.; DIES., Geschichte, Politik und Gesellschaft, 118. Zu den am Beispiel historischer Persönlichkeiten vor Augen geführten Tugenden und Lastern vgl. unten Punkt IV.2.a., S.219–222.

⁹⁸ Vgl. MICHEL, Darstellung, 236, 240f. und 250f. Man wandte sich von der durch den niederländischen Philologen Justus Lipsius vermittelten stoischen Philosophie ab, da man erkannt hatte, dass auch die Affekte zum wahren und ganzen Menschsein wesentlich dazugehören. Zur Psychologie des *movere*, das Mitte des 18. Jahrhunderts sogar im Zentrum der poetologischen Erörterungen steht, vgl. TORRA-MATTENKLOTT, Die Seele als Zuschauerin, 91–108.

erklärende Argumente, durch Periochen mit „erläuternden und beglaubigenden Anmerkungsapparaten“, durch Prologe usw. geschehen⁹⁹.

Für das *percillere/movere* der beim Zuschauer intendierten Affekte sind dagegen die Sinne wichtig: Franciscus Lang zufolge gilt dies „nicht nur für den Affekt der Trauer, sondern für jede Darstellung, welcher Art auch immer, so dass ein um so stärkerer Affekt sich bei den Zuschauern einstellt, je stärker, lebhafter und eben packender die Schauspielkunst in den auf dem Theater redenden Personen wirksam wird. Die Sinne sind nämlich das Tor der Seele, durch das jetzt noch die Erscheinungen der Dinge ins Gemach der Affekte eintreten; diese geraten auf einen Wink des Choragen in Erregung“¹⁰⁰. Das heißt, die Dramen gewinnen erst Leben und erzielen eine umso stärkere Wirkung, wenn sie auf der Bühne inszeniert werden und dabei die Sinne möglichst umfassend ansprechen¹⁰¹. Lang beschreibt in diesem Zusammenhang den Nutzen der Bühneneffekte, die zur richtigen Zeit und maßvoll angewendet werden sollen: Insgesamt liege in den Bühneneffekten, die „Anmut haben und das Spiel für die Zuschauer gefällig machen“, „ein großer Reiz [...], weil sie die Zuschauer außerordentlich unterhalten, und indem sie diese vergnügen und deren Neugierde nicht wenig fesseln, fördern sie in ihnen auch die Empfänglichkeit für den Affekt, sofern man sie mit gebührender Zurückhaltung gebraucht“¹⁰². Auch dem gesprochenen Wort kommt eine umso stärkere emotionale Wirkung zu, je konnter es seinem Affektgehalt entsprechend musikalisch untermalt wird¹⁰³.

Das *percillere* förderte auch ein zielbewusst kalkuliertes Wechselbad der Affekte. Der Wechsel von komischen und tragischen Szenen entsprach einerseits dem barocken Interesse an extremen Gegensätzen, „in deren Spannungsfeld sich der Mensch auf der Bühne zu bewähren hatte“¹⁰⁴. Andererseits wurde dieser vor allem aus psychologischen Erwägungen in die Stücke eingebaut. Dabei bedienten sich die Jesuiten im Zeitalter der Glaubenskämpfe – anders als die Protestanten mit ihrer aufregenden, aggressiv-satirischen Komik – einer eher tröstenden, entspannten Komik. Das psychisch strapaziöse Geschehen des religiösen Dramas sollte durch die z.T. in einem geradezu alternierenden Rhythmus eingebauten komischen Passagen unter-

⁹⁹ Vgl. SCHINGS, *Consolatio Tragoediae*, 52.

¹⁰⁰ LANG, *Dissertatio*, 200 (dt.) bzw. 51 f. (lat.). Zu der vom Theater geforderten Wirkung, ihrer praktischen Umsetzung und der tatsächlichen Rezeption durch das Publikum Mitte des 18. Jahrhunderts vgl. FISCHER-LICHTE, *Der Körper als Zeichen und als Erfahrung*, 53–68.

¹⁰¹ In diesem Sinn hält schon AVANCINI, *Poesis Dramatica*, Pars I, Ad Lectorem (unpaginiert), die nur gelesenen Dramentexte allein für „*mera ossa et cadavera*“. Wie wichtig die Aufführung für das Verständnis der Dramen war und wie wenige Dramen in der ersten Zeit daher nur gedruckt wurden, zeigt RÄDLE, *Lateinisches Theater*, 136–140. Zur Rolle der Sinne und der zugrunde liegenden Theorie nach Suarez und Bellarmin vgl. VALENTIN, *Le théâtre [...]* *Salut des âmes*, Bd.1, 178–204.

¹⁰² LANG, *Dissertatio*, 245–248 (dt.) bzw. 99–102 (lat.).

¹⁰³ Vgl. BAUER, *Multimediales Theater*, 222. Sie zeigt ebd., 221–226, wie Athanasius Kircher (1602–1680) ein affekttheoretisches System entwickelte. Er behandelte, aus welchem Grund und wie die Musik zur Erregung der Affekte eingesetzt werden kann.

¹⁰⁴ HÄNSEL, *Geschichte*, 257, Anm.191.

brochen werden, um so die „remissio animi“ zu erreichen, d. h. „die von Thomas [von Aquin (um 1225–1274)] gelehrte spielerische Erholung der angestregten Seele“, ohne dass dabei die spezifisch religiöse Katharsis zu kurz gekommen wäre¹⁰⁵.

Abgesehen davon machten die komischen Szenen die Theaterstücke für die breite Masse attraktiv und sicherten die anhaltende Aufmerksamkeit des Publikums, zu dem ja auch viele zählten und durch das Spielgeschehen bewegt werden sollten, die das Latein nicht verstehen konnten. Das Ordensdrama kennt eine Reihe komischer Figuren, wie z. B. intrigante Diener und Schmarotzer, die ähnlich in der klassischen lateinischen Komödie zu finden sind, weiterhin Narren, die wie bei William Shakespeare (1564–1616) die Wahrheit kennen und sagen, schließlich ausschweifende und anstößige Musikanten sowie die Teufel mit ihren Helfern¹⁰⁶. Solche Personen fanden allerdings nicht bei allen Jesuiten Anklang, wie am Beispiel Jouvancys deutlich wird, der dazu schreibt: „Vollends derartige lächerliche Personen und Spaßmacher ohne Bedenken in die Tragödie selbst einzuführen, so dass zur selben Zeit, da der Held auftritt, hinter seinem Rücken ein schamloser Possenreißer schlechte Witze und Gassenspäße macht, das scheint mir ein grober Verstoß zu sein und sollte, falls es sich als Gewohnheit eingeschlichen, beseitigt werden. Hier ist zum Lachen kein Platz; unsere Musen wollen eine andere Ergötzung“¹⁰⁷.

Andererseits war man sich der positiven Wirkung der Komik durchaus bewusst, wie das Lob auf Jacob Bidermann illustriert, das sich im Vorwort zu seinen fast 30 Jahre nach seinem Tod veröffentlichten „Ludi theatrales“ findet: „So zwang er das Theater, auf gewinnende Weise der christlichen Religion zu dienen, wobei er der Ansicht war, dass die unschuldigen Scherze der geschwätzigen lustigen Personen und der Diener, die bei passender Gelegenheit ihr leichtsinniges Spiel gegen die

¹⁰⁵ Vgl. RÄDLE, Theater als Predigt, 58 f. Zitat: ebd., 58. Zur teilweise unterschiedlichen Komik der Konfessionen vgl. DERS., Komik, 309–323, besonders 312–316. Ähnlich ging man bereits im Mittelalter vor: Ein Paradebeispiel dafür ist die Krämerszene des Osterspiels. Einerseits wird sie funktional als ergötzliches Zwischenspiel verstanden, das als „entspannendes Intermezzo“ und als „Produkt von Lebenszugewandtheit und derb-sinnlicher Weltfreude“ die in der Passionshandlung aufgestauten Affekte der Zuschauer durch befreiendes Lachen lösen sollte. Vgl. beispielsweise BRINKMANN, Das religiöse Drama, 270. Darüber hinaus verdeutlichte solch eine Parallelszene den Kontrast zwischen Heilswelt und saeculum. In ähnlicher Absicht stellten Teufelsszenen die Folgen der Sünden eindringlich vor Augen. Oft wird sich wohl die schadenfrohe Genugtuung der Zuschauer über die Bestrafung der Sünder in Schrecken verwandelt haben, wenn sie feststellen mussten, dass sie selbst ähnliche Verfehlungen begangen hatten. Durch die Teufelsszenen sollte das Publikum also abgeschreckt und damit vor weiteren Sünden bewahrt werden. Vgl. LINKE, Drama und Theater, 171–178 und 186 f. Zitate: ebd., 173 und 175. Zur Demonstration der Nichtigkeit und Unsinnigkeit der Welt im geistlichen Spiel des Mittelalters vgl. auch DERS., Zwischen Jammertal und Schlaraffenland, 352–367; zur Krämerszene als Kontrastszene zur Passion ebd., besonders, 352, Anm. 9.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., 318–320. Die Figur eines intriganten Dieners findet sich beispielsweise im unten beschriebenen Drama *Bücher und Gesellen*. Vgl. unten Punkt IV.2.e., S.250–259.

¹⁰⁷ JUVENCIUS, Lern- und Lehrmethode, 257.

strenge Handlung setzten, der christlichen Religion keineswegs schaden; schließlich sollte die Bühne nicht dauernd vor Schrecken starren, und es sollten nicht immer nur missmutige Philosophen die Arena beherrschen. Und damit hat unser Autor es schließlich erreicht, dass in den Jahren, in denen er zu München und Dillingen auf dem Theater regierte, die Leute behaupten konnten, niemals einer Aufführung beigewohnt zu haben, ohne dabei ebenso reichlich gelacht wie geweint zu haben, wobei sich Lachen und Weinen abwechselten und durch eben diesen Wechsel die fromme Gesinnung in einem schönen Gleichgewicht gehalten wurde. Dem Zweck, solche Gesinnung gegenüber Gott sowohl bei sich selbst wie bei anderen zu steigern, weihte Bidermann von Kindheit an sein Schreiben und seine poetische Begabung, sich selbst und was er besaß¹⁰⁸.

Hinsichtlich der Affekte, die beim Publikum durch die Stücke Bidermanns erreicht werden sollten, also in diesem Fall hinsichtlich der Rezeption dieser Stücke, unterschied man entsprechend der in der klassischen Tragödientheorie explizit geforderten idealtypischen Stilhöhe¹⁰⁹. Günter Hess formuliert dies folgendermaßen: „Die »gravitas« von Fürstentränen garantiert – trotz aller Normdurchbrechung – eine »tragica nobilitas« durch das exemplarische »percellere« und »movere« auf höchster gesellschaftlicher Ebene.“ Dagegen sollte das niedere Publikum „auf die ihm angemessene Komik des niederen Personals“ reagieren¹¹⁰. Dem Lachen der Niederen wurde also der ‚motus‘ derjenigen gegenübergestellt, die sich aufgrund ihrer höheren Stellung nicht nur auf das Zuschauen beschränken mussten, sondern auch die lateinische Rhetorik verstanden. Insgesamt wurde immer besonderer Wert auf die Wirkung gelegt, die das Stück bei den Personen hohen Standes erzielte oder erzielen sollte. Erwartet wurden ‚timor‘ und ‚horror‘, welche schließlich zur ‚conversio‘ beitragen sollten¹¹¹. Wenn die (klassische) Poetik für das Trauerspiel oder für die Tragödie Helden von hohem Stand einfordert und dazu eine enge Bindung an die Geschichte wünscht, dann deshalb, weil die Dramentheoretiker der Meinung waren, die Affekte würden dadurch umso wirksamer und die vanitas des Irdischen bzw. die Möglichkeit zu deren Überwindung besonders augenscheinlich und könnten deshalb auf diese Weise besonders nachhaltig beglaubigt werden¹¹².

¹⁰⁸ BIDERMAN, Ludi Theatrales 1666, Praemonitio ad lectorem, unpaginiert [8rv]. Übersetzung bei RÄDLE, Theater als Predigt, 59 f.

¹⁰⁹ Die strenge Forderung wird in der jesuitischen Tragödientheorie zugunsten einer gewissen Flexibilität aufgehoben: Vgl. z.B. LANG, Dissertatio, 227–244 (dt.) bzw. 80–93 (lat.). LANG zitiert und kommentiert Aspekte der Tragödientheorie des Aristoteles und einer Reihe weiterer Dramentheoretiker, nämlich der Jesuiten Alexander Donatus, Gabriel-François le Jay (1657–1734) und Joseph de Jouvancy, kommt dann aber zu dem Schluss: „Man muss auf die Gesetze der Alten nicht so schwören, dass man nicht, wenn sich bessere und unseren Jahrhunderten angemessenere anbieten, von ihnen abweichen dürfte.“ Ebd., 240.

¹¹⁰ Diese Feststellung macht HESS, *Spectator – Lector – Actor*, 37–40, unter der bezeichnenden Überschrift „Herrschertränen und Volksgelächter“. Zitate: ebd., 38 f.

¹¹¹ Vgl. ebd., 39–41.

¹¹² Vgl. KRUMMACHER, Das deutsche barocke Trauerspiel, 260.

Der vanitas-Gedanke lässt sich als eine Folge der Erschütterungen der Reformationszeit und noch mehr der Nöte des Dreißigjährigen Krieges verstehen. Die Menschen mussten erkennen, wie begrenzt das Leben ist, wie vergänglich Glück und Ruhm, d. h. sie erlebten die vanitas aller irdischen Dinge. Das Theater spiegelte die Vergänglichkeit des Lebens im ständig wechselnden, dynamischen Spiel auf der Bühne¹¹³. Umgekehrt wurden die Welt bzw. das Leben als ein Schauspiel oder Theater verstanden¹¹⁴. Calderón de la Barca (1600–1681) prägte um 1633 für das Verhältnis zwischen Gott, Welt und Mensch ein treffendes Sinnbild¹¹⁵. Darin „bereitet Gott sich und seinem himmlischen Hofstaat ein Schauspiel: Die Bühne ist die Welt, die Schauspieler sind die Menschen. Das Stück, das gespielt wird, ist das Leben. Wenn es zu Ende ist, ruft der Tod die Spieler von der Bühne ab. Gott, der Spielmeister, aber hält Gericht. Diejenigen, die ihre Sache gut gemacht haben, lädt er zu einer himmlischen Festtafel“¹¹⁶. So wurde das Theater zum Welttheater (*Theatrum mundi*), bei dem Gott als Autor, Spielleiter, Zuschauer und Rezensent fungiert – nicht immer in Person, sondern mittels leibhaftiger Medien oder durch Ereignisse, die auf ihn als Urheber verweisen – und in dem jeder Mensch seine Rolle(n) zu spielen hat. Damit war das gesamte Theater des Barockzeitalters „nicht nur vollständiges Abbild, sondern auch vollkommenes Sinnbild der Welt“¹¹⁷.

Die Erkenntnis der vanitas der Welt legte es den Patres nahe, fromme Weltverachtung und Gottesliebe als Ausweg anzusehen. Tatsächlich zählten diese gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts zu den verinnerlichten geistlichen Erfolgen des Jesuitentheaters¹¹⁸ und des Ordentheaters überhaupt. Allerdings gestalteten die jesuitischen Dramatiker ihre diesbezüglichen Aussagen flexibel: Für Bidermann stellte die Weltflucht die einzige Möglichkeit dar, das Heil zu erlangen: In seinem Stück „Ceno-

¹¹³ Vgl. KINDERMANN, Theatergeschichte Europas, Bd. III, 13 f. und 17.

¹¹⁴ Zur Geschichte und zur Ausprägung dieser Schauspielmetapher seit Platon und bis zur Barockzeit vgl. BARNER, Barockrhetorik, 86–131.

¹¹⁵ Vgl. KINDERMANN, Theatergeschichte Europas, Bd. III, 14–17. HAGENS, Spielen und Zuschauen, Teil I, 103–157, zeigt allerdings, dass bereits im „Philemon Martyr“ (von 1618), also 15 Jahre früher als in Calderons Stück, die Welt als Theater, Gott als Regisseur und die Menschen als Schauspieler interpretiert werden können, auch wenn Gott selbst nicht auftritt. Weitere Interpretationsmöglichkeiten des „Philemon“ als ‚Theatrum Mundi‘ bietet ebd., Teil II, 691–725.

¹¹⁶ ALEWYN/SÄLZLE, Das große Welttheater, 48.

¹¹⁷ Ebd., 57. Dass das Jesuitentheater keine Ausnahme bildete, zeigt RÄDLE, Gottes ernstgemeintes Spiel, 135–159. Das 1691 durch das Augsburger Jesuitengymnasium aufgeführte Drama „Vitae Humanae fabula [...] Das ist: Ernstliches Welt=Spühl der Goettlichen Weisheit“ hält trotz gravierender Strukturunterschiede sogar einem Vergleich mit Calderóns „El gran teatro del mundo“ stand. Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd. I/1, Stück I, i, 1, 127–135 (Perioche) und 1549–1553 (Kommentar), sowie RÄDLE, Gottes ernstgemeintes Spiel, 140–144.

¹¹⁸ Vgl. DERS., Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation, 194. Zur vanitas und den von den Patres propagierten und dramatisierten Antworten auf die Vergänglichkeit der Welt vgl. unten die Punkte IV2.a. bis IV2.c. und IV2.e.

doxus“ wählt Bruno als Spieler-Zuschauer genau diesen Weg. Er zieht sich nach dem schrecklichen Ende des Doktors von Paris mit seinen Gefährten in die Einsamkeit zurück¹¹⁹. Die Einführung des Spieler-Zuschauers hing damit zusammen, dass die Jesuiten nicht nur das Interesse der Zuschauer aufrecht erhalten wollten, sondern gleichzeitig versuchten, die Rezeption der Dramen zu lenken. Der sogenannte Spieler-Zuschauer verhält sich in den Dramen „angesichts der dargestellten Ereignisse so [...], wie man es im Idealfall vom Zuschauer des Stücks erwartet“¹²⁰.

Avancini differenzierte hingegen hinsichtlich der Heilmöglichkeiten stärker: Beispielsweise machte er in seinem Stück „Connubium Meriti et Honoris sive Euergetes et Endoxa“ gegen eine Verabsolutierung der Weltflucht deutlich, dass der Mensch sich nicht einfach aus der Welt zurückziehen darf, sondern dass er seine wahre Bestimmung finden und in der Welt verantwortungsvoll handeln muss¹²¹.

¹¹⁹ „Mein Sinn steht in ein wilden Wald, / Damit ich dort mein Seel erhalt, / Dass es mir nit auch also geh, / Und wie dem Cenodoxo gscheh. [...] Fahr hin, o Welt, mit Guet und Geld, / Fahr hin all Freud auf diser Welt.“ BIDERMAN, *Cenodoxus*, 483.

¹²⁰ KRUMP, *In scenam datus est cum plausu*, Bd.1, 18. Zum Phänomen des fiktionalen oder Spieler-Zuschauers, der auf den oberdeutschen Jesuitenbühnen des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts eine wichtige Rolle hinsichtlich der Vermischung der Ebenen und der Integration des realen Publikums in das Theaterspiel hatte, vgl. SPRENGEL, *Spieler-Zuschauer*, 47–106.

¹²¹ Vgl. KRUMP, *Sinnenhafte Seelenführung*, 945–949. Unter dieser Perspektive ist auch die Aussage bei SZAROTA, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, 187–189, zu modifizieren. Sie schreibt, „der Hof [...] erscheint auf der Jesuitenbühne als Brutstätte der Intrige, der Lüge, der Verleumdung“, um die Zöglinge vom Welt- und Hofleben abzuschrecken und zu einem religiösen Leben (hier verstanden als Leben im geistlichen Stand) zu bekehren. Dagegen sprechen eine Reihe von Überlegungen, z.B. dass die Jesuiten Gefahr liefen, keine Schüler aus höheren Kreisen mehr zu bekommen, wenn ihre Dramen in so einseitiger Weise verstanden worden wären. Außerdem sei hier besonders auf die Tragödientheorie verwiesen: Die Tatsache, dass die Laster sehr häufig anhand eines Lebens bei Hofe vor Augen gestellt werden, resultiert meiner Meinung nach wesentlich aus der für die Tragödie (mit gewissen Ausnahmen) geforderten Standeshöhe der handelnden Personen. In diesem Sinn äußert sich auch SIEVEKE, *Johann Baptist Adolph*, 148 f. Hier geht es nicht in erster Linie um Standeskritik, die zu einer Abkehr vom höfischen Leben führen soll, zumal die Jesuitenbühne auch musterhafte Höflinge und Herrscher kennt (vgl. z.B. ebd., 122, 125 f. und 197 f.), sondern um eine allgemeine Kritik der Laster (in der Tragödie hauptsächlich der Männer von adeligem Stand), die zu einem tugendhaften Leben ermahnen will, und zwar unabhängig davon, ob dies innerhalb der Welt oder in Weltabgewandtheit geführt wird. In diese Richtung zielt die Aussage von SZAROTA, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, 188 f., die negative Darstellung des Hofes sei nicht „als echte Gesellschaftskritik zu werten“, da sie „zu den topoi, die einen Großteil der Literatur des 17. Jahrhunderts durchziehen“, gehöre. Sie war „den Jesuiten zur Propaganda eines religiösen und vor allem eines der Kirche [und ihren Tugend- und Moralvorstellungen] zugewandten Lebens äußerst bequem und für die empfänglichen Gemüter der Jugend sehr überzeugend“. Eine differenzierte Interpretation der Kontrastierung des intriganten Hoflebens mit dem kontemplativen Einsiedlerleben bietet VALENTIN, *Der Hof*, 55–62: Es geht dabei um die Verwirklichung der „*aula sancta*“, einer von christlichen Grundsätzen geprägten Herrschaft. Zur Standeshöhe bei Tragödie und

Die Betonung der Furcht (besonders der Gottesfurcht) und der Angst um das Seelenheil trat also zugunsten des Affektes der Liebe zu Gott, aber auch in gewisser Weise der Liebe zur Welt zurück¹²². Ein weiteres, für den gewöhnlichen Zuschauer ebenfalls kaum nachzuahmendes (Extrem-) Beispiel, wie man sich angesichts der vanitas der Welt verhalten kann, geben die Märtyrerdramen. Der unerschütterliche Märtyrer stellt „die höchste und eigentliche Erscheinungsform des stoisch verstandenen Trauerspielhelden“¹²³ dar. Durch die Theatervorstellungen wollten die Patres also ihre religiösen und moralischen Botschaften auf eine möglichst umfassende und ansprechende Weise vermitteln. Wie das Theater, so stand auch die Predigt im Dienst der Verkündigung, weshalb bereits von den Zeitgenossen Vergleiche zwischen diesen beiden Formen der christlichen Unterweisung gezogen wurden.

d. Das Ordens theater als dramatisierte Predigt und Katechese

Viele der Ordensdramen – vor allem der Frühzeit – thematisierten für ein breit gefächertes Publikum biblische Stoffe, wesentliche Thesen der Gegenreformation und zentrale Inhalte des christlichen Glaubens, aber vor allem des christlichen Lebens, Botschaften also, die auch von der Kanzel verkündet wurden und die im Katechismusunterricht zur Sprache kamen. Das Anliegen der Predigt und der Zweck des Ordens theaters waren in etwa deckungsgleich: Beide handelten „erstens von der Bosheit der Sünde [,] zweitens von der Bitterkeit der Strafe, drittens von der Notwendigkeit der Buße“¹²⁴, damit „nicht nur der Intellekt belehrt, also mit Einsicht in die Wahrheit ausgestattet [... wird], [... sondern] vielmehr auch die Emotionen des Menschen mobilisiert werden, damit er zum rechten Handeln veranlasst wird“¹²⁵.

Auch die Katechese als „systematische Unterweisung über die elementaren Inhalte der christlichen Lebensweise und Lehre“ zielt letztlich auf die Nachfolge Christi, welche vor allem in der Feier der christlichen Mysterien und durch ein Engagement im kirchlichen Bereich konkret wird¹²⁶. Von den Inhalten und von der Zielsetzung her – nicht aufgrund der Methoden, die sich unterschieden – lassen sich die Theatervorstellungen der Orden als eine Art Katechese verstehen und als

Komödie vgl. z.B. LANG, *Dissertatio*, 227–240, besonders 227 und 236–240, der allerdings – wie oben erwähnt – für einen moderaten Umgang mit der überlieferten Tragödien-theorie plädiert.

¹²² Vgl. MICHEL, *Darstellung*, 249–251.

¹²³ KRUMMACHER, *Das deutsche barocke Trauerspiel*, 261. In Bezug auf das Jesuitendrama ist die Bezeichnung „stoisch“ (d. h. die Notwendigkeit, das eigene Schicksal anzunehmen bzw. sich dagegen zu behaupten) einzuschränken bzw. auch im Rahmen einer christlichen Interpretation sehr differenziert zu betrachten. In dieser Hinsicht vgl. z.B. die Ausführungen bei VALENTIN, *Hercules moriens*, 275–293.

¹²⁴ NESSLER, *Dramaturgie*, 12.

¹²⁵ RÄDLE, *Theater als Predigt*, 57.

¹²⁶ Vgl. BIEMER, *Katechese*, 1303 f.

dramatisierte Predigt, eben als eine „Predigt mit anderen Mitteln“¹²⁷. Zum Teil betätigten sich die Patres gleichermaßen als Dramatiker und als Prediger, wobei manche auf jedem der beiden Gebiete bedeutende Erfolge verzeichnen konnten, wie z.B. die Jesuiten Nicolaus Caussin oder Jacob Masen¹²⁸ und der Prämonstratenser Sebastian Sailer. Von daher verwundert es nicht, wenn sich im Argumentum der Periochen mancher Dramen ein gewisser Predigtstil sogar explizit festmachen lässt¹²⁹.

Vergleiche zwischen Predigt und Theater wurden von Anfang an gezogen: Robert Claysson bemerkt 1558 in seinem Bericht nach Rom, dass der geistliche Einfluss der Theaterstücke, Eklogen, Akademien und ähnlicher Veranstaltungen, die am Kolleg von Billom, der ersten Jesuitenschule in Frankreich, aufgeführt wurden, sich mit dem einer guten Predigt messen könne. Damit teilte er die Ansicht der meisten Jesuiten¹³⁰. Im Vorwort der 1666 in München herausgegebenen „Ludi Theatrales“ von Jacob Bidermann findet sich ein ähnlicher Vergleich, bei dem die Theaterstücke sogar noch besser abschneiden: „Für so verschiedenartige Zuschauer hatte der Dichter etwas zu schaffen, das alle unterhielt, jeden förderte, allen gefiel, alle zur Liebe für das Rechte anspornte. Das ist unserem Autor in solchem Maße gelungen, dass die meisten der Zuschauer aus diesen Aufführungen moralisch geläuteter nach Hause gingen als aus den Predigten anderer“¹³¹. Ebenso Jouvancy: „Ein herrliches und sittlich edles Schauspiel macht oft mehr Eindruck auf den Zuschauer als eine Predigt voll Wissen und glänzender Beredsamkeit“¹³².

Sogar unter den Zuschauern gab es einige, denen die Ähnlichkeit zumindest in inhaltlicher Hinsicht bewusst war, wie eine Protestation der Stadt Speyer vom

¹²⁷ Vgl. WIMMER, Jesuitentheater. Didaktik und Fest, 110 und 180. Er zeigt allerdings auch, dass der Vergleich von Jesuitendrama und Predigt nicht überstrapaziert werden darf, obwohl sich in manchen auf Jesuitenbühnen aufgeführten Stücken sogar Elemente der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Predigt finden. Bereits das geistliche Spiel des Mittelalters gilt – indem es religiös und moralisch unterweisen wollte – als „ein Bruder der Predigt“ und als „die Fortsetzung ihrer Paränese mit anderen Mitteln“, nämlich in anschaulich-sinnenhafter Weise. Vgl. LINKE, Das volkssprachige Drama, 737. Als Parallelen zwischen dem geistlichen Spiel des Mittelalters und der volkssprachigen Predigt werden genannt: Beide stützten sich auf die gleichen Quellen und wollten die Heilsgeschichte verkünden, um die Zuschauer zum Lob Gottes und zu einer Lebensführung im Sinne der christlichen Gebote anzuleiten. Vgl. DAUVEN-VAN KNIPPENBERG, Zusammenhang, 33–50; DIES., Anfang, 143–160. KELLER, losend obenthür, 56–68, spricht von einem „funktionalen Zusammenhang“ und weist in den von ihr besprochenen Spielen predigtartige Mittel nach. Zur mittelalterlichen Predigt vgl. STEER, Geistliche Prosa, 318–339 und 497 f. So stellen volkssprachige Predigt und volkssprachiges Spiel vom 14. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts das „wirksamste Mittel religiöser Massenbeeinflussung“ dar. Vgl. CRAMER, Geschichte, 221.

¹²⁸ Vgl. RÄDLE, Theater als Predigt, 56, Anm.42.

¹²⁹ Vgl. HÄNSEL, Geschichte, 55–59. ZEIDLER, Studien, 16, bezeichnet das Jesuitentheater sogar als „auf die Bühne gerückte Kanzel“.

¹³⁰ Vgl. O'MALLEY, Schulen, 72.

¹³¹ BIDERMAN, Ludi Theatrales, Praemonitio ad lectorem unpaginirt [6 v]. Übersetzung bei RÄDLE, Theater als Predigt, 59 f.

¹³² JUVENCIUS, Lern- und Lehrmethode, 255.

24.Juni 1575 verdeutlicht: „Die Jesuiter understehn sich auch in dieser Statt alhie die gottliche Warheit des hl. Evangelii ... nit allein wie meniglich bewüßt in Iren Predigten ab der Kantzel, sonnder auch in der Schuelen vor der zarten Jugent für ketzerey öffentlich außschreyen, und in Iren unter freyen himell mehrmaln, gleichwol in lateinischer sprach zu lobung der Jugent gehalten Comädien und Tragedien, Haeresin das ist die Ketzerey under der gestalt sachsischerweiß Klaidung und meiserischen weiber mändtlein [...] in scenam introduciert“¹³³. Hier geht es zwar vor allem darum, sich über die Art und den Inhalt der Darstellung zu beschweren, doch macht der Verfasser darauf aufmerksam, dass die Jesuiten Kanzel, Schule und Bühne nutzten, um religiöse Botschaften zu vermitteln.

Ähnlich wie die zeitgenössischen Rezipienten des Jesuitentheaters stellt Valentin das Jesuitendrama, das für ihn allerdings eine Form der „Erbauungsliteratur“ darstellt, in den Zusammenhang der Glaubensverkündigung. Ihm zufolge bildete es „neben der Predigt, den Gebet- und Gesangbüchern, den Kongregationsheften und den Katechismen eines der wichtigsten Medien des gegenreformatorischen Gedankenguts im städtischen und kleinstädtischen Milieu“¹³⁴. Doch so bildhaft und anschaulich die Sprache der barocken Predigten auch sein mochte und selbst wenn die Prediger zur Verdeutlichung auf gewisse Kirchenfresken oder Embleme verweisen konnten¹³⁵, so waren sie doch hauptsächlich auf die Wirkung des gesprochenen Wortes angewiesen, während die religiöse Botschaft mittels der Theateraufführungen in wesentlich umfassenderer Weise sinnlich vergegenwärtigt werden konnte. In dieser Hinsicht war das Theater ein besonders geeignetes Mittel, das breite Volk in menschlichen und religiösen Fragen zu unterweisen¹³⁶.

¹³³ Zitat nach DUHR, *Geschichte*, Bd.1, 336.

¹³⁴ VALENTIN, *Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung*, 91. Ergänzend sei auf die religiös-theologischen Streitschriften der Jesuiten hingewiesen, die sich schon allein aufgrund ihrer Muttersprachigkeit vom Jesuitendrama unterscheiden, wie dieses aber im Dienst der „Glaubenspropaganda“ standen und wie Theater und Predigt im Sinne einer rhetorisch-strategischen Funktion interpretiert werden müssen. Vgl. BARNER, *Streitschriften und Theater*, 242 f.

¹³⁵ Vgl. beispielsweise die Predigten Sebastian Sailers: SAILER, *Geistliche Reden*, 3 Bde. So verwendet etwa die Predigt, die Sailer am Fest des heiligen Bernhard von Clairvaux (um 1090–1153) in Heiligkreuztal gehalten hat, zur Beschreibung des Mönches aus Burgund einen Vergleich mit den besten Weinen dieser Landschaft. Die bildhaft-metaphorische Sprache zieht sich durch den gesamten Text: „Sein Geruch ohne Erde, seine Farbe ohne Schwache, seine Milde ohne Saure sind die Eigenschaften, welche ihm den Vorzug zusprechen; und wenn ich auch aus den Rubinen deiner Trauben, und Smaragden deiner Rebbblätter Bernardo deinem Landskinde heute eine Krone in einer Ehren- und Sittenrede verfertige, wird es deinem edeln Weingewächse von darum eine größere Ehre werden.“ Ebd., Bd.1, 223.

¹³⁶ Vgl. HAUB, *Jesuitisch geprägter Schulalltag*, 149. Im Grunde gilt diese Feststellung nicht nur für das Ordensdrama, sondern auch für das neuzeitliche geistliche Volksschauspiel (Gemeindenspiel): Es stand mit der Glaubensunterweisung in Zusammenhang und lässt sich daher als „besonders eindringliche [...] Form der Predigt“ verstehen. Wie das Jesuitentheater – zumindest ist das für den Tiroler Raum nachzuweisen – sollten vor allem Heiligen- und Legendendramen über die Ortspatrone, Rosenkranzspiele, aber auch Passionsspiele

Welche Stoffe die Patres zur Vermittlung der Grundwahrheiten der katholischen Weltanschauung und der christlichen Sittenlehre heranzogen, soll in den folgenden Punkten erörtert werden. Dabei wird sich zeigen, dass im Hinblick auf die Wahl der Stoffe und die Aussageabsicht der Stücke die jeweiligen Zeitumstände eine erhebliche Rolle spielten. Oft wenden sich die Stücke gegen negative Zeiterscheinungen oder versuchen positiv, die Darsteller und Zuschauer zu bestimmten Handlungen zu motivieren, welche den Patres aufgrund des zeithistorischen Kontextes, der gesellschaftlich-politischen und ideologischen Konstellationen geboten schienen¹³⁷.

2. Bevorzugte Stoffe und inhaltliche Aspekte der Prosadramen des Marchtaler Bestandes

a. Kirchen- und Profangeschichte als Exempelsammlung

Bei den Prosadramen der Marchtaler Sammlung nehmen die historischen Stoffe den breitesten Raum ein. Das hängt damit zusammen, dass die Überlieferung größtenteils aus einer Zeit stammt, in der sich die Patres – zumindest ist es für die Jesuiten allgemein nachgewiesen – in ihren Dramen unter dem Einfluss der Aufklärung verstärkt historisch-politischen Stoffen zuwandten¹³⁸. Auf dem Jesuitentheater formten sich die kirchen- und profanhistorischen Dramen bereits seit dem Ende des 16. Jahrhunderts aus¹³⁹.

Ein solches kirchen- und profanhistorisches Stück inszenierten die Marchtaler Patres 1771, dem Jahr, in dem sie das 600-jährige Bestehen ihrer Abtei begingen,

helfen, den katholischen Glauben zu erhalten und zu verteidigen. Diese Spiele versprachen umso mehr Erfolg, als sie zumindest einem Teil der Gläubigen die Möglichkeit boten, aktiv mitzuwirken. Vgl. HASTABA, *Komische Szenen*, 76 f. Vgl. zum Tiroler Volksschauspiel SCHÖNWIENSE, *Volksschauspiel im nördlichen Tirol*; zu den Rosenkranzspielen vgl. HÖLZL, *Alpenländische Barockdramen*, 11–17.

¹³⁷ Eine solche ‚Periodisierung‘ von Zeitgeschichte und Stoffwahl gibt für das Jesuitentheater SZAROTA, *Versuch einer Periodisierung*, 159–177, und ausführlicher DIES., *Jesuitendrama*, Bd.I/1, 57–89. Mit dieser Periodisierung ergänzt sie bisherige Darstellungen, die meist die einzelnen Autoren und die Entwicklungsgeschichte des Jesuitentheaters bzw. der Verbreitung der behandelten Inhalte und Stoffe anhand der Autoren-Generationen betrachten, wie etwa FLEMMING, *Geschichte*, 3–15, oder die das Jesuitentheater der einzelnen Städte untersuchen, wie ebd., 90–131, und viele weitere Monographien oder Aufsätze. PFEIFFER, *Theater*, 558–567, zeigt diese Entwicklung anhand des Kollegiums zu Ellwangen auf.

¹³⁸ Die Jesuiten griffen seit Beginn des 18. Jahrhunderts vermehrt welthistorische Themen auf und zwar nicht mehr nur aus der spätromischen oder byzantinischen Geschichte, sondern auch aus dem Mittelalter oder der Zeitgeschichte. In der letzten Periode (1730 bis 1773) thematisieren die Dramen ein neues staatsmännisches Ideal, das zum großen Teil antike weltliche Staatsmänner und Oberfeldherren zum Vorbild hat. Vgl. SZAROTA, *Versuch einer Periodisierung*, 174–177.

¹³⁹ Vgl. ebd., 161 f. Dies war eine Neuerung gegenüber dem Humanistendrama, das nur selten historische Themen aufgriff. Vgl. SZAROTA, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, 10.

ein Drama mit historischem Hintergrund. Dem Jubiläumsjahr entsprechend behandelt das Theaterstück *Hugonis Fundatoris nostri Marchvallensis Liberatio* die Umstände der Stiftung der Prämonstratenserniederlassung am 1. Mai 1171 durch Pfalzgraf Hugo II. von Tübingen (1152–1182) und dessen Frau Elisabeth (Nr.324). Der erste Akt „Hugo das erstemal Frey“ führt in die Problematik der Haupthandlung ein: Hugo ist aus seiner Gefangenschaft befreit. Darüber beunruhigen sich Friedrich, der schwäbische Herzog, und die beiden Söhne Hugos, da sie fürchten, dass Hugo neue Kriege anzetteln könnte. Dieser lässt sich aber auf Friedensverhandlungen mit den Welfen ein, die allerdings scheitern. Friedrich und Hermann, der Bischof von Konstanz, versuchen Hugo gegenüber den Welfen in Schutz zu nehmen. Der zweite Akt „Hugo abermal gefangen“ beginnt damit, dass Hugo und der Graf von



Abb.5: Der Stifter Pfalzgraf Hugo II. am Hochalter der Marchtaler Abteikirche.

Zollern Überlegungen bezüglich eines Krieges gegen die Welfen anstellen, den König Vladislaus II. von Böhmen unterstützen könnte. Friedrich soll in Ausübung seines Statthalteramtes als unparteiischer Schiedsrichter auftreten. Er verfügt, dass Hugo zu seinem Besten in Gewahrsam genommen wird, bleibt ihm aber gewogen, daher scheint eine vom Grafen von Zollern und dem Böhmenkönig angestrebte Befreiungsaktion gute Aussicht auf Erfolg zu haben.

Im dritten Akt „Hugo wiederum hartnäckig“ wird Hugo erneut befreit und stürzt sich in einen Kampf gegen die Welfen, den Friedrich als Schiedsrichter wiederum beendet. Er fällt folgendes Urteil: Die Welfen dürfen nicht mehr nach Schwaben und Hugo soll so lange im Kerker gefesselt sein, bis er zum Frieden mit den Welfen bereit ist. Hugo beharrt jedoch auf seinem vermeintlichen Recht gegen die Welfen, wovon ihn auch Bischof Hermann und seine Söhne nicht abbringen können. Im vierten Akt „Hugo verurteilt“ verstrickt Hugo sich noch tiefer in sein Unheil. Vladislaus befreit ihn, und Hugo ist zum trotzigen Kampf auf Leben und Tod gegen die Welfen bereit. Im Namen des Kaisers fällt Friedrich aber den Schiedspruch: Hugo und der Graf von Zollern sollen in schwere Fesseln gelegt und wieder im Kerker gefangen werden, damit sie das öffentliche Wohl des Vaterlandes

nicht länger stören. Hugo fürchtet zwar um sein Leben, lehnt aber das Urteil als ungerecht ab. Der fünfte Akt bringt die Wende: Hugo bittet Gott in der ersten Szene in einem Monolog, ihm in seiner großen Not beizustehen. Nun kommt die entscheidende Stelle: Hugo erinnert sich an sein Gelübde, das er noch nicht erfüllt hat, und erkennt seine eigentliche Schuld und den wahren Grund für seine Gefangenschaft¹⁴⁰. Hugo erneuert daraufhin sein Gelübde, in Marchtal eine Kirche zu bauen und sie Ordensleuten zu übergeben.

Nun wendet sich alles zum Guten: Hugos Söhne bringen Briefe von seiner Frau Elisa und Nachrichten aus Rom. Friedrich hält ein Plädoyer für den Frieden und überzeugt die Welfen, sich darum zu bemühen. Der Friedenswille ist nun bei beiden Parteien so stark, dass sie sich einigen können. Hugo hat dabei besonderes Glück: Da auch der Sohn Welfs in Italien gestorben ist, wie Hugo aus den vertauschten Briefen weiß, verzichten die Welfen auf die geforderten Gebiete. Als Welf Hugos Fesseln löst, dankt dieser Gott und gelobt, sein Versprechen zu erfüllen. Marchtal soll blühen und der Chor der weißen Mönche dort das Lob Gottes singen in alle Ewigkeit. Das vorliegende Drama verdeutlicht also einerseits mittels der Vorgeschichte der Gründung des Stiftes Marchtal, dass Gott denen beisteht, die ihre Schuld einsehen, sie bereuen und sich bessern. Andererseits wird klar, dass der glückliche Ausgang für Hugo und damit die Gründung des Klosters Marchtal letztendlich Gott zu verdanken sind¹⁴¹. Besonders weist der Prolog darauf hin, dass die göttliche Vorsehung als ‚Triebkraft‘ der (Heils-)Geschichte die Geschicke des Klosters gelenkt hat und auch weiterhin dessen Bestand garantieren wird.

Im Anschluss an das Argumentum nennt der Autor des Dramas die Quellen, aus denen er seine Informationen bezogen und mit deren Hilfe er seine Geschichte zusammengestellt hat. Auf diese Weise sollten dem Publikum durch die Angabe einer Autorität der Wahrheitsgehalt und die Bedeutung des dramatisierten Stoffes garantiert werden¹⁴². Welche Quellen der Marchtaler Autor letztlich benutzt hat und wie er mit diesen Quellen umgegangen ist, soll im Folgenden gezeigt werden: Zunächst einmal ist hier die mit „Litt. Fundat.“ abgekürzte Quelle zu nennen. Dies bezeichnet die Stiftsbriefe, die sich angeblich in „unverfälschten Urschriften“ noch 1771 im Besitz der Reichsabtei Marchtal befanden¹⁴³. Mit Ausnahme der Papst-

¹⁴⁰ „Vovi, scio, marchvallis in rupis jugo templum novum, quin et viros illuc locaturum sacros, si victor evadam hostis impias manus. [...] Quid si Deus te puniat vinclis modo, officii tui ut te admoneant? Numen pium! o! caeli Pater! Nunc crimen agnosco meum. Juste satis flagellor hoc in carcere. En! voti reum me feceram tibi, nec ensolvi tamen. Hinc promerita me poena jam sontem premit. Sed faxo [= faciam], si me liberum reddas; meis stabo brevi votis. Elisa me scio, juvabit et conjux quoque, aut sceleris dabo poenas. Sed ignoscas fatenti mihi reo, quem semper expertus fui hactenus bonum et propitium immerito mihi.“ FZA Ma 1369, 733 f.

¹⁴¹ Ähnlich sieht Sebastian Sailer in Hugo, „der zur Steuerung und Huelfe von Gott bestellt war“, ein Werkzeug Gottes, das dieser beruft, um dem darniederliegenden Marchtal wieder aufzuhelfen. Vgl. SAILER, Das jubilierende Marchtal, 14.

¹⁴² Vgl. WIMMER, Perioche, 45. Differenziert HÄNSEL, Geschichte, 37 und 49–71.

¹⁴³ Vgl. SAILER, Das jubilierende Marchtal, 4.

urkunden (z.B. die Schutzbulle Cölestins III. [1191–1198] von 1192), die das Kloster nicht zu fälschen wagte, handelt es sich aber bei sämtlichen Urkunden aus der ersten Zeit des Klosters um Fälschungen aus dem 13. Jahrhundert¹⁴⁴. Des weiteren werden die „Annales Marchtall. Saeculi Christiani 13ⁱⁱ.“ angeführt, die vom Jahr 1171 bis 1656 reichen. Verfasser ist ein gewisser Fr. Walter, der während der Regierung des Abtes Walter Frei (1571–1591) in Freiburg studiert hatte¹⁴⁵. Aufgrund der zeitlichen Einordnung in das 13. Jahrhundert könnte es sich bei dieser Quelle aber auch um die oben erwähnte „Historia monasterii Marchtelanensis“ aus dem 13. Jahrhundert handeln, deren erste Teile der Chronist und Marchtaler Kanoniker Walter von Schmalstetten zwischen 1229 und 1231 verfasst hat¹⁴⁶. Bei den schließlich auch noch angeführten „MMSS. [Manuscripta] Monachi Weing. de Welf. Princ.“ handelt es sich wohl um die „Historia Welforum“ aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, deren Abfassung lange Zeit einem Mönch aus Weingarten zugeschrieben wurde¹⁴⁷. Gerade sie lieferte dem Verfasser offensichtlich einige Hinweise, wird in deren 30. und 31. Kapitel doch von Hugos Fehde mit den Welfen berichtet. Demnach hatte der Pfalzgraf diese angeblich heraufbeschworen, weil er welfische Ministerialen hatte hängen lassen und die Burg Möhringen zerstört hatte. Als Hugo die von Welf VII. geforderte Genugtuung verweigerte, kam es im September 1164 zu einem Kampf zwischen Hugo einerseits, mit dem sich u. a. Friedrich IV. von Rothenburg, der Sohn König Konrads III. (1138–1152) und Herzog von Schwaben (1152–1167), und der Graf von Zollern verbündet hatten, und Welf VII. andererseits, der auf zahlreiche Bundesgenossen aus dem schwäbischen Adel und dem Episkopat zurückgreifen konnte. Die Kämpfe sollen ganz Schwaben verwüstet haben. Welf erreichte schließlich u. a. einen einjährigen Waffenstillstand¹⁴⁸. Nach Ablauf des Jahres verwüsteten die Welfen das Land des Pfalzgrafen und mehrere seiner Burgen. Hugo rief den Herzog Friedrich von Rothenburg zu Hilfe, der auch Vladislaus, hier als Herzog von Böhmen bezeichnet¹⁴⁹, für die Sache Hugos gewinnen konnte. Anfang des Jahres 1166

¹⁴⁴ Die Fälschungen und die Abfassung bzw. Korrektur der „Historia Monasterii Marchtelanensis“ dienten dazu, die Kontinuität des klösterlichen Pfründenbesitzes aufzuzeigen und so die Rechtsstellung des Klosters im Kampf um seine Zehnten und Besitzungen zu stärken. Vgl. NUBER, St. Peterskirche, 36 f. Die „Historia Monasterii Marchtelanensis“ wurde von WAITZ, in: MGH SS 24, 662–683, herausgegeben. Da die Handschrift keinen Titel trägt, hat Johann Ev. Schöttle sie unter dem Titel „Liber foundationis seu Annales ecclesiae Marchtelanensis ab anno 992–1299“ veröffentlicht. Näheres zu dieser Chronik bei EBERL, Historia Monasterii Marchtelanensis, 468–489.

¹⁴⁵ FZA Schwäbische Akten, Nr. 791. Vgl. auch POLONYI, Übertragung, 246, Anm. 9.

¹⁴⁶ Vgl. EBERL, Historia Monasterii Marchtelanensis, 470 f.

¹⁴⁷ Der Text ist u. a. übersetzt und ediert in KÖNIG, Historia Welforum. Zur Frage des Verfassers, der wohl ein Weltgeistlicher im Dienst Welfs VI. war, vgl. ebd., VIII–XXIII.

¹⁴⁸ Welf VI. hatte wohl Kaiser Friedrich I. um Hilfe angerufen, der im Oktober 1164 aus Italien zurückgekehrt war und sich auf dem Reichstag von Ulm oder Bamberg des Streites annahm. Vgl. GIESEBRECHT, Geschichte, Bd. 5, 457.

¹⁴⁹ Vladislav II. war 1140 zum Herzog von Böhmen gewählt worden. Kaiser Friedrich I. belohnte ihn 1158 mit der Königswürde, da Vladislav den Kaiser gegen Mailand militärisch

verheerten diese mit ihren Truppen das Land zwischen Bodensee und Böhmen. Doch schließlich unterlag Hugo. Das 31.Kapitel endet: „Am Fastnachtsdienstag unterwarf er sich auf einem Reichstage in Ulm [8.März 1166] in Gegenwart Herzog Heinrichs, unseres Herrn, unter den Augen des Kaisers selbst und Herzog Friedrichs, dem jungen Welf [Welf VII.]: Er fiel ihm zu Füßen und musste es hinnehmen, verhaftet und gefesselt abgeführt zu werden. So ward er bis zum Tode dieses Welf [er starb am 11. oder 12.September 1167 an Malaria], nämlich anderthalb Jahre, in Gefangenschaft gehalten“¹⁵⁰.

Mit dem in der Auflistung des Autors ebenfalls vermerkten „Sprecherus à Bern-eck in Pallade Rhaet. 1.3. ad A. 1164“ ist die „Pallas rhaetica, armata et togata. Donec corrig. Decr. 18 oct. 1619“ von Ritter Fortunatus Sprecherus von Bernegg (1585–1647) gemeint¹⁵¹. Die hier verwendete Angabe verweist auf den ersten Band der Rätischen Chronik, drittes Buch. Der recht kurze Abschnitt zum Jahr 1164 lautet in der Übersetzung von Anton Sprecher: „Im Jahr 1164 führte Pfalzgraf Hugo von Tübingen, Graf von Bregenz und Rätien, einen Krieg gegen Welf den Jüngeren von Bayern. Der Sieg gehörte Graf Hugo, welchen Friedrich unterstützte, Kaiser Konrads Sohn, der damals bereits Herzog von Schwaben war. Auf Kaiser Friedrichs Befehl musste Hugo nachher bei Welf für den angerichteten Schaden Abbitte leisten. Obgleich er sich dreimal vor Welf auf die Knie warf und um Verzeihung bat, würdigte ihn dieser keines gütigen Blickes, sondern behielt ihn ein halbes Jahr lang im Gefängnis auf dem Schloss Neuburg beim Dorf Untervaz in Rätien [nicht Neuenburg bei Untervaz, sondern das Schloss Neuburg bei Götzis in Vorarlberg]. Nachdem Welf der Jüngere etwas später in Rom an der Pest gestorben war, wurde Hugo wieder frei“¹⁵².

Noch weniger historische Informationen bieten die „Joan. Frid. Helfferichio in Schediasm. Hist. de Com. Pal. Tub. &c. § XV.“ Hierbei handelt es sich um Johann Fridrich Helfferich: „Schediasma historicum de Comitum Sueviae Palatinorum Tubingensium familia longe illustrissima, fatis, terris, officio, dignitate et praerogativis, Tübingen 1751“. Aus dieser Quelle hat der Verfasser des Theaterstückes die Geschichte von Hugos Gelübde entnommen. Der Jurist Helffrich erwähnt im 15.Kapitel seiner Schediasma, dass Pfalzgraf Hugo aufgrund eines Gelübdes

unterstützt hatte. Aufgrund einer wachsenden Adelsopposition, die von Spannungen mit dem Kaiser begleitet war, resignierte er 1172. Vgl. ZEMLIČKA, Vladislav II, 1804 f.

¹⁵⁰ KÖNIG, *Historia Welforum*, 67.

¹⁵¹ Die „Pallas Raetica armata et togata“, die 1617 bei Genath in Basel in lateinischer Sprache in erster, 1622 mit dem Titel „Chronicum Rhaetiae“ in zweiter und 1633 als „Rhetia“ bei Elzevir in Leyden in dritter Auflage erschien, gibt einen Abriss der rätischen Geschichte auf dem Stand der damaligen Zeit. Die deutsche Übersetzung wurde erstmals 1672 bei Barbisch in Chur unter dem Titel „Rhetische Cronica“ gedruckt, ein Nachdruck erfolgte 1676. Vgl. SPRECHER, *Fortunatus Sprecher von Bernegg*, 609.

¹⁵² Ebd., 112.

Marchtal restituiert hat, und gibt Literatur zum Krieg zwischen Hugo und den Welfen an¹⁵³.

Die Darstellung der verwendeten Quellen und deren Inhalt zeigt, wie der Autor des Dramas bei der Abfassung voring: Von dem im 18. Jahrhundert veränderten Geschichtsbewusstsein, das sich gegen Ende jenes Jahrhunderts auch im Literaturbetrieb bemerkbar machte¹⁵⁴, blieb er weitgehend unbeeinflusst. Der Verfasser von *Hugonis Fundatoris* setzte sich nicht quellenkritisch mit den Angaben auseinander, vielmehr kompilierte er aus vorhandenen Informationen eine mehr oder weniger historische Fabel. Diese baute er durch erfundene Handlungsstränge und Dialoge zu einem Dramentext aus. Im obigen Abschnitt wurde deutlich, wie wenig Material der Autor für sein Stück aus den recht knapp und sachlich gehaltenen Quellen schöpfen konnte. Im Grunde war es auch gar nicht seine Absicht, eine vollständige und historisch exakte Geschichte zu dramatisieren. Vielmehr wurden die historischen Stoffe hauptsächlich deshalb gewählt, um die im historischen Gewand auftretenden theologischen und moralischen Inhalte um so glaubwürdiger erscheinen zu lassen. Wie Braak zurecht bemerkt, wird in den Dramen dieser Zeit durch „historische Daten [...] zwar der Zeugniswert beglaubigt, der »Sinn« dieser Zeugnisse ist jedoch *Beispiel* für Transzendentes. Die Vergangenheit hat also keinen Eigenwert, sondern wird behandelt um ihrer religiösen Aussage willen“¹⁵⁵.

Dies wird auch im hier behandelten Stück deutlich. Einerseits gibt der Autor seine Quellen an, auf die er sich beruft, um durch namhafte Gewährsmänner die eigenen Aussagen zu untermauern, andererseits macht er schon im Argumentum darauf aufmerksam, dass er dies „*Salva tamen Libertate Tragica*“ tut. In ähnlicher Weise geht ein Marchtaler Dramatiker mit dem legendarischen Stoff über den jungen Byzantiner Falco um (Nr.10). Er bestimmt als Orden, in den der Protagonist nach seiner Rettung eintritt, aufgrund des Symbolwertes die Prämonstratenser, meint aber, sich eigens dafür rechtfertigen und betonen zu müssen, dass die Wahrheit nicht

¹⁵³ „Cumprimis vero memorabilis est HUGO, Comes Palatinus Tubingensis, qui [...] post bellum infeliciter gestum, captam Tubingam, superatamque captivitatem, ex voto, Coenobium Marchthalense, hodiernum celebre, quod, à Ducibus Sueviae Hermanno Patre & Filio anno M. & MVI. institutum, fere ad incitas fuit redactum, restituit; & Praeposituram Praemonstratensium, loco Canonicorum constituit, à Papa Coelestino III. anno MCXCII. confirmatam.“ HELFFERICH, *Schediasma historicum*, 15.

¹⁵⁴ Vgl. FISCHER, *Geschichtsbewusstsein*, 277–302.

¹⁵⁵ BRAAK, *Gattungsgeschichte*, 134. Auch im Geschichtsunterricht ging es nicht allein um das Kennenlernen der Vergangenheit. So fasst Franz Xaver Kropf 1736 in seinem Lernprogramm „*Ratio et via recte*“ zusammen, dass die Schüler daraus einen Nutzen für ihr sittliches Verhalten ziehen und sich Gott anschließen sollen, außerdem sollen sie erkennen, „wie herrlich sich überall Gottes Macht und Größe und die Weisheit der göttlichen Vorsehung, wie herrlich sich die göttliche Gerechtigkeit in der Belohnung der Guten wie in der Bestrafung der Bösen offenbart“. Deutsche Übersetzung: KROPF, *Gymnasial-Pädagogik*, 423. Vgl. Auch *Ratio Studiorum*, „*Regulae communes Professoribus classium inferiorum Nr.1*“, sowie „*Regula Professoris Rhetoricae*“, Nr.1, in: PACHTLER, *Ratio studiorum*, Bd.II, 379 und 399 f. Diese Erkenntnisse wurden auch durch das Ordensstheater vermittelt.

darunter leidet: „Historiam hanc nos usque ad vestium metamorphosin prosecuturi, veritatem nulla mente infracturi, Falconem habitu Praemonstratensi eatenus inaugurabimus, quatenus de congruo candor veritati, veritasque candori debent“¹⁵⁶.

Auf diese Weise werden historische Begebenheiten zu einer Art Exempelsammlung, die dazu herangezogen wird, theologische und moralische Inhalte zu untermauern, ohne dabei Wert auf historische Genauigkeit zu legen. Explizit hat Johann Christoph Gottsched dies in seiner Dramentheorie „Versuch einer Critischen Dichtkunst“ (1730 erstmals erschienen) für die Tragödie gefordert: „Der Poet waelet sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einpraegen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit eines Satzes erhellet. Hiernaechst suchet er in der Historie solche beruehmte Leute, denen etwas aehnliches begegnet ist: und von diesen entlehnet er die Namen, fuer die Personen seiner Fabel; um derselben also ein Ansehen zu geben. [...] Die Fabel] theilt er dann in fuenf Stuecke ein [...]; bekuemmert sich aber weiter nicht, ob alles in der Historie wirklich so vorgegangen, oder ob alle Nebenpersonen wirklich so, und nicht anders geheissen haben. [...] § 13 Diese Fabel ist nun geschickt, Schrecken und Mitleiden zu erwecken, und also die Gemuethsbewegungen der Zuschauer, auf eine der Tugend gemaeße Weise, zu erregen“¹⁵⁷.

In den Ordensdramen wird Geschichte immer als Heilsgeschichte gedeutet, d. h. die historischen Tatsachen werden als Verwirklichung des göttlichen Heilsplans gesehen, wie es auch im Hugodrama ersichtlich wurde. Die Dramen dienen letztlich dazu, den Plan und die Macht Gottes, der die Geschichte lenkt und unter dessen Gericht die Menschen stehen, zu exemplifizieren¹⁵⁸. Gott wird als Herr der Geschichte verstanden¹⁵⁹, was häufig darin zum Ausdruck kommt, dass die Providentia Divina auftritt und Einfluss auf den Ausgang des Geschehens nimmt. In einigen Dramen wird die Providentia bereits im Titel genannt (Nrn.23, 92 und 327). Im Marchtaler Herbstspiel von 1762 *Conradinus / Dux sueviae ultimus / Tragoedia* (Nr.215) verdeutlichen Prolog und Chöre, dass sie es ist, die den Untergang des schwäbischen Herzogs Conradin (hingerichtet 1268) herbeiführt¹⁶⁰. In der zwar nicht histori-

¹⁵⁶ FZA Ma 1371, 356.

¹⁵⁷ GOTTSCHED, Versuch einer Critischen Dichtkunst, 611 f. Dass einige Dramen des Marchtaler Bestands mit der Gottschedschen Dramentheorie übereinstimmen, kann allerdings nicht als Beweis dafür gelten, dass dieser im Ordens theater tatsächlich rezipiert wurde, zumal die Gattungstheorien des 18. Jahrhunderts keineswegs uniform waren. Vgl. dazu SCHERPE, Gattungspoetik.

¹⁵⁸ Zum Jesuitentheater vgl. SZAROTA, Geschichte, Politik und Gesellschaft, 11 f.

¹⁵⁹ Vgl. VALENTIN, Le théâtre [...] Salut des âmes, Bd.1, 335–340, mit weiteren Ausführungen zum jesuitischen Geschichtsverständnis.

¹⁶⁰ Prolog: „Das Spiel Goettlicher Vorsichtigkeit, durch welches Schwaben der Cron und des Hauptes von Frankreich beraubt wird.“ Chor I: „Das Spiel Goettlicher Vorsichtigkeit wird fortgesetzt, da diese Teuschland zum Triumph ihres Conradins aufmunteret.“ Chor II: „Teuschland wird durch zerschiedene [sic] Zeichen von dem Untergang des Conradins von der Goettlichen Vorsichtigkeit unterrichtet.“

schen, aber legendarischen *Comoedia / De Josaphato Regio Juvene / ad / Fidem Catholicam converso* (Nr.33), die 1735 in Marchtal aufgeführt wurde, zeigt *Providentia Divina*

in der Schlussarie des Prologs, wer die Geschicke lenkt: „Ego Theatrum aperiam: ostendat Dei potentiam / quâ Deus disponit, dum homo proponit. Aria. Tunes et vincula / Disrumpam omnia: / Regia decora / atque insignia / Res seria est. / Sit mihi iam cura / Tuendi hoc jura / Dum Joseph electus, / Par Regi effectus / à Domino est“¹⁶¹.

Die laut Marchtaler Bestand in Klöstern und Stiften bzw. deren Schulen dramatisierten historischen oder teilweise legendarischen Stoffe mit historischem Hintergrund erstrecken sich über die griechische Antike, z.B. Alexander der Große (356–323 v. Chr.) (Nr.16), und die römische Antike, z.B. die Geschichte der Brüder Amorithas und Dijetotus zur Zeit des Kaisers Augustus (27. v. Chr.–14 n. Chr.) (Nr.36 und Nr.52), die des P. Scipio Africanus maior (um 235–183 v. Chr.) (Nr.104) und die des Diktators Gaius Julius Cäsar (100–44 v. Chr.) (Nr.388). Die Dramen behandeln den alten Orient am Beispiel des Mederkönigs Astyages, des Großvaters Kyrus’ des Großen (um 559–529 v. Chr.) (Nr.274), oströmische Geschichte am Beispiel des Kaisers Leo Armenius (813–820) (Nr.53), des als gottlos bezeichneten Kaisers Nicephorus (802–811) (Nr.261) und des Unglücks des Kaisers Mauritius (582–602) (Nr.356). Die Langobarden kommen mit Adrevaldus und Theolinda (um 570/575–627/628) auf die Bühne (Nr.244). Spanien wird während der Regierungszeit des letzten westgotischen Königs Rodericus (710–711) (Nr.307) und das mittelalterliche Spanien am Beispiel des Alphons von Castilien (1072–1109) (Nr.32) thematisiert. Streiflichter aus der Geschichte des Heiligen Römischen Reiches werden anhand von Kaiser Heinrich II. (1014–1024) (Nr.62), des schwäbischen Herzogs Conradin (Nr.215) und Kaiser Karls V. (1519–1556) (Nr.181) auf die Bühne gebracht. In Ungarn spielt das Schicksal des zweiten Königs von Ungarn Peter Orseolo (Nr.335)¹⁶².

Mit den Türken setzten sich die Patres anhand von Stoffen aus der Zeit der Kreuzzüge (Nrn.1 und 308), aber auch am Beispiel der wunderbaren Rettung Scanderbegs, so der türkische Beiname Georg Castriots aus Albanien (1405–1468) (Nr.92), und der zeitgenössischen Türkenkriege Ende des 17.Jahrhunderts auseinander (Nrn.11, 13 und 14). In den Stücken zur Türkengefahr geht es allerdings um den Sieg des Katholizismus über den Islam, weniger um die Verteidigung Europas im Allgemeinen oder um ein Lob auf die Wittelsbacher oder die Habsburger: „Gegenüber einem Europa, das sich allmählich von den früher als absolut geltenden christlichen Maßstäben distanziert, verkündigt die römische Kirche ihre intakte Vitalität“¹⁶³. Der

¹⁶¹ FZA Ma 1371, 916.

¹⁶² Peter Orseolo, der 1046 als schwacher Herrscher geblendet wurde, wird im Ehinger Herbstspiel von 1772 als Beispiel der Geduld dargestellt, da er nach seiner Absetzung 1041 im Jahr 1044 erneut an die Macht kam.

¹⁶³ VALENTIN, Beiträge, 164. Vgl. auch den imposanten Titel des Marchtaler Türken-Dramas von 1685 (Nr.13): *Structura Sacra / Subversis Turcorum Castris / Augustissime Caelitum /*

Tenor der Türkenstücke Ende des 17. Jahrhunderts ist höchst polemisch und martialisches, was der volle Titel des Dramas von 1686 verdeutlicht: *Orbis Christiani / Hercules / Augustissimus Potentissimus / Invictissimus / Romanorum Imperator / Leopoldus I. [...] Christlicher / Hercules / der Allerdurchleuchtigste Großmaechtigste / Und Unueberwueendlichste / Fuerst und Herr / Herr / Leopoldus / [...] Welcher den von Wuetterey / Untreu / Widerspenigken / Drey koepffigen / Tuerkischen Hund / Auß dem / nach Namens Art / Kriegs=feuerigen hoechstschaedlich=erklimmenden / Ofen / An dreyfacher Ketten / Der Gottesforcht / Einhelligkeit und Staerke gefeßleten / mit seinen wunderbarlichst gesegneten Kriegswaffen heraus gerissen hat* (Nr.14)¹⁶⁴.

Des Weiteren werden Episoden aus der mittelalterlichen Geschichte Flanderns (Nr.72), der mittelalterlichen und neuzeitlichen Geschichte Frankreichs (Nrn. 183, 200 und 316), Englands und Schottlands, u. a. auch die Person Maria Stuarts (1542–1587) (Nrn.297, 225, 298¹⁶⁵ und 355), des neuzeitlichen Spaniens (Nrn.130, 137 und 260), Portugals (Nrn.199 und 340), der Wallachei (Nr.296), Persiens (Nr.207), Indiens (Nr.188) und Japans (Nrn.71, 205, 236 und 325) dramatisiert. Historisch nicht gesicherte Stoffe stellen das Ansberta-Drama (Nr.35), das Codrus-Stück (Nr.256) und die japanischen Geschichten über den Bauern, der zum König aufsteigt (Nr.235), sowie über die Mutterliebe dreier Jünglinge dar (Nrn.148 und 224).

Ähnlich breit ist die Streuung der historischen Stoffe in den Dramen der Bürgerlichen Comödiantengesellschaft katholischen Anteils der Reichsstadt Biberach: Sie reicht von der griechischen und römischen Antike (u. a. Kaiser Augustus [Nr.241]) über das Mittelalter (Kaiser Rudolf von Habsburg [1273–1291])¹⁶⁶ bis in die Neuzeit. Dazu gehören das Drama über das Schicksal Don Carlos' (1545–1568), des Sohnes König Philipps II. von Spanien (1556–1598) (Nr.141), und der im Jahr 1764 dramatisierte Sturz Peter Foedorowicz', des russischen Zaren, im Jahr 1762, also ein Stoff aus der damals neuesten Zeitgeschichte (Nr.237). Die Jesuitendramen des Marchtaler Bestandes behandeln zusätzlich die auf der Jesuitenbühne sehr häufig

Imperatrici / Mariae / de / Victoria Viennensi / Pro / Archiducalis Austriacae Domus / Palmas inter et Laureas / Florentissima Aeviternum / Gloria / Pro / Christiani Exercitus / Contra / Mahometigenas, Rebelles, jisque Consociatos / Triumphalibus armis, / à / Sacro, & Infulato Candore / Cupientis optimè, unà & voventis. Zur Deutung Marias als ‚Himmelskaiserin‘ bei den Habsburgern seit Kaiser Ferdinand III., vgl. CORETH, *Pietas austriaca*, 57–62.

¹⁶⁴ Zur solidarisierenden Funktion der Türkenstücke vgl. oben Kapitel III. Exkurs, S.172 f.

¹⁶⁵ Vgl. die Analyse dieses Dramas durch KLEMM, *Benediktinisches Barocktheater* (1936), 128 und 148.

¹⁶⁶ Das Stück trägt den Titel *Die hellstrahlende Tugend und Frommkeit / von Gott gesetzt auf den hoechsten Stupffen / des Roemischen Kayserthums / In Rudolpho / Einem Grafen von Habsburg / Dem ersten glorwuerdigsten Kayser aus dem Allerdurchleuchtigsten Ertzhaus von Oestereich, / Wider Otthocarum / Einen Hochmuethigen Koenig in Boehmen, / Und Cunigundam / Eine Boehmische Koenigin / Vorgestellet / Zu ewigem Preiß Oesterreichischer Tugend* [Nr.129] und greift damit Elemente der habsburgischen Frömmigkeit auf. Zur wichtigen Bedeutung, die das Haus Habsburg seinem großen Vorfahren Rudolf v. a. in Bezug auf die pietas beimaß, vgl. CORETH, *Pietas austriaca*, passim.

vorkommende Gestalt des Boëthius (um 480–524), der unter der Regierung des Ostgotenkönigs Theoderich (474–526) hingerichtet wurde (Nr.267), außerdem Stoffe aus Bulgarien (Nr.227) und über das Volk der Heruler (Nr.276), umfassen damit aber nur einen kleinen Bruchteil der auf den süddeutschen Jesuitenbühnen tatsächlich dramatisierten Stoffe¹⁶⁷.

Die Patres machten durch die große Fülle historischer Stoffe deutlich, dass ihre Lehre zu allen Zeiten und auf dem gesamten Erdkreis Gültigkeit besitzt. Mittels dieser Stoffe wurden bestimmte Tugenden und Laster vor Augen geführt, und es wurde demonstriert, wie die Laster letztendlich zum Untergang führen, die Tugenden aber belohnt werden. Dabei traten die Patres durch ihr Theater mit einem starken Anspruch auf: Wenn der Zuschauer sich nach der Vorstellung für Anerkennung oder Ablehnung der verkündeten Lehren entscheidet, trifft er – wie der Protagonist – implizit die Entscheidung über sein zukünftiges Schicksal, d. h. über sein ewiges Heil oder seine ewige Verdammnis¹⁶⁸.

Eine der Hauptgefahren, die im Ordentheater immer wieder Thema waren, ist die vanitas der Welt und des Lebens, unter der diejenigen zu leiden haben, die sich zu sehr auf weltliche Dinge einlassen. Daher wird auf die Vergänglichkeit alles Irdischen immer wieder und bereits 1657 im ältesten Marchtaler Drama am Beispiel des Todes Sultan Saladins (1137/38–1193) in Damaskus aufmerksam gemacht (Nr.1)¹⁶⁹. Noch 1778 geben die Ochsenhausener Benediktiner in der Tragödie *Sortis vices seu Argashelie Marchio* (Nr.355) anhand einer historischen Begebenheit zur Regierungszeit König Karls II. von England (1660–1685) einen Beweis für die Wechselfälle des wankenden Glücks: Sie zeigen, wie der Markgraf von Argyle durch seine Neider verleumdet wird, die Gunst des Königs verliert und schließlich enthauptet wird. Der König erkennt die Unschuld seines Gefolgsmannes zu spät.

Gewarnt wird auch vor der Falschheit der Welt sowie vor List und Machtgier (Nrn.23 und 28) und vor falscher Hoffnung auf die Gunst bestimmter Menschen, letzteres von den Ehinger Benediktinern zwei Jahre in Folge, 1760 und 1761 (Nrn.200 und 207). Ebenso veranschaulichen die Patres die schlimmen Folgen übertriebener Liebe zu den Kindern (Nrn.149 und 225) bzw. fordern strenge Kinderzucht (Nrn.72 und 227). Im Herbstspiel *Trebellius Bulgariae Rex* des Augsburger Jesuitengymnasiums von 1763 (Nr.227) kehrt Trebellius (Boris I. Michael von Bulgarien [852–889]), der abgedankt und sich als Einsiedler zurückgezogen hat, eigens zurück, um seinen vom katholischen Glauben abgefallenen Sohn zu maßregeln.

¹⁶⁷ Vgl. dazu die Tabellen 1 bis 3 im Anhang auf der CD-ROM. Zur Verbreitung dieser Stoffe auf den Jesuitenbühnen vgl. SZAROTA, Geschichte, Politik und Gesellschaft, 11–62; DIES., Jesuitendrama, Bd.I/1 bis IV, passim; DIES., Versuch einer Periodisierung, 158–177. Zu den japanischen Helden, die vom 17. bis zum 19. Jahrhundert die (Ordens-)Bühne bevölkerten, vgl. IMMOOS, Japanische Helden, 36–56.

¹⁶⁸ Vgl. HÄNSEL, Geschichte, 58.

¹⁶⁹ Zum barocken vanitas-Gedanken und den von den Patres vorgeschlagenen Konsequenzen, die der Mensch daraus ziehen sollte, vgl. unten die Punkte IV2.b., IV2.c. und IV2.e.

Dieser wird vertrieben, geblendet und eingekerkert. Die Perioche vermerkt eigens die Aussageabsicht des Dramas. „Da wir ein so scharffes Beyspiel vaetterlicher Zuechtigung vorstellen, ist unser Absehen keineswegs die Elteren zu vermoegen, dass sie ihre unartige Kinder der Augen berauben, sondern nur, das nicht sie selbst von den Kindern sich die Augen ausstechen, und verblenden lassen“¹⁷⁰.

Dagegen werden eheliche Treue (Nrn.35 und 190)¹⁷¹, Kinderliebe, Bruderliebe (Nrn.25 und 36), Elternliebe (Nr.52) und speziell Mutterliebe (Nrn.148 und 224) auf den Ordensbühnen positiv hervorgehoben. Solche Liebe wird dann besonders beweiskräftig oder stachelt die Zuschauer in verstärktem Maße an, wenn sie am Beispiel von Heiden vor Augen geführt wird, die nicht auf die Gebote verpflichtet sind, so z.B. an den Herulern (Nr.276) oder an drei japanischen Jünglingen. Bei diesen bemerkt das Argumentum der Perioche explizit: „Virtutis exemplum praebunt tres nobiles Juvenes Japonenses, qui licet decalogi praeceptorum ignari, eò tamen in depauperatam Matrem ferebantur amore, ut cùm praeter se ipsos, quo affectum effectivè probarent, nil haberent, unanimi sententia statuerint propriae vitae jacturâ illius conservare vitam, à qua suam receperunt“¹⁷².

Glaubensabfall und Christenverfolgung (Nr.137), gottloses Handeln (Nr.205) und Missachtung der wahren Religion (Nr.307) und deren negative Folgen werden wohl als Antwort auf glaubens- und kirchenfeindliche Tendenzen der Aufklärung zwischen 1754 und 1766 thematisiert. Umgekehrt werden der Einsatz für den wahren Glauben und die Standhaftigkeit im Glauben, die sich immer auszahlen, zwischen 1738 und 1769 besonders hervorgehoben (Nrn.46, 54, 71, 243 und 308). So zeigt das Elchinger Herbstspiel von 1746 mit dem Titel *Felix in Fide Felicitas, / seu / Chicatora, Princeps / Japonicus / in Fide, / ut Aurum In Igne Probatus* (Nr.71)

¹⁷⁰ FZA Ma 1373, 137. Ein ‚Trellus‘ wurde bereits 1698 in Neuburg aufgeführt, vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.III/2, 1479–1490 (Perioche) und 2257–2258 (Kommentar). Später tauchte der Stoff auch in Ellwangen auf: 1728 unter dem Titel „Coronata Trebelli Bulgariae Regis vindicta“ und 1752 als „Trellus Bulgariae Rex“. Vgl. das Verzeichnis der Ellwanger Dramen bei PFEIFFER, Theater, 579.

¹⁷¹ Bezogen auf das Jesuitendrama sieht SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1, 74, in den Ehestücken einen indirekten Protest der Jesuiten gegen allzu schnelle Verurteilungen untreuer Ehefrauen, die im schlimmsten Fall als Hexen verbrannt wurden. Ob man tatsächlich so weit gehen kann, oder ob die Behandlung von Familien- und Ehefragen nicht vielmehr eine allgemeine Zeiterscheinung war, die sich z.B. auch in der Gründung von Ehe- und Familienbruderschaften niederschlug, wäre noch genauer zu untersuchen. Die Stellung der Jesuiten und Benediktiner zur Hexenverfolgung war nämlich keineswegs einheitlich. Bei den Prämonstratensern finden sich Hexenverbrennungen bis weit ins 18.Jahrhundert hinein. Vgl. BACHMANN, Jesuiten in der Auseinandersetzung, 109–111; ZELEWITZ, Soziale Aspekte des Benediktinerdramas, 250 f.; TUSCHER, Roggenburg, 32.

¹⁷² FZA Ma 1375, 312. Die Tugend der Selbsthingabe wird also am Vorbild dreier Heiden demonstriert.

¹⁷³ Vgl. IMMOOS, Japanische Helden, 41–43 und 49–56, der eine Menge Dramen auflistet, die den Stoff um den Herrn von Bungo in Kyushu, Otomo Yoshishige, später Sorin genannt und 1578 getauft, und dessen Söhne, vor allem den 1575 vom Jesuiten Franziskus Cabral (1528–1609) bekehrten jüngsten Sohn Chikye, behandeln. Das Elchinger Stück kennt er

historisch nicht ganz richtig, wie der japanische Prinz Chicatora¹⁷³ an seinem Glauben standhaft festhält und dafür belohnt wird, als der König ihn adoptiert. Positiv gewürdigt wird auch der Wagemut, wie bereits der Titel *Audaces / Fortuna Juvat. / Sive / Alexander / Magnus / Vivum Audaciae Prototypon* des Dramas aus dem Benediktinerkloster St.Ulrich und Afra zu Augsburg vom Mai 1691 (Nr.16) andeutet. Die „Actio comica“ illustriert anhand der Figur Alexanders des Großen, der durch seinen Wagemut den Gordischen Knoten löst, das Sprichwort: „Das Glück hilft den Wagemutigen“¹⁷⁴.

Seit dem Ende der dreißiger Jahre des 18.Jahrhunderts und noch bis 1771 werden verstärkt *ambitio* und *superbia* angeprangert, denen stets der Fall folgt (Nrn.32, 43, 44, 130, 199, 236, 261, 275, 325 und 393). Es liegt nahe, dass diese Themenwahl in Zusammenhang mit dem Polnischen Thronfolgekrieg (1733–1735), dem Österreichischen Erbfolgekrieg (1740–1748) und mit dem Siebenjährigen Krieg (1756–1763) steht. Bestraft werden auf den Ordensbühnen weiterhin Wortbruch (Nr.43), Tyrannen und unrechtmäßige Herrscher (Nrn.52 und 307), belohnt dagegen Eidestreue (Nr.316). Auch die Tugend der *clementia*, die mit Selbstüberwindung und dem Verzicht auf Rache bzw. mit der richtig gewendeten Rache verbunden sein konnte, wird häufiger dramatisiert (Nrn.36, 128 und 296)¹⁷⁵. Im Münchener Herbstspiel der Jesuiten *Iphicrates Victor sui* von 1753 (Nr.128) wird am Beispiel des Athener Feldherrn Iphicrates vorgeführt, dass erst der Verzicht auf Rache und die dadurch bewiesene Selbstüberwindung wahre Größe bedeutet. Iphicrates wird gepriesen als

nicht. Die Parallelhandlung um den ägyptischen Joseph (Gen 39 und 41) – hier in einer Komposition des Marchtaler Kanonikers Isfrid Kayser – wurde auch in der Freiburger Aufführung von 1750 als Vergleich herangezogen.

¹⁷⁴ Ein Alexander-Drama wurde beispielsweise 1684 von den Rhetores in Salzburg aufgeführt. Vgl. BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 248.

¹⁷⁵ Die *clementia* als Herrschertugend findet sich bereits in der vorchristlichen Antike. Diese Tugend äußert sich darin, dass der Herrscher seine Macht über Leib, Leben und Eigentum anderer zurückhaltend einsetzt, d. h. Verzeihung übt, auf eine formal gerechtfertigte Strafe verzichtet und insgesamt nicht streng, sondern gütig waltet. Die christliche Sichtweise versteht die *clementia* als Akt der *imitatio Dei*. Im Mittelalter ist die *clementia* mit *pietas* und *liberalitas* gepaart und nicht immer von diesen zu unterscheiden. Während des Barockzeitalters erscheint sie (als ‚innata *clementia* Austriaca‘) häufig in Verbindung mit der *humanitas* und der *pietas*, bei ihrer Anwendung müssen die Rechte des absolutistischen Herrschers allerdings gewahrt bleiben und die Untertanen sich bedingungslos unterwerfen, muss die *iustitia* die *clementia* ergänzen und müssen die Pflichten der *pietas*, d. h. die Verteidigung der katholischen Religion, ihr Grenzen setzen, vor allem während der Gegenreformation. Die *clementia* als eine Form der *imitatio Dei* musste dann als Fremdkörper wirken und ihre praktische Bedeutung einbüßen, als im 18. Jahrhundert rationales Denken, Staatsraison und Nützlichkeitsdenken zur Grundlage der Politik wurden. Als Staatstugend blieb sie aber – zumindest theoretisch – wichtig, solange der Herrscher ethischen Normen verpflichtet war, d. h. auch noch im absolutistischen Staat der Neuzeit. Die alten *Topoi* fanden in der Neuzeit weiterhin Verwendung. Vgl. POKORNY, *Clementia Austriaca*, 310–364; CORETH, *Pietas austriaca*, 13 und 53.

„unueberwindlicher Held, der weit glorwuerdiger sich selbst, als seine Feinde besiegt“¹⁷⁶. Im Münchener Herbstspiel *Virtus Triumphans, Die siegende Tugend* von 1765 wird der Athener Cimon als gleichzeitig dankbarer und wohlthätiger Friedensstifter dargestellt (Nr.246). Die Dramatisierung dieses neuen staatsmännischen Ideals, zu dem außer Milde und dem Verzicht auf Rache auch Treue, Selbstlosigkeit, Sanftmut, Güte, großmütiges Verzeihen und Patriotismus gehören, tritt vor allem in der letzten Periode (1730–1773) des Jesuitentheaters auf¹⁷⁷.

Seit 1747 wird im Marchtaler Bestand die Tugend der Vaterlandsliebe hervorgehoben (Nrn. 104 und 256), die sogar so weit gehen kann, dass ein Vater seinen Sohn opfert, um das Vaterland zu retten (Nr.85). Ein besonderes Beispiel der Vaterlandsliebe geben im Sommer 1767 die Biberacher Komödianten, als sie sich in einem Drama, das der in Biberach geborene Marchtaler Kanoniker und Archivar P. Hermann Miller verfasst hat, mit dem Schicksal des ersten römischen Konsuls Junius Lucius Brutus (Konsulat um 509 v. Chr.) auseinandersetzen (Nr.273). Dieser wird als Typus für den hochwohlgeborenen Fidelis Magnus von Pflummern gesehen, der am 7.März 1767 durch Kaiser Joseph II. (1765–1790) zum (katholischen) Bürgermeister der freien Reichsstadt Biberach ernannt worden war. Darüber hinaus werden christliche Tugenden wie Keuschheit (Nr.38), Unschuld (Nr.183), pietas (Nr.188) und patientia (Nr.335) gelobt, die unter Umständen nicht nur dem Einzelnen, sondern auch dem ganzen Reich zu Gute kommen¹⁷⁸. Ein Exemplum anderer Qualität lässt sich anhand der Biographien Seliger und Heiliger, Einsiedler und Bekehrter geben.

b. Das Vorbild Heiliger, Eremiten und zum Christentum oder Klosterleben bekehrter Männer und Frauen

Das Repertoire der im Marchtaler Bestand vertretenen Heiligen und Eremiten, die sowohl aus der Kirchenväterzeit als auch aus dem Mittelalter und der Neuzeit stammen, ist nicht sehr groß. Dennoch begegnen auch hier einige der heiligen Gestalten, die besonders von den Jesuitenbühnen des 17. und 18. Jahrhunderts bekannt waren¹⁷⁹. Dazu gehören der Mailänder Erzbischof und Kardinal Karl Borromäus (1565–1584), der als Muster eines tridentinischen Bischofs galt und üblicherweise in Dramen eingesetzt wurde, welche sich besonders mit der bischöflichen Lebensführung auseinandersetzen¹⁸⁰. Im vorliegenden Drama aus Landsberg von 1721

¹⁷⁶ FZA Ma 1375, 391. Zu dieser vom Herrscher geforderten Tugend der heldenmütigen Großmut, die sich als Verzicht auf Rache, d. h. in Form der Vergebung äußert, vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1, 85–87. Auch die Chöre des Ingolstädter Herbstspiels von 1761 thematisieren den Sieg der clementia über die vindicta (Nr.211).

¹⁷⁷ Vgl. DIES., Versuch einer Periodisierung, 176.

¹⁷⁸ Zu den im Jesuitendrama bevorzugt behandelten Tugenden und Lastern vgl. DIES., Jesuitendrama, Bd.II/1, 6–38.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., Bd.III/2, 1193–1456 und 2211–2252.

¹⁸⁰ Vgl. VALENTIN, Beiträge, 160; BORROMEO, Borromäus, Karl, 598–600.

(Nr.19) geht es aber darum, dem Sodalen der Marianischen Kongregation zu zeigen, wo er seine Zuflucht, vor allem in der Sterbestunde, nehmen kann. Auch Paulinus, der heilige Bischof von Nola (um 355–431) wird seinen Amtskollegen als Vorbild dargestellt¹⁸¹. Das Drama der Ellwanger Jesuitenkongregation wurde 1769 tatsächlich in Anwesenheit des Regensburger Fürstbischofs Anton Ignatz Graf von Fugger-Weißenhorn aufgeführt (Nr.304), der damit zu einem gewissen Grad auf das Vorbild verpflichtet wurde¹⁸².

Der heilige Kirchenlehrer Johannes von Damaskus (um 650–um 750), den 1772 die Zisterzienser von Salem am Ende ihres Schuljahres in einem Drama musicum im Zusammenhang mit einem Marienmirakel auf die Bühne brachten (Nr.336), war bereits seit 1661 im Jesuitendrama beheimatet¹⁸³. Auch der heilige Bischof Stanislaus von Krakau (1072–1079), 1745 von den Augsburger Stadt-Musici anhand einer Legende auf die Bühne gebracht (Nr.61), findet sich spätestens seit 1699 mehrmals in Jesuitendramen wieder. Im Augsburger Drama verhilft er der Wahrheit zum Sieg, indem er – wie 1733 im Drama der Jesuiten von Hall in Tirol – durch sein Gebet einen Toten erweckt¹⁸⁴. Von den Konstanzer Jesuiten hat sich das Libretto zu einem Drama über Franz von Sales (1567–1622) im Marchtaler Bestand erhalten (Nr.145); die Luzerner Congregatio minor Studiosorum der Jesuiten begrüßte 1760 den neuen Magistrat mit einem drastischen Aufruf zur Umkehr. Im Drama *Parthenium Regii Vatis Perditus Absalon* (Nr.198) zeigen sie den Untergang eines lasterhaften, jungen französischen Kavalliers, der die Warnungen des Jesuitenheiligen Johannes Franciscus Regis (1597–1640) in den Wind geschlagen hat.

Ein Beispiel der Weltentsagung gibt Aloysius von Gonzaga (1568–1591), der sich gegen seine Familie und seine vorherbestimmte Laufbahn für ein Leben im Kloster, genauer als Jesuit, entscheidet (Nr.368). Ort und Zeit der Aufführung sind nicht bekannt, aber die Jesuiten dramatisieren seit 1652 wiederholt dessen Ringen um die wahre Berufung¹⁸⁵. St.Emericus, ungarisch Imre († 1031), der Sohn König Stephans I. von Ungarn (997–1038), setzt ein Zeichen seiner Liebe zu Maria: Am 14.April 1764 führte die Marianische Kongregation der Konstanzer Jesuiten vor Augen, wie dieser sich Maria anverlobt und daraufhin mit seiner Ehefrau in Keuschheit lebt (Nr.231)¹⁸⁶. Ähnlich wie Emericus statuiert der heilige Casimir (1458–

¹⁸¹ Vgl. VALENTIN, Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung, 85 f.; SZAROTA, Geschichte, Politik und Gesellschaft, 189 f.

¹⁸² Zum darin enthaltenen Zwischenspiel vgl. oben Kapitel III. Exkurs, S.174–177.

¹⁸³ Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.II/1, Stücke II, i, 40 f., 435–458, Bd.III/1, Stück III, ii, 24 (Periochen), Bd.II/2, 2230–2234 und Bd.III/2, 2119 (Kommentare).

¹⁸⁴ Vgl. ebd., Bd.I/2, Stück I, v, 22, 1307–1314 (Perioche) und 1783–1786 (Kommentar).

¹⁸⁵ Vgl. ebd., Bd.IV, 218.

¹⁸⁶ Das Stück gibt die Legende aus dem 12.Jahrhundert wieder, und beruft sich dabei auf die „Acta Sanctorum“. Ein Stück *Emericus Panmoniae Rex. Das ist: Glorreiche siegende Sanftmuth auf dem Ungarischen Thron* wurde als Herbstspiel 1756 auch in Innsbruck aufgeführt. Vgl. ZWANOWETZ, Jesuitentheater, 222. Zur historischen Person Emerichs oder Imres vgl. KLANICZAY, Emerich, 625.

1484), der Erbprinz von Polen, ein positives Exempel für eheliche Enthaltsamkeit. Diesmal waren es die Marchtaler Patres, die 1770 im Drama *S. Casimirus / Regius Poloniae Princeps deliberans* (Nr.317) einen recht seltenen Stoff auf die Bühne brachten¹⁸⁷. Sie wollten damit Casimir der „heutigen Tages in ihrer Standeswahl so leichtsinnig sich entschliessende[n] Jugend als ein sonderbares Beyspiel“ vorstellen, das den Leitspruch illustriert: „Malens mori, quam (vel licitè) foedari“¹⁸⁸. Die Vorbildfunktion war umso ergreifender, als beide Male (erstgeborene) Königssöhne freiwillig die Keuschheit wählen und damit auf Nachfolger und auf den Fortbestand ihres Geschlechts verzichteten.

Vorbildlich verhält sich auch Falco, kein Heiliger, sondern ein junger Byzantiner (Nrn.10 und 344), dessen Schicksal die Marchtaler Patres 1677 und 1774 dramatisiert haben. Die Treue zu seinem Schutzengel ist so groß, dass Falco, als er einen Menschen während eines Streites getötet hatte, der Wahrheit großmütig zum Sieg verhilft und sich damit selbst an das Messer des Scharfrichters ausliefert. Die beiden Dramen zeigen, wie die Wahrheitsliebe belohnt wird – Falco wird durch Eingreifen des Schutzengels vor dem Tod bewahrt –, aber auch, wie sich die fromme Dankbarkeit Falcos äußert. Er kehrt nicht zu seinem vorherigen Leben zurück, sondern bekehrt sich zu einem Leben im Kloster. Im selben Jahr (1774) wie die Marchtaler dramatisierten die Roggenburger Prämonstratenser die Bekehrung des jungen Acanthus (Nr.346), der ähnlich wie Falco von seinem Schutzgeist treue Unterstützung erfährt. Das Drama *Der / getreue Schutz=Geist* wird als Trauerspiel bezeichnet, obwohl es einen äußerst glücklichen Ausgang nimmt. Es zeichnet das Schicksal eines verarmten Adligen, Acanthus genannt, dessen Dasein zu dem eines Schweinehirten abfällt, zu dem eines Adoptivsohns des Grafen von Korinth aufsteigt, dann aufgrund einer Verleumdung bis zum nahen Tod durch den Scharfrichter wieder herabsinkt, bis schließlich der Schutzgeist eingreift, die Verschwörer ihre Untat bekennen und Acanthus in Freiheit kommt. Dies dankt er seinem Beistand und „verließ deßwegen die Welt; und begab sich in eine Wildniß, um GOtt, und dem selben desto fueglicher dienen zu koennen“¹⁸⁹. Es ist auffällig, dass gerade seit der Mitte der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts die Kanoniker in ihren Dramen wieder verstärkt auf die Thematik der Berufung zum Klosterleben zurückkamen¹⁹⁰.

Bereits die ältesten Heiligen- bzw. Seligendramen der Marchtaler Sammlung hatten sich mit der Problematik der Weltentsagung auseinander gesetzt. Ein Beispiel der Umkehr gibt im Drama *S. Reinerius. / Duellum Volupiae et Innocentiae / pro S. Reinerio Confes.* (Nr.9) im Jahr 1671 der Dominikaner Rainer (Giordani) von Pisa († um 1348), der hier und im Martyrologium Romanum als Confessor bezeich-

¹⁸⁷ Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bde.I/1–IV, die kein Casimir-Drama kennt.

¹⁸⁸ FZA Ma 1374, 528.

¹⁸⁹ Ebd. 1373, 747.

¹⁹⁰ Vgl. dazu auch unten Punkt IV2.b. und IV2.e und die darin besprochenen Dramen des Marchtaler Bestandes.

¹⁹¹ Vgl. Martyrologium Romanum, 1743, 17.Juni.

net ist¹⁹¹. Wichtig ist in diesem Zusammenhang seine Bekehrung zu einem strengen Bußleben, die nach einem „lustigen Jugendleben“ erfolgt ist¹⁹². Die Zuschauer sollen durch die vor Augen geführten Geschehnisse gewarnt sein, wie der Epilog eigens vermerkt¹⁹³. In diesen Bekehrungsdramen wird die Notwendigkeit und der positive Ausgang der *electio* im Sinne des Ignatius von Loyola vor Augen geführt¹⁹⁴. Während aber das frühe Marchtaler Drama den Aspekt der Buße und der Abkehr von der Welt betont, die dem Schutz der Seele dienen sollen, geschieht die Bekehrung zu Kloster und Einsamkeit in den späteren Dramen aus Dankbarkeit und in Folge einer positiven Entscheidung für ein solches Leben, nicht aufgrund einer negativen Entscheidung gegen die Welt. Im legendarischen Drama *De Josaphato Regio Juvene* (Nr.33) zeigten die Marchtaler Patres 1735 als Reaktion auf die Erkenntnis der *vanitas* der Welt nicht nur den Rückzug in die Einsamkeit, sondern dieser Rückzug wurde mit der vorausgehenden Bekehrung des indischen Königs, seines Sohnes Josaphat und eines Teils des Hofstaats zum Christentum verbunden.

Damit ist die Reihe derjenigen Bekehrungsdramen im Marchtaler Bestand eingeleitet, deren Protagonisten anfänglich Heiden oder Nichtgetaufte waren. Zweimal wird die Konversion des heiligen Augustinus (354–430) dramatisiert (Nrn.67 und 395). Das Augsburger Drama von 1746 – die darstellende Gruppe ist nicht sicher zu ermitteln¹⁹⁵ – legt laut Titel besonderes Gewicht auf die Wirkung, die diese Bekehrung auf Augustinus’ Mutter Monica hatte: *Maternum / viventis, et morientis / Solatium, / Oder sonderbarer Muetterlicher Trost, / Mit welchem die heilige / Monica / Durch ihren so eyfrig bekehrten als hocheerleuchten Sohn / Augustinum / Im Leben und Todt erquicket worden* (Nr.67). Weibliche Protagonistinnen bekehren sich in Dramen der Biberacher Komödiantengesellschaft. 1754 ist es die Türkin Ismeria, die Tochter eines ägyptischen Sultans (Nr.138). 1761 wird die Figur der

¹⁹² Vgl. N. N.: Rainer, 700.

¹⁹³ „Date Spectatores avorsum Stata Lumina / Suique Suspensas quieti imposterum / Aures dicite. Scena quod prae se ferat / Nostra vobis, ultra non habet, sed memoriam / Rogat Choragus, ut quod in Reinerio / Vidistis incoctum nosto, cito citius / Millatis è mentibus: at / : ut Sunt Lubrici / mortalium animi, et post Scelera noxiè rubri :// Si quem piam peccasse fors iuderitis; / Moneatis, usque dum frugi si at, Dei / Mariaeque nominis, nec ulcus abtegat / Conscientiae: quae cum probè curata sit, / Odiò irretortò, muliebres potissimum / Videt Charibdes, altero nè iustabilior / Naufragiò irreparabilem frangat ratem.“ FZA Ma 1371, 278 f.

¹⁹⁴ Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.III/1, 11 f. Zur *electio* vgl. ebd., Bd.II/2, 24–26.

¹⁹⁵ Vgl. dazu oben Punkt I.2.e.

¹⁹⁶ Die Dramatisierung der Bekehrung des heiligen Augustinus war auch auf den Jesuitentheatern beliebt, ebenso finden sich hier Ismeria-Dramen. Vgl. SZAROTA, Geschichte, Politik und Gesellschaft, 115 f.; DIES., Jesuitendrama, Bd.III/1, 11–13; Bd.IV, 235 und 348. Bei den Jesuiten zielte die Aufführung solcher Bekehrungsdramen erklärtermaßen auf die Konversion von Häretikern. Als „*finis dialogi*“ des Münchener Stückes „Rosarium Beatae Virginis Mariae“ von 1597 ist im *Diarium* vermerkt, dass die Sodalen zur Konversion der anderen angeregt werden und die anderen zur Frömmigkeit entflammen sollen. Dass es solche Konversionen unter dem unmittelbaren Eindruck eines Theaterspiels tatsächlich gegeben hat, veranschaulichen die „*Litterae annuae*“ des Bamberger Jesuitenkollegs, die von der Bekehrung

Alexandra dramatisiert, die in Georgien das Christentum eingeführt hat (Nr.208)¹⁹⁶.

Legendarischen Ursprungs ist das Drama über St.Fridolin (Nr.377, o.O. und o. J.), der zur Schlichtung von Erbstreitigkeiten einen Toten erweckt und vor Gericht zitiert. Ungewöhnlich ist auch die 1737 vom Kolleg der Augsburger Karmeliten inszenierte Legende aus der Zeit ihres Ordensgenerals Dominicus a Jesu Maria (1559–1630) mit dem Titel *Fides / et / perfidia / in / Mirandaeo / presbytero saeculari / et / Villenaeo / Villenaei / Siciliae Pro-Regis Filio* (Nr.42). Das Stück gibt ein positives Beispiel für Standhaftigkeit im Glauben und zugleich ein negatives, abschreckendes Beispiel für die perfidia.

Beim Drama *S. Gerlacus / Eremita / Sacri ordinis Praemonstratensis / Comice Propositus* (Nr.7) handelt es sich um das älteste Seligendrama des Marchtaler Bestandes. Es bringt eine Person auf die Bühne, die mit dem Stift Marchtal in engem Zusammenhang stand. Das Drama über den seligen Gerlach, den dritten Propst des Klosters († 1201)¹⁹⁷, wurde am 6.Dezember 1668, dem Namenstag von Abt Nikolaus, aufgeführt. Gerlachs Gebeine waren neun Jahre zuvor in die Ursaciuskapelle umgebettet worden. Der Selige wird für seinen Eifer zum Wohle Marchtals gelobt und galt zusammen mit den drei anderen seliggesprochenen ersten Präpsten Marchtals als ein Muster an Frömmigkeit, die er am Ende des Dramas eindrucksvoll vor Augen führt¹⁹⁸.

Eng mit dem Kloster Marchtal bzw. mit Abt Edmund II. Sartor verbunden war auch die Person des heiligen Edmund (Rich), des Erzbischofs von Canterbury (1233–1240). Er war dessen Namenspatron. Anlässlich des Namenstages des Abtes am 16. November wurde ein regelrechter Zyklus von sechs Melodramen aufgeführt, die verschiedene Episoden aus dem Leben des Heiligen dramatisieren. 1750 wurde bereits im September zum Namenstag des Abtes gezeigt, wie Christus Edmund erscheint (Nr.105). Im Oktober 1751 wird das Melodrama *S. Edmundus, / Ob culpam leviusculam / a / S. Joanne Evangelista / acriter objurgatus* aufgeführt (Nr.115). Im Oktober 1752 erscheint Edmunds tote Mutter, worauf sich der Sohn dem Theologiestudium zuwendet (Nr.120). Im Oktober 1753 weiht Edmund sich wiederum Maria (Nr.131). Im Melodrama des Jahres 1754, diesmal wurde es zeitlich näher am Namenstag im November abgesungen, heilt Edmund einen Schüler (Nr.139). Aus

rung einer Magd berichten, welche 1622 das Stück „Johannes Damascenus“ gesehen hatte. Vgl. RÄDLE, Das Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation, 184.

¹⁹⁷ Bezüglich der Lebensdaten differiert die Literatur, während MÜLLER, Präpste und Äbte, 65, ebenso wie WALTER, Kurze Geschichte, 77, als Sterbetag den 10.Juni 1201 nennen, geben ASSFALG/MÜLLER, Marchtal, 30, als ungefähres Todesjahr 1177 an. Bei letzterem handelt es sich wohl um einen Druckfehler bezüglich der Regierungszeit des Propstes, die nach einem Gichtanfall 1187 endete.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., 26. Ob die Wahl Gerlachs mit derselben Motivation erfolgte wie bei jesuitischen Dramatikern der Frühzeit, die bestimmte Gestalten in der Absicht wählten, durch lokalpatriotische Anklänge die *captatio benevolentiae* der Zuschauer zu erreichen, muss dahingestellt bleiben. Vgl. VALENTIN, Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung, 82 f.

den folgenden Jahren haben sich keine Melodramen erhalten, erst aus dem Jahr 1757 gibt es wieder ein Stück (Nr.171). Diesmal handelt es sich um ein Melodrama, in dem gezeigt wird, wie sich die geistlichen Erfolge des beispielhaften Heiligenlebens bereits bemerkbar machen: Sieben der Schüler Edmunds treten in einen benediktinischen Orden ein und könnten damit die Zuschauer inspirieren, ähnlich zu handeln. Ein siebtes Edmund-Spiel des Marchtaler Bestandes ist das Prosadrama *S. Edmundus / Novus [...] Mariae Virginis sponsus* (Nr.106: o. O., o. J.), in dem Edmund sich Maria verspricht.

Es war in den Abteien allgemein üblich, Namenspatrone als Thema derjenigen Stücke zu verwenden, die zu Ehren des Abtes oder des Priors aufgeführt wurden. Im Rahmen dieser Stücke stellen die Marchtaler Melodramen des Edmund-Zyklus eine Ausnahme dar, da sie anders als die meisten dieser Dramen wirkliche Ereignisse aus dem Leben des Heiligen dramatisieren. Bei den anderen Stücken wird das Leben oder der Charakter der Namenspatrone nämlich lediglich als Vorentwurf des Lebens und Wirkens des Abtes gedeutet¹⁹⁹. Noch seltener als Heiligen- und Bekehrungs-dramen finden sich im Marchtaler Bestand Märtyrer-dramen, diese aber legen im Vergleich zu anderen Protagonisten des Ordensdramas ein umso eindrucksvolleres Zeugnis ihres Glaubens ab.

c. Der Märtyrer als Prototyp des standhaften Christen

Obwohl die Märtyrer-dramen im 18. Jahrhundert nicht mehr allzu häufig vorkommen, durchzieht die Inszenierung des Schicksals christlicher Märtyrer wie ein roter Faden die Geschichte des Ordensdramas, wie in der Marchtaler Sammlung dokumentiert ist. So beleuchtet sowohl eines der ältesten Dramen des Bestandes (Nr.3) – es stammt aus der Regierungszeit des Marchtaler Abtes Nikolaus Wierith (1661–1691) – als auch eines der jüngsten Marchtaler Stücke (Nr.334 von 1772) das standhafte Ja eines Christen zu seinem Glauben an den dreifaltigen Gott. Das christliche Ideal des katholischen Märtyrers ist seit der zweiten Periode des Jesuitendramas (1623–1672) auf der Ordensbühne präsent²⁰⁰. Als Beispiel eines Märtyrerstückes soll hier das Drama *Metamorphosis / Ignominosa, & Gloriosa / siue / Sanctus Pancharius / ex / Christiano Idololatra, ex Idololatra / Christi / Coronatus Martyr* (Nr.12) vorgestellt werden. Die Geschichte dieses in Nicomedien gemarterten Glaubenszeugen lässt sich kurz zusammenfassen. Dem Martyrologium Romanum zufolge stand Pancharius in der Gunst Kaiser Diocletians (284–305) und schwor deshalb Christus ab²⁰¹. Seine Mutter und seine Schwester appellierten an sein Gewissen, so dass er

¹⁹⁹ Vgl. dazu unten die Punkte V.2.d., S.275, V.4.b., S.300.

²⁰⁰ Vgl. SZAROTA, Versuch einer Periodisierung, 170.

²⁰¹ Diocletian förderte nämlich den Kult des Jupiter als einheitlichen Staatskult. Er selbst nannte sich Jovius. Vgl. JOHNE, Diocletian, 140.

²⁰² Vgl. Martyrologium Romanum, 1743, 19. März. Vgl. dagegen die bei SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.II/1, Stück II, iii, 28, 1205–1212, edierte und Bd.II/2, 2350 f., kommentierte

zum wahren Glauben zurückkehrte und diesen standhaft verteidigte, auch als er gefoltert und schließlich enthauptet wurde²⁰².

Das Marchtaler Drama wurde im Juli 1685 zu Ehren von Abt Nikolaus Wierith aufgeführt, der bereits im Prolog von den Allegorien Tempus, Maius und December mit Segenswünschen überhäuft wird. Tempus führt die Zuschauer außerdem in die Haupthandlung ein, indem die Allegorie den Inhalt und Ausgang des folgenden Stückes kurz vorstellt und damit – ebenso wie der Titel – die wesentliche Aussage vorwegnimmt: Obwohl Pancharius zuvor vom Glauben abgefallen ist, hat er sich bekehrt und nach Folter und Enthauptung als gekrönter Märtyrer Christi die Palme des Sieges errungen. Auf den folgenden 90 handschriftlichen Seiten wird diese Geschichte nun dramatisiert. Teilweise stehen Allegorien zusammen mit realen Personen auf der Bühne und veranlassen diese durch ihre Aussagen zu einem bestimmten Vorgehen. Die Handlung des Dramas erstreckt sich über vier Akte, die jeweils mit einem Schlusschor enden, mit Ausnahme des letzten Aktes, dem der Epilog folgt.

Die Fabel ist weitgehend symmetrisch auf die vier Akte aufgeteilt. Im ersten Akt freut Pancharius sich noch über seinen weltlichen Erfolg sowie über sein Amt am kaiserlichen Hof. Er ist dem Kaiser treu ergeben, der sich auch von Pancharius verehren lässt, wobei das Lob der kaiserlichen Verdienste den Preis Jupiters einschließt. Die Entscheidung gegen Christus ist also der Preis für den weltlichen Erfolg. Im zweiten Akt wird die erneute Bekehrung des Märtyrers zu Christus langsam vorbereitet, indem Zweifel an der Richtigkeit seiner Entscheidung gestreut werden und die Mutter ins Spiel gebracht wird, deren Brief im dritten Akt schließlich die Wende bringt. Nachdem sie darin die Schandtät des Pancharius noch einmal zur Sprache gebracht und diesem klargemacht hat, wie sie als Mutter unter seinem Glaubensabfall leidet, stellt sie ihm – und natürlich auch den Zuschauern – die entscheidende(n) Frage(n): „Ach. Quid agis impie? Quo excaecate homuncio ruis? Quae tuae mentis egestas? Ut vile putes caelum perdere? Siccine humanus favor divinum praecoccupet? Nempe pro levi honoris stimulo Deum, et interminatam poli gloriam abiicis?“ Ihr Urteil fällt vernichtend aus und ihre Drohung ist fürchterlich: „O miser! Gravissime sauciat culter, qui securissime stringitus. Sic extremum tibi erit damnum, quod damnum minime reputas, Deo tuo neglecto, Jovem, et augustum colere. dolebis aliquando factum, et optabis infectum, Sed sero, ach sero nimis aeternum perditus.“ Der Brief schließt mit ihren Ermahnungen: „Si matrem noscis, piis acquiesce

Pancharius-Perioche aus München von 1659, die andere Schwerpunkte setzt. Vom Marchtaler Drama unterscheidet sie sich dahingehend, dass der Protagonist, der seine christliche Konfession verschwiegen hat, von einem neidischen Rivalen entlarvt wird. Pancharius wird daraufhin verstoßen, aber nicht gemartert. Laut SZAROTA handelt es sich bei diesem Stück um das erste Märtyrerdrama, in dem eine Haltung thematisiert wird, die in der Geschichte der Menschheit häufig vorkommt: „die Doppelzüngigkeit eines Menschen“, der sich anders gibt, als er ist oder denkt.

²⁰³ FZA Ma 1371, 514f.

monitis. Vale“²⁰³. Pancharius fängt an nachzudenken. Unterstützt von Timor Domini beginnt er, die ‚Güter‘ Ruhm und Seelenheil abzuwägen. Die Gottesfurcht malt die Qualen der Hölle in drastischen Bildern²⁰⁴. Außerdem macht sie darauf aufmerksam, dass weltliche Ehren nichtig sind²⁰⁵. Pancharius sieht seine Schuld daraufhin ein: „Quod factum infectum fieri nequit. Christum abdicavi, Jovem colui miser. Sed sero heu. Sero ne doleam aeternum perditus“²⁰⁶. Seine Bekehrung teilt er der Mutter in einem Brief mit und kennzeichnet so den wichtigen Wendepunkt der Handlung.

Knapp bringt Pancharius seine Wahlentscheidung auf den Punkt: „Imbibitum à teneris Christum interitus carne tuebor, et sanguine. Valeat Augusti aula, ut vivat Pancharii anima“²⁰⁷. An dieser Entscheidung hält er von nun an standhaft fest. Als er im restlichen Teil des dritten Aktes von Diocletian mehrmals zur Rede gestellt wird und dieser versucht, ihn mit gutem Zureden umzustimmen, bekräftigt er seinen Entschluss immer wieder: „Totus eiuro Jovem, Christum secutus inclytum vitae ducem“²⁰⁸. Auch die Androhung der schlimmsten Folterqualen kann ihn nicht von seinem Glauben abbringen: „Animo totus in Christum feror, hanc nulla mentem pretia, non regnum, non vis, minaevè, non per atroces diu mors tracta poenas vertent. [...] Dum spiro, Christum spiro“²⁰⁹.

Der vierte Akt läuft auf die Enthauptung zu, und Pancharius schlägt auch zum Schluss noch jedes Angebot aus, sich doch wieder Jupiter und den anderen Göttern zuzuwenden, um sein irdisches Leben zu retten. In der 5. Szene wird er daher durch den Angelus Tutelaris, durch Fides und Timor Dei getröstet. Sie versichern ihm, dass der Weg, den er gewählt hat, zum Himmel führt²¹⁰. Daher kann Pancharius seinem Tod freudig entgegensehen: „Lubens moriar“²¹¹. Und so stirbt er mit den Worten: „O’ Christe, Christe“²¹². Nun folgt die entscheidende Interpretation des Martyriums. Den Heiden, die nur den am Boden liegenden Körper sehen, aus dem das Blut und damit das Leben fließt, gilt Pancharius’ Tod als gerechte Strafe dafür, dass dieser

²⁰⁴ „Si caelum perdis, ad phlegetonta Stygis rues, nec est avernus fabula, umbrarum locus: Sed impiarum. Styx suos ignes habet caduca non queis membra compage erunt, sed ubi perenni morte, mortis nescia corpora usque, et animas volvat, et flammis alat vivax cadaver: vermis hoc Scelerum abditus Index, et idem tortor aeternum fodit foecunda poenis viscera: hic squalor, situs, Tenebrae, lues, mephitis, infandum chaos, larvaeus: Daemonum horridae, et premi impotens ululatus, orbe quantus everso sonet.“ Ebd., 515 f.

²⁰⁵ „Mundi honores mera sunt ludibria. [...] Nec tandem deerit calamitas, ubi affluit prosperitas.“ Ebd., 516.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Ebd., 519.

²⁰⁸ Ebd., 522.

²⁰⁹ Ebd., 534.

²¹⁰ „Aulae cogere et aevi decus fugere caducum, at Christus aeternum parat, et aevum, et aulam, forti perges in coelum gradu.“ Ebd., 549.

²¹¹ Ebd., 551.

²¹² Ebd., 552.

²¹³ „Ita pereant Christi sequaces, qui patrios eiurant Deos.“ Ebd., 553.

die Gunst des Kaisers ausgeschlagen und sich von den Göttern abgewandt hat²¹³. Doch die Gläubigen wissen es besser, denn in Wahrheit kann die Seele triumphieren. Der Schutzengel spricht es im Epilog explizit aus: Das vergossene Blut gibt Zeugnis für den Glauben und daher: „Additum stellis decus, fulge serenâ sydus aeternum plaga.“ Die angesprochene Seele feiert nun ihren Triumph. Und der Schutzengel gratuliert zum Sieg²¹⁴. So wird der Märtyrer zum Ideal der *Ecclesia militans*, der als „exemplum fidei et virtutum“ den Sieg erringt und in die triumphierende Kirche ein-geht²¹⁵. Dieses Vorführen des weiteren Schicksals des Märtyrers oder eines anderen Helden, das für diesen Paradiesesfreuden oder auch Höllenqualen bedeuten konnte, ist als „Seelenführung der Zuschauer“ in ihrer omnipräsenten Entscheidungssituation zwischen Gut und Böse zu verstehen. Zur besseren Veranschaulichung der Konsequenzen der *electio* wird nicht nur die sichtbare Welt für die Sinne erfahrbar gemacht, sondern mittels entsprechender Allegorien auch die unsichtbare Welt (Engel und Teufel und innerseelische Vorgänge). Wieder handelt es sich um die sinnlich erfahrbare Darstellung geistiger Sachverhalte²¹⁶.

Das *Pancharius*-Stück ist wie das oben besprochene *Arminus*-Drama²¹⁷ ein Märtyrerstück von besonderer Qualität, das über das strenge Märtyreriideal hinausgeht: Beide Dramen zeigen nicht einfach, wie ein ohnehin im Glauben gefestigter Christ an seinem Glauben bis zum Tod festhält, sondern sie verknüpfen das Martyrium mit einem Abfall vom rechten Glauben und mit einer Bekehrung der Protagonisten. Auf diese Weise spricht das Drama verstärkt auch die Zuschauer an, die sich nicht als vorbildliche Katholiken verstehen, sondern zuweilen in ihrem Glauben wanken. Die jugendlichen Protagonisten streben zunächst nach weltlichen Ehren und setzen durch die Verehrung der heidnischen Götter ihr ewiges Heil aufs Spiel. Als *Pancharius* durch seine Mutter und *Arminus* durch seinen Bruder auf die Gefahr aufmerksam gemacht werden, in der sie jeweils schweben, vollziehen sie eine vorbildliche Bekehrung und gewinnen durch den Verlust der irdischen Güter und durch ihren Tod das ewige Leben im Himmel. So tragen sie den eigentlichen Sieg davon, der – allen Zuschauern zum Vorbild – mit ihrer Selbstüberwindung verbunden ist²¹⁸. Die Hauptaussage des Dramas wird durch diese Nebenaspekte nicht verdeckt: Wer sich zu Christus bekennt, erringt das ewige Heil, daher lohnt es sich, am wahren Glauben festzuhalten. Doch die Alternative, gegen die sich der Protagonist entscheiden muss, ist nicht nur eine andere Religion, sondern – und vor

²¹⁴ Die Seele freut sich: „Jo! iam regno, iam triumpho poli celsa vertice“. Der Schutzengel gratuliert: „Grator triumphum, cuius e radiis nitor vultum super stesafflat. Aetherea rubes ut ante flammam morte nil perit tui. Et sua decore mixta maiestas manet.“ Ebd., 553 f.

²¹⁵ Vgl. auch POLONYI, *Katakomben-Heiligen*, 65–69, die am Beispiel der Weißenauer *Saturnivita* (1665) zeigt, wie die Katakombenheiligen geradezu auf dieses Ideal hin stilisiert wurden.

²¹⁶ Vgl. KRUMP, *In scenam datus est cum plausu*, Bd.1, 16.

²¹⁷ Vgl. oben Abschnitt II.2., S.70–77.

²¹⁸ Zur Tugend der Selbstüberwindung, die auch im Jesuitendrama eine wichtige Rolle spielt, vgl. SZAROTA, *Jesuitendrama*, Bd.II/1, 11 und 17.

allem – der weltliche Ruhm. Das Drama macht auf seine Vergänglichkeit aufmerksam, so dass auch der Zuschauer zum Nachdenken über die wahren Werte angeregt wird und die vanitas der Welt erkennt. Vor diesem Hintergrund erscheint das Pancharius-Drama sowohl vom Inhalt als auch vom Aufbau her als typisches Barockdrama.

Diese verschiedenen Aspekte, die in den Märtyrerdramen anklingen, machen sie zum prädestinierten Mittel der Tröstung (*consolatio*) gegenüber der irdischen vanitas: Die Konsolation besteht darin, dass sich die Zuschauer mit Hilfe des Dramas in die eigene *constantia* einüben sollen²¹⁹. Sie sollen ihre menschliche Bedingtheit gelassen ertragen. Möglich wird dies dadurch, dass sie sich angesichts der im Stück vor Augen geführten *fortitudo* des Märtyrers gewiss werden, dass trotz aller Katastrophen, die ihnen in ihrem Leben vielleicht noch bevorstehen, die Möglichkeit zum ewigen Heil existiert und dass sie das Heil höchstens durch eigene Schuld gefährden können. Der „Sitz im Leben“ der barocken Märtyrerdramen liegt also in ihrer Funktion als *consolatio*²²⁰. Diese ist aber nicht darauf ausgerichtet, dass die Menschen aufgrund einer prinzipiellen Heilsgewissheit ruhig und untätig in die Zukunft blicken. Denn das Wissen um die Gefahr, das Heil durch Sünde und Schuld verlieren zu können, motiviert gleichzeitig zu einem Leben, das den vorgeschriebenen religiösen und moralischen Normen entspricht²²¹.

Der Märtyrer ist bereit, für seinen Glauben alles Irdische aufzugeben und sogar zu sterben. Werdegang und Tod des Märtyrers werden auf den Ordensbühnen oft durch recht grausige Szenen illustriert, welche nicht selten in der Enthauptung des Märtyrers gipfeln. Dies geschieht, obwohl die jesuitische Dramentheorie der Frühzeit auf der Bühne nichts dargestellt haben wollte, was zu grausam oder unwahr-

²¹⁹ Vgl. MASENIUS, *Palaestra Eloquentiae Ligatae*, 5 f.: „Vir fortis, indignus suppliciorum (quae gravissima fuerunt Martyrum) non territus etiam terribit spectantes atrocitate poenae proposita: imò incussum metum, constantiã simul viri inspectã, optimè purgabit: ne in simili casu terrore nimio deflectamus. Quò deinde quisque supplicio magis indignus virtute suã est factus, eò ad commiserationem promerendam magis est opportunus.“ Zur *constantia* vgl. WELZIG, *Constantia*, 418–432.

²²⁰ Vgl. SCHINGS, *Consolatio Tragoediae*, 37, 49 und 51; HAGENS, *Spielen und Zuschauen*, Teil I, 129–132, der illustriert, wie die jesuitischen Dramentheoretiker die ursprüngliche Katharsislehre modifizieren mussten, um auch die Märtyrer in dieses System integrieren zu können. Der aristotelischen Lehre zufolge konnte das Leiden eines vollkommenen Helden nämlich keine tragische Wirkung hervorrufen, sondern nur Abscheu. Dem widersprechen die Jesuiten und setzen zunächst die *consolatio*, d. h. eine Immunisierung gegen die Affekte der Furcht, und die *constantia* entgegen.

²²¹ Vgl. SCHINGS, *Consolatio Tragoediae*, 49. Schon im Mittelalter sollte eine *imitatio Christi*, wie sie die Märtyrer vor Augen führten, beim Publikum einen Prozess des Nachdenkens in Gang setzen. Die Märtyrerspiele sollten begreiflich machen, was die Evangelien bereits betont hatten (vgl. Mt 10, 32 f., par. und Mk 8, 38), nämlich dass „gegenwärtiges Verhalten über das zukünftige Heilsschicksal entscheidet“. Vgl. LINKE, *Drama und Theater*, 222.

²²² Vgl. NESSLER, *Dramaturgie*, 25; GEORGE, *Tragödientheorien*, 76 f.: „Considerandum praeterea quae auribus, quae oculis subiicienda sint: Horatij quidem praeceptum est. *Non tamen*

scheinlich ist. Dies sollte, so Pontanus, hinter der Szene gespielt oder durch einen Boten erzählt werden²²². Doch auch für das Grausame auf der Bühne bzw. für die Figur des unerschrockenen Märtyrers fand sich bald eine passende Theorie: Durch das Märtyrerdrama sollte illustriert werden, dass sogar die irdischen Schrecken letztlich nichtig sind, denn dem schauererregenden Übel (*horrificum malum*) stehen die Standhaftigkeit (*constantia*) sowie die Tapferkeit und Stärke (*fortitudo*) des Märtyrers entgegen. Auf der einen Seite steht die Angst, auf der anderen verkörpert der Märtyrer beispielhaft Unerschrockenheit und Stärke²²³. Die Dramentheoretiker gingen davon aus, dass die Beweiskraft der Märtyrerstücke mit der Grausamkeit der vorgeführten Schrecken wachse. Beim christlichen Märtyrer kommt noch ein wesentlicher Aspekt hinzu: Die himmlische Seligkeit, die den Märtyrer als Lohn für das erlittene Leid erwartet und dieses tausendfach aufwiegt. Gemessen am ewigen Lohn konnte der mutige und unbedingte Tod des Märtyrers nicht als sinnlos angesehen werden.

Der Einsatz des Menschen bis zum Märtyrertod war zwar ein Extremfall, aber keineswegs abwegig oder unzeitgemäß, wie die seit 1587 in Japan auftretenden Christenverfolgungen verdeutlichten. Die Märtyrer stehen für die Opferwilligkeit der Christen, ob sich diese nun in Europa, Amerika oder Asien befanden. Diese ‚Athleten Christi‘ dienten u. a. zum Beweis dafür, dass der Heldenmut der Apostelzeit auch in der Gegenwart weiterlebt und dass trotz aller protestantischer und anti-papistischer Angriffe der Katholizismus den Geist des Urchristentums kontinuierlich bewahrt hat. Die Patres wollten zeigen, dass der seit Jahrhunderten überlieferte Glaube der katholischen Kirche – in einer den Zeitverhältnissen entsprechenden Form – nach wie vor Relevanz hat, wenn es um das Heil des Menschen geht²²⁴.

Als die konsolatorische Funktion und die religiöse Überzeugungskraft der Märtyrerstücke schwanden, verloren sie ihre Berechtigung zwar auf den weltlichen Bühnen, im Ordenstheater – und bei einigen wenigen „weltlichen Nachzüglern“ – fanden sie allerdings bis ins späte 18. Jahrhundert Verwendung²²⁵. Laut Marchtaler Bestand haben sich auch die Jesuiten im 18. Jahrhundert nicht mehr an die Inszenie-

intus/Digna geri promes in scenam, multaque tolles/Ex oculis, quae mox narret facundia praesens. [Hervorhebung im Text] *Ea cuiusmodi essent, sequentibus versibus docet: nempe vel propter immanitatem offensionem conciliatura vel parum verisimilia.*“

²²³ Vgl. SCHINGS, *Consolatio Tragoediae*, 48 f.

²²⁴ Vgl. VALENTIN, *Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung*, 83 und 89.

²²⁵ Vgl. SCHINGS, *Consolatio Tragoediae*, 49. Zur „Figur des Märtyrers in ihren mannigfaltigen Brechungen“, wie sie in den barocken Dramen als Antwort auf theologische, philosophische, politische, historische, ethische, aber auch künstlerische Probleme zum Ausdruck kommen, vgl. SZAROTA, *Künstler, Grübler und Rebellen. Zur Krise des Märtyrerdramas* vgl. NEUSS, *Tugend und Toleranz*.

²²⁶ Insgesamt überwiegen bei den Jesuiten im Hinblick auf die *propaganda fidei* nicht die Märtyrerdramen, sondern die Konversionsdramen. Vgl. SZAROTA, *Jesuitendrama*, Bd.III/1, 11. Die Märtyrerdramen waren in der letzten Periode des Jesuitentheaters (ab 1730) eher selten. Vgl. DIES., *Versuch einer Periodisierung*, 176.

nung von Märtyrerdramen gewagt²²⁶, dagegen gibt es nach einer ersten Spitze in der zweiten Hälfte des 17.Jahrhunderts (Nrn.3, 6 und 12) mehrere benediktinische und vor allem prämonstratensische Märtyrerstücke gerade aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre und aus den sechziger Jahren des 18.Jahrhunderts (Nrn.159, 182, 191 und 308). Ebenso haben sich die Biberacher Komödianten (Nrn.113 und 268) und die Kemptener Piaristen (Nr.189) den Märtyrerstoffen gewidmet. Das letzte Märtyrerdrama des Marchtaler Bestandes (*Sancius Martyr*) wurde 1772 aufgeführt (Nr.334). Während die Märtyrerstücke Ende des 17.Jahrhunderts vor allem der äußeren Gefahr durch die Andersgläubigen (Protestanten und Türken) zu verdanken sind, können die jüngeren Märtyrerdramen um die Mitte des 18.Jahrhunderts, die weiterhin auf der Wahrheit des katholischen Glaubens insistieren, auch als Antwort auf glaubensfeindliche Tendenzen aufgeklärter Zeitgenossen verstanden werden.

Zwar haben sich im Marchtaler Bestand aus dem letzten Drittel des 17.Jahrhunderts nur wenige Dramen erhalten, doch daraus wird offensichtlich, dass zu dieser Zeit im Kloster Marchtal bevorzugt Heilige und Märtyrer, die standhaft für die Wahrheit des christlichen Glaubens eintraten, auf die Bühne gebracht und zudem die Türkensiege eindrucksvoll inszeniert wurden²²⁷. Es ist vorstellbar, dass die Märtyrerdramen nicht nur mit dem Ziel der *consolatio* und als Beispiel für die *constantia* und *fortitudo* (u. a. gegen den Protestantismus) inszeniert wurden, sondern dass am Ende des 17.Jahrhunderts gerade auch die Türkengefahr ein Auslöser dafür war, sich auf der Bühne verstärkt für die einzig wahre Religion einzusetzen. In diesem Fall hätten die Dramen nicht nur das Ziel gehabt, den persönlichen Glauben der Zuschauer zu festigen oder Abgefallene zurückzugewinnen, sondern sie könnten in gewisser Weise – ähnlich wie die Dramen, die die Türkengefahr thematisieren – die Kampfbereitschaft gegen die Feinde des wahren Glaubens wach gehalten haben, denen es sich zu widersetzen galt²²⁸.

Die Marchtaler Märtyrerstücke wurden zwar erst aufgeführt, als die akute Gefahr bereits gebannt war – dem Sieg von 1664 bei Levice und St.Gotthard an der Raab folgt 1666 ein Tiberiusdrama (Nr.6) und nach dem Sieg über die Türken bei Wien 1683 wird 1685 das Leben und Sterben des Märtyrers Pancharius inszeniert (Nr.12) –, doch waren neue Angriffe nicht unwahrscheinlich, solange die Türken nicht endgültig zurückgeworfen waren, und daher war es durchaus sinnvoll, das Volk in Alarmbereitschaft zu halten und ihm ein Vorbild des tapferen Streiters für den rechten Glauben vor Augen zu stellen. Außerdem sollte auch vermittelt werden, dass die Gläubigen auf den Schutz der mächtigen Athleten Christi in vielfältigen Ge-

²²⁷ Vgl. Tabelle 1 im Anhang auf der CD-ROM.

²²⁸ Wie das Theater aufgrund seiner gemeinschaftsstiftenden und -stärkenden Wirkung das Zusammengehörigkeitsgefühl festigen konnte und so zur Solidarisierung auf ein gemeinsames Ziel beitrug, zeigen am Beispiel jesuitischer Aufführungen SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1, 19 und 27; VALENTIN, Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung, 88. Zu den Marchtaler Türckenstücken vgl. oben Kapitel III. Exkurs, S.172 f.; Punkt IV.2.a., S.217f.

fahren vertrauen können. Darauf verweist nicht nur der Titel des Dramas *Agon / Christianae / Nobilitatis / Quem / Fortissimus Athleta Christi Qui / Quagenarius / Marchtallensis / Territorii / Tutelarior / Tiberius*, sondern auch der zwischen 1740 und 1742 durch Abt Ulrich von Marchtal (1716–1746) bei Gottfried Bernhard Göz (1708–1774) in Augsburg bestellte Kupferstich des Tiberius. Dieser ist deswegen bemerkenswert, weil er zur Linken des Miles Christi und Beschützers Marchtals die Feinde darstellt, die Tiberius vertreibt. Es sind dies ein protestantischer Prediger, ein schwedischer Soldat und eine Hexe, die Häresie, Krieg und Teufel symbolisieren²²⁹.

Für die Jesuitendramen spielten die frühchristlichen Märtyrerlegenden aufgrund des zeitlichen Abstands keine allzu große Rolle mehr. Dagegen wurde die Thematik des japanischen Märtyrers seit dem 17. Jahrhundert häufiger dramatisiert, besonders in der Zeit zwischen 1606 und 1616, d. h. nach der ersten und der zweiten blutigen Christenverfolgung in Japan²³⁰. Die Marchtaler Überlieferung umfasst hingegen gerade Märtyrerdramen, die das Schicksal frühchristlicher Blutzengen thematisieren. In Marchtal werden zunächst Arethas (Nr.3) sowie Tiberius (um 303) (Nr.6) auf die Bühne gebracht. Tiberius war einer der Schutzheiligen Marchtals (Gedenktag: 10. November), dessen Haupt, 1626 nach Marchtal gekommen, zum Zeitpunkt der Aufführung 1666 genau 40 Jahre dort war. Die Marchtaler begingen – wie die Schussenrieder – jedes Jahr den Translationstag ihres Katakombenheiligen²³¹; damit scheint das vorliegende Drama allerdings nicht in direktem Zusammenhang zu stehen, denn es wurde am 28. November 1666 aufgeführt und ist Abt Nikolaus zu seinem „Dies Natalis“ gewidmet. Obwohl sich die Verehrung des hl. Tiberius durch die Geschichte des Klosters Marchtal zieht²³², findet sich kein weiteres Tiberiusdrama im Marchtaler Bestand, auch die übrigen Katakombenheiligen Marchtals wurden nicht nachweisbar durch ein Drama gewürdigt. Statt dessen brachte man weitere antike Märtyrer auf die Bühne, wie z. B. Pancharius (Ende 3. Jahrhundert) (Nr. 12).

Zeitlich nicht näher einordnen lassen sich die Gestalt des Arminius (Nr. 60), des Sancius (Nr. 334) und des Dasius von Dorostorum (Ottobeuren 1758: Nr. 182). Die Kemptener Piaristen inszenierten 1759 das Martyrium des Römers Flavius Clemens unter Kaiser Domitian (81–96), und die Schussenrieder Patres brachten 1759 das Martyrium des Valentinus, eines weiteren Katakombenheiligen, dessen Reliquien sich seit der Translation am 19. Mai 1726 aus Ennetach in ihrem Kloster befanden, auf die Bühne (Nr. 191)²³³. Der Titel bringt noch einmal wesentliche Stichpunkte des Märtyrerdramas ins Gedächtnis: *Fortidudo / Christiana / Laureâ Triumphali / Ornata / In Sancto Valentino Martyre 14. annorum Juvene*.

²²⁹ Vgl. POLONYI, Katakomben-Heiligen, 77.

²³⁰ Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd. I/1, 58 f.; SCHINGS, Consolatio Tragoediae, 49.

²³¹ Vgl. POLONYI, Katakomben-Heiligen, 72.

²³² Abt Nikolaus (1661–1691) ließ für etwa 400 fl. die Tiberiuskapelle schmücken, 1727 entstand der Tiberiusaltar und unter der Regierung von Abt Ulrich wurde der Kupferstich des Tiberius geschaffen. Vgl. ebd., 75–77.

²³³ Vgl. BECK, Bad Schussenried, 19.

Aus Ehingen stammt das Drama *Felix / Naufragium. / Siegreiche Unglueck* (Nr.308) von 1769, das sich einem legendarischen Märtyrer aus der Zeit der Kreuzzüge zuwendet. Arnoldus de Castellione hielt allen erdenklichen Versuchen Saladins I. stand, ihn vom wahren Glauben abzubringen, und geht nach seinem Märtyrertod siegreich in den Himmel ein, wo seine Seele von einem Engel in Empfang genommen wird. Damit erweist sich die Wahrheit des römisch-katholischen Glaubens²³⁴. Die Schussenrieder Prämonstratenser inszenierten 1756 das einzige Märtyrerdrama, das einen kirchlichen Märtyrer des Mittelalters als Stoff bearbeitet: Es handelt sich um den 1729 heilig gesprochenen Johannes Nepomuk (um 1350–1393), der seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts als Märtyrer des Beichtgeheimnisses bei den Jesuiten sehr beliebt war²³⁵. Als vorbildlicher, gerechter und unerschütterlicher Priester wird er von den Schussenrieder Patres gezeichnet: *S. Joannes Nepomucenus, / Sacerdos Apostolicus: / verbum dei opportunè, importunè praedicando, / Sacerdos Fortis: / persecutionem propter Justitiam patiendo, / Sacerdos Inconcussus / Pro Dei Gloria Martyrium Sustinendo, / Loquendo, & Tacendo* (Nr.159).

Bedingt lässt sich auch der Hermenegildus-Stoff (Nr.373) den Märtyrerdramen zuordnen. Allerdings ist der katholische Glaube des ältesten Sohnes des Westgotenkönigs Levigildus nicht unbedingt historisch. Hermenegildus soll den kirchengeschichtlichen Quellen seit Papst Gregor dem Großen (590–604) zufolge „der erste katholische Märtyrer der Geschichte“ gewesen sein, da er in der Auseinandersetzung mit dem Arianismus für seinen katholischen Glauben starb. Bei den Jesuiten waren die Dramen zu seiner Person im 17. und 18. Jahrhundert sehr beliebt²³⁶. Das im Marchtaler Bestand überlieferte Drama lässt sich weder örtlich noch zeitlich einordnen. Neuzeitliche oder japanische Märtyrer fehlen in der Marchtaler Überlieferung vollkommen. Obwohl sich die Märtyrerdramen vom Beginn der Marchtaler Sammlung bis unmittelbar vor ihrem Ende nachweisen lassen, machen sie zahlenmäßig nur einen geringen Teil aus. Fast ebenso viele Inszenierungen finden sich im Marchtaler Bestand von der Passion schlechthin, der Passion Christi. Sebastian Sailer hat sich für seine Karfreitagsratorien mehrmals an die Dramatisierung des „bitteren Leidens / und Sterbens unsers Goettlichen Heilands / und Seeligmachers / Jesu Christi“ gewagt.

d. Passio Christi und christliche Seelenführung am Beispiel der Karfreitagsratorien Sebastian Sailers

Sailers Karfreitagsratorien, die er selbst auch als „Trauerspiele“ oder „Trau-

²³⁴ „Angelus. Veni Sponsa Christi dignissima! / Aeterna Martyrum fruere gloria! / Anima Arnoldi. [...] Pro vinclis, & brevi dolore, / Quem fidei tuli amore / Pars mea jam Dominus fit: / Sors nulla, quae melior fit. / Veritas, poster! indubia: / Quam vita pluris aestimanda / Fides Romano-catholica.“ FZA Ma 1373, 597.

²³⁵ Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1, 112.

²³⁶ Vgl. ebd., Bd.III/1, 14 f.

er=Oratorien“ bezeichnete, wurden in einer geringfügig überarbeiteten Fassung 1774 bei Matthäus Rieger in Augsburg unter dem Titel „Geistliche / Schaubuehne / des Leidens Jesu Christi, / in / gesungenen Oratorien / aufgefuehrt“ veröffentlicht und 1997 durch einen Neudruck einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht²³⁷. Es lohnt sich, die im Marchtaler Bestand erhaltenen Drucke dieser Oratorien zu untersuchen. Sie können aufgrund ihrer Datierung neue Erkenntnisse in Bezug auf die Aufführungsdaten der einzelnen Oratorien liefern: Für die Drucklegung des Sammelbandes hat Sailer die Reihenfolge der Oratorien so gewählt, dass sich ein Zyklus des Leidens Jesu Christi vom Letzten Abendmahl bis hin zum Begräbnis ergibt. Die beiden letzten Oratorien *Trost und Schroecken* und *Rechtfertigung der menschlichen Seele durch die allerheiligsten fünf Wunden Jesu Christi* erscheinen dann als Anhang zu den sieben vorangehenden. Aus diesem Grund kommt Pörnbacher in seinem Nachwort zu Sailers „Geistlicher Schaubuehne“ zu dem Schluss: „Ursprünglich waren wohl nur die ersten sieben Oratorien geplant, die das Leiden Jesu vom Letzten Abendmahl bis zum Begräbnis schildern. Die Siebenzahl hat symbolische Bedeutung. Später sind dann acht und neun als Fortsetzung, auch als Ergänzung hinzugekommen“²³⁸.

Doch der Zyklus war nicht in der Anordnung des Sammelbandes geplant, sondern wurde erst im Laufe der Zeit erweitert und so geordnet. Das erste Oratorium dieses ‚Zyklus‘ wurde 1760 aufgeführt. Es handelte sich dabei aber nicht um das *Abendmahl*, sondern um *Trost / und Schroecken / an / dem grossen Tag der Menschlichen Erloesung. / Daß ist: / Petrus, und Paulus / Zween in der boesen Verlegenheit in Meineid / und Hoch=Verrath gefallene / Apostel / deren der eine sich zur Buß / der andere zur Verzweiflung sich gewendet hat* (Nr.445). Im darauf folgenden Jahr inszenierte Sailer *Der / Oel=Berg* (Nr.446) und bezeichnete ihn als „Anfang des bitteren Leidens / und Sterbens unseres Goettlichen Heylands / und Seeligmachers / Jesu Christi“²³⁹. Das der Ölberghandlung vorausgehende *Abendmahl* wurde erst 1768 aufgeführt (Nr.452), also als letztes Stück dieses Zyklus. Die übrige Reihenfolge von der *Geißelung* bis zur *Abloesung* stimmt mit der des Sammelbandes überein²⁴⁰. Das *Abendmahl* wurde also nur für die Drucklegung von Sailer an der bibelchronologisch richtigen Stelle eingeordnet, nämlich ganz am „Anfang / des bitteren / Leidens und Sterbens / uners / Goettlichen Heilands und Seeligmachers“²⁴¹, was das Titelblatt – wie auch beim *Oelberg* – explizit vermerkt, und statt dessen *Trost*

²³⁷ Neudruck im Auftrag des Alb-Donau-Kreises hg. von Wolfgang SCHÜRLE, Weißenhorn 1997. Zu Leben und Werk Sebastian Sailers vgl. MAIER, *Der Schwäbische Meister*, 261–277; OEHLER, *Sebastian Sailer 1714–1777*; PÖRNBACHER, *Pater Sebastian Sailer*, 168–181; WALTER, *Pater Sebastian Sailer*, 251–260.

²³⁸ PÖRNBACHER, *P. Sebastian Sailers „Geistliche Schaubühne des Leidens Jesu Christi“*, 321.

²³⁹ FZA Ma 1374, 727.

²⁴⁰ Vgl. die Tabelle 4 im Anhang auf der CD-ROM.

²⁴¹ FZA Ma 1374, 885.

und Schrecken an die vorletzte Stelle verschoben.

Es erscheint daher sehr unwahrscheinlich, dass der Umfang des Zyklus von vornherein auf sieben Oratorien angelegt war. Dafür spricht auch das 1767 inszenierte Oratorium *Rechtfertigung der menschlichen Seele durch die allerheiligsten fünf Wunden Jesu Christi* (Nr.444 b). Denn im Marchtaler Bestand befindet sich ein Druck von 1751 mit dem Titel *Gerechtfertigung / Der suendigen Menschen=Seele / Durch das Blut / Jesu Christi / Des / Welt=Heylands* (Nr.444 a), der wörtlich mit dem Oratorium von 1767 übereinstimmt, sieht man von den lateinischen Personenbezeichnungen, den lateinischen Regieanweisungen und der geringfügig anderen Rechtschreibung ab. Nachdem also der ‚Zyklus‘ über das Leiden Christi 1766 mit dem Oratorium *Die / Abloesung und das Begräbnis* (Nr.451) seinen für einen Karfreitag angemessenen Abschluss gefunden hatte, worauf bereits das zugehörige Titelblatt verweist: *Die / Abloesung und das Begräbnis / oder / das Ende des bitteren Leidens und Sterbens / unsers goettlichen Heilands und Seeligmachers / Jesu Christi, / mit Beysatz heilsamer / sittlicher / Gedanken*, hat Sailer 1767 ein vorhandenes Stück 16 Jahre nach seiner Erstaufführung wieder inszeniert und im Folgejahr dem ‚Zyklus‘ noch die Betrachtungen über das *Abendmahl* hinzugefügt. Zählt man das Oratorium von 1751 mit, erklärt es sich auch, weshalb Sailer, obwohl die „Geistliche Schaubuehne“ nur neun Oratorien umfasst, in seiner Vorrede an den Leser schreibt: „Zehn Jahre waren es, in welchen ich selbe auf Geheiß Weiland des hochwuerdigen nun in Gott ruhenden Abten Edmunds des Zweyten an dem heiligen Charfreitage auf der heiligen Grabbühne aufführte, und allemal selbst den Redner machte“²⁴². Rätselhaft bleibt allerdings, weshalb nach der erstmaligen Aufführung eines Karfreitagsoratoriums neun Jahre vergingen, bis Sailer ab 1760 dem Anliegen des Abtes kontinuierlich nachkam.

Auf den Titelblättern der im Marchtaler Bestand erhaltenen Drucke werden die Oratorien über das heilbringende Leiden und Sterben Jesu folgendermaßen eingeführt: „In einer erbaulichen Betrachtung dem gemeinen Christlichen Volk nach der gewoehnlichen Traur=Predigt an dem heiligen Char=Freitag in den Nachmittag Stunden und zwar um / 1 Uhr auf den Streich / vorgestellt / In der Exempten Stifts= und Closter=Kirche des / Unmittelbaren Freyen Reichs=Gottes=Hauses / Marchthal / an der Donau.“ Über die weitere Aufführungspraxis gibt Sailer in seiner oben zitierten Vorrede zur „Geistlichen Schaubuehne“ Aufschluss. Je ein Oratorium wurde also am Karfreitagnachmittag, spätestens seit 1762 also um Punkt 1 Uhr, an dem eigens in der Klosterkirche errichteten Heiligen Grab abgesungen. Danach „folget die allgemeine Anbetung JESU Christi in dem Allerheiligsten Altars=Sacrament“²⁴³. So konnten sich die Zuschauer in der Anbetung in die Geheimnisse des Leidens und Sterbens Jesu Christi vertiefen, nachdem Predigt und Passionsaufführung sie für die wesentlichen Aussagen sensibilisiert hatten. Die Oratorien waren

²⁴² SAILER, *Geistliche Schaubuehne*, Vorrede an den Leser, unpaginiert.

²⁴³ FZA Ma 1374, 726.

also in ein umfassendes seelsorgerisches Konzept des Karfreitags eingebunden.

Sailer leitet durch eine Prosa-Einführung in das nachfolgende Geschehen ein, indem er die Zuschauer auf die wesentlichen Aussagen des Oratoriums aufmerksam macht, welche danach durch singende und agierende Personen – darunter viele Allegorien²⁴⁴ – in Arien, Duetten und Rezitativen veranschaulicht werden. Die Aufführungen lassen sich als sinnenfällige Ergänzung zur vorausgehenden Predigt verstehen. Nach Abschluss der vierzigtägigen Bußzeit werden die Gläubigen am Karfreitag noch einmal aufgefordert, sich durch Umkehr und Buße dem von Christus geschenkten neuen Leben zuzuwenden. Sailer verlangt von den Zuschauern: „Stelle dir, Christliche Seele! die Geschichte, die schauernde Geschichte seines Leidens in allen Theilen vor. Blicke seine blutreiche Auftritte auf der Schaubühne der Schmerzen nach der Ordnung an“²⁴⁵. Damit steht er in der Tradition der jesuitischen Meditationen²⁴⁶ und der ignatianischen Exerzitienpraxis, die vom Exerzitanten ebenfalls verlangt, sich gewisse Sachverhalte auch als eine Art imaginäres Schauspiel mental vorzustellen²⁴⁷.

Da es sich um Inszenierungen auch für die einfachen Christen handelte, wurden die Oratorien – anders als die meisten Klosterdramen – in deutscher Sprache aufgeführt. Durch eine musikalische Gestaltung sollten die Texte eindringlicher wirken und leichter zugänglich werden²⁴⁸. Die Musik hatte affektsteigernde Wirkung und war gut geeignet, Stimmungen zu vermitteln und sie dem Publikum nachhaltig in das Gefühl und in das Gedächtnis einzuprägen²⁴⁹. Den Auftrag zu diesen Oratorien hatte der Marchtaler Abt Edmund II. Sartor (1746–1768) erteilt, wie Sailer nicht nur in der Vorrede, sondern bereits 1771 im „Jubilierenden Marchtall“ berichtet: „Die Betrachtung des leidenden und sterbenden Heilandes war der geistreiche Myrrhenbusch seiner Seele. Er [Edmund II.] ordnete dessentwegen, dass man alle Geheim-

²⁴⁴ Z.B. Menschliche Seele, Liebe Gottes, Eigenliebe des Menschen, die vier Weltteile, fünf Sinne, göttliche Gerechtigkeit, göttliche Vorsichtigkeit, Barmherzigkeit, Hoffnung, Verzweiflung, Ehrsucht, Geiz, Wollust, Üppigkeit, Buße, Geduld, Tod, Leben, Welt, Fleisch und Teufel. In der asketischen Literatur der Zeit gelten die drei letzten Allegorien als ‚Erzfeinde‘ des Menschen. Vgl. VALENTIN, Nachwort, 24*.

²⁴⁵ FZA Ma 1374, 890.

²⁴⁶ Vgl. oben Punkt I.3.a., S.46 f.

²⁴⁷ Vgl. BROSETTE, Inszenierung des Sakralen, 508.

²⁴⁸ Der Verlust der Musik ist daher umso gravierender, zumal er „für die Beurteilung des Ganzen ins Gewicht [fällt], denn Text und Musik gehörten notwendig zusammen [... und] waren für die Darbietung gleich wichtig.“ PÖRNBACHER, P. Sebastian Sailers „Geistliche Schaubühne des Leidens Jesu Christi“, 317.

²⁴⁹ Vgl. BROSETTE, Inszenierung des Sakralen, 502.

²⁵⁰ SAILER, Das jubilierende Marchtall, 281. Auf den besonderen Wert der Meditation der Leidensgeschichte haben die Jesuiten von Anfang an hingewiesen. Beispielsweise geht das von Petrus Canisius selbst oder in seinem Umkreis verfasste „Beicht- und Communion Büchlein“ (Dillingen 1579), und zwar im Zusammenhang mit der Frage, wie man „die Laster [...] fliehen/und die Sünd [...] meiden“ könne, darauf ein: „Under allen Geistlichen ubungen und betrachtungen / so die andechtigen Christen billich zu hertzen fürn / ist zwar keine

nissen der goettlichen Martergeschichte an dem heiligen Charfreytage in kurzen theatralischen Aufritten dem gemeinen Volke vorstellen sollte, und daruten diese Leidsscenen bis in das letzte Jahr seines Lebens“²⁵⁰. Der Tod des Abtes erklärt teilweise auch, weshalb diese Tradition nach 1768 nicht mehr weitergeführt wurde, obwohl die Betrachtung des Leidens Christi in seinen verschiedensten Formen von Gebet, Andacht und auch mittels theatralischer Vorstellungen seit dem Spätmittelalter aus der Glaubens- und Frömmigkeitspraxis nicht wegzudenken war²⁵¹.

Der Brauch, das Leiden Christi als Schauspiel anschaulich und sinnfällig zu gestalten, hatte seinen Ursprung in den volkssprachigen Passionsspielen, die im 13. Jahrhundert erblühten, jedoch erst im 15. und 16. Jahrhundert populär wurden, einer Zeit also, die von Erlösungungewissheit und anderen kollektiven Ängsten geprägt war. Die drastisch-grausame Darstellung der Passion Christi bot einerseits die Möglichkeit, den Zuschauern in der „Not ihrer irdischen Existenz und ihr[es] drückende[n] Schuldbewusstsein[s]“²⁵² vor Augen zu führen, wie sie durch Christus erlöst worden sind, andererseits konnten sie durch ihre *compassio* mit dem Leidenden und mit den Schmerzen seiner Mutter ihrer eigenen Erlösung näher kommen, schon allein deshalb, weil die Kirche immer wieder nicht nur den Spielern, sondern auch den Zuschauern eines Passionsspiels einen Ablass – meist im Ausmaß einer Quadragene – gewährte²⁵³. Dahinter stand die Überzeugung, dass man durch Mitleiden selig werden könne²⁵⁴. Maria diente dabei als Vorbild und als Objekt der *compassio* der Gemeinde, die immer wieder zum emotionalen Mitvollzug, d. h. zum

fürtrefflicher / Gott angeneher / auch Christlich und selgklich zuleben dienstlicher / und den Menschen so vast vonnöten / als die hochgelobte / haylsame und embsige betrachtung des heiligen Lebens und Leydens unsers Herrn Jesu Christi“. Zitate nach VALENTIN, Nachwort, 33*.

²⁵¹ Zu den verschiedenen barocken Formen der Leidensverehrung vom Rosenkranzgebet über Ölberg- und Kreuzwegandachten bis zu den Karfreitagprozessionen vgl. PÖRNBACHER, P. Sebastian Sailers „Geistliche Schaubühne des Leidens Jesu Christi“, 312–315.

²⁵² WERNER, Studien, 141.

²⁵³ Vgl. WARNING, Das geistliche Spiel, 33; LINKE, Vom Sakrament bis zum Exkrement, 139; BRAUNECK, Welt als Bühne, Bd. 1, 290 f.

²⁵⁴ Vgl. RUPP, Theologie der Passionsspiele, 122.

²⁵⁵ Vgl. SCHULZE, Emotionalität, 182–193. In der *compassio* liegt eine gewisse Ambivalenz, denn sie fordert vom Zuschauer nicht kontemplative Distanz, sondern Partizipation und in letzter Konsequenz Identifikation, die Gefahr läuft, in unreflektierte Lust an der brutalen Inszenierung umzukippen. Daher gab es bereits im Mittelalter Bedenken gegen kollektive Affekte, wie sie durch Schauspiele oder Predigten stimuliert werden konnten. Vgl. WARNING, Das geistliche Spiel, 32 f.; SCHULZE, Emotionalität, 180 f.

²⁵⁶ Zur Passionsspielüberlieferung vgl. v. a. BERGMANN, Studien; DERS., Katalog, ergänzend DERS., Geistliche Spiele, 13–32; HASTABA, Passionsspiel, 67–74; TREUTWEIN, Inhalt und Aufbau, 29–32. Zur kontrovers diskutierten Frage nach dem Weiterwirken der mittelalterlichen geistlichen Spiele in der Neuzeit vgl. METZLER, Kaufbeurer Passionsspiel; NEUMANN, Texte der Passionsspiele, 23; LINKE, Tiroler Schauspiel, 104; POLHEIM, Wesensgleichheit, 265–276; DERS., Volksschauspiel und mittelalterliches Drama, 201–240; VÖLKER, Das geistliche Schauspiel, 283 f.; DÜNNINGER, Kontinuität und Neuanfang, 75–80. Zum Passionsspiel der Orden vgl. DÜRRWÄCHTER, Passionsspiele, 551–569.

Mitweinen aufgefordert, aber auch auf die Heilswirkung der Passion aufmerksam gemacht wird²⁵⁵. Das Passionsspiel blieb teilweise als Lokaltradition – und in der Barockzeit zum Teil neu belebt – bis in die Gegenwart erhalten²⁵⁶.

In den barocken Klöstern und Stiften Süddeutschlands und Österreichs, aber auch in ländlichen Pfarrkirchen war die Aufführung von Kantaten, Oratorien und „Karfreitags-Comedien“ über das Leiden Christi in der Fastenzeit und besonders während der Karwoche ein gängiger Brauch²⁵⁷. Solche Aufführungen fanden meist im Kirchenraum statt²⁵⁸ und dienten hauptsächlich seelsorgerischen Zielen. Die Gläubigen sollten das grausame Leiden Christi oder wie bei *Trost / und Schrecken* das Beispiel der Apostel betrachten, sich davon ergreifen lassen und erkennen, dass die Ursache des Leidens ihre eigenen Sünden sind. Sailer beschreibt dies in seiner Vorrede zur *Geißelung* sehr drastisch: „Erkenne doch einmal dein schamloses Leben, und wisse, dass du der Entblösung deines keuschesten JESU die einzige Ursach bist. [...] Wie schmerzlich die Geißelung selbsten JESU Christo deinem GOtt, und Seeligmacher gewesen, kanst du dir leicht vorstellen, Christliche Seele! Schrecken und Schauer muß dich zittern machen, wenn du das fuerchterliche Geraethe der scharfen Ruthen, der gespornten Peitschen, der zerquetschenden Ketten betrachtest. Du must nothwendig von dir kommen, so du das Rasen der wilden, und von denen Juden mit Geld bestochenen Schergen beschauest: und wie kanst du nicht in eine tieffe Ohnmacht sinken, wenn du die Schmerzen deines JESU erwegest, welcher, nach Meinung vieler Gelehrten, Sechs tausend, Sechs hundert, Sechs und Sechszig Streiche vor dich, ach! vor dich wegen denen viehischen Geluesten deines Coerpers wider das Sechste Gebott empfunden hat? Wie unvernuenftig liessest du dich von deiner erhabenen Wuerde in den Schlamm zu dem dummen Vieh herab setzen. Du suchtest nichts, denn die toedliche Suesigkeiten etlicher Augenblicken in Ergoetzung deiner fuenf Sinnen, in Maestung, und Pflegung deines ueppigen, meisterlosen Leibs, und in dem unerlaubten, und eben darum verfluchten Wollust deines ungezaehmten Fleisches. Verruchte Luesten! wie grausam verfuhrst ihr mit dem Goettlichen Sohne? Ach! unflaetiger Mensch! ach! dass doch einmal dein Schand=volles Leben ein Ende haette. Betrachte doch heute deinen gezeißelten Heiland ernstlich. Erwege seine Schmerzen“²⁵⁹.

Durch die Betrachtung sollten die Zuschauer vor allem zum Nachdenken über ihre eigenen Fehler und Laster angeregt und im besten Fall zur Einsicht, Reue, Buße und zur Besserung ihrer selbst und anderer gebracht werden. Sailer macht dies in seinen Prosa-Einführungen zu den Oratorien, die von Mal zu Mal ausführlicher

²⁵⁷ Beispiele aus Füssen, Ottobeuren und Rottenbuch bei PÖRNBACHER, P. Sebastian Sailers „Geistliche Schaubühne des Leidens Jesu Christi“, 316 und 326.

²⁵⁸ Zur Inszenierungspraxis von Passionsspielen, musikalischen Grabdialogen, Karfreitagsoratorien und Meditationen im Kirchenraum mit einigen Verweisen auf aufgeklärte Kritiker vgl. BROSSETTE, Inszenierung des Sakralen, 200–214 und 493–514. Hier auch weitere Belege, u. a. SAILER, Geistliche Schaubuehne.

²⁵⁹ FZA Ma 1374, 753.

werden, aber auch in den Dramen selbst wiederholt und aufs Anschaulichste deutlich. Beispielhaft wird hier aus *Trost / und Schroecken* zitiert, in dem Sailer Petrus als Vorbild und Judas als abschreckendes Beispiel hinstellt, mit der Hölle droht und schließlich an die Zuschauer appelliert, sich von einem sündigen Leben abzuwenden und auch die Mitmenschen (hier Untergebenen) auf ihr Fehlverhalten hinzuweisen und sie davon abzubringen:

„Niemahl hast du vernuenftiger gehandelt mein buessender Christ! als da du mit Petro die Gelegenheit verliessest / in welcher du leider! so oft / und erbaermlich gefallen bist. Glueckseliger Augenblick! merkwuerdige Stund! in welcher du dem aufgesperrten Hoellen=Rachen so gluecklich entronnen. [...] Judas haette sich / wie Petrus bekehren koennen ... Seine Verzweiflung und ewiger Untergang ruehrte lediglich daher / dass er in die Gelegenheit [zu sündigen] das andere mahl zuruck geloffen. Was kanst du dir anderst versprechen / als die endliche Verstockung / und ewige Verdammuß mein Suender! da du so viele Jahr mit Menschen handelst / so lange Zeit an einem Orth wohnest / wo du alle Tag nicht nur einmal entweder zu streiten / oder zu Grund zu gehen hast. Weh! dir Armseliger! wofern das Blut / und der Tod JEsu Christi an dir verlohren waeren. Reisse dich doch aus der Gelegenheit / wann du deine boßhafte Blindheit / wie Judas, mit ewigen Brust=Schlaegen / und feurigen Thraenen in der Hoelle nicht beklagen wilt. [...] Erbarme dich deiner Untergebenen / so bald du erfahrest / dass sie in einer boesen Gelegenheit leben. Winke / ermahne / trohe / straffe. Schneide ihnen alle Aegernuß mit Ernst ab. Zuehe sie von boesen Gesellen / mißlichen Freundschaften / verdaechtigen Orten. Bist du hierin fahrlaessig / hast du Ursach genug an dein Herz zu klopfen / weil du dich als ein schlaefriger Vorsteher so vieler fremden Suenden theilhaftig machest. Merke diese Wahrheiten / und beschau sie in nachfolgender Betrachtung“²⁶⁰.

Die Thematik von Sünde, Schuld und Strafe, Reue, Umkehr und Erlösung beleuchtet Sailer in seinen Karfreitagsoratorien auf verschiedene Weisen: In *Trost / und Schroecken* geht es zunächst noch um die allgemeine Frage, wie der Mensch mit seinen Sünden und seiner Schuld umgehen soll. Dazu zieht Sailer das Beispiel der Apostel Petrus und Judas heran, deren Missetaten, Gott zu verleugnen und Gott

²⁶⁰ Ebd., 710. Vgl. PÖRNBACHER, P. Sebastian Sailers „Geistliche Schaubühne des Leidens Jesu Christi“, 318–323. Hier auch Überlegungen zur sprachlichen Form und zur poetischen Gestaltung der Oratorien. Solche direkten Appelle an das Publikum, sich von seinem sündigen Verhalten abzuwenden, finden sich auch in den jesuitischen Bühnenmeditationen, nicht aber in den Dramen, selbst wenn diese ebenfalls zum Ziel hatten, die Gläubigen zu einem sittlich einwandfreien Verhalten zu erziehen. Vgl. BAUER, Bild als Argument, 94.

²⁶¹ Sailer verwendet hier das Motiv des Abwiegens zur Feststellung religiös-sittlicher Taten. Dieses findet sich bereits bei den Ägyptern und im AT (Ijob 31,6; Dan 5,27), selten in der Alten Kirche. Seit dem Frühmittelalter ist das Abwiegen oder das gegeneinander Aufwiegen der guten und der bösen Taten eine gebräuchliche Vorstellung, die – auch als ‚Seelenwaage‘ – ein wesentliches Element bei der Darstellung des jüngsten Gerichtes bildet und bis zum 16. Jahrhundert lebendig bleibt. Vgl. ANGENENDT, Geschichte der Religiosität, 633 f. und 732–735.

zu verraten, gleich schwer wiegen. Um die Schwere der Sünden zu ermitteln, bedienen sich die Allegorien der Barmherzigkeit, der Verzweiflung und der Hoffnung einer Waage, auf der beide Herzen gewogen werden²⁶¹. Nachdem nun feststeht, dass beide Apostel die gleichen Ausgangsbedingungen haben, kämpfen Verzweiflung und Hoffnung um sie. Doch nicht so, wie es für die Zuschauer, die mit der biblischen Geschichte vertraut waren, logisch erscheint, nämlich dass Judas von der Verzweiflung überwältigt und Petrus von der Hoffnung gestärkt wird. Sailer inszeniert statt dessen das Gegenteil: Die Hoffnung dringt auf Judas ein, die Verzweiflung versucht Petrus mit sich zu reißen.

Der Hoffnung gelingt es allerdings nicht, Judas von seiner Verzweiflung abzubringen, und die Verzweiflung schafft es nicht, das Vertrauen Petri in die Gnade Christi gegenüber einem reumütigen Sünder zu erschüttern. Trotz der erschwerten Bedingungen, den Einflüsterungen der Verzweiflung, verteidigt Petrus seine Haltung standhaft²⁶². Nachdem die Barmherzigkeit Petrus die Zusage der Sündenvergebung gemacht hat, bricht dieser in überschwänglichen Dank aus²⁶³. Damit kommt Petrus eine gewisse Vorbildfunktion für die Zuschauer zu²⁶⁴, während das Beispiel des Judas abschreckend wirkt. Das Stück verdeutlicht also, dass Gott dem Sünder verzeiht, sofern dieser nur den Schritt zur Reue und Buße tut. Gleichzeitig sollen die Menschen aber die Gelegenheit zur Sünde meiden, wie die Barmherzigkeit im Schlussabschnitt mit einem Verweis auf das nahe Osterfest nochmals klarmacht: „Gelegenheit verfluchtes Ort / Wo nichts dann Teufel wohnen / Flueh Mensch wie Petrus dieses Nest / Flueh / thu von dannen gehen. / So wirst ein froelichs Oster Fest / Mit Trost / und Freude sehen“²⁶⁵.

In den folgenden Oratorien parallelisiert Sailer die verschiedenen Stationen des Leidens Christi mit den Sünden der Menschen und gibt damit eine Art Sündenpiegel. In den Prosa-Einführungen verdeutlicht er, welche Sünden und Laster im Einzelnen zu den speziellen Passagen der Leidensgeschichte in Beziehung stehen. Im *Oelberg* wird die Furcht Jesu durch seinen Unmut darüber vergrößert, dass die Menschen auf seine dienende Liebe bis zum Kreuz undankbar reagieren, indem sie die Liebe nicht erkennen oder durch Missetaten verraten: „Er sahe auf dem Oelberg, wie viele, und vielleicht auch du, die Goettliche Einsprechungen vernachlaessigen, und der wahren Buß vergessen, folglich sich des theuren Werthes seines Blutes

²⁶² „Nein? lasse mich mit Ruh / Mein JESus ruffet mir in meinem Herzen zu: / Gedenke Petre doch an meinen Gnaden Blick, / Ich folg und hoff auf meines Heylands Blut, / Ich fliehe der Verzweiflung boese Wuth, / Und will ein Buesser sein.“ FZA Ma 1374, 720.

²⁶³ „Barmherzigkeit! es fallet Petrus dir zu Fuessen / So lang ich werde / Wandern auf dieser Erde / Will ich die Suenden buessen. / O! Trost / Vergnuegen / O! für mich / Ich werde dich / O! liebster Jesu ewig preisen / Und meine Dankbarkeit biß in den Tod erweisen.“ Ebd., 726.

²⁶⁴ Petrus fungiert damit als eine Art Spielerzuschauer, der sich so verhält, wie es der Verfasser vom Zuschauer erwartet. Zu Funktion und Ausprägung des Spielerzuschauers vgl. SPRENGEL, *Spieler-Zuschauer*, 47–106.

²⁶⁵ FZA Ma 1374, 726.

²⁶⁶ Ebd., 728.

verlustig machen wurden“²⁶⁶. Im Oratorium die *Geißelung* erduldet der keusche Jesus die Entblößung und Peinigung seines Körpers wegen der menschlichen Sünden gegen das 6. Gebot (Du sollst nicht Ehe brechen), d. h. aufgrund der Sünden des Fleisches, wie Wollust und Völlerei. In der *Kroenung*, in der die Krönung des Kopfes Jesu mit Dornen thematisiert wird, büßt er für die bösen und sündhaften Gedanken der Menschen, zu denen vor allem Ehrsucht oder Ehrgeiz, Geiz, Neid und wiederum die Wollust zählen. Letztere trifft Christus besonders schwer, denn er ist „der Fuerst der Unschuld, der Koenig der Reinigkeit, und der Stifter der Jungfrauenschaft“²⁶⁷.

Nachdem die Zuschauer durch diese ersten Oratorien über ihre Sündhaftigkeit zerknirscht und zu einer bußfertigen Haltung geführt worden sind, auch wenn die Aufführungen etwa ein Jahr auseinander lagen, kommt in den folgenden Oratorien das erbauliche und tröstende Element, das als Ziel der Karfreitagsspiele ebenfalls mitschwingt, stärker zum Durchbruch. Klar und deutlich bleiben jedoch auch die Aufrufe, das Geschaute im Alltag zu berücksichtigen und zum Heil der Seele ein gottgefälliges Leben zu führen. In der *Kreutz=Tragung* wird auf das Kreuz als Sinnbild des menschlichen Lebens verwiesen, in dem jeder Christ eingeladen ist, in der Nachfolge Christi sein eigenes Kreuz zur Buße für seine selbstverschuldeten Sünden mit Geduld und Beständigkeit zu tragen. Auf diese Weise können die Menschen „die scharfe Straffen, [...] welche in der Ewigkeit bevorstehen“, tilgen und „der goettlichen Barmherzigkeit den schuldigsten Dank erstatten“. Die Rede schließt mit einer erbaulichen Zusage und einem Aufruf: „Wenn du heut diese drey Stuecke, daß Creutz zu tragen, daß deine zu tragen, selbes wohl zu tragen lernest, gehe von hier getroest nach Hause, und beherzige das, so du heut sahest, oefters“²⁶⁸.

Durch das Oratorium *Die Kreutzigung* sollte verdeutlicht werden, dass Christus „uns armen Verbrechern eine Erloesung [geschaffen hat], welche mit grosser Barmherzigkeit, mit reichen Ueberfluß, doch zugleich mit kluger Bescheidenheit vorgieng.“ Er hat unsere Straf- und Schuldenlast getilgt und auf diese Weise der göttlichen Gerechtigkeit Genüge geleistet. Aus diesem Grund ist der Mensch aufgerufen: „Danke deinem Erloeser, ach! deinem Gecreutzigten fuer die Bezahlung deiner Schuld, und huete dich fuerohin in neue dich einzulassen“²⁶⁹. Mit dem Stück *Die Abloesung und das Begrabnis* wird die Herrlichkeit des Grabes, der Eifer der Freunde Christi und die Sorge seiner Feinde veranschaulicht. Damit weisen sie voraus in die Gegenwart der Zuschauer, in der es selbst für „die hoechsten Herrschaften“ eine sinnreiche Gewohnheit ist, mit dem gemeinen Volk die in der Karwoche prächtig geschmückten Heiligen Gräber mit dem Leichnam Christi zu besuchen und zu verehren²⁷⁰. Die Zuschauer werden aufgefordert, auf den geistlichen Nutzen

²⁶⁷ Ebd., 778.

²⁶⁸ Ebd., 799 und 801.

²⁶⁹ Ebd., 817 f. und 822.

²⁷⁰ Zur Gestaltung der Heiligen Gräber und ähnlicher Bräuche in der Barockzeit vgl. BROSETTE, Inszenierung des Sakralen, 182–198.

dieser Andachtsübung nicht zu verzichten: „Befleissige dich christliche Seele! bey dem heiligen Grabe deiner Froemdigkeit ein wahres Zeugnis zu geben. Du kannst es mit der Dankbarkeit fuer deine Erloesung, mit Bereuung deiner Suenden, mit stiller Betrachtung deines fuer dich gestorbenen JESus mehr als das Feuer der Amplen, oder der Pensel des Mahlers verherrlichen. Besonders lasse dich von der wahren Liebe gegen deinem Erloeser entzunden“²⁷¹.

Im folgenden Oratorium, der *Rechtfertigung / der Menschlichen Seele*, werden die Wunden Christi als Zeichen der Liebe, der Gnade und des Sieges gedeutet, welche die Christen auf die Schwere ihrer Sünden aufmerksam machen sollen, damit diese sie bereuen und weitere Gelegenheiten zum Bösen meiden. Die Gläubigen können die Wundmale betrachten und sich ihnen in Zeiten der Not und in der Todesstunde anvertrauen, dann brauchen sie nichts zu fürchten. Beim Oratorium über *Das Abendmahl* schließlich geht es weniger um die Sündenthematik, vielmehr wird Christus der menschlichen Seele als Vorbild der Demut, der Liebe und der Geduld vorgestellt²⁷². Überhaupt kommt der allegorischen Figur der menschlichen Seele in allen Oratorien bis auf *Trost und Schroecken* eine tragende Rolle zu: Mit ihr sprechen die übrigen Allegorien und Personen und versuchen auf sie einzuwirken, oder die Seele selbst verhält sich so, wie man es von einem mustergültigen Christen erwartet. Auf diese Weise werden die möglichen Befindlichkeiten und erwünschten Reaktionen der Gläubigen veranschaulicht: Die Allegorie der menschlichen Seele wird zur „Identifikations- und Vorbildfigur für den Zuschauer“²⁷³.

Solche szenischen Darstellungen waren im 18. Jahrhundert allgemein bekannt und üblich. Anselm Manhardt (1679–1752) z. B., ein in Rottenbuch tätiger Augustiner-Chorherr und Literat hat in seiner „Creutz=Schul Christi“ Predigten, Exempel und szenische Stücke veröffentlicht, welche wie Sailers Oratorien die Bekehrung der menschlichen Seele zur Kreuzesnachfolge Christi zum Ziel haben. 1730 wurde

²⁷¹ FZA Ma 1374, 848.

²⁷² Vgl. auch FREI, *Comoedia sacra*, 209–211.

²⁷³ BROSSETTE, *Inszenerierung des Sakralen*, 496.

²⁷⁴ Der volle Titel weist Ähnlichkeiten mit dem der Sailerschen Karfreitagsoratorien auf und lautet: „Theatralische Vorstellung, / Von dem Bitteren Leyden und Sterben / Deß Ewigen Sohn Gottes / Christi Jesu. / Alß eines Außgemacht Aller Nachtruckh- / lichsten Musters, Exemplar, und / Weegweißers. / Wie Ein Frommer Christ sein Creuz unnd / Wasserley Widerwärtigkeiten Auf- / nemmen: Geduldtig Tragen, Vollendts / Die Creutzvolle Himmel Straßen / wandern, sein Ewiges Heil suechen, / und Glicksselig finden könne.“ Bereits 1706 verfasste er, ebenfalls für den Karfreitag, ein „Schauspil / Der Göttlichen Lieb und Barm- / Herzigkeit.“ Vgl. PÖRNBACHER, *Parnassus Rottenbuchensis*, 123. Dieses und weitere Beispiele auch bei BROSSETTE, *Inszenerierung des Sakralen*, 206 und 493–514, u. a. der Jesuiten Andreas Brunner und Franciscus Lang. Ergänzend sei auf die „Geistliche Schaubühne“ des Sailerfreundes Franz Neumayr SJ hingewiesen. Vgl. PÖRNBACHER, P. Sebastian Sailers „Geistliche Schaubühne des Leidens Jesu Christi“, 317. Anders als Sailers Oratorien, die szenische Aktion, Bühneneffekte und Requisiten einsetzen, wirken Brunners „*Dramata Sacra, / oder / Hertzruhende / Schaubuehne / Auff welcher / Allen Christlichen Gemuethern / zu sonderbahrem Trost und Erquickung / theils / Das H. Leiden Christi / theils auch*

Manhardt mit der Bearbeitung und Inszenierung des Oberammergauer Passionsspiels betraut, wo 1748 sein für den Karfreitag 1710 in Rottenburg verfasstes Stück aufgeführt wurde²⁷⁴.

Die im Marchtaler Bestand erhaltenen Oratorien wiederum sind ein hervorragendes Beispiel dafür, wie man sich barocke Seelenführung vorzustellen hat. Die Glaubens- und Sittenunterweisung durch die wortzentrierte Karfreitagspredigt wurde ergänzt durch ‚agierte‘ Betrachtungen, d. h. durch theatralische Inszenierungen der Leidensgeschichte(n), die vor allem mittels Allegorien und unter Einbeziehung der Musik die Heilssaussagen eindringlich vor Augen führten, den Zuschauern die sich daraus ergebenden Konsequenzen in Bezug auf die christliche Lebensführung deuteten und zu einem sittlich einwandfreien Leben in der Nachfolge Christi aufriefen. Dabei wurden vor allem die Affekte angesprochen. Obwohl Sailer die charakteristischen Elemente des Dramas einsetzt, finden sich in den vorgestellten Karfreitagsoratorien auch Kennzeichen der Predigt, wie direkte Appelle an die Zuhörer, insistierendes Wiederholen und andere markante rhetorische Stilmittel²⁷⁵.

Sailer schöpft für seine Oratorien aus dem gesamten Repertoire barocker Inszenierungsformen. Neben Allegorien und Musik verwendet er bei der *Kreuztragung* in einem „Zwischen=Auftritt“ (5. Auftritt) einen alttestamentlichen Vergleich, durch den das Kreuztragen Christi präfiguriert wird: „Isaac als das Vorbild des Creutztragenden Heilands traegt die Holzbuschl auf den Berg Moria, welcher nach Meinung der Vaettern eben die Schedelstatt Golgotha geweßt seyn solle“²⁷⁶. Solche alttestamentlichen Parallelhandlungen finden sich als Chöre sehr häufig in den Herbstspielen²⁷⁷. In der *Kreuztragung* schöpft Sailer besonders reichlich aus dem Fundus der barocken Inszenierungselemente: Als sechster Auftritt folgt eine Pantomime, die den Kreuzzug Christi darstellt.

Eine außergewöhnliche Szene bietet er in der *Kreuzigung*. In der ersten und zweiten Szene lässt er Mose und Jeremia auftreten, aber nicht in ihrer alttestamentlichen Umwelt als Präfigurationen, sondern in einem gewissen Anachronismus als Zeugen der Kreuzigung Christi. Für Mose ist der Auftritt im Neuen Testament nichts Neues und er verweist explizit auf die Verklärung Christi (Mt 17, 1–9 parr.): „Nein sagt mir, wo ich sey? / Wohin entzueckt dann Gott mich abermal aufs neu? / Will sich des Menschen Sohn verklaert mir wieder zeigen?“ Schließlich erkennt Mose, dass es sich nicht um den Berg Tabor handelt, sondern um Golgotha. Nun

andere / Denckwuerdige Geschichten / durch Redende Personen in Teutschen / Versen vorgestellt werden“ trotz ähnlichem Personenaufgebot, der Ausrichtung auf das „gemeine Volk“ und dem gemeinsamen Ziel sehr statisch: Sie verzichten weitgehend auf technische Mittel und dramatische Elemente, benutzen lediglich Dialog und stumme Bilder. Vgl. VALENTIN, Nachwort, 27* f.

²⁷⁵ Solche Predigtelemente finden sich beispielsweise auch in Brunners „Dramata Sacra“. Vgl. ebd., 28* f.

²⁷⁶ FZA Ma 1374, 808–810.

²⁷⁷ Vgl. dazu oben Abschnitt II.3., S.93.

vergleicht er das Kreuzesopfer Christi mit verschiedenen alttestamentlichen Präfigurationen (Schatten), für die Christus das Urbild ist: Wie der Widder für Isaac stirbt (Gen 22,13), gibt Christus sein Leben für die Menschen, wie die eherne Schlange in der Wüste (Num 21,9) erhöht wurde, so wird Christus ans Kreuz geschlagen. Hier setzt Sailer zur visuellen Verdeutlichung einen bühnentechnischen Effekt ein: „Statt einer Schlange zeigt sich der Heiland an dem Creutze.“

Als eine weitere Person auftritt, muss Moses wieder in Erinnerung an die Verklärungsszene sich erst orientieren: „Koeimmt etwann ein Elias? / Nein, nein, es ist kein Thabor da; / Es ist hier Jeremias, / So jammert auf dem Golgotha.“ Letzterer ist erschienen, um einen letzten Versuch zu unternehmen, das sündige Jerusalem zu Buße und Umkehr aufzurufen: „Jerusalem! Jerusalem! / Zu GOtt dem Herren bekehre heut dich.“ Mit Jerusalem sind alle Menschen – auch die Zuschauer – gemeint. Jeremias erklärt dies der menschlichen Seele auf Nachfrage: „Du bist Jerusalem, menschliche Seele! / Bilde dir doch keinen Zweifel davon. / Schau dieses Laemmlein, so GOtt mir gezeigt, / Wie es geduldig zum Creutze sich neiget: Statt des Brods gab deine Boßheit, dein Stolz / Ihme dieß Creutze, dies toedende Holz.“ Dabei wird wiederum zur Veranschaulichung „das Lamm [...] auf einem Creutze liegend vorgestellt.“ Als notwendige Konsequenz fordert Jeremias die Seele auf: „Bekehre dich zu GOtt, / sonst es Jerusalem! uebel dir geht!“ Verunsichert bleibt die Seele zurück: „Wie ein Schif in dunklen Waessern, / Seinen Lauf nicht kan verbessern, / Wenn die Nord=Pol ihm gebricht: / Also steh ich in dem Dunklen / Keinen Stern, und Pharus Funkeln, / Ich muß rudern ohne Licht“²⁷⁸.

Das restliche Stück verläuft nach dem üblichen Schema. Die Seele wird mit ihren Sünden konfrontiert, erfährt von der Erlösung durch Christus und gelobt Besserung: Zunächst wird sie von der Gerechtigkeit zu Gericht und zur Einsicht in ihre Sündhaftigkeit geführt, von der Barmherzigkeit wird sie nach Golgotha geleitet, wo sie Zeugin wird, wie Christus für ihre Schulden und ihre Sünden stirbt, um sie von ihren Sünden zu befreien. Der Seele wird diese Erlösung anschaulich vor Augen geführt, indem der bei Gericht von der Gerechtigkeit überreichte Schuldbrief²⁷⁹ nun gelöscht ist. Als Konsequenz verspricht die Seele Reue und Besserung. Die Wirkung des Beispiels der Seele auf die Zuschauer versucht Sailer wie schon so oft durch einen Appell und eine Drohung (hier der Barmherzigkeit) zu verstärken:

²⁷⁸ FZA Ma 1374, 823–829: Zitate fortlaufend.

²⁷⁹ Dabei handelt es sich um eine Auflistung der Sünden: „Schau deiner Sunden Zahl!“, wobei der „Schuldbrief“ auf die Vorstellung verweist, dass für diese Vergehen die entsprechende Schuld zu „bezahlen“ ist, d. h. für sie Genugtuung zu leisten und zu büßen ist. Üblich war die Vorstellung, die guten und die bösen Taten jedes Menschen würden in ein Buch eingetragen, um beim Endgericht danach das Urteil sprechen zu können. Eine solche Anspielung findet sich bereits in der Apokalypse (Offb 20,12 b). Vgl. ANGENENDT, Geschichte der Religiosität, 731. Sailer verwendet die heute als problematisch geltende Vorstellung des für die Schuld Bezahlenmüssens in den Karfreitagsoratorien häufiger, indem er Christus als den vorstellt, der für die Menschen die Bezahlung durch seine Kreuzigung übernommen hat. Vgl. z.B. FZA Ma 1374, 822.

„Wirst du in Schulden=Last dich wieder lassen ein / Denn wird der Buerge selbst dein strengster Richter seyn. / Aria. / I. Suender loser Suender du! / Sahest du heut deinen Buergen; / Und allein zu deiner Ruh,/heut fuer dich am Creutz erwuergen? / O! er stellte sich fuer dich / Von der Schuld dich zu befreyen, / Mit zweyfachen Gnaden=Strich: / Wirst du ihm dich ganz nicht weyhen? / 2. Zahlte er die Schulden gut, / Mach in Zukunft keine Neue: / Sorge, dass das goettlich Blut / Dir zu deinem Heil gedeye; / Er wird fuer dich noch einmal / Nit mehr an dem Creutze sterben: / Machst du neue Schulden=Zahl, / Ewig, ewig wirst verderben“²⁸⁰.

Durch die Karfreitagsoratorien Sailers wird auch deutlich, wie die Patres zwar bemüht waren, neue Dramen zu inszenieren, bei Bedarf aber auch auf Altbewährtes zurückgriffen und dieses gegebenenfalls etwas umgestalteten. Für die Drucklegung des Sammelbandes – ein ohnehin seltener Fall in der Geschichte des Klosterdramas – hat Sailer, wie schon erwähnt, die Reihenfolge seiner Oratorien neu konzipiert. Auf diese Weise konnte er die Geschichte des Leidens und Sterbens Jesu Christi, vor allem aber deren Heilsbedeutsamkeit für die menschliche Seele am besten verdeutlichen. So endet die „Geistliche Schaubuehne“ gleichsam mit einer Zusammenfassung der Heilszusagen und mit einem direkten Appell an den Sünder, der präziser nicht sein könnte. Die menschliche Seele, die den Zuschauern ein letztes Mal als Vorbild dienen soll, und ein Engel, der sich direkt an die Sünder wendet, singen im Duett: „Seele. Christe! ach! ich bin bekehret. / Engel. Suender, die zugegen, hoeret! / Seele. Ach! dein Blut waescht mich von Suenden. / Engel. Suender! du wirst Gnad auch finden. Seele. Christe! einen Bund ich mach. / Engel. Suender! folg dem Beyspiel nach! / Seele. Allzeit will ich bey dir bleiben, / Engel. Suender! willst auch unterschreiben? / Seele. Alle Suend sey weit von mir. / Engel. Suender! sag, wie ist es dir? / Seele. Alle, alle, insgesamt / Engel. Suender! folg; sonst bist verdammt“²⁸¹. Um den großen Komplex von Sünde und Umkehr oder von Sünde und unbelehrbarer Verstocktheit bzw. um rechte Lebensführung und die entsprechenden Folgen in Bezug auf das Heil der Seele geht es auch in den Dramen, die Episoden aus dem Leben unbekannter Jünglinge vor Augen führen. Die Zuschauer sollten deren Beispiel im Hinblick auf ihr eigenes Leben überdenken und die entsprechenden Konsequenzen für ihre Zukunft ziehen.

e. Der anonyme Jüngling als positives oder negatives Beispiel:

²⁸⁰ Ebd., 842. Die in Sailers Oratorien häufiger vorkommenden Anspielungen auf die Hölle und das ewige Verderben dienen der Veranschaulichung und der Weckung der ‚attritio‘, der heilsamen Angst vor der ewigen Verdammnis, mit dem Ziel, die Zuschauer auf den Weg der Reue und Umkehr und damit zum ewigen Heil zu führen. In vielen (Jesuiten-)Dramen geschieht dies auf wesentlich drastischere Weise als bei Sailer: Entweder geben verstockte Sünder, die in der Hölle enden, ein abschreckendes Beispiel, oder reumütige und bekehrte Vorbilder zeigen beispielhaft, wie man sich verhalten muss, um in den Himmel zu kommen. Vgl. VALENTIN, Nachwort, 22*, und unten Punkt IV2.e.

²⁸¹ SAILER, Geistliche Schaubuehne, IX. Trauerspiel, 304.

bußfertige Christen und verstockte Sünder

Immer wieder wird in den Stücken gezeigt, dass prinzipiell jeder Mensch die Möglichkeit hat, vor der ewigen Verdammnis gerettet zu werden, wenn er ein entsprechendes Leben führt oder sich nach einem Fehlverhalten zum Besseren bekehrt. Naheliegend ist es, dies den Zuschauern anhand positiver Beispiele zu vermitteln. Die Wandlungen der Protagonisten werden dabei häufiger durch den Schutzengel des Betreffenden oder die Jungfrau Maria²⁸² ausgelöst. In Bezug auf die Vermittlung ihrer Botschaft gingen die Patres allerdings z.T. auch den umgekehrten Weg, indem sie den Untergang eines schlechten Menschen drastisch darstellten, wie dies z.B. Jacob Bidermann in seinem „Cenodoxus“ eindrucksvoll gelang. Um die Gefahr für Leib und Seele und die notwendigen Konsequenzen für die Zuschauer deutlich zu machen, binden die Verfasser manchmal grausige Szenen in ihre Stücke ein, um ihre Botschaft für alle Sinne erfahrbar zu machen: Durch den Auftritt klagender verdammter Seelen, toter Familienangehöriger oder durch Höllenvisionen – teilweise erst im Augenblick des nahen Todes des Protagonisten – führen sie z.B. die vom Konzil von Trient betonte Furchtstreue (*attritio*) vor Augen, die bei den Zuschauern die Angst vor der Hölle hervorrufen sollte, um diese zur Reue und Bekehrung zu führen. Das Erleben solcher Krisen- oder Entscheidungssituationen durch den Protagonisten sollte vom Helden der Bühne auf den Zuschauer überspringen, damit der Betrachter das Gefühl bekommt, dass eigentlich seine eigene Sache verhandelt wird: Denn jeder Mensch muss diese Entscheidung treffen²⁸³.

Das Beispiel einer solchen Wahlentscheidung gibt der nicht näher bekannte Dagobert. In der Tragödie *Dagobertus deliberans de statu Vitae eligendo* (Nr.372, o.O., o.J.) wird der Ausgang der *electio* zwischen Welt- und Klosterleben durch eine drastische Begebenheit beeinflusst: Der Epilog wird als Höllenszene gestaltet, die den Protagonisten dermaßen in Schrecken versetzt, dass er sich für das Kloster entscheidet und abschließend die Zuschauer ermahnt, sich an ihm ein Beispiel zu nehmen: „Dies vitae aliquos austeritate praecidam, praecidam, ut aeternos mihi in caelo comparem: infernus me terret. Ite auditores; ibo et ego. Ibo è Mundo, ibo in Monasterium: infernus me terret. O si et Vos!“²⁸⁴

In den Laffardus-Dramen (Nrn.49 [von 1739] und 50) bekehrt sich der Protago-

²⁸² Zur Rolle des Schutzengels vgl. oben Abschnitt II.2., S.64 f.; zu den dramatisierten Marienmirakeln vgl. unten Punkt IV.2.f.

²⁸³ Vgl. VALENTIN, Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung, 80–82; KRUMP, *In scenam datus est cum plausu*, Bd.1, 16. Schon im Mittelalter dienten z.B. Antichrist- und Weltgerichtsspiele dazu, mittels theatralischer *repraesentatio* die „angsteinflößende Endzeit“ mit dem Weltgericht zu vergegenwärtigen, „um zur Buße in der Jetztzeit hinzuführen.“ KELLER, *losendt obenthür*, 53–56. Daher stellen bereits im mittelalterlichen Spiel die Gewissensbildung und die Erziehung zur Verantwortung – hier verstanden als Verantwortlichkeit und als unausweichliche Notwendigkeit, Rechenschaft ablegen zu müssen – eine wichtige Funktion dar. Vgl. LINKE, *Verantwortung*, 139–165.

²⁸⁴ FZA Ma 1367, 348.

nist, nachdem ihm sein Schutzengel die Augen für die vanitas des menschlichen Lebens geöffnet hat. In der letzten Szene des Fragments von Nr.49b zeigt er dazu eine entstellte Leiche; in Drama Nr.50 wird im dritten Akt folgender Tanz aufgeführt: „Nobiles juvenes Fortunae per saltum Thronum instruunt, Sed in feretrum desinit, et hilaris Saltus in mortualem mutatur.“ Laffardus erkennt, wie vergänglich alles ist, und ruft allen zu: „Totis clamo viribus, ut omnes exaudiant: vanitas vanitatum et omnia vanitas! vana et pulchritudo, vanus et amor pulchritudinis, subberbia est mater pulchritudinis, mors est frater pulchritudinis, turpitudine est filia pulchritudinis, quia ex amore pulchritudinis nascitur turpitudine, id est, peccatum: ex peccato generatur mors, post mortem sequitur aeterna damnatio“²⁸⁵. So ist dann „Mors Doctor Vitae“, wie der Epilog nochmals betont. Diese Epilogüberschrift weist Ähnlichkeit mit dem Titel des Dramas auf, das die Congregatio Major Latina der Konstanzer Jesuiten in der Fastenzeit 1753 aufführte: *Mortis / Meditatio / Melioris vitae / Principium* (Nr.125). In diesem Stück erfolgt die Rettung des sündigen Jünglings laut Argumentum durch eine von Gott geschickte Audition des Bibelverses Jes 14,11b: „Auf Würmer bist du gebettet, Maden sind deine Decke.“

Einen glücklichen Ausgang nehmen auch das Landelinus-Drama (Nr.376, o.O., o.J.)²⁸⁶ und das Drama der Dillinger Marianischen Kongregation von 1768: *Christus / In curia orans / Charitatis Christianae Magister* (Nr.290): Die leichtlebigen Jugendlichen bekehren sich. Auch wenn bei solchen Dramen letztendlich die Angst der Zuschauer und nicht deren wirkliche Einkehr und Einsicht als Beweggrund für einen eventuellen Lebenswandel ausschlaggebend gewesen sein dürften, rechtfertigte sich ihr Vorgehen für die Patres dadurch, dass es letztlich der Rettung der Seelen der Zuschauer dienen sollte. Die durch die Aufführungen vor Augen gestellten Inhalte und Verhaltensweisen sollten den Spielern und den Zuschauern „Richtschnur und Wegweiser [sein], wie man sich in schwierigen Situationen zu entscheiden habe“²⁸⁷.

Dass die Patres in ihren Dramen trotz der großen Bandbreite von Stoffen im Grunde meist eine ähnliche Entscheidungssituation vor Augen stellen – der Protagonist muss den richtigen Weg finden und gelangt so zum Ziel oder er verfehlt ihn und stürzt ins Unglück²⁸⁸ – hängt damit zusammen, dass sie den Zuschauern eine wichtige theologische Aussage anschaulich vermitteln wollten. Seit den frühen Jesuitendramen scheint in den Ordensdramen – als Gegentese zum lutherischen

²⁸⁵ Ebd., 631. Vgl. auch die verwandte Handlung des oben in Abschnitt II.2., S.64–66, besprochenen Herbstspiels aus Elchingen von 1767: *Periculum / innocentiae perdendae, / Non evitatum, / in Flandriae juvene, / Innocentio / Ab Angelo Tutelari / severe vindicatum* (Nr.280).

²⁸⁶ Zu den jesuitischen Landelinus-Stücken, die zwischen 1652 und 1728 inszeniert wurden, vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.II/2, Stücke II, v, 8–11, 1525–1548 (Periochen) und 2400–2402 (Kommentare).

²⁸⁷ Vgl. Ebd., Bd.I/1, 6.

²⁸⁸ Vgl. LEUTENSTORFER, *Theatrum sacrum*, 16; RÄDLE, Gottes ernstgemeintes Spiel, 157–159.

²⁸⁹ Vgl. VALENTIN, Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung, 79.

²⁹⁰ Vgl. WANNER, Allegorie, 14, Anm.23.

‚sola fide‘ – immer wieder eine Glaubenswahrheit auf: Der erlöste Mensch kann und muss aufgrund seines von Gott gewährten freien Willens zu seiner eigenen Rechtfertigung beitragen²⁸⁹, wobei die göttliche Gnade den menschlichen Willen zum Guten befähigt und anregt, nicht aber zwingt²⁹⁰. Das bedeutet, dass der Mensch so leben muss, wie es der Lehre der Kirche entspricht. Letztendlich muss er sich damit entscheiden, ob er sich auf die Seite Christi oder auf die Seite Luzifers stellt²⁹¹.

Diese Argumentationskette erklärt sich aus dem spezifisch jesuitischen Verständnis der militia Christi, die sich dadurch konkretisiert, dass man einerseits den Versuchungen der gefallenen Engel entgegen tritt, andererseits aber auch aktiv für die Sache Christi und der Kirche eintritt. In den Theaterstücken, oft Eremitenspiele, wird der Zuschauer animiert, ein bellum spirituale zu führen und dabei zu lernen, Freunde und Feinde genau zu unterscheiden²⁹². So gibt Gelasius ein positives Beispiel, indem er sich gegen die Liebe zur Welt wendet und sich zu Christus bekehrt (Nr.378, o.O.; o.J.). Im Zentrum des Dramas Nr.371 (o.O., o.J.) steht ein gewisser Einsiedler Coelestin, dem sich schließlich ein paar flüchtige Jugendliche anschließen, als sie erkennen, wie falsch ihr vorheriges Leben war. Wenn die Jesuiten Einsiedlerdramen auf die Bühne brachten, stellten diese insofern eine Ausnahme dar, als es den Patres nicht darum ging, Weltflucht pauschal gutzuheißen oder zu propagieren, sondern darum, zu einem rechten Leben als Christ und Bürger in der Welt anzuspornen²⁹³.

Die Lebensaufgabe bestimmter Personen konnte auch im Priester- oder Ordensberuf liegen. Da gerade zur Zeit der katholischen Reform und der Gegenreformation geeignete Seelsorger nötig waren und da auch die Benediktiner und Prämonstratenser, die ihre Hauptaufgabe wie die Jesuiten zunehmend in der Seelsorge sahen²⁹⁴, auf Ordensnachwuchs angewiesen waren, finden sich im 17. und 18. Jahrhundert vielerorts Stücke, die affirmativ das Thema der vocatio ad religionem, der Berufung zum geistlichen Stand, anschnitten. Diese dienten einerseits der Werbung für diese Berufe und kritisierten andererseits diejenigen Eltern, die der Berufung ihrer Kinder kein Gehör schenken wollten, aber auch diejenigen Jugendlichen, die ihrer Berufung nicht nachkommen wollten. Die Stücke machen deutlich, dass auf solche Eltern und auf solche Kinder die Rache Gottes wartet²⁹⁵.

Die eben genannten Aspekte schneidet das Drama *Bücher und Gesellen / Das Verderbnis der Sitten* an (Nr.387). Dieses Stück ist zwar als „Singspiel in zween / aufzügen“ deklariert, umfasst aber darüber hinaus ein Prosa-Drama in ebenfalls zwei Akten mit jeweils 10 Szenen. Die musikalischen Partien sind den Prosateilen jeweils vorgeschaltet und nehmen die Vorgänge des folgenden Aktes in einer Parallel-

²⁹¹ Diese Situation der ‚Wahlentscheidung‘ findet sich schon in den „Exercitia spiritualia“: EB 136–146, in: KNAUER, Ignatius von Loyola, Bd.2, 160–165.

²⁹² Vgl. VALENTIN, Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung, 86 f.

²⁹³ Vgl. Ebd., 87 f.

²⁹⁴ Vgl. POLONYI, Katakomben-Heiligen, 62 f.; LEINSLE, Prämonstratenserkultur, 6 f.

²⁹⁵ Vgl. VALENTIN, Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung, 85.

handlung vorweg. Diese ist nicht wie so häufig einer bekannten Stelle des Alten Testaments oder der antiken Mythologie entnommen, es treten auch keine Allegorien im herkömmlichen Sinn auf, die das Publikum für den Gehalt des folgenden Aktes sensibilisieren und diesen deuten sollen. Vielmehr spielen unbekannte menschliche Personen lediglich das Geschehen des nachfolgenden Prosaaktes auf einer anderen Ebene, wobei Handlung und Argumentation gerafft sind. Nur die Namen der Personen und der Ort der Handlung, „Thebens Wüsteneyen“, heben die Parallelhandlung vom Geschehen des Prosadramas ab.

Die auftretenden Personen sind Meander, der sich genau wie der Protagonist des Prosadramas verhält, Tartüffe, der als Verführer agiert, und Theophil, der fromme Gegenspieler. Im zweiten Teil des Singspiels kommt Cleanter als Bote hinzu, der gleichzeitig die Intrige reflektiert²⁹⁶. Da der Inhalt des Singspiels dem des Prosadramas gleicht, wird an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen. Bemerkenswert ist, dass beide handschriftlich überlieferten Teile in deutscher Sprache gehalten sind. Leider lässt sich nicht rekonstruieren, wo und zu welcher Zeit das Drama aufgeführt wurde. Steht es am Ende einer Entwicklung, die das Klosterdrama durchlaufen hat – oder ist es der Versuch eines einzelnen Autors, hinsichtlich der Sprache neue Wege zu gehen? Die Sprache und einige Anspielungen des Stückes deuten darauf hin, dass es zur Zeit der deutschen Spätaufklärung abgefasst wurde.

Inhaltlich folgt das Drama dem, was von vielen Schulstücken zur Belehrung der Jugend bekannt ist: Der adelige Jüngling Veremundus wird von falschen Freunden versucht, die ihn von seinem Entschluss, ins Kloster zu gehen, abbringen wollen, ihn mit schlechter Literatur versorgen und ihn zu gesellschaftlichen Lustbarkeiten verführen. Interessant sind bestimmte Nebenaspekte des Dramas, die Rückschlüsse auf den zeitgeschichtlichen Hintergrund zulassen. Um Veremund von seinem sittlich einwandfreien und äußerst frommen Lebenswandel abzubringen, verbünden sich die falschen Freunde mit dessen Diener, der die Andachtsübungen des Herrn leid ist. Da ihre Überredungskünste bisher erfolglos waren, beschließen sie, Veremund ein Buch vorzulegen, das ihrer Argumentation Nachdruck verleihen soll. Da dieser aber nichts lesen will, was in Frankfurt, Leipzig oder Berlin gedruckt ist, weil er davon ausgeht, dass von dort nichts mit „göttlichem, oder wenigstens heiligem“ Inhalt kommen kann, soll das Buch eine neue Aufschrift erhalten, „welche dem Anscheins nach das heiligste Werk andeuten solle, Rom wird der Ort des Verlages, und ein frommer Jesuit der Autor seyn“²⁹⁷. Die Intrige nimmt ihren verhängnisvollen Anfang.

Als der böse Plan gefasst ist und die Zuschauer um das Heil des Protagonisten ban-

²⁹⁶ Vgl. FZA Ma 1369, 808–813 und 838–841.

²⁹⁷ Ebd., 818. Tatsächlich wirft die Klosterkritik der Spätaufklärung, wie z. B. der Fuldaer Arzt Melchior Weikard 1784 den Patres vor, sie würden „ihren Studenten alles verbieten, was zu Berlin und Leipzig gedruckt und nicht von einem Priester aus der Gesellschaft verfasst“ worden sei. Vgl. JÄGER, Mönchskritik und Klostersatire, 201.

gen müssen, erscheint Veremund selbst auf der Bühne. Er ist durch vorausgegangene Gespräche verwirrt und verlangt nach seinem Freund und geistlichen Begleiter Ludwig, um mit ihm die Frage von Tugend und Laster, Welt- und Klosterleben noch einmal durchzugehen. Ludwig ist davon überzeugt, dass Veremund in seiner Haltung gefestigt ist²⁹⁸. Doch dieser ist dem „süßen Gift“ der weltlichen Schätze nicht mehr ganz abgeneigt und sieht sich erneut vor die Wahl zwischen Welt und Einsamkeit gestellt. Das Stück zeigt also, dass die Menschen zu keinem Zeitpunkt vor den Verlockungen der Welt sicher sind, selbst wenn sie noch so gefestigt wirken. Es ist daher für alle ratsam, stets auf der Hut zu sein.

Im folgenden Disput zwischen Veremund und Ludwig werden vor dem Zuschauer Pro und Kontra des Klosterlebens dargelegt und dabei gängige Argumente vorgebracht. Veremund ist vorsichtig: „Sie wollen mich glauben machen, dass wir außer den geheiligten Mauern noch dem Schöpfer dienen, noch unser Heyl mit Ernste wirken könnten. Die Welt, die Gesellschaften nennten sie mir den Sitz aller Laster, – und sie wollten die Klippen, wohl tausend Klippen wissen, wo mein Frömmigkeit scheitern würde. Die 4 jungen Herren [... zeigten mir] sehr viele Jünglinge [...], welche in der weiten Welt Ihr Heyl, Ihr Vergnügen, kurz, alles fanden“²⁹⁹. Ludwig argumentiert, die Burschen seien zu jung, um das „Wesen der Einsamkeit begreifen, noch weniger erklären“³⁰⁰ zu können. Beschrieben hätten sie es dennoch, so Veremund, und zwar in „schwärzeren Farben“ als die weltlichen Freuden. Nun referiert er vordergründige Argumente der Klosterkritik, die durch Erfahrung und Beispiele zur Genüge bewiesen seien³⁰¹. Ludwig solle ihm neue Gründe nennen, mit denen er seinen Gegnern entgegentreten könne.

Doch Ludwig muss erst einmal seine Haltung in dieser Frage verdeutlichen, bevor er die Argumente für ein Leben im Kloster anbringen kann: Es gehe überhaupt nicht darum, dass alle Menschen nur im Kloster selig werden könnten. Wer aber zum Klosterleben berufen sei, dürfe diese Berufung nicht verleugnen, ohne sein ewiges Heil aufs Spiel zu setzen. „Dass alle die Welt verlassen müssen, dass wir da gewiss unsere Seele verlieren würden, das alles will ich eben nicht gesaget haben. Dass jene Gefahr laufen Ihr Heyl zu verscherzen, welche von Gott berufen ihrem Gewissen

²⁹⁸ „Sie wissen doch die Tugend von dem Laster zu unterscheiden! Sie haben schon längst die gottlosen zu verachten, und ihre thörichten Grundsätze zu verlachen gelernet.“ FZA Ma 1369, 821.

²⁹⁹ Ebd., 822.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ „Ort der Schwermuth der Heucheley, der Torten, welcher für den niederträchtigen Pöbel, nicht für Adelige bestimmt wäre, ist das Lob, dass sie der Einsamkeit sprachen; eines Selbstmordes wollten sie mich beschuldigen, wenn ich mich in diesen finstern Kerker verkriechen würde.“ Ebd., 823. Die deutschsprachige Kloster-, Mönchs-, und Nonnenkritik setzt verstärkt erst nach 1770 ein, in Frankreich bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Vgl. JÄGER, Mönchskritik und Klostersatire, 192–207.

³⁰² FZA Ma 1369, 823 f.

kein Gehör geben. Dass man in der Einsamkeit mit größerem Vergnügen Gott diene, dass man da getroster sterbe, das glaube ich, haben meine Gründe schon bewiesen³⁰². Doch wer kann sicher sein, ob er berufen ist? Auch dafür hat Ludwig – zumindest in Bezug auf Veremund – eine Antwort: „Ob sie von dem Himmel berufen sind? Gewiss ihre Einsprechungen, Ihr Hang zum Kloster Leben, Ihr Abscheu von weltlichen Dingen überzeugen mich“³⁰³.

Diese Frage nach der Berufung zum Klosterleben, musste in einer Zeit besonders drängend werden, in der die Klosterkritik immer lauter wurde. Veremund gibt sich fürs Erste geschlagen und glaubt wieder an seine Berufung, doch möchte er wissen, welcher Tagesablauf im Kloster auf ihn warte. Bisher kennt er hauptsächlich Klischees und referiert sie: „Sind wir dann verbunden ohne Ergözung, ohne Trost, alle Stunden mit Lesen und Bethen zu zubringen? Ist es Sünd wenn man Besuche annimmt, wenn man Freunde besucht?“³⁰⁴ Ludwig kann ihn beruhigen und dazu noch die Frage nach echten und falschen Freundschaften behandeln³⁰⁵. Die Freundschaft zu einem Menschen spiegle sich auch in der Beziehung zu Gott: „Feinde der Andacht, Feinde des Gottesdienstes werden auch ihre Feinde seyn“³⁰⁶. Wie Recht Ludwig mit diesem Satz hat, soll sich im Verlauf der weiteren Handlung herausstellen.

Das Unheil kündigt sich bereits in der nächsten Szene an, in der Veremunds Bruder auftritt und berichtet, er sei in Sorge gewesen, da ihm die traurige Nachricht zu Ohren gekommen sei, Veremund sei von einem angeblichen Freund erstochen worden. Doch er lebt, kann vor seinen falschen Bekannten gewarnt werden und gibt sich einsichtig: „Ich weiß es, sie lieben Freyheit: Sie hassen alle Frömmigkeit. [...] Ihrer Aussage nach ist Ihre Aufführung der Lehre der Weisen, und der Neuisten Vernunft gemäß“³⁰⁷. So zieht Veremund sich zum Gebet zurück und bekräftigt seinen Entschluss: „Sobald es immer geschehen kann, werde ich der Welt, Ihres Reizes, Ihrer Pracht entsagen – inner den geheiligten Gemeuren mein Leben schließen“³⁰⁸.

Leider hält diese Entscheidung nicht lange an, denn die falschen Freunde und der Diener reden erneut auf Veremund ein. Sie bezeichnen die Einsamkeit des Klosters als Tyrannei und als immerwährenden Schaden, argumentieren, dass man ihren Rat, das Kloster zu meiden, nicht als Gottlosigkeit bezeichnen könne, und führen schließlich „6 der bewerthesten [...] Autoren“ an, die erst gestern gegen die „geheiligten Mauren“ geschrieben hätten³⁰⁹. Veremund hält dagegen, indem er nach

³⁰³ Ebd., 824.

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ „Das nicht – doch trauen sie nicht jedem, der sich Ihnen Freund nennt – Seine Reden, seine Gebärden, seine Handlungen müssen es beweisen, ob er diesen Namen verdient!“ Ebd., 824.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Ebd., 826. Diese Äußerung ist als Polemik gegen die Aufklärer und ihre Ideen zu verstehen, vor denen man sich in Acht nehmen sollte, weil sie letztlich ins Verderben führen.

³⁰⁸ Ebd., 827.

³⁰⁹ Vgl. ebd., 830.

³¹⁰ Ebd., 831.

dem Ziel des Menschen und nach dem Sinn des Lebens fragt: „Sie wissen es doch, dass das Ziel unseres Daseyns nicht auf den zergänglichen Gütern dieser Erde beruhet, sie wissen es, wie sehr diese elenden Scheingüter unserem Heyl entgegen seyn“³¹⁰. Aber damit überzeugt er nicht, und der scharfsinnige Disput geht weiter: „Kuron. Entgegen? – Nein das weiß ich, dass der Schöpfer sie diese Güter, uns als Mittel gegeben, das Heil unverdrossen, und mit größerer Sicherheit zu wirken. Verem. Den Gebrauch, nicht den Missbrauch derselben hat er dazu bestimmt“³¹¹. Sogar ein Beispiel aus der Tierwelt wird als Vergleich herangezogen, um das Wesen und den Nutzen von Welt- und Klosterleben zu beleuchten: „Kuron. Sagen sie nur, wo singt der Zeisig munterer zum Lobe seines Schöpfers in einem Käfig eingespöret, oder wenn er in der freyen Luft umherflieget. Vere. Treflich, mein Kuron, und wo ist er, dieser Zeisich mehrers den Klauen des Habichtes ausgesetzt, wenn er in seinem Käfig von einem Steckelchen, zum anderen hüpfet, oder wenn die freye Luft umfliegt?“³¹²

Es geht Veremund also darum, in der Einsamkeit des abgeschlossenen Klosters Schutz vor den Gefahren der Welt zu finden. Aber ist diese wirklich so unheilvoll? Seine Bekannten zitieren einen Autor, der behauptet, Gott habe den Vögeln die Luft und dem Menschen die Erde zum Genuss bestimmt. Doch auch gegen das geschriebene Wort hat Veremund ein Argument. Er belehrt damit gleichzeitig seinen Diener: Man dürfe nicht alles glauben, was man lese, sondern brauche die Fähigkeit, „das Flitter Gold von dem feinem zu unterscheiden“³¹³. Es scheint, als wäre Veremund sicher genug, um den Überredungskünsten der falschen Freunde zu entkommen. Doch diese führen nochmals vermeintliche Vernunftgründe an, nicht ins Kloster zu gehen³¹⁴. Dazu kommen die Bedenken, ob Veremund seine Freunde zurücklassen will und seiner adeligen Herkunft durch den Rückzug ins Kloster „diesen Schandfleck“ anhängen will. Nicht zuletzt stellt sich auch die Frage nach den Eltern, besonders nach der Mutter: Wie wird diese auf den Entschluss ihres Sohnes reagieren? „Mit welcher Angst werden sie ihre Brust beklemmen, wenn sie den Lehren Ludwigs und ihrem Eigensinn folgen“³¹⁵. Veremund ist sich sicher und deutet damit gleichzeitig an, wie sich fromme und vorbildliche Eltern in diesem

³¹¹ Ebd.

³¹² Ebd.

³¹³ Ebd., 832.

³¹⁴ „Ist es Vernunft, wenn man durch abentheurliche Heycheley, durch unnütze Andächteleyen sich die Lebenstage abkürzt. [...] da er unter dem Schein der Frömmigkeit, aus falscher Tugend Liebe sich die Einsamkeit wählet.“ Ebd., 835.

³¹⁵ Ebd., 835.

³¹⁶ Dieser Satz ist besonders vor dem Hintergrund zu lesen, dass die Stücke der Ordensbühnen – namentlich der Jesuiten – , welche die Frage *vocatio ad religionem* behandeln, nicht nur mit den Jugendlichen hart ins Gericht gehen, die ihre Berufung zum geistlichen Stand missachten, sondern auch mit den Eltern, die sich dem Entschluss ihrer Kinder für ein Klosterleben in den Weg stellen wollen. Vgl. VALENTIN, *Das Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung*, 85. Zur Darstellung dieses Generationskonfliktes und zur Auseinandersetzung über die Berufung zu einem geistlichen Leben im Jesuiten-

Punkt zu verhalten haben: „Freuen wird sie sich, die gute Mutter, wenn sie von ihrem Sohn hören wird, dass er sich seinem Gott gewidmet, dass er der innerlichen Stimme gefolgt hat“³¹⁶.

drama vgl. auch SZAROTA, *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, 185–189. Sie ist allerdings in einigen Punkten zu kritisieren, besonders darin, dass die positive Darstellung der adligen Jugend (vor allem in ihrer Bereitschaft, sich gegen den Willen der Eltern zu einem religiösen Leben zu bekehren) hauptsächlich der Nachwuchswerbung für den Jesuitenorden diene, der ein immer größeres Aufgabenfeld abzudecken gehabt habe. In den obigen Punkten I.2.a. und III.2.a. ist bereits deutlich geworden, dass es der jesuitischen Spiritualität und ihren Konkretionen in Pädagogik und Seelsorge immer zuerst um den Menschen ging, der ein tugendhaftes Leben führen und – darin eingeschlossen – seiner Berufung nicht untreu werden sollte.

³¹⁷ Bereits unter Maria Theresia wurde das Professalter von Ordensleuten auf 24 Jahre erhöht. Vgl. ZINNHÖBLER, *Joseph II., Josephinismus*, 1009.

³¹⁸ FZA Ma 1369, 836.

³¹⁹ Ebd., 837.

³²⁰ Die Zeitangaben deuten darauf hin, dass der Autor die Einheit der Zeit von einem Tag wahren wollte. Die tragische Handlung dauert insgesamt nicht mehr als ein paar Stunden.

Auch die Frage nach dem Eintrittsalter, eine der wichtigen Fragen der aufgeklärten Kirchenreform des Josephinismus³¹⁷, scheint auf. Einer von Veremunds Kumpanen stellt sie: „Würde es denn zu spat seyn, wenn sie zu einem reiferen Alter Ihr Vorhaben vollführten, zu einer Zeit, wo sie mehrere Kräfte und weiseren Verstand besitzen werden?“³¹⁸ Leider enthält sich der Autor des Dramas einer Antwort. Nachdem nun alles Reden nichts genützt hat, greifen die Freunde zu ihrem Trick mit dem Buch: Veremund soll es lesen, um „weiser denken und kluger handeln“ zu lernen, er wird erfahren, wie er „Geselligkeit, Reiz, Munterkeit lieben“, wie er „Gott und den Menschen zugleich gefallen“ kann³¹⁹. Veremund fällt darauf herein und willigt in die Lektüre ein. Damit ist der erste Akt zu Ende; der Zuschauer erfährt im zweiten Aufzug des Singspiels, wie sich das Drama weiter entwickeln wird.

Während der erste Akt dem Austausch von Argumenten gewidmet war und sich besonders mit der Frage nach der Berufung zum Klosterleben befasst hat, steht der zweite Akt eher unter dem Zeichen der dramatischen Aktion. Heuchelei, Verstellung und Lügen gewinnen die Oberhand, sorgen für Verwicklungen und führen schließlich ins Verderben. Inzwischen – es sind kaum drei Stunden vergangen³²⁰ – hat Veremund Geschmack gefunden an gesellschaftlichen Lustbarkeiten, sogar den Frauen ist er nicht abgeneigt. Ziel seiner Begierde ist die Freundin Kurons, des Haupträdelsführers in der Intrige gegen Veremund. So scheint hier bereits auf, was am Ende des Dramas deutlich zu Tage tritt: Wer anderen übel will, hat am Ende selbst darunter zu leiden. Doch noch ist die Verschwörung erst am Anfang. Kliton, der hinterlistige Diener Veremunds, treibt sie weiter. Er nutzt die neue Leidenschaft Veremunds für Gesellschaften und Frauen, um Ludwig und Kuron bei seinem Herrn in Misskredit zu bringen. Er erzählt Veremund die durchaus plausible Geschichte, Ludwig habe ihn nur zum Eintritt ins Kloster überreden wollen, damit das gesamte väterliche Erbgut an Veremunds Bruder Florimund fällt, und Kuron sei dazu bestochen worden, beim Vater Lügen über den neuen lasterhaften Lebenswandel Veremunds zu verbreiten. Der leichtgläubige Jüngling fällt auf diese List herein und schwört den beiden Rache³²¹.

In der nächsten Szene (II, 2) treten die tugendhaften Gegenspieler der Intriganten

³²¹ „Heute noch, diese Stunde wird Kuron und mit ihm Ludwig meine Rache empfinden müssen. Dieser, dieser Mordstahl wird ihre Untreu bestrafen! Folge mir, und wenn mein Stillet verfehlen sollte, werden deine verborgen Waffen Kurones Herz durchbohren. Ich eile, die Gottlosen auf zu suchen.“ Ebd., 843.

³²² „Ich werde die Maske eines bestgestimmten Freundes anzuziehen wissen, ich werde mich anschicken, als Veremunden nun Abbitte meines Argwohnes zu machen, ich werde mir seine Person allein zu sprechen ausbitten, und dann, dann wird unter einem Kuss dieser Mordstahl sein treuloses Herz durchbohren, Kliton diese Letfgeige wird meinen Händen nicht entgehen.“ Ebd., 850 f.

³²³ Ebd., 851.

³²⁴ Ebd., 853.

auf: Ludwig und die Verwandten können die Verwandlung des frommen Veremund in einen gottlosen Lebemann kaum glauben, doch ein Brief Kurons bestätigt die Gerüchte. Aber ist der Inhalt auch wahr? Interessant ist, dass beide Parteien die jeweils andere der Gottlosigkeit bezichtigen. Die Frage von Wahrheit und Lüge, echt und falsch bleibt ungeklärt. Die Verwicklungen nehmen noch zu, als die Betroffenen gerüchtehalber erfahren, dass Veremund plant, sich zu rächen, wobei Kuron von der Lüge Klitons weiß. Er will Veremund im Zweikampf auf Leben und Tod entgegentreten. Aber ist das nötig? Wieder sorgt der Diener Kliton für Verwirrung, denn er versichert Kuron, Veremund sei ihm in herzlicher Freundschaft verbunden, alles andere sei gelogen. Die Freunde warnen Kuron vor Kliton. Aber wem kann man nun überhaupt noch trauen, wem glauben? Kuron entscheidet sich für seine Freunde und schwört nun seinerseits Veremund Rache, der ihn angeblich durch die Lüge Klitons in falscher Sicherheit wiegen wollte, um ihn leichter zu sich locken und dann umbringen zu können. Auch er will sich verstellen³²². Die Freunde warnen vor der Geschicklichkeit Veremunds mit dem Mordstahl, doch Kurons Durst nach Rache ist stärker. Er geht so weit, dass Kuron sein Gebet in einen Fluch verwandelt: „Wenn mir der Himmel nicht beisteht, wird mir die Hölle helfen“³²³.

Die Spannung, die nun im Raum steht, wird im siebten Auftritt durch eine böse Vorahnung bzw. ein Gerücht weiter aufrecht erhalten. Man erzählt sich, Ludwig sei ermordet worden. Veremunds Bruder Florimund ist in höchster Sorge, da er gehört hat, Veremund sei der Schuldige. Doch der hat Ludwig wie einen Vater geliebt und war ihm zu höchstem Dank verpflichtet, weshalb sollte er seinem Freund so etwas antun? Trotz alledem scheint am Ende der Szene sicher, „dass Ludwig ein trauriges Opfer seiner Rache wurde“³²⁴. Aber damit nicht genug. Endlich erscheint Veremund. Er ist verstört, fragt nach Kuron, und die einstigen Kumpanen ahnen bereits, was Veremund schließlich selbst berichtet. Er fasst die Ereignisse der letzten Stun-

³²⁵ „Ich, den Ludwig zur Tugend anverehrte, dem er die heiligsten Lehren gab, ward durch Kuronens List, und durch das Zureden Klitons ehe ich es geglaubt meiner Frömmigkeit verlustigt – ob sie die Unschuldigsten dabey waren, mögen sie selbst entscheiden – Ich liebte Gesellschaften, und ich lasete Bücher, eine Freundin fesselte mein Herz – ich ward von der Liebe berauscht, ich hielte jenen für Feind, der meinen Reizungen entgegen stund. Ludwig verschwätze mich bey dem Vater, selbst Kuron nicht aus Liebe der Tugend, Kuron durch Geld bestochen, und von der Eifersucht entflammt that gleiches – und, dass ich es kurz sage: ich erstach Ludwigen – und floh in mein Lusthaus: Zur nämlichen Zeit gab ich dem Kliton Befehle, dass der Kuronen unter den zärtlichsten Freundschafts Zeichen ermorden sollte. Zur Unzeit schickten sie Ihn mir unverrichteter Sache zurück, kaum war er angekommen, rennte auf uns Kuron bewafnet zu – wir thaten gleiches, ich stach, und verfehlte, Kliton er sah es, – und stieß ebenfalls, doch Kuron kam Ihm bevor, und erlegte Ihn, ich aber gewan Zeit, ich stieß glücklich und durchborte Kuronens Herz, er fiel nieder, er ahmete noch zweymal, und ahmete seine treulose Seele aus – das ist mein Geschick.“ Ebd., 853 f.

³²⁶ Ebd., 857.

³²⁷ „Ich, ein adelicher Herr, ich vom besten Herkommen, ich solle den Händen der Gerechtigkeit überliefert werden, ich solle diesen Schandflecken meiner Familie anhängen – ich solle diese Schande ertragen? Nein das wird nicht geschehen.“ Ebd.

³²⁸ Ebd., 857 f.

den zusammen und deckt damit das Geheimnis um Wahrheit und Lüge auf: Ans Tageslicht kommt die tragische Geschichte eines frommen Jünglings, der innerhalb kürzester Zeit zum zweifachen Mörder wurde³²⁵. Er hat Ludwig und Kuron erstochen. Sein Diener Kliton ist durch Kurons Waffe gestorben. Damit haben sowohl der fromme Ludwig als auch die beiden schlimmsten und hinterlistigsten Verführer ihr Ende gefunden.

Die Rechtslage ist klar: Für die Morde wird er mit dem Tod bestraft werden. Veremund hofft – und welcher Zuschauer würde es ihm nicht gleich tun –, dass seine Schandtät unentdeckt bleiben könnte. Aber die Anwesenden müssen ihn enttäuschen: Die ganze Stadt sei wegen des Mordes an Ludwig in Aufregung, und dieser werde allein ihm zur Last gelegt. Veremund soll fliehen und sich verstecken. Er fleht die Kumpane an, zu ihm zu halten und ihn nicht zu verraten. Als Veremund abgegangen ist, erscheint dessen Bruder. Er und seine Begleiter sind immer noch auf der Suche nach Veremund, um ihn zu warnen, denn die Rotte rückt näher.

Nun beschleicht auch die Kumpane die Angst, sie könnten verdächtigt werden, außerdem wissen sie, wo der Gesuchte sich aufhält. Sie fliehen. Statt dessen erscheint Veremund zum letzten Aufzug des Dramas. Die Höhle, in der er sich verstecken wollte, wird bewacht: Letztendlich kann er sich vor dem Arm der Gerechtigkeit nicht verbergen. Was also soll er zu seiner Sicherheit wagen, da von seinen Freunden keine Hilfe zu erwarten ist? Florimund macht den Vorschlag: „Nichts übriges mein Bruder, als dich in die Arme Gottes zu werfen, deine Schuld, deine Untreu, die Verachtung seiner Warnungen, den Groll deiner Bosheit zu erkennen“³²⁶. Doch Veremund ist bereits so verblendet, dass ihm sein Prestige wichtiger ist als das Seelenheil³²⁷. Damon, einer der Freunde, argumentiert, nicht die Strafe, sondern die Unbußfertigkeit sei die größere Schande. Letztlich komme es auf die Geisteshaltung an, mit der man die Strafe ableiste: Die Schande „welche ihrer Familie durch ihre Mordthaten geschah, werden sie einigermaßen ersetzen, wenn sie mit reumüthigem Geiste diese Strafe, welcher sie ohnehin nicht entgehen können, annehmen“³²⁸.

Reue und Buße sind der beste Ausweg, der in dieser lebensbedrohlichen Situation noch übrig bleibt. Zwar ist das irdische Leben verwirkt, aber wenn Veremund die Strafe in der rechten Gesinnung erduldet, indem er sie als Angebot Gottes auffasst, seine Buße ableisten zu können, dann kann er für die Ewigkeit hoffen: „Gedenke,

³²⁹ Ebd., 858.

³³⁰ Ebd.

³³¹ Diese drückte sich damals vor allem in der Verweigerung eines kirchlichen Begräbnisses aus, von der nur Geistesranke oder Reuige ausgenommen waren und die noch im CIC von 1917 vorgesehen war. Diese Begräbnisverweigerung erstreckte sich übrigens auch auf Personen, die sich duelliert hatten, somit ereilt den verführten Veremund das gleiche Schicksal wie die Verführer Kuron und Kliton. Zur Haltung der katholischen Kirche gegenüber Suizidenten vgl. MÖSGEN, Selbstmord, 35–37.

³³² FZA Ma 1369, 858.

³³³ Ebd.

³³⁴ Ebd.

dass diese Schande, diese Strafe, dir der erzürnte, doch güthige Gott zuschicke – Er straft dich hier, damit Er dich nicht mit einer ewigen Strafe belegen darf³²⁹. Doch Veremund begreift nichts, er will einen ruhmvollen Tod. Sein Bruder belehrt ihn: „Er wird ruhmwürdig sein, wenn du mit christlichem Muth stirbst“³³⁰. Aber Florimund fleht vergebens: Veremund stürzt sich in sein Stillet und straft sich selbst. Damit ist nach dem kirchlichen Denken der damaligen Zeit das weitere Schicksal des Jünglings besiegelt: Auf ihn wartet die ewige Verdammnis³³¹. Veremund weiß das auch, denn er stirbt mit den Worten: „Fahr hin mörderische Seele – fahr hin, wo aus deiner Schuld Kuron brennt“³³². Die Umstehenden sind fassungslos. Doch in ihrer Not wenden sie sich in einer Art Stoßgebet an Gott: „Bestrafe des Bosen, allmächtiger Richter, gerecht sind deine Urtheile, erschrecklich ist die Strafe, welche du über jene verhängst, die deine Stimme nicht hören“³³³. Das Stück schließt mit einem Appell, von dem sich auch die Zuschauer angesprochen fühlen müssen: „Freunde! Last uns den Höchsten fürchten. Lasst aus Veremundens Tod lernen, wohin uns Bücher und Gesellen führen“³³⁴.

Deutlich kommt in diesem Schlusssatz die belehrende Absicht des Dramas zum Ausdruck. Durch das abschreckende Beispiel des adeligen Jünglings Veremund, der zunächst fromm ist, sich dann aber verführen lässt und in Form seines Selbstmordes schließlich ein böses Ende nimmt, wird den Zuschauern vor Augen geführt, welche schrecklichen Folgen es haben kann, wenn man falschen Umgang pflegt und den Verlockungen der Welt nachgibt. Die Zuschauer sollen es besser machen: Sie sollen auf ihre Freunde achten, sich nicht vom Schein des gesellschaftlichen Amusements täuschen lassen und nicht alles glauben, nur weil es geschrieben steht. Die Lehre des Stückes formuliert bereits die Schlussarie des Singspiels. Nachdem Cleanter den tröstlichen Gedanken gefasst hat, Meander werde Gnade finden und den Mord an Tartuffe nicht mit dem Tod büßen, singt Theophil: „O Nein dieß glaub ich nicht – / du weißt des Richters Pflicht. / Er muß gerecht, ganz anders strafen, / die Mordthat mit dem Tode rächen. / wenn er die Rechte liebt – / Doch seyn wir nicht betrübt – / Ihr Klagen haltet ein / Sein Tod will nicht beweinet; / er will zur Lehre seyn; / das oft, eh wirs vermeynet / recht sehr nur schaden kann / Ein Buch und ein Gespan“³³⁵. Die Aussageabsicht beschränkt sich aber nicht auf das Innerweltliche. Implizit kommt auch zum Ausdruck, dass als Maßstab für den Menschen und sein Handeln die Gesetze Gottes gelten. Er steht über den weltlichen Gerichten. Er ist der höchste, vor allem aber der gerechte und gleichzeitig gnädige Richter. Für ihn zählen Reue und Buße; das Angebot zur Versöhnung macht er jedem Sün-

³³⁵ Ebd., 841.

³³⁶ „Qui ausit cum Narcisso licenter vivere et ad eadem inxpiatus mori? Vae sic viventibus, vae istae licentiae patrocinantibus, vae ita morientibus.“ Ebd., 169. Dieses Stück ist nicht im Spielplan bei ZWANOWETZ, Jesuitentheater, 218 f., erfasst.

³³⁷ Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.II/1, Stück II, iii, 35, 1267–1274 (Perioche); II/2, 2363–2365 (Kommentar).

der, auch dem schlimmsten Kapitalverbrecher. Erst wer die letzte Möglichkeit zu Umkehr, Reue und Buße ausschlägt, hat sein Heil verwirkt. Kliton, Kuron und Veremund werden sich in der Hölle wiedersehen und dort ihre gerechte Strafe für ihr verbrecherisches und unbußfertiges Leben erleiden.

In ebenso belehrender Absicht führte 1728 die Congregatio minor der Amberger Jesuiten das Drama *Momentaneum quod delectat/aeternum quod cruciat / In adolescente florentissimo ob unicum peccatum mortale aeternum damnato* (Nr.26) auf. Um die Botschaft des Titels an die Personen des Stückes, vor allem aber an die Zuschauer zu vermitteln, erscheint der Geist eines Wiener Jugendlichen seinen Hinterbliebenen, um sie über seine Verdammung zu unterrichten, die er sich durch eine einzige Todsünde zugezogen hat. Dieses Stück ist teilweise mit einem nicht näher zu identifizierenden Drama ohne Titel (Nr.27) identisch.

Unbußfertig stirbt auch der verbrecherische Jüngling Alboinus im Drama einer Jesuitenkongregation (Nr.392, o.O., o.J); über sein schlimmes Schicksal nach dem Tod sind sich alle Zeugen des Sterbens einig. Im Drama *Spectaculum [...] Mors inopinata / Licentia juvenilis poena* (Nr.59) der Innsbrucker Congregatio minor von 1743 wird das abschreckende Beispiel anhand des unbelehrbaren Narcissus statuiert. Der verbrecherische Jugendliche ertrinkt schließlich („aquis suffocatus“). Die Lehre des Stückes ist als rhetorische Frage formuliert: „Wer wagte es, wie Narcissus freizügig zu leben und ebenso noch ohne Buße zu sterben? Weh denen, die so leben, weh denen, die diese Zügellosigkeit fördern, weh denen, die so sterben!“³³⁶

Es zeigt sich, dass solche exemplarischen Jünglinge vor allem auf den Jesuitenbühnen zu finden waren, soweit sich die hier besprochenen Stücke überhaupt zuordnen lassen. Das Drama *Didacus / de velledas* (Nr.73) stammt hingegen aus Marchtal. Allerdings wurde der Stoff knapp hundert Jahre früher (1653) bereits in Ingolstadt dramatisiert³³⁷. Auch hier kommt die belehrende Absicht deutlich zum Ausdruck: Da Didacus sich nicht von seinem Laster, der cupido, bekehrt und sich auch der Gnade Gottes verweigert, muss er untergehen, und zwar als Mahnung für die Zuschauer: „Requiem aeternam, quam mortuo precari non licet, vobis, qui hoc spectastis, precor, ut vivatis ex hoc miserando funere. Videte dolete, timete“³³⁸.

Die besprochenen Dramen machen deutlich, dass jeder Mensch bei jeder seiner Entscheidungen oder Handlungen und in jedem Augenblick seines Lebens die Möglichkeit hat, sein Heil zu verwirken. Dies muss er „auf Erden durch Selbsterkenntnis, Reue und aktive Umkehr sowie durch die Gnadennittel der Kirche“

³³⁶ FZA Ma 1369, 289.

³³⁹ Vgl. RÄDLE, Theater als Predigt, 58. Zitat ebd.

³⁴⁰ Viele Autoren von derartigen marianischen Stücken schöpften ihre Themen aus dem 1577 erschienenen Traktat des Petrus Canisius „De Maria Virgine incomparabili“. Vgl. VALENTIN, Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung, 83. Die Dramen des Marchtaler Bestandes greifen aber, soweit dies vermerkt ist, durchweg auf andere Quellen zurück. Vgl. Tabelle 1–3 im Anhang auf der CD-ROM.

³⁴¹ Das Stück ist bei SEIDENFADEN, Jesuitentheater, 191, nicht im Spielplan verzeichnet.

zu verhindern suchen. Die Sorge um das eigene Seelenheil, die jeden Zuschauer beschäftigte, garantierte, dass die Aufmerksamkeit des Publikums für diese Stücke erhalten blieb³³⁹. Die Dramen zeigen aber auch, dass der Mensch bei seinem Kampf um eine rechte Lebensführung nicht auf sich allein gestellt ist. Neben dem Schutzengel ist es Maria, die den Sündern in allen Seelengefahren beisteht.

f. Das Drama Marianum: Maria als mächtige Helferin und Retterin

Vor allem die Dramen der Marianischen Kongregationen sind der Jungfrau

Maria verpflichtet. Äußerst beliebt ist die Grundthematik des anonymen sündigen Jünglings, der aufgrund seiner unerschütterlichen bzw. wiederentdeckten Treue zu Maria gerettet wird³⁴⁰. Im Marchtaler Bestand finden sich eine ganze Reihe gedruckter Libretti zu solchen Stücken: Um das

drastische Eingreifen Marias zum Heil eines unbußfertigen Vaters geht es im Drama *Maria Mater Misericordiae* (Nr.112), das im März 1751 anlässlich der Promulgation der Präfektur der Konstanzer Congregatio Major Latina in Anwesenheit des Fürstbischofs, Franz Konrad von Rodt (1750–1775), aufgeführt wurde. Weil der im Drama vorgestellte Vater seine Vergehen nicht bekennen will, klärt Maria vom Himmel her dessen todkrankes Söhnchen über die Schandtaten des Vaters auf. Als das Kind schließlich stirbt und dabei dem Vater seine Verbrechen vorhält, vollzieht die-



Abb.6: Titelblatt zum Drama Marianum *Juvenis Tolosanus* der Augsburger Congregatio Major Latina von 1767.

³⁴² „Clientem olim suum, respexit MATER DIVINAE GRATIAE, & tragico Socii exito doctum sapere, licentiae illud mancipium in *Libertatem Filiorum DEI* rursus asseruit.“ (Hervorhebungen im Original). FZA Ma 1373, 471.

³⁴³ Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama I/1, 70; DIES., Versuch einer Periodisierung, 167 f.

³⁴⁴ BÜCHELE, Herzrührende Schaubühne, 195, geht davon aus, das Stück komme aus Marchtal und sei auf das Jahr 1656 datiert. Bei der Angabe im Argumentum („Monachii 1656“) handelt es sich allerdings um Ort und Zeit der Handlung: München 1656.

³⁴⁵ Vgl. VALENTIN, Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung, 80–82 und 89 f.

ser eine Wendung, bricht sein Schweigen und preist Maria als Mutter der Barmherzigkeit. Dieses Lob gründet nicht nur auf der Rettung des Vaters, sondern auch auf der Tatsache, dass der Sohn im Sterben noch einmal eine lebensfrische Röte in seinem Gesicht gezeigt hat, als er den Vater auf dessen Vergehen aufmerksam gemacht hat³⁴¹.

Ein Drama Marianum mit dem Titel *Juvenis Tolosanus e Libertino Servus Mariae* (Nr.270) wurde im Mai 1767 von der Augsburger Congregatio Major Latina aufgeführt. Anlass war die Promulgation des Präfekten Joseph, des infulierten Propstes des Kollegs der regulierten Augustinerchorherren von St.Georg. Hauptperson ist ein Jüngling, der sich dem Libertinismus zuwendet und darüber hinaus die Existenz Gottes (hier „Numen“) anzweifelt. Maria, die in diesem Drama als Mutter der göttlichen Gnade („Mater Divinae Gratiae“) bezeichnet wird, erinnert sich ihres einstigen Verehrers und rettet ihn³⁴². Das Drama stellt die wahre Freiheit der Kinder Gottes der ‚gefährlichen‘ Zeiterscheinung des Libertinismus entgegen. Diese Geisteshaltung war ebenso wie der Atheismus als Folge des Dreißigjährigen Krieges in der Gesellschaft vorzufinden³⁴³, aber noch im 18.Jahrhundert aktuell, wie das vorliegende Drama zeigt. Vom Wert der Beichte überzeugt Maria einen sündigen Jüngling im Stück *Maria a Corde Refugium Peccatorum / Nullius Mariae Filius in corde / Est filius Gehennae* (Nr.391). Hierbei handelt es sich allerdings um ein Drama musicum; Ort und Zeit der Aufführung sind nicht bekannt³⁴⁴. Von den Jesuiten wurden

³⁴⁶ Interessant ist, dass Philibertus ausgerechnet aus Köln stammt, wo 1830, 70 Jahre nach der Aufführung des Stückes – der Streit um die katholische Kindererziehung bei Mischehen akut wurde. Die Mischehenfrage war aber auch zur Abfassungszeit des Dramas ein Thema, wie der Traktat VOGEL, *Catholische Unterweisung wegen der Ehe, welche zwischen zwey Personen von ungleicher Religion geschlossen wird. Zum Nutzen der Rechtgläubigen*, Mannheim 1761, zeigt. Vogel und sein Interesse für die Mischehenfrage sind deswegen im Zusammenhang mit dem Ingolstädter Stück zu erwähnen, weil der Autor des Dramas unter dem Argumentum besagten Matthäus Vogel SJ als Gewährsmann bzw. als Quelle nennt, ohne jedoch anzugeben, aus welcher der vielen Schriften Vogels er seine Fabel entnommen hat.

³⁴⁷ Vgl. RÄDLE, *Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation*, 186, 190 und 192.

³⁴⁸ Besonders seit dem Dreißigjährigen Krieg ging die offene Polemik gegen die Häretiker zurück. Der eigene ideologische Standpunkt und die Betonung der Überlegenheit des Katholizismus wurde nun z.B. anhand einer längst vergangenen konfessionellen Auseinandersetzung wie dem Konflikt zwischen Arianern und Katholiken (z.B. *Hermenegildus*-, *Boëthius*- und *Theolinda*-Dramen) beleuchtet. Vgl. SZAROTA, *Versuch einer Periodisierung*, 164–166; DIES., *Jesuitendrama*, Bd.I/1, 40 f. und 64–69. Eine Interpretation der darin vorgestellten Dramen hinsichtlich der Konfliktstrukturen bei DIES., *Geschichte, Politik und Gesellschaft*, 19 f. und 25–37.

³⁴⁹ Vgl. RÄDLE, *Das Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation*, 175. Im Marchtaler Bestand stößt man höchst selten auf direkte Anspielungen gegen die nichtkatholischen Konfessionen. Am ausgeprägtesten in der *Declamatio II Scenica / In / Rhetorica / de / Vindelino Haeretico ex benedictione vini D. Joanni Apostolo et Evangelistae sacra quoad corpus et animam convalescens* (Nr.91), die 1748 in Münnernstadt (wahrscheinlich am Jesuitengymnasium) abgehalten wurde. Hier geht es um die Bekehrung und Heilung des Häretikers Vindelinus. In der zweiten Szene des ersten Aktes treten Luther und Calvin auf und müssen es sich gefallen lassen, durch eine Frau verdammt zu werden: „Ut inferi vos male perant“. FZA Ma 1369, 365.

häufig Stücke auf die Bühne gebracht, die positiv auf die *auxilia* eingehen, die den um ihr Heil ringenden Menschen im Alltag zur Verfügung stehen, vor allem auf die Sakramente³⁴⁵. Die durchgängig musikalische Gestaltung deutet allerdings auf eine Abtei als Ort der Aufführung.

Einen Spezialfall behandelte die Ingolstädter *Congregatio Major Academica* am 29. April 1759 mit dem Drama *Amoris Mariani Triumphus* (Nr.185). Hier wird die weltliche Liebe der Liebe zu Maria entgegengestellt. Das Drama handelt von einem jungen Kölner, hier Philibertus genannt, der sich in eine Lutheranerin verliebt und diese heiraten will. Das Mädchen willigt unter der Bedingung ein, dass der Katholik zum lutherischen Bekenntnis übertritt, was dieser zu tun verspricht. Als Philibertus allerdings ein Marienbild anblickt und mehrmals Stimmen hört, die ihn an seine Liebe zu Maria erinnern, nimmt er die ruchlosen Übereinkünfte („*nefaria pacta*“) zurück und bringt seine Liebe wieder Maria entgegen³⁴⁶. Damit siegt die Treue zum katholischen Glauben, der Protagonist ist der Gefahr für seine Seele entronnen, in die er sich durch die Ehe mit einer Lutheranerin begeben hätte.

Indirekt geht dieses Drama also auch auf die Problematik der nichtkatholischen Konfession ein. Während Ignatius von Loyola für einen liebevollen Umgang mit den Andersgläubigen eingetreten war, kam es auf den Jesuitenbühnen der Frühzeit teilweise zu aggressiven, polemischen Auseinandersetzungen mit theologischen Themen, die stark auf die zu bekämpfende andere Konfession ausgerichtet waren. Die großen Reformatoren, wie Martin Luther (1483–1546) und Johannes Calvin (1509–1564), wurden als Repräsentanten ihrer Lehre oder als Individuen mit schlechtem Charakter dargestellt, und es wurde gegen sie polemisiert³⁴⁷. Dies änderte sich seit dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts. Einerseits wurden die Konflikte verschlüsselt dargestellt³⁴⁸, andererseits ging die Gegenreformation dazu über, das Theater zur Demonstration des weltanschaulichen und politischen Machtgefühls eines erstarkenden Katholizismus heranzuziehen³⁴⁹. Das Theater war inzwischen selbst zur Blüte gelangt und von daher ein hervorragendes Medium, um gegenüber der Herausforderung durch die anderen Konfessionen die (spirituelle und politische) Macht der katholischen Kirche feierlich zu demonstrieren und zu

³⁵⁰ Vgl. RÄDLE, Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation, 175 und 192. Der ‚Triumph‘ gehörte auch wesentlich zum Festspiel, das um die Mitte des 17. Jahrhunderts aufkam, resultierte aber wie die ‚Triumphidee‘ überhaupt aus der Entwicklung in der Renaissance und der damals betriebenen Wiederbelebung der römischen Triumphzüge. Vgl. WANNER, Allegorie, 46, Anm.90. Zu dieser spezifischen „Form höfischer Repräsentations-szenarien“, die sich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in den oberitalienischen Stadtstaaten entwickelte, vgl. BRAUNECK, Welt als Bühne, Bd.1, 416–418.

³⁵¹ Solche Stoffe finden sich bereits im Mittelalter. In diesen Bereich gehört z.B. der Theophilus-Stoff, „eines der großen Sujets der mittelalterlichen Marienlegende“. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1, 26 f. Zur Verarbeitung des Theophilusstoffes im Jesuitendrama seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, die an das mittelalterliche Mirakelspiel anknüpfte, vgl. VALENTIN, Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung, 83; WANNER, Allegorie, 15–17. Zum Theophilusstoff im Mittelalter vgl. PLENZAT, Theophiluslegende.

manifestieren. Dies zeigt sich bereits im Titel vieler Stücke aus dieser Zeit. Sie enthalten den Begriff „triumphus“³⁵⁰, wie z.B. das eben besprochene Drama Marianum oder wie die Scena Parthenia der Dillinger Kongregation von 1756 *Triumphus / Amoris Mariani* (Nr.154), welche die Marienliebe eines Sodalen dramatisiert. Um den Sieg der Liebe zu Maria – diesmal gegen die Liebe zu innerweltlichen Dingen – geht es auch im Drama *Amoris profani victor amor Marianus* (Nr.247) der Münchener Kongregation von 1765.

Eine Marienlegende über die Bekehrung Chartres zum Christentum dramatisierte die Dillinger Marianische Kongregation 1768 im Drama *Maria / Carnoti Domina* (Nr.291). Seltener als bei den Jesuiten wurde Maria von den monastischen Orden in Prosadramen auf die Bühne gebracht. Im Marchtaler Bestand haben sich ein Drama aus dem Prämonstratenserstift Weißenau und ein Drama buccolicum aus dem Benediktinerkloster Weingarten erhalten. Die Weißenauer zeigten 1726 im Drama *Inopinatus / Cervae Partus / seu / Theodoricus fulmine natus*. (Nr.22), wie ein lasterhafter Jüngling durch ein Marienmirakel gerettet wird³⁵¹. Ein lokales Marienmirakel inszenierten die Weingartener Patres am Ende des Schuljahres 1753 im Drama *Sedes / Sapientiae / seu / Thaumaturga Bergentreuthensis / Insipientissimi Hominis Conversione nobilitata* (Nr.127).

In den Mariendramen wird deutlich, dass Maria die Menschen nicht alleine lässt, die auf sie vertrauen oder die sich ihr einmal anvertraut haben. Sie wird nicht nur aktiv, wenn die Protagonisten sie um Hilfe anrufen, sondern greift oftmals auch von sich aus ein, um die Bekehrung verirrter einstiger Verehrer herbeizuführen, damit diese ihres Seelenheils nicht verlustig gehen.

³⁵² Der Versuch einer Typologie bleibt problematisch, da sich nicht jedes einzelne Drama exakt einer bestimmten Stoffgruppe zuordnen lässt. Einerseits verwischen sich teilweise die Grenzen zwischen den einzelnen Bereichen, andererseits könnten manche Dramen mehreren Bereichen zugeordnet werden, wie z.B. das Drama Parthenium *Regii Vatis Perditus Absalon* (Nr.198), das einerseits eine Episode aus dem Leben des Heiligen Johannes Franciscus Regis, andererseits aber das abschreckende Beispiel eines jungen französischen Kavaliers vor Augen führt. Zu dieser Problematik vgl. BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 99.

³⁵³ Vgl. SZAROTA, Geschichte, Politik und Gesellschaft, 8. Zu den biblischen Dramen vgl. DIES., Jesuitendrama und Bibel, 37–57.

³⁵⁴ Vgl. dagegen etwa ZEISSIG, Theater der Benediktiner, 71; BOBERSKI, Theater der Benediktiner, 99–113.

³⁵⁵ Vgl. oben Punkt IV.2.d.

³⁵⁶ Vgl. dazu WIMMER, Jesuitentheater. Didaktik und Fest, besonders 34–48.

³⁵⁷ Vgl. dazu oben Punkt I.1.a., S.19f.

³⁵⁸ Vgl. z.B. das Drama *Arca/in/Sion,/Sive/Maria Birnoviana/In/Birnovio novo* (Nr.108) zur Einweihung der Kirche in Neu-Birnaue 1750, in dem die Ankunft der Bundeslade auf dem

g. Weitere inhaltliche und stoffliche Präferenzen und ihr zeitgeschichtlicher Hintergrund

Die sechs soeben beschriebenen Stoffkomplexe geben die Schwerpunkte des Marchtaler Bestandes wieder³⁵². Die in neueren Typologien an erster Stelle aufgeführten biblischen Stoffe, die seit der Frühzeit des Jesuitentheaters aufgeführt wurden³⁵³, finden sich in der Marchtaler Sammlung nur selten³⁵⁴. Gerade einmal vier Bibeldramen im engeren Sinn haben sich hier erhalten, wobei es sich beim Salemer Stück (Nr.210) nicht um ein Prosadrama, sondern um ein Drama musicum handelt. Die Stoffe sind alle dem Alten Testament entnommen, neutestamentliche Themen kommen allerdings in den Karfreitagsoratorien Sebastian Sailers³⁵⁵ und in verschiedenen Allegorien und Parabeln zur Sprache.

Einer der beliebtesten biblischen Stoffe auf der Jesuitenbühne war der des ägyptischen Josef³⁵⁶. Er findet sich auch im Marchtaler Bestand nicht nur in den Chören, sondern darüber hinaus in einem Drama (Nr.394), von dem weder Titel noch Ort noch Zeit der Aufführung bekannt sind. In einem Drama aus Augsburg wurde 1741 das Schicksal von Zidkija (597–587 v. Chr.), des letzten Königs in Judäa vor dem Babylonischen Exil, thematisiert (Nr.55), die darstellende Gruppe ist nicht vermerkt. Die Münchener Jesuiten brachten 1769 in einer Meditation den Abraham-Stoff (Gen 22) auf die Bühne (Nr.303). Das Drama musicum der Salemer Zisterzienser befasste sich 1761 im Herbstspiel mit dem Konflikt zwischen David und Absalom (Nr.210).

Neben diesen ‚klassischen‘ Bibeldramen finden sich im Marchtaler Bestand auch Allegorien, die eine biblische Aussage symbolisieren, wie das Weingartener Herbstspiel von 1749 *Filius Redemptor Mundi* (Nr.99)³⁵⁷. Umgekehrt werden in manchen Melodramen biblische Stoffe und Personen gewählt, um diese auf ein bestimmtes Ereignis der Gegenwart oder die zu ehrende Person zu deuten und bestimmte Parallelen aufzuzeigen³⁵⁸. Außerdem gibt es Parabeln über biblische Inhalte, wie z.B. die Parabel aus Ochsenhausen vom September 1770 mit dem Titel *Misericors Dominus, & Justus. / Psal. 114. V. 5. / In / Archibio / Panctisiae Rege / Symbolice Adumbratus. / Das ist, / der barmherzige, aber auch gerechte / Gott / symbolice abgeseildert, und vorgestellet / in / Archibio / einem Koenig Panctisiens, / und seinen zwey Soehnen* (Nr.315).

Auch wenn die symbolische Zuordnung der Personen hierbei recht deutlich ist, wird diese im „Clavis Personarum“ explizit erläutert. Neben Archibius, der als Christus, der barmherzige Vater und gerechte Richter, gedeutet werden soll, treten u. a. Praotophilus und Apotomius auf, welche die Barmherzigkeit und die Gerech-

Berg Sion als Typus der Übertragung des Gnadenbildes in die neue Kirche gedeutet wird. Zu diesem Melodrama vgl. unten Punkt V2.b.

³⁵⁹ FZA Ma 1373, 616.

³⁶⁰ Vgl. dazu unten Punkt V2.d.; Abschnitte V3. und V4.

tigkeit Gottes symbolisieren sollen. In diesem Stück handeln also reale Personen, die hier eine Eigenschaft Gottes darstellen, welche in anderen Stücken aber direkt als Allegorie auftritt. Die Handlung der Parabel ist leicht verständlich: Als König Archibius aus dem Krieg zurückkommt und feststellt, dass sein Hofmeister und seine Söhne das Reich in einen verderbten Zustand verkommen ließen, verzeiht er den Reumütigen, sogar den Sklaven aus Ost und West, die hier Heiden symbolisieren. Die Söhne allerdings bleiben stur und versuchen sogar eine Verschwörung gegen den Vater, der daraufhin die Söhne verstößt und in die ewigen Kerker werfen lässt, die Sklaven aber an Kindes statt annimmt. Das Thema von der Verstoßung der rechtmäßigen Erben oder Gäste und der Annahme derer, von denen man es am wenigsten erwartet, findet sich zwar im Neuen Testament öfter, jedoch nicht in der konkreten Form der hier dargestellten Parabel. Am Schluss des Arguments bzw. des „Inhalts“ wird für die Zuschauer deutlich formuliert, welche religiöse Botschaft durch die folgende Aufführung inszeniert werden soll: „Und zeigte klar und wahr zu seyn, dass viele von Auf- und Niedergang kommen werden, und sich setzen in dem Reich der Himmlen; die Kinder aber des Reichs werden verstossen werden in die äußerste Finsternissen, wo nichts wird seyn dann heulen und Zaehnklopfen. bey Matth. am 8³⁵⁹ (Mt 8,12). Die Haupthandlung umfasst insgesamt nur zwölf Szenen, während es sechs übrige Teile gibt. Der musikalische Prolog und die Chöre präfigurieren am Beispiel des alttestamentlichen Stoffes von David und Absalom (2 Sam 14–18) das Geschehen des folgenden Aktes. Das Ende Absaloms und der Verschwörer wird durch zwei Boten berichtet.

Mythologische Stoffe werden in den Prosadramen des Marchtaler Bestandes – anders als in den Chören – nicht dramatisiert. Häufiger treten dagegen Personen aus der antiken Mythologie in Melodramen auf³⁶⁰. Der Dreißigjährige Krieg und die durch ihn gegebenen Aufstiegsmöglichkeiten veranlassten die Patres, auf die Gefahren aufmerksam zu machen, denen Ehrgeizige und Emporkömmlinge ausgesetzt sind³⁶¹. Ein solches Drama brachte das Kloster Zwiefalten in Gestalt eines Eulogius-Dramas 1665 mit *Paupertas / Virtutis magistra / In Eulogio* auf die Bühne (Nr.4)³⁶². Der brave und gottesfürchtige Steinhauer gelangt auf Bitten des Eremiten Daniel,

³⁶¹ Die Jesuiten verurteilten Ehrgeizige und Emporkömmlinge, die ihrer Ansicht nach ebenso wie die Rebellen eine Gefährdung der gottgewollten Ordnung darstellen und daher in den Stücken meist wieder fallen müssen. Vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.I/1, 71; DIES., Geschichte, Politik und Gesellschaft, 123, 188 und 194–198. Zu den Rebellen auch DIES., Jesuitendrama und Bibel, 49f.

³⁶² Zu diesem Stück vgl. auch FREI, Zwiefalter Schul- und Klostertheater, 276–284.

³⁶³ FZA Ma 1372, 315. Zu den jesuitischen Eulogius-Dramen zwischen 1658 und 1704, die zeigen sollen, dass jeder mit dem ihm von Gott bestimmten Platz zufrieden sein soll, vgl. SZAROTA, Jesuitendrama, Bd.III/2, Stücke III, x, 5–9, 1854–1886, (Periochen) und 2315–2320 (Kommentar). Laut Frei unterscheidet sich das Zwiefalter Stück „von den themengleichen Jesuitendramen durch die stärkere Betonung der bewußten Umkehr des Eulogius, die von Gott selber betrieben wird, indem er Daniel [einen Eremiten] dazu anhält, Eulogius wieder auf den rechten Weg zu bringen.“ FREI, Zwiefalter Schul- und Klostertheater, 281.

den er unterstützt hat, zu Reichtum und steigt am Hof Kaiser Justinus' (518–527) zu den ersten Ehrenämtern auf. Nun wandelt sich seine einstige Großzügigkeit gegenüber den Armen zu einer harten Weigerung, diesen weiterhin zu helfen. Nach dem Regierungsantritt Kaiser Justinians (527–565) ändern sich die Verhältnisse, und Eulogius muss fliehen. Zurück in seinem alten Dasein belehren ihn Daniel und die Allegorie der Ratio über seine Fehler und raten ihm zu einem tugendhaften Leben, dem sich der reuige Steinmetz nun wieder zuwenden will, so dass die betrügerische Fortuna keine Angriffsmöglichkeit mehr hat. So wird die Armut zur Lehrmeisterin der Tugend; das Stück mahnt alle diejenigen, die nach Reichtum und Höherem streben, dabei nicht das Wesentliche, nämlich das gottgefällige Leben, zu vergessen. Auch für sie gilt der Rat am Ende des Dramas, dem Eulogius sich in seiner als Echo gestalteten Antwort unterwirft: „Ratio: Pietas amabilis ave. Eulogius: Ave. Daniel: Numen benignum fave. Eulogius: Fave. Ratio: Orbis incaute cave. Eulogius: Cave“³⁶³. Das Drama mit beherrschendem Inhalt war dem Zwiefalter Abt Christoph gewidmet. Neben dem Namenstag und dem Geburtstag des Abtes ergriffen die Patres der oberschwäbischen Abteien im Laufe des Klosterjahres viele weitere Gelegenheiten, um sich auf der Bühne zu profilieren, wie in den vorausgehenden Ausführungen immer wieder deutlich geworden ist. Diese Anlässe sollen im folgenden Kapitel systematisch erfasst und die Inhalte der dort aufgeführten Stücke beschrieben werden.

¹ Vgl. SCHNEIDER, Regularkanoniker und Benediktiner, 64; LEINSLE, Prämonstratenserkultur, 21; weiterführend REDEN-DOHNA, Reichsstandschaft und Klosterherrschaft.

² SCHMID, ‚Es leben die Prälaten!‘, 141. Vgl. ebd, 144.

³ Vgl. LEINSLE, Weißenau, 26–29; SCHMID, ‚Es leben die Prälaten!‘, 141 f. Zur Festkultur des französischen Hofes unter Ludwig XIV. vgl. KAPP, Spielen und Mitspielen, 105–139; RECKOW, Der inszenierte Fürst, 71–104; OECHSLIN, Fest und Öffentlichkeit, 9–49.

⁴ Vgl. SCHMID, ‚Es leben die Prälaten!‘, 143 f.

⁵ Vgl. SCHROTT, Spiritualität, 188.

V. Das Ordenstheater im Kontext klösterlicher Festkultur: Theater im Dienst der Repräsentation und Selbstverpflichtung

1. Das (Musik-)Theater als Teil des barocken Klosterfestes

Die Vorsteher der (schwäbischen) Klöster und Stifte waren zugleich Landesherren ihres Territoriums, so dass die Äbte nicht umhin kamen, ihre Institutionen den politischen, rechtlichen und kulturellen Gegebenheiten der sie umgebenden Staats- und Gesellschaftsordnung anzupassen. Daher fungierten die Klöster zugleich als lokale geistliche und als weltliche Zentren¹. Um ihren herausgehobenen Status als reichsunmittelbare Klöster nach außen hin für jedermann augenfällig zu demonstrieren und zu manifestieren, setzten die Abteien alle ihre wirtschaftlichen Ressourcen ein: „Macht, Ruhm, Luxus und Wohlstand steigen zu den großen Leitsternen des Jahrhunderts nach dem Dreißigjährigen Krieg auf“². Dabei waren es die kulturellen Leitprinzipien der deutschen Fürstenhöfe, die – in Nachahmung des französischen Sonnenkönigs Ludwig XIV. (1643–1715) – prägend auf die Kultur der Prälatenklöster des 17. und 18. Jahrhunderts wirkten³. Die Fürsten betrachteten die mit großem äußeren Aufwand betriebene mäzenatische Kulturpflege als Möglichkeit, sich Ruhm zu erwerben, dabei in außenpolitischer Hinsicht „den Standort des Hofes und des [...] Staates im Herrschaftsgefüge deutlich zu machen“ und in innenpolitischer Hinsicht „die innere Gesellschaftshierarchie zu verdeutlichen und zu zementieren“⁴. Herrschaft war auf Repräsentation angelegt und von dieser abhängig⁵.

Dies lässt sich in vielerlei Hinsicht auch auf den kirchlichen Bereich übertragen: Mittels prunkvoll und luxuriös gestalteter Gebäude und Feste sollte die entschei-

⁶ Vgl. SCHMID, ‚Es leben die Prälaten!‘, 151 f.

⁷ Vgl. PÖRNBACHER, Sebastian Sailer, 306. Zu den unterschiedlichen Festanlässen, wie sie (teilweise) auch im Marchtaler Bestand zum Ausdruck kommen, vgl. unten Abschnitt V2.

⁸ Vgl. SCHROTT, Spiritualität, 182–187; PFISTER, Die barocke Kloster- und Festkultur, 158.

⁹ Vgl. SCHROTT, Spiritualität, 190–192.

¹⁰ Vgl. KAUFMANN, Äbte, unpaginiert, der einige Gesellschaften der Amtszeit des Schussenrieder Abtes Magnus Kleber (1750–1756) beschreibt. Am 5. Januar 1752 zählten zu den Neujahrs-Gästen die Fürstäbtissin von Buchau, Maria Karolina, Gräfin von Königsegg-Rothenfels (1742–1774) mit acht Stiftsdamen und Gefolge sowie verschiedene Grafen mit Familie.

¹¹ Vgl. KÜSTER, Zwiefalter Klostermusik, 240.

¹² KNEDLIK, Theaterpflege, 120 f. Auch die festlichen Aufführungen der Jesuitenkollegien vor hohen Gästen dienten natürlich zu einem gewissen Grad der Repräsentation, da sie aber vor allem im Rahmen der Schule und der Kongregationen stattfanden (vgl. oben Abschnitt III.7), werden die im Marchtaler Bestand überlieferten Quellen aus diesem Bereich (Nrn. 57, 304, 309 und 367) in diesem Kapitel nicht mehr berücksichtigt.

dende Bedeutung der Kirche und der Klöster auf den verschiedenen Ebenen des gesellschaftlichen und religiösen Lebens, ihre Lebenskraft und Lebensfähigkeit sichtbar und überwältigend zum Ausdruck kommen. Dies umso mehr als man nach den Erschütterungen der Reformation zu einem neuen Selbstbewusstsein gelangt war, das man auch gegenüber den Protestanten zur Schau stellen wollte. Nicht zu vernachlässigen ist die katechetische Wirkungsabsicht, verweisen doch Glanz und Luxus bereits im Diesseits auf die himmlische Herrlichkeit Gottes.

Die barocken Feste waren die hervorragendste Möglichkeit, die prunkvollen Repräsentationsbauten im Rahmen eines statusgemäßen gesellschaftlichen Lebens zum Einsatz zu bringen. Im Mittelpunkt der klösterlichen Feste standen der feierliche Gottesdienst und die Festpredigt(en), meist gehörte die Aufführung von Dramen oder Musikdramen dazu⁶. Die Festlichkeiten förderten die Selbstdarstellung der Abteien, darüber hinaus waren die kirchlichen Feste für das Volk gedacht, wie Festschriften zu Jubelfesten belegen⁷. Denn gerade an Festen der Institutionsgeschichte öffneten sich die Klöster und Stifte in spezifischer Weise für ihre Umwelt und kamen so ihren Verpflichtungen im Hinblick auf die Gemeindegeseelsorge in einer Weise nach, welche die Gewohnheiten des Alltags überstieg⁸. Die Feste als Feiern in Gemeinschaft dienten auch der „Vermittlung und Weitergabe des identitätssichernden Wissens“, machten „kollektive Identität(en)“ erlebbar und stärkten so die Identifikation der Mitglieder einer bestimmten Gruppe – hier der Klostergemeinschaft von Abt, Konventualen, Klosteruntertanen und Pfarrvolk. Das Phänomen der Erinnerung – als „kulturelles Gedächtnis“ – spielte dabei eine wesentliche Rolle: Durch sie wurde Herrschaft legitimiert⁹.

Dem Zweck der Repräsentation kam die Tatsache entgegen, dass an den Feiern großer Feste, aber auch zu anderen Gelegenheiten, wie Neujahr und Namenstag, benachbarte Klöster und vornehme Besucher teilnahmen¹⁰, was sich u. a. auf den Titelblättern der Periochen niederschlägt, wenn dort nicht nur der Abt des Heimatklosters, sondern auch anwesende Gäste aufgeführt werden. Der soziale Status der Besucher kam der eigenen (kulturellen) Selbstdarstellung des Klosters zugute. Wurden die aufgeführten Dramen gedruckt, so sollte durch die publizistische Breitenwirkung „in Anlehnung an die höfische Festkultur eine »repräsentative Öffentlichkeit« hergestellt werden. Teilweise wurden die Libretti den vornehmen Gästen vor der Aufführung feierlich überreicht¹¹. „Der festlichen Theateraufführung – oder auch der Tafelmusik – wohnt somit ein zeremonieller Charakter inne, der auf die sinnliche Erfahrbarkeit von »Majestas« abzielt“¹².

Um standesgemäß repräsentieren zu können, waren die Äbte durchaus zu In-

¹³ UNOLD, Vollständige/Beschreibung, 115. Vgl. LEINSLE, Weißenau im Rahmen der Prämonstratenserkultur Oberschwabens, 25; SPAHR, Geschichte der Weißenauer Heiligblutreliquie, 78–92.

¹⁴ POLONYI, Katakomben-Heiligen, 69.

¹⁵ Vgl. ASSFALG/MÜLLER, Marchtal, 33.

vestitionen bereit, so ließ beispielsweise der Weißenauer Abt Antonius II. Unold (1773–1784) für das Jubiläumsjahr 1783 sein Comödienhaus restaurieren und mit einer neuen Bühne versehen, um seinen Besuchern etwas bieten zu können. Er beschreibt dies folgendermaßen: „Hohe und niedere Gäste, die wir unzweifellich vorsehen mußten, durften mit Recht bey vorhabender Feyerlichkeit auf einen in etwas zerstreud, abwechselnd, unschuldigen Unterhalt einen nicht gar höheren [...] Anspruch machen. Ich ließ dem zufolge durch hiesigen H. Kapitularen und Professoren der untern Schulen P. Petrus Feinstle in teutscher Sprache ein Sing=Spiel [...] aufsetzen [...]. Um nun dieses Spiel anständiger producieren zu können, so fand [ich] letzten Sommer notwendig, das gewöhnliche Comoedien-Haus von innen bestmöglich zu repariren, eine geräumige Logie aufzustellen, ein ganz neues Theater verfertigen, und von den 2 Gebrüder Andreas und Anton Brugger mahlen zu lassen, welches alles in Tempore noch zustand gebracht worden“¹³.

Im Laufe der Klostersgeschichte, des klösterlichen Jahreslaufs und des Lebenslaufs von Abt und Konventualen fanden sich vielfältige Gelegenheiten, die feierlich gestaltet und mit der Aufführung eines Dramas, eines Musikdramas oder einer Kantate besonders begangen wurden. Dabei muss man zwischen den großen Festen unterscheiden, an denen eine breite Öffentlichkeit teilnahm, und den Festen, die hauptsächlich im Rahmen des Konvents, eventuell noch mit ausgewählten Gästen begangen wurden. Die größte repräsentative Kraft besaßen diejenigen Feste, an denen man der langjährigen Geschichte des Klosters und seiner Schutzheiligen gedachte bzw. deren Ankunft im Kloster feierte. Da sich diese außerordentlichen Feste im Marchtaler Bestand jedoch kaum niedergeschlagen haben, werden sie im folgenden Punkt nur kurz vorgestellt.

2. Besondere Feste der Klöster und bevorzugte Inhalte der Stücke

a. Translationen

Die „Institutionalisierung des Kultes römischer Katakombenheiliger“¹⁴ im 17. und 18. Jahrhundert war u. a. mit feierlichen Translationen der Reliquien verbunden, zu denen in den Abteien meist auch die Aufführung eines Theaterstückes gehörte. Obwohl das Reichsstift Marchtal damals über mehrere Reliquien römischer Katakombenheiliger verfügte¹⁵, sind keine zugehörigen Dramen oder Periochen überliefert, sieht man vom Tiberius-Drama ab, das allerdings nicht bei einer Translation, sondern zu Ehren des Marchtaler Abtes Nikolaus aufgeführt wurde (Nr.6). Jenseits

¹⁶ Vgl. POLONYI, Katakomben-Heiligen, 79–85 und 101.

¹⁷ Vgl. PÖRNBACHER, Barockliteratur in Irsee, 247–254.

¹⁸ Vgl. StAS Dep.30 /12 T 2, Nr.9.

¹⁹ Vgl. FREI, Zwiefalter Schul- und Klostertheater, 274 f.

²⁰ Vgl. StAS Dep.30/12 T2, Nr.11.

des Marchtaler Bestandes gibt es aber aus dem Kloster Ochsenhausen ein Melodrama, das eine Translation thematisiert. Es wurde 1728 vom Ochsenhausener Konventualen Franciscus Kraft († 1735) verfasst und 1750 zur *Renovatio Translationis* unter dem Titel „*Date palmas ac Coronas seu Victoria in quadro pro uno contra tres*“ gedruckt. Das Drama zeigt, wie in der Liebe und Treue zu Gott die Gefahren der Welt überwunden werden können. Nachrichten über Aufführungen anlässlich der Translation römischer Katakombenheiliger sind auch aus Irsee (1668 und 1725), Wiblingen (1681) und aus Zwiefalten (1669 und 1685) überliefert¹⁶.

Von der Translation und feierlichen Beisetzung des Märtyrers Eugenius am 10. Juli 1668 in Irsee haben sich gedruckte deutschsprachige, teils gesungene Theaterszenen („Triumph-Läger“) erhalten. Sie wurden während der feierlichen Prozession am Samstag Nachmittag an drei Stationen aufgeführt. Es treten dem Kloster Irsee verbundene Heilige und die Kirche von Irsee auf und sagen dem Kloster Trost zu. Dieser werde durch ihre Reliquien, die sich in Irsee befinden, vermittelt. Wie üblich versprechen die Heiligen dem Kloster ihren Beistand für die Zukunft. Diese Szenen waren Teil einer großen Sollemnität, bei welcher der ‚Kunst des Wortes‘ in Form von eigens zu dieser Feier gefertigten Theaterszenen, Predigten, Emblemen und Inschriften eine wichtige Bedeutung zukam. Auch zur Translation der Reliquien der Heiligen Faustus und Candidus 1725 gab es neben den üblichen Feierlichkeiten, die diejenigen von 1668 an Prunk und Sorgfalt noch übertrafen, ein Theaterspiel auf einer im Klosterbereich errichteten Bühne¹⁷.

Die Übertragung der Reliquien der heiligen Exuperia nach Zwiefalten 1669 wiederum vollzog sich in einem Festzug, der durch symbolgeschmückte Triumphporten führte. Außer einem feierlichen Gottesdienst und der Bewirtung der Gäste fand eine Theateraufführung statt, zu welcher der Zwiefalter Mönch Modestus Kaiblin (1648/49–1698) die Musik komponiert hatte. Das Drama handelt von der Gründung des Klosters und seinem Wachstum. Bei der Translationsfeier war auch Abt Nikolaus von Marchtal mit einigen Konventualen anwesend. Am 17. September 1669 belohnte er die Darsteller für die gehaltene Komödie mit 3 fl.¹⁸ Die Theateraufführung durch die studierende Jugend Zwiefaltens anlässlich der Translation der Gebeine des heiligen Vitalis am 5. September 1685 fand „a prandio“ statt und dauerte vier Stunden. Anwesend waren Zuschauer beiderlei Geschlechts und aus allen Gesellschaftsschichten¹⁹. Wieder erhielten die Komödianten vom Marchtaler Abt Nikolaus 3 fl.²⁰

²¹ Vgl. KALCHTHALER, „Maria in Neu-Birnau“, 81–113.

²² BISEMBERGER, Maria in Neu-Buernau, 24.

²³ Vgl. SCHMIDER, Musikgeschichte, 422.

²⁴ Die Regieanweisungen sehen als Bühnenbild den „Lacus Podamicus“ vor, auf dem Misanthropia mit einem Schiff fährt. Schließlich heißt es: „Intonat, & mergitur ratis Misanthropiae. Surgunt ex Lacu Tritones. Adnavigat ab interiore lacus [...] Antrophila.“ Abschließend: „Post lacum exhibitur mons, cui insidet Amalthaea cum Jove parvulo: illa cum cornu copiae, hic cum fulmine.“ FZA Ma 1375, 502.

Bevorzugt wurde also die Geschichte des Klosters und seiner Heiligen dramatisiert, die für das Kloster und die Klostergemeinschaft Schutz und Beistand bedeuteten. Die Stücke stärkten dabei das Vertrauen in die Zukunft, das auf den Erfahrungen der Vergangenheit gründete. Sie riefen aber gleichzeitig dazu auf, an der Liebe zu Gott und seinen Geboten festzuhalten, wie das Ochsenhausener Drama von 1750. Nicht die Translation eines Katakombenheiligen, sondern die Übertragung eines Gnadenbildes wurde 1750 in Neu-Birnau gefeiert; sie war mit der Weihe der neu gebauten Kirche verbunden. Das zugehörige Drama hat sich auch im Marchtaler Bestand erhalten.

b. Die Kirchweihe von Neu-Birnau im Jahre 1750

Über die Geschehnisse im Zusammenhang mit der Verlegung der Marienwallfahrt nach Neu-Birnau seit 1746 und über die dortigen Kirchweihfeierlichkeiten im Jahr 1750 geben zwei Berichte des Salemer Zisterziensers und Historiographen Matthias Bisemberger Aufschluss. Die Beschreibung des sechstägigen Kirchweihfestes, das am 20. September 1750 begann und zu dem eine stattliche Anzahl von Ehrengästen bereits am Vortag angereist war, wurde 1751 in Konstanz gedruckt²¹. Am Abend des zweiten Festtages, dem 21. September, erfolgte die Aufführung des Melodramas *Arca / In / Sion / Sive / Maria / Birnoviana / In / Birnoviana Novo* (Nr.108) auf einer Bühne vor dem „Chor-Altar“. Die hierzu notwendige Theaterbühne war in der Kirche so aufgestellt worden, „dass die wunderthaetige Bildnus auf dem Altar, und eigenen Thron sitzend, ihre Person selbst zu deren Anwesenden zaertisten Hertzens-Bewegungen vertreten koennte“²². Die Vorstellung zog sich über vier Stunden hin, von 17 Uhr bis 21 Uhr. Verfasser des Melodramas war der Kapitular und Theologieprofessor Gero Böttinger aus Salem, Komponist der Salemer Konventuale Alanus Berckheimer²³. Beide sind auf dem bei Herckner in Ravensburg gedruckten Dramentext nicht vermerkt.

Das Drama beginnt mit einem „Praeludium“, es folgen der „Actus unicus“ mit acht Inductiones und ein Epilog. Das Praeludium greift auf mythologischer Ebene das Geschehen in Neu-Birnau auf: Zunächst muss der oberste Gott des Bodensees

²⁵ Diese dritte Induction erinnert an die Diskussionen, die im Umfeld der Verlegung der Wallfahrt von Alt- nach Neu-Birnau im Jahr 1746 stattfanden. Die Salemer Äbte Konstantin (1725–1745) und Stephan II. (1745–1746) mussten sich gegen den heftigen Protest der Reichsstadt Überlingen zur Wehr setzen, die mit der Translation nicht einverstanden war. Schließlich ließ Abt Stephan das Gnadenbild ohne das Wissen der Überlinger nach Salem bringen, wo es bis zur Übertragung nach Neu-Birnau bleiben sollte. Der Magistrat der Reichsstadt wurde erst nach erfolgter Verlegung informiert. Vgl. KALCHTHALER, „Maria in Neu-Birnau“, 81–84.

²⁶ FZA Ma 1375, 510.

²⁷ Ebd., 513.

²⁸ Vgl. KALCHTHALER, „Maria in Neu-Birnau“, 101.

²⁹ FZA Ma 1375, 521.

(„Lacus Podamicus“) in einer Seeschlacht gegen Misanthropia und die Furien verteidigt werden. Dann erscheint die Glück verheißende Anthrophila mit den Nymphen und schließlich Amalthea mit dem kleinen Jupiter, was zweifelsohne als das Gnadenbild von Neu-Birnau zu deuten ist. Die Szene, die ebenfalls auf der Bühne in der Kirche aufgeführt wurde, weist einige Spezialeffekte auf²⁴. Im Hauptteil des Melodramas wird die Translation auf alttestamentlicher Ebene präfiguriert. Er zeigt den Tempelbau und die Übertragung der Bundeslade in den Neubau. Das Stück beginnt mit der Nachricht vom Sieg Davids über die Philister, für den ihm Jubel entgegengebracht wird. Doch dieser will das Lob nicht für sich, sondern Gott soll gepriesen und ihm die Ehre erwiesen werden. Deshalb denkt David über die Verlegung der Bundeslade nach, doch nicht alle aus dem Volk sind einverstanden²⁵. In der vierten Inductio werden die Vorzüge der Bundeslade gepriesen, die auf das Birnauer Gnadenbild übertragbar sind: „Arca, O Rex, semper sanctissimum / Patribus extitit Domini reliquiarium: / Ab Arca petebant consilia, / eventus prosperos, bona pariter omnia“²⁶. Die fünfte Szene dient der Beratung über den Bau eines Tempels für das Heiligtum; eingeschoben ist ein „Saltus, quo aedificatur Templum pro Arca“²⁷. In der sechsten Inductio, einer Intercalaris, belohnt Maria diejenigen, die sich um die Translation ihres Gnadenbildes mühen, vor allem den neuen Salemer Abt Anselm II. (1746–1778).

Nun wird die Bundeslade in einem prächtigen Triumphzug transferiert. In der letzten Szene preist David den Herrn und das ganze Volk Israel. Der Epilog dient der Entschlüsselung: „Post umbram veritas.“ Hier wird Maria als die wahre Bundeslade vorgestellt, die den Messias in sich getragen hat und deren Gnadenbild gerade übertragen wurde. Bereits in der Predigt zur Translation des Gnadenbildes von (Alt-)Birnau nach Salem im März 1746 war die Bundeslade als Präfiguration für Maria herangezogen worden²⁸. Abschließend werden die anwesenden „Duces, Sacerdos, & popule“ aufgefordert, Maria zu preisen. Ein Chor übernimmt den Gruß

³⁰ Vgl. WALTER, Kurze Geschichte, 359. Zu Geschichte, Anlässen, Ablauf und Bedeutung solcher Jubiläums- bzw. Säkularfeiern vgl. RÖMMELT: „Ein ganz Verwunderungs-volle Scena“, 141–155; DERS., Kaiser, Papst und Vaterland, 119–125; DERS., Tausendjahrfeier, 265–316; DERS., Tausendjahrfeiern, 163–224; SCHULLER, Jubiläen in Klöstern und Stiften, 287–304.

³¹ SAILER, Das jubelnde Marchtall. Eine Beschreibung dieser Jubiläumsfeierlichkeiten, wie sie beispielsweise über die Tausendjahrfeier von Ottobeuren (vgl. [BAYRHAMMER], Das von der Gottseligen Milde Sylachi Gestiftete [...]Tausendjährige Ottobeyren) oder aus Wessobrunn (vgl. „Tausendmahl gesegnete/Brünnen Wessonis“, einer Beschreibung dieses Ereignisses mit allen Besuchern, Predigten, Festzügen, Emblemen etc.) oder zur 600-Jahrfeier von Schussenried (VOGLER, Die Feyer des sechsten Jahrhunderts) überliefert sind, ist aus der Abtei Marchtal nicht bekannt. Vgl. auch das Quellenverzeichnis bei BROSETTE, Inszenierung des Sakralen, 623–631, die Beschreibungen aus weiteren Klöstern und Stiften auflistet.

³² Dagegen rechnet FREL, Comodia Sacra, 205, das Herbstspiel fälschlicherweise zu den Festspielen. Zum Drama selbst vgl. oben Punkt IV.2.a., S.210–215.

³³ Vgl. auch KNEDLIK, Theaterpflege, 121; SCHROTT, Spiritualität, 191.

³⁴ Vgl. SCHMID, „Es leben die Prälaten!“, 151 f.

Mariens und die abschließende Bitte: „Nos Materno lumine / respice MARIA“²⁹. Damit liegt ein stimmig aufgebautes Melodrama vor, in dem auf unterschiedlichen Ebenen das Geschehen um die Translation vorgebildet, oder besser nachgespielt wird, da die Translation bereits am Vortag stattgefunden hatte. Im Epilog wird der entscheidende Bezug zur Gegenwart hergestellt und die anwesenden Zuschauer in das Geschehen hineingenommen. Das Stück schließt mit der vertrauensvollen Bitte um den Schutz Marias. Die Dramen anlässlich bestimmter Klosterjubiläen weisen häufig Bezüge zur Vergangenheit des Klosters auf, wie der folgende Punkt zeigt.

c. Säkularfeiern (Klosterjubiläen)

Im Jahr 1771 feierte das unmittelbare freie Reichsstift Marchtal den 600.Jahrestag seiner Stiftung am 1.Mai 1171 durch den Pfalzgrafen Hugo II. von Tübingen (1152–1182) und seine Frau Elisabeth. Zu solchen Feiern gehörten im Allgemeinen geistliche und weltliche Elemente wie Vesper, Festpredigt, Pontifikalamt, Prozession, Festzug, Festmahl, Musik und auch Theateraufführungen. Das Fest zum Dank für das 600-jährige Bestehen der Abtei in Obermarchtal begann am 1.Mai und zog sich – wie in den meisten Klöstern und Stiften dieser Zeit üblich – über acht Tage hin, an denen jeweils ein feierliches Amt und eine Predigt gehalten wurden³⁰. Der Marchtaler Kanoniker Sebastian Sailer verfasste zum Jubiläumsjahr eigens eine kurze Geschichte seines Klosters³¹. Ein Theaterstück im Rahmen der Jubiläumsfeierlichkeiten im Mai hat sich im Marchtaler Bestand nicht überliefert. Das vorliegende Drama *Hugonis Fundatoris nostri Marchvallensis Liberatio* (Nr.324) aus dem Jubiläumsjahr wurde zum Ende des Schul- und Jubiläumsjahres aufgeführt („in fine anni Scholastici, ac Jubilariis exhibitae“), nämlich am 3. und 5.September 1771, und gehörte damit nicht mehr zum Dankfest im engeren Sinn³².

Vielfach wird in den aus Anlass der meist achttägigen Jubiläumsfeierlichkeiten aufgeführten Dramen – so auch 1771 in Marchtal – die Geschichte des Klosters oder des Stifts als Heilsgeschichte gedeutet, in der Gott die Gründung selbst in die Wege geleitet und über die Jahrhunderte hinweg seine schützende Hand über die Institution gehalten hat. Daraus ließ sich wiederum eine besondere Erwählung ableiten, durch die sich das Kloster besonders legitimierte³³. Aus diesem Grund war im Rahmen der klösterlichen Festkultur das historische Fest besonders wichtig³⁴.

²⁹ „Daphnis pastor nobilis, [...] amârunt / sicelides Musae, dexter donavit avenâ / Phoebus castaliâ, & jussit, Projectus in herba / siquando caveret, laetos per prata, per arva, Ad Daphnin properare greges, rivosque silere. Igitur sub Daphnidis nomine veneramus Reverendissimum nostrum Praesulem Jubilaeum. [...] Nobis Amyntas est ex Conventu v. P. Prior. Grex est Conventus Wessofontanus.“ „Tausendmahl gesegnete/Brünnen Wessonis“, 56.

³⁶ Zitat nach KNEDLIK, Theaterpflege, 120. Vgl. SCHROTT, Spiritualität, 183.

³⁷ So erhielt der Konvent von Schussenried am 14.April 1682 für seine Musik 3 fl. Am 7.November 1691 schenkte der Abt „dem Ehrwürd. Convent allda, umb gehaltener Oration, und Musice, neben Etwelcher Bilder auch gelt“, und zwar 4 fl. 45 Kr. Vgl. StAS Dep.30/12 T2, Nr.7–13, passim.

Obwohl im 18. Jahrhundert nahezu jedes oberschwäbische Kloster die Säkularfeier seiner Gründung beging und zugehörige (Musik-)Dramen erhalten sind, gibt es, wie gesagt, im Marchtaler Bestand darüber leider keine Zeugnisse. Vielerorts wurden die (Musik-)Dramen aber in die Berichte über die Feierlichkeiten aufgenommen. In Wessobrunn hatte man beispielsweise am ersten Tag der Festoktav, dem 23. September 1753, vor der feierlichen Vesper eine „Vocal-Music“ aufgeführt, in der die *Providentia Divina*, *Wessonia*, *Nursius* und *Törring* sowie ein Schlusschor auftraten. Am zweiten Tag, an dem auch die goldene Profess des Abtes Beda gefeiert wurde, brachte der Konvent nach dem Mittagessen musikalische Glückwünsche in Form eines ‚Hirtenspiels‘ dar. Dieses ist vor allem deswegen interessant, weil die Zuordnung der Vergilschen Hirten zu den Klosterangehörigen begründet wird. So soll der Abt als *Daphnis* geehrt werden. *Amyntas* ist der Prior, und die Herde stellt den Konvent dar³⁵. Neben diesen großen Festen wurden auch die Besuche vornehmer Gäste u. a. durch ein Theaterstück festlich gestaltet.

d. Besuche und Zusammenkünfte

Die Besuche verliefen nach einem festen Zeremoniell. So heißt es etwa in der Chronik des Klosters Plankstetten über den Besuch des Eichstätter Fürstbischofs Johann Anton I. Knebel von Katzenellenbogen (1705–1725) im Jahre 1710: „Danach wurde der Bischof unter einen [sic!] Himmel von Conventualen in die Kloster-Kirche getragen und das *Te Deum* [...] abgesungen. Hierauf empfing der Abt im Abteygebäude die Huldigung, die Festlichkeit wurde mit einem großen Festmahle geschlossen, wobei die Convent-Glieder musizierten“³⁶. Die Marchtaler Abteirechnungen zeigen, dass die Konventualen oder die „Comödianten“, wie Abt Nikolaus sie meistens nannte, durch diese Aufführungen auch finanzielle Vorteile hatten, selbst wenn sich diese nur in bescheidenem Rahmen bewegten³⁷.

Im Marchtaler Bestand finden sich eine Reihe von Kantaten und Melodramen, die einem hohen Gast gewidmet sind. Meist handelt es sich um Äbte aus den umliegenden Klöstern, die nach ihrer Wahl und Weihe ihren Nachbarn einen ‚Antrittsbesuch‘ abstatteten. Die Reihe eröffnete Abt Edmund II. von Marchtal, als er in seinem ersten Regierungsjahr 1746 nach Wengen und nach Zwiefalten ging (Nrn. 69 und 70). Abt Edmund war 1752 zum Namenstag des Wengener Abtes Joseph in dessen Kloster (Nr. 119), 1755 feierte er dort anlässlich des Augustinustages die Messe (Nr. 147) und 1759 war er in Roggenburg (Nr. 187). Die Zwiefalter hatten 1747 Edmund von Marchtal (Nr. 84) und 1761 den neuen Abt Georg von Mengen zu Besuch (Nr. 204). Die meisten Kantaten und Melodramen stammen aus dem Reichsstift Marchtal. Die Roter Vateräbte *Ignatius* (1739–1755) und *Ambrosius* (1755–1758) waren je einmal in Marchtal (Nrn. 150 und 361). Die Äbte *Magnus* und *Nikolaus*

³⁸ Zum Stück vgl. oben Abschnitt III.6., S. 164.

³⁹ FZA Ma 1369, 477.

⁴⁰ Ebd., 479.

von Schussenried kamen 1750 und 1756 ebenfalls zum Antrittsbesuch nach Marchtal (Nrn. 110 und 158). 1755 waren es Abt Michael von Wengen (Nr.151), 1760 Abt Karl von Allerheiligen (Nr.197) und 1765 Abt Nikolaus von Zwiefalten (Nr.243), die in Marchtal ihre Aufwartung machten. Weltliche Besucher kamen 1747 mit einem gewissen Jakob Ignatius von Hagenbach (Nr.83) und 1760 mit Fürst Joseph Friedrich von Hohenzollern³⁸ in die Reichsabtei Marchtal.

Die Stücke dienten dem Lob des Gastes sowie des eigenen Abtes, geben in einer Art Selbstverpflichtung der gegenseitigen Liebe und Verbundenheit Ausdruck und schließen mit guten Wünschen. Vorgetragen wurden diese Inhalte durch Personen aus der antiken Mythologie (Orest und Pylades: Nr.70) oder durch Allegorien und Personifikationen, die unter Umständen mit den Klöstern in besonderem Zusammenhang standen, wie die drei Roggenburgischen Ähren, die 1759 beim Besuch von Abt Edmund auftraten und ihre Verehrung beiden Äbten gegenüber ausdrückten (Nr.187). Im *Homagium Filiale* (Nr.150) anlässlich des Besuchs des Roter Vaterabtes, der einen Tag nach dem Namenstag von Abt Edmund (16.November) stattfand, treten die Nymphe der Donau und Marchtals auf und vollziehen einen kurzen Gang durch die Geschichte Marchtals. Das Musikdrama schließt mit einem Lob für Edmund und der „Huldigung“ an den Vaterabt.

Der Name des Besuchers Nikolaus von Schussenried hat die Marchtaler 1756 zum Melodrama *Nicolaus Aurifer* (Nr.158) inspiriert. Hier beschreiben die auftretenden allegorischen Figuren Mammon und Genius Virtutis die Tugenden als das wahre Gold, welches ein Mensch besitzen kann, und zeigen, dass Abt Nikolaus über diese Tugenden verfügt. Größer angelegt ist das Melodrama *Samgar / Novus Dei Miles* (Nr.204), das die Zwiefalter Musen dem Mengener Abt Georg verehrten. Hier wird die alttestamentarische Figur der Debhora als Kämpferin gefeiert. In einer Anspielung auf die Zeitgeschichte wird Abt Georg, „qui nova bella bellicis hisce temporibus bellet“³⁹, mit dem alttestamentarischen Samgar verglichen, der 600 Philister erschlagen hat (vgl. Ri 3,31). Deutlich wird auch, gegen wen Georg zu kämpfen hat. Eine der auftretenden Personen ist Satan, der singt: „Protestantes triumphate! / Pessum orthodoxos date! / Furete, rapite, / Urite, capite, / Aquila Borussiae / Pardalis Britanniae! / Satanus a vobis stat“⁴⁰. Der Plausus, d. h. das musikalische Lob, für die Äbte am Schluss des Stückes fehlt natürlich nicht.

⁴¹ „1. Gen. Cong. Redde amplexus / Diva Religio! / Relig. Quam felix nexus / In hoc consortio! / Solit. Grata silentia / Hoc cum amore! / Sapient. Hoc Sapientia / Crescet Doctore. / Omnes: Tu lux mea, Dilecta, tu anima es. / 2. Gen. Cong. Foedus sit firmum, / Quod Vobis offero: / Relig. Quod in me pium, / Hoc ego confero. / Solit. Quies perpetua / Dabit vigorem: / Sapient. Et Sapientia / Reddet decorem. / Omnes. Haec una Hebronem solabitur spes. / Chorus / Vivite Praesules, Hebronis gloria! / Grata sint inclyta haec Vobis munera! / Semper sic aurea / Vivite tempora! / Sic Unio stet! / Hoc gratia det!“ Ebd. 1374, 501.

⁴² Vgl. dazu oben Punkt IV.2.d.

⁴³ Vgl. FREI, *Comoedia sacra*, 208 f.

⁴⁴ Vgl. PÖRNBACHER, *Parnassus Rottenbuchensis*, 125.

Eine besondere Zusammenkunft fand am 27. September 1768 in St. Gallen statt. Es handelte sich um einen Konvent der schweizerischen Benediktinerkongregation, zu dem ein Singspiel mit dem doppelten Titel *Fructus / Terrae Lacte Et Melle / Manantis / In Hebron ad Torrentem Botri / Sive / Congregationis / Helvético-Benedictinae / Bonitas, Disciplina, & Scientia, Fructus Honoris / In Uva Grandi, Malis Granatis, & Ficis Electis adumbrati* (Nr. 299) aufgeführt wurde. Das Stück spielt auf zwei Ebenen. Im ersten Teil wird durch Moses, Aaron, Kaleb und Josua die ‚Figura‘ dargestellt und im zweiten Teil die darin enthaltene Veritas durch die Allegorien Genius Congregationis, Religio, Solitudo und Sapientia erhellt, d. h. auf die Benediktinerkongregation gedeutet. Letztendlich diente das Drama dem Lob des Bundes der schweizerischen Benediktiner und ihrer Äbte, auf die am Schluss ein kräftiges Vivat erklingt⁴¹. Es zeigt sich also, wie die Musikdramen anlässlich bestimmter Besuche und Zusammenkünfte genutzt wurden, um einerseits die gegenseitige Verbundenheit der Anwesenden zu manifestieren und die Gäste sowie den Abt in einer Art Huldigungsspiel zu würdigen, in dem das repräsentative Moment zum Tragen kommt. Andererseits finden sich in den Stücken auch religiös-erbauliche Momente, die umso wirksamer werden konnten, als die hohen Zuschauer durch das Lob geneigt gestimmt waren. Neben diesen eher seltenen Festlichkeiten boten sich im Laufe eines Jahres regelmäßig Gelegenheiten, die zum Anlass für eine Aufführung genommen wurden.

3. Regelmäßige Darbietungen im Kirchenjahr

Im Marchtaler Bestand haben sich anlässlich bestimmter kirchlicher (Hoch-)Feste und dem damit in Zusammenhang stehenden Brauchtum vor allem Aufführungsbelege im weiteren Rahmen des Weihnachtsfestkreises und der Fastnacht erhalten. Sieht man von Sailers Karfreitagsoratorien⁴² ab, so gibt es in der Marchtaler Sammlung keine Zeugnisse, die auf Aufführungen im Rahmen weiterer Feste und Hoch-

⁴⁵ Zu diesen Spielen zählte man u. a. Verkündigungs-, Krippen-, Hirten- und Dreikönigsspiele. Vgl. u. a. LINKE, Drama und Theater, 203–217; KING, Mittelalterliche Dreikönigsspiele; FLEMMING, Geschichte, 259, im Hinblick auf die Geschichte des Jesuitentheaters.

⁴⁶ BÜCHELE, Herzrührende Schaubühne, 196, berichtet lediglich von einer kleinen dialogartigen Krippenmusik aus Gutenzell (um 1770). In Bayern waren die Weihnachtsspiele bereits 1745 erstmals verboten worden. Vgl. BROSSETTE, Inszenierung des Sakralen, 610.

⁴⁷ Vgl. Tabelle 1 bis 3 im Anhang auf der CD-ROM.

⁴⁸ Bevorzugt waren mit regelmäßig 1 fl. 30 Kr. Magister Handschuh aus Munderkingen und seine Schulknaben. Die übrigen Schüler, Musiker – überwiegend Trompeter oder Pfeiffer und Trommler, 1687 auch zwei Schalmeyer und ein Fagottist – sowie die Sänger bekamen meist weniger. Gegen Ende des Jahrhunderts (seit 1686) sind auch Spenden an Mädchen verzeichnet. Vgl. StAS Dep. 30/12 T2, Nr. 7–13, passim. Zum Munderkingener Schulwesen vgl. NUBER, Abtei Marchtal, 136 f.

⁴⁹ Vgl. PFISTER, Die barocke Kloster- und Festkultur, 161.

feste des Kirchenjahres schließen ließen. Dass es solche Vorstellungen zumindest in anderen Klöstern aber gegeben hat, zeigen die existierenden Belege aus Weingarten und Ottobeuren zu Passions- und Fronleichnamsspielen⁴³. Auch aus Rottenbuch wird von Aufführungen zu Fronleichnam berichtet⁴⁴. Die Marchtaler Überlieferung in Bezug auf das Neujahrsbrauchtum im Stift ist allerdings recht gut.

⁵⁰ Vgl. LEINSLE, Ordensreform, 213.

⁵¹ Vgl. StAS Dep.30/12 T2, Nr.9. Was die Weihnachtsspiele betrifft, von denen in den Rechnungen der Jahre 1672 und 1686–1688 die Rede ist, so lässt sich nicht feststellen, ob diese (auch) im Kloster aufgeführt wurden, oder ob die Bittsteller vom Abt lediglich einen Zuschuss für ihr Dorfspiel haben wollten. Wenn das Weihnachtsspiel allerdings durch Personen von außerhalb bestritten worden wäre, wäre es ein Grund dafür, weshalb sich im Marchtaler Bestand kein einziges Weihnachtsspiel findet.

⁵² Bereits am 12.Dezember erhielt ein Trompeter aus Ottobeuren 12 Kr., wofür ist nicht verzeichnet. Am 27.Dezember gab der Abt den „Stattpihlleuten von Ehingen, als sie umb das guete Jahr aufgemacht“ 45 Kr. Am selben Tag unterstützte Abt Nikolaus fünf Personen aus Ochsenhausen, die ein Weihnachtsspiel halten wollten, mit 10 Kr. Ein Junge und zwei Mädchen aus Munderkingen bekamen am 28.Dezember für ihre Neujahrswünsche 9 Kr. So ging es bis zum 31.Dezember, wobei Schulmeister Handschuh sich am 29.Dezember wieder über den Betrag von 1 fl. 30 Kr. freuen konnte, während sich die zwei Schulmeister aus Riedlingen, die am selben Tag mit drei Knaben gekommen waren, diesen Betrag teilen mussten. Vgl. ebd., Nr.12.

⁵³ Vgl. ebd.

⁵⁴ Am 5.Januar 1682 gab der Abt zwei Mal je fünf Knaben jeweils 10 Kr., weil sie „Adam und Eva spielen wollen“. 1685 erhielten am 9.Januar fünf Personen aus Roggenburg, die ein Spiel halten wollten, 15 Kr. und am 18.Januar „etliche Personen von Weißenhorn, so ein Spihl gehalten“ ebenfalls 15 Kr. Vgl. ebd., Nr.11.

a. Die Neujahrskantate als Huldigungs- und Erbauungsspiel

Obwohl Theatervorstellungen zu Weihnachten seit dem Mittelalter bekannt waren, wurden sie mit der Zeit seltener⁴⁵. So haben sich im Marchtaler Bestand keine Stücke erhalten, die dem engeren Umfeld von Weihnachten oder dem Hochfest der Erscheinung des Herrn (Dreikönig) zuzurechnen sind⁴⁶. Zwar erinnern die Marchtaler Musikdramen *Vota Regia / Christo Deo facta in Bethlehem / Gerechte Wünsche / Der königen in bethlehem* (Nr.174) von 1758 und *Tres / Quatuor Reges / Die Jovis infra octavum / Quatuor Regum / Annum Novum pro more Suo / advocantes* von 1772 (Nr.329) vom Titel her an die Heiligen Drei Könige, allerdings finden sich im ersten Stück auch Neujahrswünsche, und das zweite wurde zu Neujahr abgesungen und zwar zu Ehren von Prior Gilbert Baur. Neben diesem Stück finden sich in der Marchtaler Überlieferung allerdings über sechzig weitere Titel, die Ende Dezember oder Anfang Januar dem Abt oder dem Prior des Klosters zum Jahreswechsel bzw. zu Neujahr gewidmet waren⁴⁷. Die meisten Belege – mit Ausnahme eines Xenium aus Ochsenhausen (Nr.79) von 1747 – stammen aus dem Reichsstift Marchtal.

Als die Marchtaler Konventualen ihrem Abt Ulrich (1719–1746), der am 21.Dezember auch seinen Geburtstag gefeiert hatte, laut Marchtaler Bestand 1732 zum ersten Mal „das Neue Jahr anwünschten“ – tatsächlich wohl schon erheblich früher –, konnten sie auf ein reges Weihnachts-, Neujahrs- und Dreikönigsbrauchtum zurückblicken. Träger dieses Brauchtums waren vornehmlich die Schüler der umliegenden Schulen gewesen, aber auch Musikanten, Studenten, die ihre Carmina vortrugen, und sonstige „Persohnen“. Die Abteirechnungen zeigen, dass vor allem Schüler aus Munderkingen, Ehingen, Riedlingen und Biberach zum Abt kamen, um ihm zwischen Weihnachten (26.Dezember) und Mitte Januar ihre Wünsche zum neuen Jahr entgegenzubringen. Abt Nikolaus revanchierte sich dafür mit einer Spende oder „Verehrung“⁴⁸. Es war allgemein üblich, dass der Abt eines Klosters seinen Konvent und die Klosterangestellten nicht an Weihnachten, sondern an Neujahr mit Geld und Kleidung beschenkte⁴⁹.

Die „*Consuetudines Minoraugienses*“ von 1640 berichten, dass im Prämonstratenserstift Weißenau die offizielle Gratulation des Abtes gegenüber dem Konvent am Silvesternachmittag, die des Konventes gegenüber dem Abt vor dem Abendessen und mit einer Oration und bereits Mitte des 17.Jahrhunderts „mit einer musica, so gueth alls mans gehabt,“ abgehalten wurde. Danach gab es in der Hofstube einen „zimblichen trunkh“⁵⁰. Der Brauch des Neujahr-Ansingens fand in Marchtal immer mehr Anklang. Für 1672 gibt es vier Einträge über Spenden an Trompeter, die dem Abt zwischen dem 4. und dem 22.Januar das neue Jahr angeblasen haben. Der letzte traf den Abt gar unterwegs, und der ließ sich die Wünsche 6 Kr. kosten⁵¹. 1687/1688

⁵⁵ FZA Ma 1371, 905.

⁵⁶ Ebd. 1370, 815.

scheint das Weihnachtsbrauchtum nahtlos in das Fastnachtsbrauchtum übergegangen zu sein⁵². Im darauffolgenden Jahr ist für den 4. Januar eine Ausgabe von 15 Kr. für fünf Personen aus Weißenhorn vermerkt, die ein Weihnachtsspiel halten wollten. Bis zum 4. März finden sich nun immer wieder Spenden an Schulknaben, wobei nicht ersichtlich ist, wofür sie diese erhalten haben; nur am 24. Februar ist eigens vermerkt, dass die 20 Schulknaben von Opfingen „Ihre Sprich abgelegt“ haben⁵³. Die Rechnungen zeigen, dass das einfache „Neujahrsansingen“ im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts durch das „Anspielen“ ergänzt wurde⁵⁴.

In diese Traditionen fügten sich die Marchtaler Konventualen ein, als sie zu Neujahr 1732 dem Abt eine Schulübung mit dem Titel *Annus aureus / Veteri meritoque / Succedens* (Nr.31) dedizierten. Diese umfasst neun Szenen, Prolog und Epilog und behandelt die Jahre 1731, 1732 und 1733. Im Epilog verspricht Felicitas Marchtal ein glückliches und goldenes Jahr 1733. Dieses bittet sich besonders für den geliebten Abt Glück und Wohlergehen aus, was durch Felicitas und Sanitas zugesagt wird. Schon beruhigt Tranquillitas den Abt, und der Schlusschor greift die Wünsche nochmals auf, wobei nun direkt der Himmel angerufen wird: „Udalrico felix fluet / annus quem inigimus / Coelum sua dona pluet / et petita dabimus“⁵⁵. Auch wenn das Drama im Vergleich zu den ‚Gesängen‘ der Schulknaben und zu den später üblichen Kantaten recht umfangreich ist, diente es dem gleichen Ziel: Ebenso wie die Schüler brachten die Konventualen dem Abt ihre guten Wünsche vor. Verwiesen wurde dabei meist auf Gott oder Maria, die letztlich Spender aller guten Gaben sind und die daher besonders in die Bitten und Wünsche für das kommende Jahr einbezogen werden mussten.

Dies zeigt sich an dem zu Neujahr 1747 von den Ochsenhausener Musae Domesticae vorgetragenen Xenium *Sol Divinus / Benignos Influxus / Per / Lucem Mariae Lunae / Terrae Budomicae appromittens*. (Nr.79). Die antiken Götter Mars, Janus, Sol und Luna – letztere müssen allegorisch verstanden und dem Titel entsprechend als Gott und Maria gedeutet werden – machen nacheinander in lateinischen Arien, Rezitativen und Ariosen und in „Arien zu zweien“ ihre Vorhersagen für das kommende Jahr. Doch letztendlich kann nur Luna alias Maria im Verein mit Sol für ihr Reich, d. h. für alle, die auf Gott hoffen und Maria lieben, Segen und Wohlergehen in jeder Beziehung garantieren. Im Schlusschor werden diese Wünsche und Zusagen auf Abt Benedikt (1737–1767) projiziert, so dass das Stück auch zu einer Art Huldigung an den Abt gerät. Der Komponist ist ein gewisser P. Ignatius, vielleicht ist er mit dem Autor, der selbst nicht unterschrieben hat, identisch. Der Autor hat sich jedenfalls nicht damit begnügt Neujahrswünsche in Form einer

⁵² Reminiszenzen an die Schäferdichtung gab es auch in anderen Konventen. Vgl. z.B. KNEDLIK, Theaterpflege, 122–124, der ein Schäferspiel zum Gedenken an die Wahl des Abtes Maurus Hermann der Benediktinerabtei Weißenhohe (1758–1803) von 1790 bespricht, in dem ebenfalls ein Hirt aus Vergils Eklogen vorkommt.

⁵⁸ FZA Ma 1370, 424.

⁵⁹ Ebd., 425.

Rede an den Abt zu richten, sondern hat diese in ein allegorisches Musikdrama gekleidet, das zudem eine religiöse Botschaft verdeutlicht. Es will zeigen, dass die Menschen ohne Gott und Maria nichts ausrichten können. Einen ähnlichen Aspekt weist das Stück *Providentia Divina / Pro / Incolumitate* (Nr.286) auf, das zu Neujahr 1768 für den Marchtaler Abt Edmund abgesungen wurde. Darin treten allegorische Figuren und Gestalten aus der antiken Mythologie auf. Saturnus und Libitina (Leichengöttin) streiten darum, wer Edmund die Lebenszeit zugesteht, Marchtal bittet um Nachsicht. Nun erklärt *Providentia Divina*, dass Gott allein über das Leben bestimmt: „Quod Deus providebat / Edmundus permanebat: / Per Deum vivus stat“⁵⁶. Das Stück schließt – natürlich – mit der Bitte an Gott um Schutz und Segen. Stücke, die auf diese Weise angelegt sind, also die Wünsche mit religiösen Aspekten anreichern, dienen nicht nur der Huldigung an die Vorsteher, sondern gleichzeitig der geistlichen Erbauung der Anwesenden.

Wie die eben beschriebenen Stücke sind die meisten Neujahrswünsche allegorisch gestaltet und verweisen hinsichtlich der Figuren auf die große Kreativität der Autoren. Häufiger finden sich allegorische Figuren oder Personen aus der antiken Mythologie, die eng mit dem Jahreswechsel in Beziehung stehen, insofern die Menschen zu dieser Zeit voller Hoffen oder Bangen in die Zukunft blicken. Dazu gehören zuallererst *Providentia Divina* (Nr.330), dann *Fortuna* (Nrn.88 und 132), *Aeternitas* (Nr.132), *Omnipotentia* und *Clementia* (Nr.172), *Spes* und *Timor* (Nr.331), weiterhin die drei Parzen (Nrn. 116 und 287), *Janus* und *Saturnus* (Nr.102 und 103). In einigen Stücken unterhalten sich das vergangene und das kommende Jahr (Nr.77), die vier Jahreszeiten (Nr.319) oder *December moriens* (Nr.118) über die vergangenen Ereignisse und wünschen für das neue Jahr alles Gute. In einem Anfang des Jahres 1759 aufgeführten Stück tun dies die Marchtallische Nymphe und die Allegorie der Liebe (Nr.184): Sie stellen fest, dass ein schlimmes Jahr vergangen ist, dass aber Gott die Reichsabtei Marchtal beschützt hat. Es folgen gute Wünsche für Edmund, die sich mit Gottes Beistand erfüllen sollen (z.B. vor Kriegsbeschwerden, Kontributionen und vor Dezimationen). Das Stück schließt mit einem *Vivat*. Zuweilen treten auch Personen auf, die mit dem Kloster in engerem Zusammenhang stehen, wie Bauern (Nr.195) oder Handwerker (Nr.301 und 311), um dem Abt oder Prior das neue Jahr mit guten Wünschen anzusingen. Auch Hirten aus Vergils *Eklogen* finden sich in Marchtaler Neujahrstücken (Nr.122, 133)⁵⁷. In einem Stück aus dem Jahr 1770 stellen sie keine Hirten dar, sondern sind ‚Symbole‘ für einen polnischen Bärenführer, einen schwäbischen Spielleiter und den Genius des Marchtaler Kapellmeisters. Das Stück schließt mit dem Wunsch, dass der Himmel Ignatius Glück schenken möge (Nr.312).

Originell und typisch für den Stil Sebastian Sailers – der Autor ist allerdings nicht genannt – wirkt das „Dreikönigsstück“ vom 12. Januar 1758 (Nr.174) in schwä-

⁶⁰ Zu diesen Stücken vgl. auch JOHNER, Schwäbische Dialektdichtung, 271 f., der ebenfalls die Verfasserschaft Sebastian Sailers vermutet.

⁶¹ FZA Ma 1370, 602.

bischem Dialekt. Das Stück, in dem u. a. die biblischen Gestalten Herodes und die Drei Könige auftreten, ist frei nach der in Mt 2,1–7 beschriebenen Episode gestaltet, die sich damals im Haus des Herodes abgespielt haben soll. Es mündet in ein Neujahrs- und Dreikönigssingen für Abt Edmund. Außerdem finden sich in einer lateinischen Schlussarie, die an den Abt gerichtet ist, eingeschobene Betrachtungen über Jesus: „En! paucis dico rem! / est parvulus in Bethlehem / est magni Patris filius, / qui nobis pro hominibus. / Ex virgine prognatus / in salvatorem datus, / Huic Principes sabaei / homagium dicere“⁵⁸. An das Kind in Bethlehem werden nochmals Wünsche für den Abt gerichtet, in die der ‚bekehrte‘ Herodes einfällt: „Herodes! was saist zu dera sacha? / Herodes. I will schanda halber au mit macha.“ Es folgt der „Chorus. Vota filiorum plena / nil precentur, quàm serena. / Tempus felix, et apricum / sit Edmundo, inimicum / sibi sciat neminem. / Caspar semper preces fundet. / Melchior et has secundet / Balthasar sit in Patronum / et ad vota reddat pronum / Parvulum in Bethlehem“⁵⁹. Auch das *Adjutorium Nostrum / In Nomine Domini / Seu / Felix novi anni auspicium* (Nr.229) in lateinischer Sprache und schwäbischem Dialekt von 1764 erinnert an Sailer⁶⁰. Es handelt von einem Jesuiten, der versucht, einen Bauern, der ein hartes Jahr hinter sich hat, von der Nützlichkeit des Glaubens an Jesus zu überzeugen. Der Pater wird jedoch übel beschimpft: „Du höllischer Bruder, iz schweig awar à mohl [...] Halt dein goscha, du verfluchter Hund“⁶¹. Am Schluss ist der Bauer allerdings einsichtig. Es folgen Wünsche für Edmund, der Jesu Namen im Wappen trägt, und daher auf Jesu Beistand vertrauen kann. Wieder zeigt sich der erbauliche Aspekt.

Öfter bringen in den Stücken zu Neujahr das personifizierte Marchtal, der Genius Marchtallensis oder die allegorische Figur des Amor (filialis) dem Abt die Verbundenheit des Konvents zum Ausdruck (in Liebe und Furcht) (Nr.97) oder versichern ihre Liebe, wie z.B. mit dem *Votum / Amoris mutui / felicissime continuandi* (Nr.78). Natürlich fehlen auch hier die guten Wünsche nicht. Im Singspiel *Pactum Amoriferum / Marchtallense / Sub / [...] Paulo / [...] Abbate [...] / Non equidem / Noviter Erectum / Sed / Sub novi anni Initia / Noviter confirmatum* (Nr.338) aus dem Jahr 1773 treten die allegorischen Figuren Marchtal und Amor auf und erneuern den (Liebes-) Bund zwischen Marchtal und Abt Paulus, der erst im vorausgegangenen April geschlossen worden war, als Paulus 1772 zum Abt gewählt wurde. Am Ende des Stückes bringen sie dem Abt ihre Verehrung entgegen. An diesen Dramen zeigt sich die soziale Funktion, die dem Brauch des Neujahr-Ansingens innerhalb des Klosters zukam: Er förderte die Verbundenheit zwischen Abt bzw. Prior und darstellendem Konvent und stützte damit die hierarchische Ordnung

⁶² Vgl. ORTMANN/RAGOTZKY, Itlicher zeit tut man ihr recht, 207, 209 und 216 f., Zitat: ebd., 216.

⁶³ Vgl. MOSER, Fastnacht und Fastnachtspiel, 133–137 und 143 f. Zitat: ebd., 137.

⁶⁴ Vgl. MOSER, Fastnacht und Fastnachtspiel. Zur Säkularisierung, 192–210. Zur Funktion der spätmittelalterlichen Fastnachtsspiele vgl. auch LINKE, Das volkssprachige Drama, 757.

⁶⁵ Vgl. MOSER, Fastnacht und Fastnachtspiel, 144.

innerhalb der Klostersgemeinschaft.

Für die darstellende Gruppe finden sich unterschiedliche Bezeichnungen. Häufig heißt es, das Stück werde von den „Musae Marchtallenses“, den „Musae domesticae“ oder den „devotissimi filii“ aufgeführt, öfter ist auch der „supplex conventus“ genannt. Einmal wird die Neujahrskantate „in nomine filiorum“ vorgetragen (Nr.78). Ob es sich bei den genannten Gruppen um verschiedene Darsteller handelt oder ob die Begriffe allgemein für alle Sänger und Schauspieler aus dem klösterlichen Bereich Verwendung fanden, lässt sich mangels Namensnennungen nicht eruieren. Da aber in manchen Jahren (z.B. 1748) mehrere Stücke aufgeführt wurden, z.T. eines von den „filii“ (Nr.88), das andere hingegen vom „conventus“ (Nr.87), könnte es sich um mehrere Gruppen gehandelt haben. Weit seltener als Stücke aus dem Weihnachtsfestkreis finden sich Aufführungsbelege über Vorstellungen im Rahmen der Fastnacht.

b. Das Fastnachtsspiel als Demaskierung der ‚verkehrten Welt‘

Im Vergleich zur reichen Überlieferung verschiedenster Fastnachtsspiele nimmt sich die Anzahl der im Marchtaler Bestand erhaltenen ‚Fastnachtsstücke‘ gering aus. Es gibt hier gerade einmal fünf Hinweise auf darstellerische Aktivitäten in der Fast-

⁶⁶ Vgl. KÖHLER, Das neuzeitliche Fastnachtsspiel, 103–117, mit weiteren Beispielen.

⁶⁷ Im Rahmen dieser Arbeit kann weder auf die kontrovers diskutierten Ursprünge des weltlichen Spiels, zu dem bedingt auch die mittelalterlichen Fastnachtsspiele gezählt werden können, noch auf die Entwicklung oder Ausprägung dieser Gattung eingegangen werden. Vgl. dazu BRINKMANN, Anfänge, 16; DELBONO, Das deutsche Fastnachtsspiel, 13–73; LINKE, Das volkssprachige Drama, 752–763; MICHAEL, Fahrendes Volk, 3–8; MOSER, Fastnacht und Fastnachtsspiel, 129–146; MOSER, Fastnacht und Fastnachtsspiel. Zur Säkularisierung, 182–218; SACHS, Die deutschen Fastnachtsspiele; SIMON, Weltliche Schauspiele, 299–313; SIMON, Zu den Anfängen, 139–150; SPIEWOK, Das deutsche Fastnachtsspiel. Zum Fastnachtsbrauchtum selbst vgl. MEZGER, Narrenidee; SCHINDLER, Karneval, Kirche und verkehrte Welt, 121–174; MOSER, Fastnacht-Fasching-Karneval; SØNDERGAARD, Tänze, 215–236.

⁶⁸ Zum Nürnberger Fastnachtsspiel ist immer noch richtungweisend die Habilitationsschrift von CATHOLY, Fastnachtsspiel des Spätmittelalters. Vgl. auch das darauf beruhende Bändchen DERS., Fastnachtsspiel.

⁶⁹ Vgl. GLIER, Personifikationen, 545–547; LINKE, Das volkssprachige Drama, 759. Zu den Verbindungen zwischen Nürnberg und Tirol vgl. CATHOLY, Das Tiroler Fastnachtsspiel, 60–73. Eine Sammlung von Spieltexten bietet KELLER, Fastnachtsspiele. Zur Sonderrolle der Lübecker Fastnachtsspiele und zu deren größerem Zusammenhang mit der Lübecker Fastnacht vgl. SIMON, Schauspiel der Lübecker Fastnacht, 208–223; DERS., Organizing and Staging, 57–72; REMAKERS, Das niederländische Schauspiel, 9–29.

⁷⁰ Vgl. MOSER, Fastnacht und Fastnachtsspiel. Zur Säkularisierung, 214; DERS., Fastnacht und Fastnachtsspiel, 145; außerdem KÖNNEKER, Ehemoral, 219–244. Zu Hans Sachs vgl. DIETRICH-BAADER, Wandlungen, 26–103 und besonders 94–97. Einen Bericht über den Stand der neueren Forschung zu Hans Sachs gibt MICHAEL, Forschungsbericht, 165–201.

⁷¹ Vgl. dazu KÖHLER, Das neuzeitliche Fastnachtsspiel, 103–117.

nachtszeit. Allerdings wurde eines der ältesten Stücke an Fastnacht aufgeführt: 1658 brachte die studierende Jugend von Marchtal so genannte ‚Bacchanalia‘ (drei Teile mit zwischengeschobenen Symphonien) mit dem Titel *Lucatus Inanis [Domini Comitatus / ab Hohensteig] / seu / Metamorphosis Infortunata Steropis / Ex rallo, et tenui fortuna / In ordinem Comitatus / Exurgentis* (Nr.2) auf die Klosterbühne. Der nächste Beleg stammt aus dem Jahr 1726, in dem ebenfalls die Marchtaler studierende Jugend in einem Einakter zeigte, wie sich ein paar Jünglinge aufgrund ihres *Amor insanus / das ist / die unsinnige Lieb / fuer einen Narren gehalten / In einem Fasnacht= Spiel* (Nr.21) lächerlich machen.

Damit stehen die Marchtaler inhaltlich in der Tradition der Fastnachtsspiele: Für die neuere Forschung liegt der Funktionszusammenhang der Fastnacht, d. h. der Zeit, in der eine ‚total verkehrte Welt‘ zum Durchbruch kommt, nicht nur in ihrer Opposition zur Fastenzeit. Vielmehr seien sowohl die Fastnacht als Zeit zwischen Weihnachts- und Osterfestkreis als auch die Fastenzeit auf Ostern bezogen. Dabei sei das „zeitliche Recht der Fastnacht gegenüber der Fastenzeit [...] selbst fastnächtlich, nicht etwa theologisch geprägt“: Die Fastnacht verpflichte dazu, närrisch zu handeln, inszeniere totale Verkehrung und lasse sich daher in keiner Weise instrumentalisieren oder kategorisieren⁶². Moser geht dagegen hinsichtlich der Funktion der Fastnacht von der Zweistaatenlehre aus, die Augustinus in seinem Werk „De Civitate Dei“ entwickelt hat: Die Fastnacht stehe für alles Unchristliche, nämlich die cupido-Gemeinschaft der civitas Diaboli, während die Gläubigen in der Fastenzeit das von der caritas geprägte christliche Leben der civitas Dei führten. Die Bräuche und Spiele der Fastnacht sollten die Narrheit, die Sündhaftigkeit der Welt und die Vergänglichkeit des Irdischen demonstrieren und so mittels Erregung von Abscheu und Entsetzen die Wahl zwischen einer Welt der Laster und einer Welt der Frömmigkeit erleichtern, um „die Bevölkerung in den aufblühenden Städten zum kollektiven Beginn der Fastenzeit zu bewegen [...] und die] Bereitschaft zur *Umkehr* (metanoia) nachdrücklich zu fördern“ und sie so zum Fest der Auferste-

⁷² Diese Schifffahrten rekurrieren auf das aus der franziskanischen Tradition stammende Narrenschiff, das als Gegenbild zum Schiff der Kirche zu sehen ist. Die bekannteste literarische Bearbeitung stammt von Sebastian BRANT (Erstausgabe: Basel 1494). Vgl. auch MOSER, Fastnacht-Fasching-Karneval, 71–83.

⁷³ FZA Ma 1375, 741.

⁷⁴ Ebd., 743.

⁷⁵ SEIDENFADEN, Jesuitentheater, 87–139, verzeichnet die Darbietung nicht in ihrem Spielplan (ebd., 180–192). Der hier zur Verdeutschung des lateinischen Wortes „agmen“ verwendete Begriff „Reyhen“ hat inhaltlich wohl nichts mit den im deutschen Trauerspiel des 17. Jahrhunderts aufkommenden Reyen zu tun. Bei diesen Reyen – der Begriff bildet den niederländischen Wortgebrauch nach – handelt es sich um im Anschluss an die „Abhandlungen“ gesungene Chöre, die nicht direkt auf die vorangegangene Handlung Bezug nehmen und aus einem Satz, einem Gegensatz und einem Zusatz bestehen. Satz und Gegensatz wurden wohl jeweils von einer Chorthälfte vorgetragen, der Zusatz als eine Art Quintessenz von beiden. Später entwickelten sich diese Reyen zu einer Art Singspiel, wie es als Chor auch bei den Jesuiten Verwendung fand. Vgl. SCHÖNE, Emblematik, 162–170.

hung Christi hinzuführen⁶³. Weil die Fasten- und Bußverpflichtungen dieser Zeit keineswegs angenehm gewesen seien, schein es psychologisch klug, den Menschen durch die Fastnachtsspiele etwas Vergnügliches vorzuführen, gleichzeitig aber auch auf die Nichtigkeit des Vergnügens zu verweisen und sie so zur Umkehr in der Lebenshaltung anzuleiten⁶⁴. Die Fastnachtsspiele verstärkten die Wirkung anderer Fastnachtsbräuche, indem sie lasterhaftes Leben und damit Fehlverhalten vor Augen führten⁶⁵. Gerade die Aufführungen der Klöster und Stifte im Umfeld der Fastnacht bestätigen meines Erachtens die Theorie MOSERS, denn sie zeigen auf der Bühne nicht nur einen ausgelassenen und lasterhaften Lebensstil, sondern führen abschließend auch vor Augen, wie töricht ein solches Verhalten letztlich ist. Damit leiten sie direkt zur Umkehr in der Fastenzeit über. Thematisiert wurden z.B. die mittelalterlichen Todsünden, besonders der Hochmut sowie die gula- und avaritia-Sünden, die im schlimmsten Fall mit der ewigen Verdammnis bestraft werden. Das neuzeitliche Fastnachtsspiel hat also ein katechetisches Anliegen, operiert mit theologischen Weltdeutungsmodellen und findet sich bis in das sogenannte Zeitalter der Aufklärung hinein⁶⁶. Belegt sind Fastnachtsspiele aber bereits seit dem Ende des 14. Jahrhunderts vor allem im Umfeld der städtischen Spielkultur von Handwerkerkern, Patriziern bzw. Kaufleuten und sind daher in der Volkssprache abgefasst⁶⁷. Besonders gut ist die Überlieferung für Nürnberg⁶⁸, aber auch aus Eger, Lübeck und Tirol (Hauptort Sterzing) – insgesamt aus 57 Orten im deutschen Sprachgebiet – kennt man Fastnachtsspiele in unterschiedlichen Ausformungen⁶⁹. Während sich das städtische Fastnachtsspiel mit Hans Sachs von einem ‚geistlichen‘ in ein ‚weltliches‘ Spiel wandelte⁷⁰, beweisen etwa 800 Spieltexte und Periochen, dass das Fastnachtsspiel – zwar in veränderter Form – im 17. und 18. Jahrhundert auf katholischer Seite im Theater der Orden, besonders der Jesuiten und der Benediktiner, weiter existierte⁷¹.

Inhaltlich befassen sich die Fastnachtsspiele häufig mit einer ‚verkehrten Welt‘ und ihrer Richtigstellung, so z.B. in den Stücken über das lasterhafte Leben jugendlicher antiker Götterfiguren – oft in Form einer Fastnachtsfeier, die aufgrund zu

⁷⁶ Vgl. dazu MOSER, Maskeraden auf Schlitten. Zu den Schlittenfahrten des Benediktinischen Lyceums in Freising vgl. KLEMM, Benediktinisches Barocktheater, 424–430, mit weiteren Beispielen von Fastnachts-Schlittaden.

⁷⁷ Vgl. FZA Ma 1373, 659. Zum Namenstag von Romuald vgl. Martyrologium Romanum, 2004, 344 sowie Martyrologium Romanum, 1743, zum 7. Februar. Seit der Kalenderreform des II. Vatikanischen Konzils wird der nicht gebotene Gedenktag des hl. Romuald am Sterbetag des Ordensgründers, dem 19. Juni, gefeiert. Das von Papst Gregor XIII. (1572–1585) herausgegebene Martyrologium Romanum verzeichnet ihn am 7. Februar. Vom 7. Februar 1779 ist ein weiteres Singspiel „Honoribus Nominalitii [...] Romualdi“ mit dem Titel „Concordia Coelestium/in/Terrestrium Bonum“ überliefert. Vgl. KANTNER/LADENBURGER, Zur Pflege der Musik, 414, der es als „Fastnachtsproduktion“ deklariert und dabei den Aspekt des Namenstages vernachlässigt.

⁷⁸ Vulgata: Ps 30,16, im Druck wird fälschlich mit V. 18 zitiert. Die Einheitsübersetzung überträgt dies folgendermaßen: „In deiner Hand liegt mein Geschick“ (Ps 31,16).

⁷⁹ Vgl. KNEDLIK, Theaterpflege, 119.

großer Torheit und Ausgelassenheit schlecht endet und Strafe (oft Enthaltbarkeit) nach sich zieht. Um solch ein Stück handelt es sich beim dritten im Marchtaler Bestand überlieferten Fastnachtsstück, einem allerdings örtlich und zeitlich nicht näher zu identifizierenden Singspiel in zwei Teilen (Nr.397). Es liegt aufgrund seines Inhaltes (Figuren der antiken Mythologie feiern die Saturnalia bzw. Bacchanalia und werden vom zurückkehrenden Jupiter in ihre Schranken verwiesen) nahe, dass es an Fastnacht aufgeführt wurde. Als Fastnachtsspiele finden sich außerdem Schifffahrten, oftmals ins Reich des Bacchus⁷². Am 21. Februar 1737 wurde vom Konstanzer Lyceum das *Problema Bacchanalitium* mit dem Thema *Ob billicher das Alterthum von jetzigen Zeiten, Oder Die jetzige Sitten von dem Alterthum verspottet werden* (Nr.41) als „Faßnachts Recreation“ behandelt, um zu zeigen, „wie so wohl die neue Welt an der Alten / als die Alte an der Neuen etwas zutadlen [sic!] finde“⁷³. Zur Sprache kommen verschiedene Tugenden und die jeweils entgegengesetzten Laster, wobei die Tugenden von antiken oder mythologischen Persönlichkeiten verkörpert werden. So gibt etwa im fünften Aufzug Diogenes im Fass ein Beispiel der Mäßigkeit, während „anderer Seyts die Fuellerey und Trunckenheit; dessen Beyspühl ist Bachus und sein Anhang“⁷⁴, dargestellt werden. Erhalten hat sich die lateinisch-deutsche Perioche, die aber recht knapp gehalten ist und nur den jeweiligen Inhalt der acht Aufzüge mit einem Satz wiedergibt, so dass sich auf eine musikalische Gestaltung oder die Form der Inszenierung keine konkreten Rückschlüsse ziehen lassen. Allerdings wird die Veranstaltung als Zug („agmen“) bzw. als „Reyhen“ bezeichnet, was auf eine Art Fastnachtszug oder auf eine Schlittenfahrt hindeutet⁷⁵.

Solche programmatisch-allegorischen Faschings-Schlittenfahrten kamen an den Jesuitenkollegien besonders seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mode. Wo sie abgehalten wurden, ersetzten sie das Fastnachtsspiel und dienten wie dieses dazu, im Zuge der moralischen Unterweisung Fehlentwicklungen des Alltagslebens zu demonstrieren. Auch aus dem benediktinischen Lyceum in Freising haben sich gedruckte Programmhefte zu solchen maskierten Schlittaden erhalten. Der erste bekannte Zug fand hier am 30. Januar 1758 statt, und zwar unter dem Leitgedanken „Veteris et novae philosophiae connubium, d. i. zwischen der alten und neuen Weltweisheit getroffener Vergleich.“ Die Herren Studenten führten auf 38 Schlitten neben den üblichen allegorischen Personen verschiedenste Wissensgebiete und

⁸⁰ Sie erhielten etwa am 29. Januar 1687 1 fl. 30 Kr., am 8., 11., 14., 17. und 19. Februar 1692 ebenfalls, wo sie auch Essen und Trinken bekamen. Die Schüler von Reitlingen (Reutlingen[?]) müssen dem Abt besonders gefallen haben, da sie nicht wie die anderen 24 oder 30 Kr., sondern 1 fl. 30 Kr. bekamen. Vgl. StAS Dep.30/12 T2, Nr.9–13, passim.

⁸¹ Vgl. BÜCHELE, Musik im Kloster Isny, 212.

⁸² Vgl. PÖRNBACHER, Parnassus Rottenbuchensis, 127; MÜNSTER, Aus dem Rottenbacher Musikleben, 143.

⁸³ Vgl. LEINSLE, Ordensreform, 215 f.

⁸⁴ Vgl. SCHROTT, Spiritualität, 181; MAIER, Äbte, 362–390, der die Wahl und Weihe mehrerer Ochsenhausener Äbte des 17. und 18. Jahrhunderts beschreibt.

Kunsthfertigkeiten vor⁷⁶. Wenn es sich beim Reyhen aus Konstanz tatsächlich um eine Schlittade handelt, wofür auch das Thema spräche, nämlich ähnlich wie in Freising der Vergleich zwischen Altem und Neuen, so wäre die Konstanzer Veranstaltung ein sehr früher Beleg für dieses Brauchtum.

Religiös ist auch die Botschaft im allegorischen ‚Singspielchen‘ mit dem Titel *Pila, / Sortis et Fati / Lusus, / Providentia Numine / Omne Tangens Punctum* (Nr.321), das zum Namenstag des Ochsenhausener Abtes Romuald („Nominalizantis“) am 7. Februar 1771, also in der Fastnachtszeit, von den „Musae Domesticae“ aufgeführt wurde. Darin demonstriert die (göttliche) Vorsehung ihre Überlegenheit in einem Würfelspiel, das für das menschliche Leben steht, und singt: „Sic ludit in humanis Divina Potentia; / nec est Consilium / contra Dominum, / nec prudentia. [...] Non fallit Providentia, / disponens fortiter, / suaviter temperans / Mortalium vices, rerum sophismata. / Quin, si pacem amatis, / Sors, Fatum, cum Tempore / manus datis / amica in foedera“⁷⁷. Die Kantate steht unter dem Motto: „In Manibus tuis Sortes meae (Ps 31,16)“⁷⁸. Außerdem findet sich in den Arien eine Reihe von Zitaten aus den Werken Ovids, Senecas und Horaz’, die in einer Art Fußnote genannt, aber nicht vollständig angegeben werden. Wie üblich endet das Spiel mit einem Vivat und guten Wünschen für den Abt. Die klösterlichen Fastnachtsspiele wurden öffentlich aufgeführt und erfreuten sich im breiten Volk großer Beliebtheit, wie Tagebucheintragen bezeugen⁷⁹. Von Schussenried weiß man, dass bei den Spielen auch Ortseinwohner mitgewirkt haben. Zur Fastnacht 1740 besuchten maskierte Stiftsfräulein aus Buchau, die von Kavalieren begleitet wurden, die Schussenrieder Prämonstratenser. Über den Brauch, sich gegenseitig an Fastnacht zu besuchen, informieren auch die Marchtaler Abteirechnungen: 1671, 1672, 1683 und 1684 ist der Marchtaler Abt – manchmal mit einigen Konventualen – zur Fastnacht in Zwiefalten. 1671 scheinen die Marchtaler sogar ein Spiel aufgeführt zu haben, das sich im Marchtaler Bestand aber nicht nachweisen lässt. Außerdem kamen an Fastnacht immer häufiger Schüler vorbei, die ihre Sprüche oder „Streich“ zum Besten gaben und dafür vom Abt etwas Geld erhielten⁸⁰.

Obwohl in Marchtal nur wenige Fastnachtsspiele gesammelt wurden, decken diese ein breites inhaltliches Spektrum ab. Darüber hinaus ist die Tradition der Fastnachtsspiele seit dem frühen 17. Jahrhundert in Ochsenhausen und Weingarten bezeugt. Die ältesten Belege aus Isny stammen von 1748⁸¹. Außerdem gibt es Nachweise aus Rottenbuch⁸². Dagegen berichten die „Consuetudines Minoraugienses“

⁸⁵ Zu dem Fest gehörte auch die Ehrenrede: Vgl. MÜLLER, Ehren Rede auf das Hohe Einsegnungs-Fest ... Beda Abten des Fürstlichen Stifts St.Gallen. Außerdem wurde aus diesem Anlass eine „Explicatio“ über die beiden Äbte veröffentlicht; vgl. MAYER, Explicatio mystica.

⁸⁶ Vgl. BISCHOF, Theatergeschichte, 36.

⁸⁷ „Venite, accedamus ad Thronum novi Regis, & salutet eum nobiscum omnis plebs, quia salus magna facta est hodie.“ FZA Ma 1374, 409.

⁸⁸ Ebd., 410.

⁸⁹ Ähnlich wird es vom absolutistischen Fürsten verlangt, wenn er in der höfischen Oper mit Heroen aus der antiken Mythologie oder der Heldenliteratur aus Mittelalter und Renais-

zwar von verschiedenen Bräuchen, u. a. auch von Tanz und Musik, nicht aber von einem Fastnachtsspiel⁸³.

Neben diesen alljährlich wiederkehrenden Festtagen boten sich aber auch in der Biographie des Abtes und einzelner Konventualen bestimmte Ereignisse an, die es zu feiern galt. Auf sie soll nun abschließend eingegangen werden.

4. Besondere Aufführungen zu Festen in den Biographien von Abt und Konventualen

a. Abtsweihe, Profess-, Wahl- und Weihejubiläen – Das Drama musicum als Abtslob, Tugend-, Regenten- und Bischofsspiegel

Ein besonderes Ereignis im Leben eines Konventualen, dem zugleich ein hoher repräsentativer Charakter beizumessen ist, war die Wahl und Weihe zum Abt des Klosters. Bereits zur Wahl fanden sich ein Vertreter des Bischofs als Präses und mehrere auswärtige Äbte als Skrutatoren ein. Die Weihe war mit größeren Feierlichkeiten verbunden, zu denen sich nicht nur der Weihende Bischof (der Fürstbischof persönlich oder ein Weihbischof), sondern auch hohe Gäste aus nah und fern einfanden, allen voran die Äbte befreundeter oder benachbarter Klöster⁸⁴. Dies zeigen auch die im Marchtaler Bestand erhaltenen Periochen und Drucke der aus Anlass der feierlichen Weihe des Abtes aufgeführten Dramen und Melodramen aus Marchtal von 1711, 1768 und 1772 (Nrn.18, 292 und 332), Salem von 1745 und 1746 (Nr.63 und 74), Kempten von 1748 (Nr.90), Wengen von 1755 (Nr.144), St.Gallen von 1767 (Nrn.281 bis 284) und Schussenried von 1775 (Nr.347). Öfter sind die Dramen dem Weihenden Bischof gewidmet, teilweise werden auch anwesende Gäste auf dem Titelblatt erwähnt (z.B. in den Nrn.284 und 332).

Am aufwendigsten waren die Weihefeierlichkeiten im Hinblick auf die Theaterkultur für Abt Beda Anghern von St.Gallen gestaltet. Im Rahmen dieses Ereignisses wurden am 9. und 10.September 1767 vier musikdramatische Werke aufgeführt⁸⁵.

sance identifiziert wird. Trotz panegyrischer Übertreibungen schwingt auch hier der Wunsch und die Mahnung an den Fürsten mit, es dem Helden tatsächlich gleichzutun, der damit zum Maßstab für den Herrscher wird. Vgl. RECKOW, Der inszenierte Fürst, 91 f.

⁹⁰ FZA Ma 1374, 411.

⁹¹ KNEDLIK, Theaterpflege, 125.

⁹² Vgl. SCHROTT, Spiritualität, 191.

⁹³ FZA Ma 1374, 412.

⁹⁴ Dieser letzte Rest der Vorstellung vom Gottesgnadentum verblasste im 18.Jahrhundert immer mehr. Zum Ursprung der Vorstellung vom Gottesgnadentum, d.h. der von Gott gesetzten Königsherrschaft, und zur Entsakralisierung des Königs seit dem Investiturstreit vgl. ANTON, Gottesgnadentum, 1592 f.; CORETH, Pietas austriaca, 14 f.

⁹⁵ FZA Ma 1374, 412.

⁹⁶ Ebd., 413.

Die Darbietungen am 9. September, dem Tag der feierlichen Weihe, wurden nicht in St. Gallen selbst, sondern in Neu-St. Johann aufgeführt, Nr. 282 interessanterweise von „Musen“ aus dem Kloster Neresheim⁸⁶. Das erste Stück, eine Kantate mit zwei Arien, einem Duett und einem Schlusschor des gesamten „populus“, trägt den Titel *Salomon / Rex Israel / A / Sadoc et Nathan / Salutatus* (Nr. 281) und wurde von „Devoti Clientes“, den treu ergebenen Schützlingen, wahrscheinlich den Untertanen des Klosters, die dem neuen Abt ihre Huldigung entgegen brachten, nach der feierlichen Weihe abgesungen.

Inhaltlich könnte das Stück als ‚Abtsspiegel‘ und im weitesten Sinne als staats-theoretisches Traktat bezeichnet werden. Der Text ist auch als eine Art ‚Regentenspiegel‘ zu deuten, da die Äbte nicht nur Vorsteher einer Mönchsgemeinschaft, sondern zugleich Grundherren über eine mehr oder weniger große Zahl von Untertanen waren. Sadoc als Priester, Nathan als Prophet und das Volk rühmen in Anlehnung an 1 Kön 1,38–47 den neuen König Salomo, der hier typologisch als der neu geweihte Abt Beda in seiner Funktion als weltliches Oberhaupt seiner Klosterherrschaft zu deuten ist, was auch dem Hauptzweck der Aufführung, eben der Huldigung der Untertanen, hervorragend entspricht.

Zunächst ruft Sadoc dazu auf, den neuen König zu grüßen, da mit dem heutigen Tag großes Heil angebrochen sei⁸⁷. Nach einem kurzen Rekurs auf die biblischen Ereignisse und die himmlischen Ratschlüsse („Dum Salomonem vocas, / In Throno David locas / Coelesti lumine, / Felici omine“⁸⁸), die dazu geführt haben, dass nun Salomo auf dem Thron sitzt, werden die Vorzüge des Königs mehrmals gepriesen und damit auch Erwartungen an den neuen Abt formuliert, um deren Erfüllung er

⁸⁷ „Sacerdos est Sadoc electus; / Hac dextera unctus est Rex. En olei cornu excussum / In Regem, sic praecipit lex.“ Ebd.

⁸⁸ „Propheta est Nathan dilectus; / Hoc ore dictata est lex / En superi Flaminis jussum, / Sit Salomon stabilis Rex.“ Ebd. Bei den Römern war der Flamen ursprünglich der Sonderpriester eines bestimmten Gottes. In der Kaiserzeit wurden den vergöttlichten Kaisern ebenfalls Flamines zugeordnet. Vgl. BECHER, Flamen, 182.

⁸⁹ Eigentlich bezeichnet „bucina“ ein Hirtenhorn, aber auch das Signalhorn des Heeres, das den Befehl des Feldherrn an die anderen Hörner weiterleitete. Im öffentlichen und bürgerlichen Leben wurde mit der „bucina“ eine Volksversammlung zusammengerufen. Darauf spielt Nathan an, wenn er diesen Begriff gebraucht. Indem der Prophet das Volk zur Huldigung aufruft, übergibt er den Thron an den König. So heißt es auch in 1 Kön 1,39: „Der Priester Zadok hatte das Salbhorn (cornu olei) aus dem Zelt mitgenommen und salbte Salomo. Hierauf blies man das Widderhorn (bucina), und alles Volk rief: Es lebe König Salomo!“

¹⁰⁰ FZA Ma 1374, 413.

¹⁰¹ Kaiser Leopold II. (1790–1792) bemerkt in den Anweisungen für die Erziehung seiner Kinder: „Die Fürsten müssen sich immer bewusst sein, dass sie Menschen sind, dass sie ihrerseits alle ihre Pflichten und Aufgaben erfüllen müssen, was die anderen Menschen mit Recht von ihnen erwarten auf Grund der Vorteile, die sie ihnen eingeräumt haben.“ CORETH, Pietas austriaca, 15.

¹⁰² FZA Ma 1374, 413.

sich nach besten Möglichkeiten bemühen musste⁸⁹: „Sic Salomon in gloria / Deletis hostibus, / Per terras & per maria / Praecellit Regibus: / Qui pacem Juda dabit, / Et Regnum solidabit / In Sapientia / Regis clementia. [...] 1. Rex salve ter magnifice / In Throno, quem pacificè / Jam possides! / In Hebron & Jerusalem / Te adoramus Principem; / Rex noster es. / 2. Jubente Coeli Domino / In Patris lucis solio, / Sic decet te. / Stabiliet imperium / Ut Regum sis prodigium, / Elegit te. / 3. Nemo in sapientia / Sublimi & scientia / praecedit te: / Sic judicabis populum / Cunctorum ad solatium, / Submittent se“⁹⁰. Wenn Gott den neuen Abt erwählt hat, dann „fungiert der Prälat dementsprechend als Werkzeug Gottes, der sein Amt in Sorge für den Nächsten und zur Bewahrung des „ordo christianus“ – und somit in Erfüllung des göttlichen Heilsplans – treu ausübt“⁹¹. Dieses Selbstverständnis der Auserwähltheit war gepaart mit einem großen Maß an höchst verbindlich geltenden Verpflichtungen, die durch Erinnerung präsent gehalten werden mussten⁹², wie dies auch in den Klosterdramen immer wieder geschieht. Das Wechselverhältnis zwischen einem vorbildlichen Herrscher und der Treue seiner Untertanen kommt ebenfalls zum Ausdruck. So ist Salomon ein bewundernswerter König: „Sic decet fideles subditos, / Thronum novi Regis adorare“⁹³.

Doch die Kantate befasst sich nicht nur mit der göttlichen Erwählung von Abt und König⁹⁴ und mit den von ihnen geforderten Herrschertugenden der *clementia*, *sapientia* und der Garantie bzw. Wiederherstellung der *stabilitas regni*, welche die Treue der Untertanen sichern, sondern sie wirft die zentrale Frage nach der gegenseitigen Zuordnung von *Imperium* und *Sacerdotium* auf. In diesem Zusammenhang wird die Frage nach der Unverzichtbarkeit der Königssalbung erörtert, die zum Gesetz und zur Huldigung des Volkes in Beziehung gesetzt wird: Sadoc, der Priester, fordert den ersten Rang und singt: „Tu Propheta, ego Sacerdos, in te imperium / In me loquitur Sacerdotium: / Primas flagito“⁹⁵. Doch Nathan will nicht weichen und erklärt, wie er sich die ‚Gewaltenteilung‘ vorstellt: Er fordert die ‚Trennung von Kirche und Staat‘. Der Priester solle sich auf den Gottesdienst beschränken und dem Propheten die Angelegenheiten des Reiches überlassen, d. h. beiden Seiten fallen je spezifische Aufgaben zu: „Non cedo Sacerdoti Propheta: / Per te immolatur hostia, / Ego ventura nuntio / Et fausta regi omnia fero“⁹⁶.

Doch so einfach lässt Sadoc sich nicht zurückdrängen, schließlich ist er auserwählter Priester und der König kann nach Vorschrift des Gesetzes ausschließlich durch ihn mit der Königswürde gesalbt werden⁹⁷. Dem setzt Nathan entgegen, dass er aber das Gesetz diktiert und das salomonische Königtum erst auf Befehl des höchsten Flamen von Dauer sei⁹⁸. Doch Sadoc beharrt auf seiner entscheidenden

¹⁰³ „Vivat Rex Salomon, Sionis gloria! Vivat Rex inclytus, fausta sint omnia! / In mille saecula / Aurea tempora / Sic vivat Rex! Sic vovet Grex. O. A. M. D. G.“ Ebd.

¹⁰⁴ Vgl. KNEDLIK, Theaterpflege, 124.

¹⁰⁵ Vgl. unten S.293–296.

¹⁰⁶ FZA Ma 1374, 431.

Funktion: „Sacerdos coelestia regit, / Hic Regibus spiritum dat: / Hoc olei cornu aptare / Est meum, sic solium stat.“ Dagegen macht Nathan weitere Vorzüge geltend: „Propheta futura praesagit, / Hic Regis ad solium stat: / Hac bucina vivat clamare⁹⁹ / Est meum; hoc solium dat“¹⁰⁰. In dieser Auseinandersetzung spiegelt sich vage der Wandel in der Herrschaftsauffassung der damaligen Zeit: Während z.B. Kaiserin Maria Theresia ihre Dynastie noch für auserwählt und zur Regierung besonders berufen hielt und fest an den Schutz Gottes glaubte, der ihrem Haus aufgrund der pietas zuteil würde, drangen bei ihren Söhnen bereits Gedanken der Aufklärung und des montesquieschen Gesellschaftsvertrages ein: Die Herrschaft und die zugehörigen Privilegien galten als Zugeständnisse des Volkes an die Regierenden, die sich ihrer würdig erweisen und sich pflichtbewusst verhalten müssten¹⁰¹.

In der Kantate wird der Streit zwischen Sadoc und Nathan letztlich nicht entschieden. Beide tragen gemeinsam und in gegenseitiger Ergänzung dem König das Ihre an: „Sadoc: Vas olei Regis sit donum; / Nathan: Haec bucina Regis sit spes: / Sadoc: Rex suscipe vota in bonum; / Nathan: Secundet auguria res! Sadoc: Sed cesset litigium, / Dum Rex & sacerdotij & imperij gratum habet / homagium“¹⁰². Am Ende der Kantate rufen sie schließlich das Volk, damit es an der Freude partizipiert. Dieses lässt im Schlusschor ein letztes ausführliches Vivat auf König Salomo ertönen¹⁰³. Obwohl die Kantate gerade einmal fünf Seiten umfasst, gelingt es ihr, den eigentlichen Zweck der Aufführung, nämlich die Huldigung der Untertanen, mit einer Reihe theologischer und staatspolitischer Anspielungen zu kombinieren, welche die anwesenden Gäste, darunter Äbte, Bischöfe und wohl auch Adelige zum Nachdenken anregen konnten. Indem sich die Patres davor hüteten, eine eindeutige Position zu beziehen, umgingen sie die Gefahr, sich den Unmut der einen oder der anderen Partei zuzuziehen.

Das Stück hat gezeigt, dass die Musikdramen an bestimmten Festen nicht nur der panegyrischen Verherrlichung dienten, sondern auch als eine Art Abts- oder Tugendspiegel, der auf anschauliche Weise vermittelt wurde und dem Kloostervorsteher geistige Orientierung geben sollte. So hatten die festlichen Aufführungen nicht nur repräsentativen Charakter, indem sie der Selbststilisierung dienten, sondern aufgrund ihres moralischen Inhaltes waren sie auch eine Art der Selbstverpflichtung. Darüber hinaus war es möglich, dass „diese durch die literarische Inszenierung vermittelte Selbstverständigung“ nicht nur die Klostergemeinschaft selbst erreichte, sondern auf eine weitere Öffentlichkeit übergriff, da dem Ereignis ja geistliche Würdenträger beiwohnten bzw. mittels der versandten Drucke der Kantaten und Singspiele ein größerer Adressatenkreis erreicht werden konnte¹⁰⁴. Dass die Patres

¹⁰⁷ Ebd., 446.

¹⁰⁸ „Ergo / ut prima coeli SIDERA / Immortali lucent fulgore: / Ut celsae PALMAE culmina, / Perenni florent honore; / Sic / Luceant / Sic / Floreant / Perenni honore, / Immortali fulgore / Bina haec tam chara, / Tam excelsa Capita! / Nosque suos velut Filios, / Ceu unius Matris Pullulos / Sub ALIS foveant, / Sub ALIS protegant.“ [Hervorhebungen im Original]. Ebd., 449.

anwesende Würdenträger direkt mit ihren Vorstellungen von erforderlichen Amtstugenden konfrontierten, zeigt das im Anschluss an den St.Gallener ‚Zyklus‘ beschriebene Singspiel zur Einsetzung des Marchtaler Abtes Edmund I. Dilger (1711–1719)¹⁰⁵.

Das etwas längere Drama musicum zur Weihe Abt Bedas trägt den Titel *David / In / Regem Divinitus unctus, / & Per Jonatham in Regno stabilitus* (Nr.283) und wurde von den „Musae Sangallenses“ aufgeführt. Es ist als Allegorie mit biblischer Thematik zu verstehen und greift den Stoff um König David aus einer anderen Perspektive auf. Das Titelblatt weist bereits auf die Deutung der folgenden Handlung hin: „Id est: Beda / [...] electus, / Et Per / Benedictum Mariam / Abbatem Imperialis Monasterii Neresheimensis / [...] alterum Jonatham / In vasta mole Principatus / Mirè confortatus“¹⁰⁶. Der neu gewählte Abt sollte vom Neresheimer Abt in seiner Abtswürde bestärkt werden. Das Stück zeigt in drei Inductiones mit insgesamt sieben Szenen, wie David vom Schafhirten zum König aufsteigt und von Jonathan moralische Unterstützung erhält (1 Sam 16,11 f. und 23,16–18). In der letzten Szene treten keine biblischen Gestalten mehr auf, sondern die Allegorien Genius Divinae Providentiae, Genius S. Galli und Genius Nereshemij. Ihre Aufgabe ist es, den allegorischen Sinn der biblischen Handlung zu enthüllen: „Ex Figura Figuratum, ex Umbra Veritas appareat“¹⁰⁷. Sie erklären, dass David als Abt Beda und Jonathan als Abt Benedikt Maria (1755–1787) von Neresheim zu verstehen sind, und kündigen für die Äbte und in der Folge auch für die Konventualen Ehre und Wohlergehen an¹⁰⁸.

Am 10.September 1767 wurde schließlich nach der feierlichen Einsetzung Abt Bedas (inauguratio) zu Ehren der anwesenden Äbte der schweizerischen Benediktinerklöster Einsiedeln, Muri (Aargau), Rheinau (Kanton Zürich) und Fischingen sowie des Abtes von Neresheim in St.Gallen nochmals eine allegorische Kantate aufgeführt, die den Titel *Angeli / In Convalle Mambre / Ab Abraham sub Arbore Hospitio / Suscepti* (Nr.284) trägt. Ein Gast aus Marchtal wird nicht genannt, was die Antwort auf die Frage, wie die Drucke in den Marchtaler Bestand gekommen sind, erleichtert hätte, so aber auf eine Zusendung der Texte schließen lässt. Das Singspiel behandelt in einem einzigen Aufzug den Besuch der drei Männer, hier Engel, bei Abraham in Mamre (Gen 18, 1–22) und beginnt mit einem wörtlichen Zitat aus Gen 18, 3 f. Abraham begrüßt seine Gäste auf das Herzlichste, und die himmlischen Besucher verkünden Abraham die auch in der Genesis gemachten Zusagen. Am Ende richtet Abraham, der ohne Zweifel für Abt Beda steht, noch-

¹⁰⁹ 2.Aufzug: Gen 28,18: Jakob gießt Öl über einen Stein, der ein Gotteshaus werden soll. 3.Aufzug: Vision Marchtals (über dem Stein wird ein „vas“ aufgestellt mit flüssigem Salböl, in der sich neues Feuer entzündet), 4.Aufzug: Apg 9: Hananias sieht Saulus in einer Vision bzw. Audition („vox de caelo“), Paulus ist das „vas electionis“ (Apg 9,15: er ist mein auserwähltes Werkzeug). 5.Aufzug: Hananias beauftragt Paulus mit der Verkündigung des Namens Jesu, nachdem er ihm die Hände aufgelegt hat und Paulus mit dem Hl. Geist erfüllt wurde.

¹¹⁰ FZA Ma 1370, 992.

mals das Wort an seine Gäste und vermittelt den Eindruck, dass sich die Ebenen von Theater und Wirklichkeit vermischen, dass also im Grunde nicht die Engel angesprochen werden, sondern die Äbte im Zuschauerraum, die wie die Engel unter dem Baum von Mamre in St. Gallen gerastet hätten.

Mit diesem Spiel waren die theatralischen Vorstellungen im Umfeld der Abtsweihe nicht beendet, denn auch die Musen von Neresheim, die wohl ihren Abt begleitet haben, wollten ihr Können demonstrieren und führten zu Ehren von Abt Beda ein Drama musicum auf, und zwar mit dem Titel *Palma exaltata* (Nr.282). Wie die beiden anderen Dramen zur Weihe wurde auch dieses Stück „Typis Principalis Monasterii S. Galli“ gedruckt, d. h. in der Stiftsdruckerei der Fürstabtei St.Gallen. Wenn man davon ausgeht, dass die Vorlage für den Druck nicht erst kurzfristig, d. h. nach Ankunft der Gäste in die Druckerei kam, müssen die Mönche rechtzeitig vom Vorhaben ihrer Gäste informiert und der Text nach St.Gallen geschickt worden sein. Oder umgekehrt, falls der Text aus St.Gallen stammt, müssen ihn die Patres von Neresheim einige Tage vor dem Fest erhalten haben, um das Stück einüben zu können.

Wieder handelt es sich um ein allegorisches Drama, hier in sechs Aufzügen, bei dem der Genius Divinae Providentiae, Galliade, seu Abbatia S. Galli, Thurania, seu Abbatia S. Joannis, Toggiades, vel Comitatus Toggenburg und Comites singulorum auftreten. Die allegorischen Figuren – mit Ausnahme der Providentia – stehen für Herrschaftsbereiche, die der neue Abt übernimmt: die Klöster St.Gallen und St.Johann sowie die Grafschaft Toggenburg. Diese trauern nach dem Tod Abt Cölestins und flehen Gott um Hilfe an. Die Trauer wird nicht nur verbal artikuliert, sondern auf der Bühne, die einen Garten darstellt, auch versinnbildlicht, indem Bäume und Blumen die Köpfe neigen. Die Trübsal wendet sich in Jubel, als sich im Garten ein neuer Baum zeigt, der sich als vom Himmel geschickter Abt Beda entpuppt. Die Neresheimer arbeiten in ihrem Stück mit symbolischen Bildern. So erscheint beispielsweise der Baum und dann unter dem Baum ein Bär (St.Gallen), ein Lamm (St.Johann) und ein Hund (Toggenburg), denen er Schutz bietet. Das Stück schließt mit einem Vivat auf Abt Beda. Auffällig ist das Motiv des Schutz und Ruhe bietenden Baumes, das in den letzten beiden Dramen Verwendung findet.

Die Idee, in einem Stück auf allegorische Weise die Trauer über den Tod des Vorgängers und die Freude über den Nachfolger zu dramatisieren, war auch in anderen Klöstern und Stiften verbreitet. Zur Abtsweihe von Ignatius thematisierten die

¹¹¹ Ebd., 993.

¹¹² Ebd., 983.

¹¹³ Ebd., 677.

¹¹⁴ Erhalten hat sich das Drama als gedruckte Inhaltsangabe in lateinischer Sprache mit deutscher, teilweise recht wörtlicher, andererseits wiederum sehr freier und dann gereimter Übersetzung, wobei im Deutschen, die Vorrede ausgenommen, die Belege der Zitate – meist aus der Bibel – weggelassen sind. Diese Inhaltsangabe ist das einzige Exemplar des Marchtaler Bestandes, das „Typis Marchtallensibus“ also in der 1712 aufgegebenen Marchtaler Druckerei gedruckt wurde. Zu dieser Druckerei vgl. HUMMEL, Typis Marchtallensibus,

Marchtaler am 25. Januar 1768 das Drama musicum *Moyses / in Summum Sacerdotem electo / Aaroni / benedicens* (Nr.292), in dem die Trauer über Edmunds Tod, aber auch Tröstliches zum Ausdruck kommen. Es behandelt die Wahl Aarons zum neuen Priester und dessen Weihe. In der fünften und letzten Inductio erklärt die Providentia Divina die symbolische Bedeutung. Das Stück schließt mit einem Plausus auf den neuen Abt Ignatius Stein.

Am 26. April 1772 wurden zur Weihe von Abt Paulus Schmid im Drama musicum *Paulus / Vas Electionis / ac / Novus Ignatius* (Nr.332) wieder biblische Vorbilder¹⁰⁹ dramatisiert und deren Bedeutung schließlich auf den neuen Abt übertragen. In der sechsten Inductio klärt die Providentia Divina Marchtal „de figuris praeteritis“ auf. Die Freude Marchtals ist groß, denn es erkennt: „An ad solatium meum fieri quid potest perfectius? / Paulus / Vas Electionis, / Paulus / Vas Dilectionis, / Novus et Ignatius“¹¹⁰. Am Schluss (siebte Inductio) werden alle aufgefordert, Gott aus ganzem Herzen zu loben, weil er für die Wahl gesorgt hat. Wieder zeigt sich der Aspekt der Erwählung des Abtes durch Gott, der die Geschicke lenkt. Auch dem Generalvikar von Konstanz, Augustinus Fidelis [...] L.B. von Hornstein, der Abt Paulus die Weihe gespendet hat, kommen Lob und Wünsche zu. Hier in Form eines Wortspiels: „Augustinus Hic Fidelis / Benedictus fit de Caelis, / Omni plenus gaudio. / Cornu Ejus [cornus lapis = Hornstein] o! liquore / Plenum reddat, & Odore / Dei Benedictio. / Lapis Ejus solidetur, fixus sit, & confirmetur. / Angularis Lapis det, / Lapis Hic ut firmus stet“¹¹¹. Der alte Abt Ignatius wird als „Sponsus“ Marchtals, als Feuer und mittels einer Anspielung auf seinen Nachnamen als Eckstein charakterisiert. Es lassen sich auch tröstliche Aspekte an seinem Tod finden: „En! in Conspectu Domini / Quam iusto, Sancto homini / Sit pretiosa Mors, / In odorem Divinorum / Currit justus unguentorum / Ignatii haec Sors“¹¹². So wird der Tod des alten Abtes zum Ansporn für die Zuschauer des Dramas, in ihrem Leben und Sterben Ignatius nachzueifern, um das ewige Heil zu erlangen.

Nicht für den eigenen Abt, sondern für den Zwiefalter Abt Nikolaus II. (1765–1787) gaben die Marchtaler das *Oraculum Delphicum / de / Neo = Electo* (Nr.243). Anlass war der Antrittsbesuch des neugeweihten Abtes in Marchtal am 11. August 1765. Das Stück ist bescheidener als die zur Weihe aufgeführten Musikdramen. Zunächst äußern der Genius Zwiefaltens und der Genius Marchtals ihre Trauer über den Verlust des alten Abtes. Nachdem Apollo mit verschlüsselten Namensanspielungen einen neuen Kloostervorsteher angekündigt hat, versteht auch Zwie-

211–225. Hier findet sich auch der Hinweis auf drei weitere Drucke zu Theateraufführungen der Jahre 1694 /1695, die im Marchtaler Bestand nicht nachgewiesen werden konnten. HUMMEL verzeichnet auch das Stück vom Guten Hirten, allerdings mit der falschen Jahresangabe 1712.

¹¹⁵ WALTER, Kurze Geschichte, 296.

¹¹⁶ Die Anrede an den Zuschauer wurde in der deutschen Übersetzung – anders als im lateinischen Text – nicht durchgehalten und das Wort mehrmals an den „Leser“ gerichtet.

¹¹⁷ Zitate fortlaufend: FZA Ma 1374, 4f.

falten. Es folgen ein Plausus für beide Äbte und die Bitte um himmlischen Beistand: „Coelo Duce Suos regant“¹¹³. Einmal wurde von den Schussenrieder Patres in der *Actio musica Virtus / in Templo Honoris coronata* (Nr.289) der Trauer über den Verlust des Vorgängers, hier des Direktors des schwäbischen Abts-Kollegiums, und dem Trost aufgrund der Neuwahl Ausdruck gegeben, und zwar, als die Neuwahl am 25.Januar 1768 in ihrem Kloster stattfand.

Bisher wurde gezeigt, wie die Patres die Anwesenheit hoher Gäste anlässlich der Abtsweihe nutzten, um vor dieser Öffentlichkeit ihren Abt zu loben, aber indirekt auch zu ermahnen. Diese beiden Aspekte ließen sich auch in Dramen aufnehmen, die teilnehmenden Gästen gewidmet waren. Ein Beispiel ist das von den Marchtaler Musen am 26.April 1711 zur Inauguration des Marchtaler Abtes Edmund I. Dilger durch den Konstanzer Fürstbischof Johann Franz II. Schenk von Stauffenberg (1704–1740) aufgeführte Stück *Idea cum Ideato, / Sive / Christus / Pastor Bonus / in / Pastore itidem Bono [...]. Joanne / Episcopo Constantiensi [...]. Grund= und Abriß / oder / Christus / Der gute Hirt / In Ebenfalls / Gutem Hirten [...]. / Johann Franz / Bischoffen zu Constanz* (Nr.18). Es wurde in der „Sing=Kunst fuergetragen“ und verbindet barockes Festereignis, subtile Ermahnung des Bischofs, Theologie und ‚Herrscherlob‘ auf kunstvolle Weise. In einer Art Bischofsspiegel werden bischöfliche Tugenden angemahnt, um die Pflichten eines Bischofs in Erinnerung zu rufen¹¹⁴.

Wie das von P. Martin Klee verfasste Drama in die Festlichkeiten zur Abtsweihe integriert war, schildert der Marchtaler Chronist Friedrich Walter, der in seiner knapp 125 Jahre nach der Aufführung 1835 erschienenen Chronik auf den Unterhaltungswert des Stückes eingeht: „Viele Gäste vom geistlichen und weltlichen Stande wohnten dieser Einsegnung bei, und 300 derselben aßen und tranken an unserem Tische [...]. Indessen that man doch Alles, um die Gäste und besonders den hochwürdigsten Bischof gut zu unterhalten. P. Martin Klee [...] verfertigte ein Drama vom guten Hirten, welches aufgeführt wurde und darauf wurde ein Schie-

¹¹⁸ Ebd., 7.

¹¹⁹ Hier wird der Bischof mit Johannes, dem Lieblingsjünger Jesu, verglichen, dem Christus unter dem Kreuz seine Mutter anempfohlen hat (Joh 19,26f.), auch wenn der Vergleich nicht ganz stringent ist.

¹²⁰ Zitate fortlaufend: Ebd., 8.

¹²¹ Im 1767 aufgeführten Karfreitagsoratorium *Rechtfertigung / der / Menschlichen Seele / durch die allerheiligsten fuenf Wunden / Jesu Christi* geht Sebastian Sailer auf die Bedeutung der fünf Wunden ein: Sie sind ein Zeichen der Liebe Christi und der Gnaden, „aus diesen flossen fuer dich [jeden einzelnen Zuschauer] Erstens die heiligen Sacramenten, und Anderens kanst du durch Sie von GOtt alle Gnaden erlangen, welche dir zu deinem ewigen Heil nothwendig sind.“ Dabei bedeutet das Wasser die Taufe und das Blut die Eucharistie. Vgl. Ebd., 872. Die Verehrung der fünf Wunden Jesu war zur Barockzeit eine weit verbreitete Frömmigkeitsform, die im Zusammenhang mit der spätmittelalterlichen Leidensmystik und der Verehrung des Kreuzes Christi besonders durch die Franziskaner seit dem Mittelalter gepflegt und gefördert worden war, wurde doch Franziskus aufgrund seiner Stigmatisation als ‚alter Christus‘ gesehen. Von daher erklärt sich auch die Anspielung auf die Namens-

ßen nach einem fliegenden Vogel und einem laufenden Hirsch gegeben. Zugleich wurde der Bischof nicht nur feierlich empfangen und wieder fort begleitet, sondern auch sammt seinen Bedienten reichlich beschenkt¹¹⁵. Über die genaue Form der Inszenierung geben weder diese Chronik noch die Inhaltsangabe selbst Aufschluss. Während Walter von der Aufführung eines „Dramas“ spricht und damit eine szenische Ausgestaltung suggeriert, finden sich in der Synopse keine Regiebemerkungen oder Ähnliches, und das Titelblatt kündigt lediglich einen gesungenen Vortrag an („accinentibus“), der auch ohne schauspielerischen und bühnentechnischen Aufwand möglich gewesen wäre.

Das Stück beginnt mit einer Ansprache an die Zuschauer, die diese mit der Aussageabsicht des Stückes vertraut macht¹¹⁶: Zuerst wird die Freude über die Anwesenheit des Fürstbischofs ausgedrückt und auf die göttliche Vorsehung verwiesen, die es wohl gefügt hat, „dass eben 8. Tag / nach deme sich in dem Heil. Evangelio der Welt erklärendem Guten Hirten ein anderer / auch Guter Hirt [...] / mit seiner Gnaedigsten Gegenwart Marchtall begluecket.“ Dann wird der Inhalt des Dramas vorgestellt: Christus und der anwesende Bischof als „Grund= und Abriß guter Hirten“. Wie Christus seine Schafe selbst weidet, das Verlorene sucht, das Verletzte verbindet, das Schwache stärkt und das Starke behütet (vgl. Ez 34, 16), so ist es „der Gedanken / Sinn und Meinung unsers Hochwuerdigsten Fuersten / An dem Abend / an dem Morgen / Immer trachten / immer sorgen / Daß der anvertrauten Herde / Besten Fleiß gepflogen werde.“ Aber nicht nur ein lobenswerter ‚Ist-Zustand‘ wird formuliert, sondern der Bischof mit Berufung auf 1 Petr 5,3 f. auch gemahnt: „Weilen deren Bischoeffen [...] einige Sorg/das sie seyn auß Herten ein Fuebild der Herde. 1 Petri 5. Dass wann erscheinen wird der Ertz=Hirt / sie empfaen die unverwelckliche Cron der Ehren. Ibid. Welche / obwohlen alle underthaenigste / auffrichtige herten / unserm Hochwuerdigsten Fuersten gruendlichist goenen“¹¹⁷.

Das Drama selbst besteht aus einer allegorischen Introdution, in der ein vom Himmel geschickter Gott namens Novius dem Genius Marchtalli den Besuch des Bischofs ankündigt und dem Zweck des Prologs entsprechend den „Begriff vorseyender Musicalischer Unternemmung“ gibt. Der Einführung folgen drei „Partitiones“, zu Deutsch „Abtheilungen“, d. h. Inductiones. Im ersten Teil berichtet Christus, auf welche Weise er seinen Hirtendienst versieht und stellt sich damit den Zuschauern als Vorbild dar, dem eine ganz besonders hohe Beispielhaftigkeit

verwandtschaft des Bischofs mit dem Heiligen, auch wenn die Begnadung des Bischofs durch das Blut Christi hinter der des Franziskus zurückbleibt, dem die Wundmale selbst eingepägt wurden. Zur Verehrung des Kreuzes und der Fünf Wunden Jesu, die sich in der Barockzeit auf die Herzwunde und das Herz Jesu verlagerte, vgl. CORETH, *Pietas austriaca*, 38.

¹¹² FZA Ma 1374, 9.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ WALTER, *Kurze Geschichte*, 296.

¹¹⁶ KNEDLIK, *Theaterpflege*, 120.

und Autorität zukommt. Am Ende des Aufzuges „wueschet [Christus] / bey so zahlreichen Schaafen / gute Hirten / welche Er / als dapffere Mit=Arbeiter / einist ewig belohne“¹¹⁸.

Die Freude Christi über einen solchen Hirten kommt in der zweiten Inductio zum Ausdruck. Auslöser ist natürlich Bischof Johann Franz, an dem Christus „wie vormahlen an dem David“ einen „Hirten nach seinem Wunsch und Herten“ gefunden hat. Christus weist den Bischof aber auch darauf hin, dass dieser bei seiner schweren Aufgabe nicht auf sich allein gestellt sei, da der Herr ihm „(wegen dem Namen Joannis)¹¹⁹ als eine Edle Schaefferin / seine Jungfraeiliche Mutter“ zur Seite gegeben habe, die nicht nur für die Schafe, also die gerechten Gläubigen, sondern auch für die „Boeck bey den Hirten Haeusern“, d. h. die Sünder (vgl. Mt 25,32), zuständig sei. Wie dann auch dieser Aufzug mit dem Hinweis schließt, „Dass die Mutter aller Gnaden / jeden pfleg zu sich zu laden: / Denen Schaafen nit allein / Woll zur Huelff und Diensten seyn / Sondern auch den armen Boecken / Huelff / und Hand such darzustrecken“¹²⁰.

Im dritten und letzten Teil gießt Christus seine Gnade, die in seinem Tod am Kreuz entspringt, über den Bischof und durch dessen Vermittlung über alle Gläubigen aus, um diese vor dem Bösen zu bewahren: „Christus / auch den Namen Francisci in dem Hochwuerdigsten Fuersten zu beehren / begnadet selbigen mit seinem auß denen 5. Bronnen der heiligsten Wunden / reichlich hervor quellendem rosenfarben Blut¹²¹: verspricht / durch dises / ohnueberwueendliche Staercke und Kraefften: verlangt / mit selbigem die Christliche Herd zu zeichnen / damit (obwohlen sonsten auch die gezeichnete Schaaf zu weilen in deß Wolffs Rachen zerfallen) doch so gefaerbte / Bey der Hirten treuem Schutz / Moegen bieten vollen Trutz / Lachen zu deß Teuffels Wueten / Sich vor dessen Zaehnen hueten / Auch ohn alle Forcht zuseyn / In den Schaaf=Stall gehen ein“¹²². Das Drama ermahnt also nicht nur den Bischof hinsichtlich seiner Hirtenaufgabe in Bezug auf die ihm anvertrauten Gläubigen, sondern bietet auch theologische Anspielungen hinsichtlich Stellung und Aufgabe des Bischofs im Heilsplan Gottes.

Die übrigen Zuschauer werden durch die Heilszusage Christi einerseits geistlich gestärkt, andererseits aber auch ermahnt, sich vor den Angriffen des Bösen in Acht zu nehmen. Dabei beweist der Autor ein gehöriges Maß an Realitätssinn, wenn er eingesteht, dass zuweilen auch „gezeichnete Schaaf“, also mit den Sakramenten der Kirche, hier der Eucharistie, gestärkte Gläubige, dem Bösen unterliegen. Das Stück endet, wie es dem Anlass geziemt, mit guten Wünschen für den Widmungsträger, „dass seine Hochfuerstl. Gnaden / Durch deß hohen GOTTes kraft / In der vollen Bluehe=Safft / Lange Jahr allhier auff Erden / Gluecklich moeg erhalten werden: / Endlich nemm im Himmels=Thron / Den verdienten Hirten=Lohn“¹²³. In fast

¹²⁷ „In debitissimae gratitudinis Memnosynon praesens drama musicum offerimus, si non ad regulas comicorum, certè ad regulas verè amantium Filiorum Unicè elaboratum.“ FZA Ma 1370, 758.

liturgischer Manier – wie es vor allem im Mittelalter üblich war – werden die Zuschauer am Schluss des Stückes in das Geschehen einbezogen: „Alles Volck soll antworten / und sagen / AMEN“¹²⁴.

Das vorliegende Drama zeigt also, wie die Patres es verstanden, das festliche Ereignis der Abtsweihe zu nutzen, um den Bischof nicht nur zu rühmen, sondern auch zu ermahnen und positiv zu einem Leben als guter Hirte nach dem Beispiel Christi zu motivieren. Gleichzeitig wurden die übrigen Zuschauer in ihrem Glauben gestärkt. Darüber hinaus spart der Autor nicht mit theologischen Anspielungen, und macht Andeutungen in Bezug auf die Namenspatrone des Geehrten, weshalb von einem relativ hohen Niveau des Stückes auszugehen ist. Jedenfalls hätte der Verfasser des Dramas das Potential dazu besessen, denn er war laut Walter „ein geschickter Mann, von dem noch zu Zeiten des Klosters 1803 geistliche Betrachtungen vorhanden waren“¹²⁵. Auffällig ist, dass sich das Stück vollkommen auf die Person des Bischofs konzentriert und den neu geweihten Abt mit keinem Wort in den Ruhm einschließt, zumindest verzeichnet die Perioche kein solches Herrscherlob. Vielleicht wurde dem Klostersvorstand eine eigene „literarische Huldigungsgeste“¹²⁶ gewidmet, die sich im Marchtaler Bestand nicht erhalten hat.

Wie die Weihe selbst boten auch verschiedene Jubiläen im Leben des Abtes und seines Konvents Anlass für die festliche Gestaltung durch ein Drama. Im Marchtaler Bestand haben sich verschiedene Stücke erhalten, die zum ersten Jahrestag der Abtswahl oder Weihe (Nr.82 und 168: Marchtal 1747 und Schussenried 1757), zum fünften (Nr.5: Marchtal 1666), zum zwölften (Nr.351: Zwiefalten 1777) und zum 25. Jahrestag (Nr.354: Roggenburg 1778) aufgeführt wurden. Die Prämonstratenser von Oberzell bei Würzburg ehrten 1764 ihren Abt Oswald (1747–1785) im 17. Regierungsjahr („hoc secundo post tria lustra regiminis anno“) mit einem festlichen Plausus, in dem sie ihn mit einem guten Hirten verglichen, der für seine Schafe sorgt (Nr.233). Das Professjubiläum des Abtes beging man 1757 in Zwiefalten (Nr.165), 1758 in Ottobeuren, wo es mit dem Herbstspiel zusammenfiel und deshalb ein dreiaktiges Drama über den Märtyrer Dasius (Nr.182) aufgeführt wurde, und am 26. April 1767 in Marchtal (Nr.269). Hier wird wieder ein typolo-

¹²⁸ Vgl. TUSCHER, Roggenburg, 86.

¹²⁹ Das Fest des Geburtstages ist hauptsächlich ein Produkt des 19. Jahrhunderts. Vgl. KNEDLIK, Theaterpflege, 120, Anm.31. SCHROTT, Spiritualität, 179, geht in Bezug auf das Zisterzienserkloster Waldsassen noch weiter: „Hinweise, dass auch der Geburtstag gefeiert worden wäre, gibt es nirgends.“

¹³⁰ So brachten beispielsweise die Musen von Petershausen ihrem Abt Placidus einen *Applausus Natalitius / mentis / Sincerus index / [...] Votiva reflexio de Placido/ordine quinquagesimo / die eiusdem Natali* (Nr.34), also ein Gratulationsstück zum 50. Geburtstag. Im Text wird der Begriff „festa Natalitia“ verwendet, aber auch „Natalizanti“, was üblicherweise in Zusammenhang mit dem Namenstag gebraucht wurde, u. a. auch in einer eingedeutschten Form: „dem Natalizierenden“ (Nr.333).

¹³¹ Vgl. die Tabellen 1 und 2 im Anhang auf der CD-ROM, passim.

¹³² Vgl. OBERST, „Die Klagende Musicalische Instrumenten“, 21–35.



Abb.7: Titelblatt des *Struthio Symbolicus*, der anlässlich des Namenstages des Marchtaler Abtes Paulus Schmid 1773 dargeboten wurde.

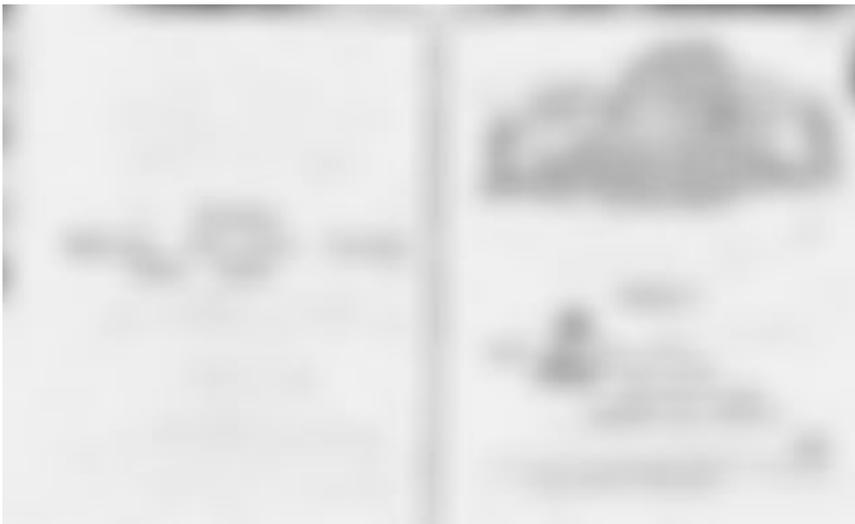


Abb.8: Erste Seiten des *Struthio Symbolicus* von 1773.

gischer Vergleich aus dem Alten Testament herangezogen: Der Patriarch Jakob gibt bei Bethel ein Versprechen (Gen 28,12 f. und 20–22) und bekommt schließlich zwei Verlobte sowie göttliche Verheißungen. Auch Abt Edmund hat ein Gelübde abgelegt, das er nun erneuert, und wird dafür von Gott gesegnet. Die biblischen Szenen werden jeweils von Marchtallum erklärt, bis deutlich geworden ist, dass der Patriarch Jakob Abt Edmund symbolisiert. Mit diesem festlichen Singspiel in sechs Inductiones wollten die Konventualen ihren Abt ehren¹²⁷.

Das einzige Stück zum Priesterjubiläum eines Abtes stammt aus Zwiefalten. Hier wurden 1763 in der Kantate *Simeon / Redivivus* (Nr.228) Eigenschaften des biblischen Simeon bei Abt Benedikt (1744–1765) nachgewiesen. Einmalig ist das Stück *Victimae paschali/Deo/Victima Amoris gemina* (Nr.179), da es 1758 zur Profess zweier Nonnen (Walpurga L.B.Reichlin de Meldegg und Ottilia Heggeman) in Urspring vorgetragen wurde. Deutlich wird der direkte Bezug zum Festanlass: Zwei kluge Jungfrauen verteidigen ihre Entscheidung, auf die Liebe Christi bis zum Tod mit ihrer Gegenliebe zu antworten und die Gelübde abzulegen. Da die übrigen, hier nicht vermerkten Inhalte denjenigen der Stücke ähneln, die zum Namenstag und Geburtstag von Abt und Prior aufgeführt wurden, werden sie unter dem folgenden Punkt subsumiert.

b. Namenstage und Geburtstage – Das Drama (musicum) als Gratulationsstück

Das älteste Stück des Marchtaler Bestandes ist Abt Konrad Kneer (1637–1660) von Marchtal gewidmet. Die Aufführung fand am Namenstag („Genethiacus“) des Abtes, dem 26.November 1657, statt. Das Fest des Namenspatrons war im klösterlichen Jahreslauf einer der wichtigsten Festtage. Die Roggenburger Schüler erhielten zum Namenstag des Abtes einen ganztägigen Vakanztage, so konnten sie bei den Gratulationsfeierlichkeiten gebührend mitwirken¹²⁸. An Geburtstagen wurde seltener als an Namenstagen gespielt, was mit der epochentypischen Gegebenheit zusammenhängen dürfte, dass in der frühen Neuzeit Namengebung und daher auch die Feier der Namenstage wichtiger waren als die der Geburtstage¹²⁹. Es ist allerdings nicht immer leicht, aufgrund des Titelblattes zu unterscheiden, ob es sich um den Namenstag oder den Geburtstag des Geehrten handelte. Die Begriffe wurden teilweise offenbar synonym gebraucht¹³⁰.

Am häufigsten wurde der Abt an seinem Ehrentag durch eine Kantate, ein

¹²⁷ Vgl. oben Punkt I.2.b., S.31 f.

¹²⁸ Vgl. TÜCHLE, Gemeinschaft, 50; PÖRNBACHER, Sebastian Sailer, 296. Die Schwäbische Schöpfung wurde nicht nur in Klöstern, sondern bei vielerlei Gelegenheiten an den unterschiedlichsten Orten aufgeführt, so dass das Klostertheater auch Zugang in andere Gesellschaftskreise fand. Vgl. [Bachmann], Vorrede, 10. Zur musikalischen Gestaltung des Stückes vgl. SEIFRIZ, Musikschaffen und Musikleben in Oberschwaben, 264–266.

¹²⁹ Vgl. oben Punkt IV.2.b., S.226 f.

Melodrama oder ein Singspiel geehrt. Im 17. Jahrhundert schrieb man für ihn sogar mehraktige Prosadramen (Nrn.1, 4, 6, 7, 9, 10, 13, 14 und 16). Auch die Prioren blieben von diesen Ehrungen nicht ausgenommen, selbst wenn sich für sie nicht so viele Stücke erhalten haben wie für die Äbte¹³¹. Zuweilen bedachten die Konventualen oder die Schüler auch andere Personen mit einer kleinen Darbietung. Im Marchtaler Bestand finden sich Stücke zum Ehrentag / zu den Ehrentagen des Moderators Bruno Sonntag (Nr.253 und Nr.254), für den „natalisierenden“ Mitbruder F. Johannes Baptist (Nr.333)¹³² und zum Namenstag („die natalizio“) des Philosophieprofessors P. Laurentius Bayer, für den seine Schüler am 16. Dezember 1768 ein *Completorium* dargebracht hatten (Nr.300). Dieses ist insofern bemerkenswert, als es das Lob und die Wünsche für den Lehrer nicht in der üblichen Form einer Kantate oder eines Melodramas, sondern in Form einer Komplet aufbereitet.

Während die Konventualen zum Namenstag regelmäßig ein Stück vortrugen, beschränkten sie sich bei den Geburtstagen eher auf besondere Jubiläen, meist den 50.Geburtstag des Abtes (Nrn.34, 285, 295 und 313). Eine Ausnahme ist der 36.Geburtstag des Priors Ignatius Stein. Zu seinem Ehrentag brachten ihm die Marchtaler Musen am 18.Januar 1757 ein Gratulationsstück mit dem Titel *Annus Climactericus / annò praeteritò feliciter superatus; / Et Enneaticus, / praesenti felicissimè superandus, / ampla votorum materia, ad initium anni 1757* (Nr.164) entgegen. Dabei legten sie ihre Wünsche einem Astrologen und einem Grammaticus in den Mund. Hervorzuheben ist der 100.Geburtstag des Vaters des Irseer Abtes Bernhard (1731–1765) (Nr.209)¹³³. Die im Marchtaler Bestand erhaltenen Texte zum Namenstag oder Geburtstag stammen aus verschiedenen Klöstern und Stiften, nämlich aus Allerheiligen, Elchingen, St.Ulrich und Afra in Augsburg, Marchtal, Ochsenhausen, Petershausen, Rot, Salem, Schussenried, Wengen, Wiblingen und Zwiefalten. Daraus lässt sich erschließen, dass diese Festtage in größerem Rahmen begangen wurden, u. a. im Beisein benachbarter Äbte. So ist z.B. 1752 der Applausus musicus *Somnium Josephi* (Gen 37,9) (Nr.119) nicht nur Abt Joseph von Wengen zu seinem Namenstag („in die Onomastico“) gewidmet, sondern auch dem Besucher, Abt Edmund von Marchtal. Unter Umständen ‚liehen‘ sich die Klöster ihre Darsteller: 1743 trug Sebastian Sailer für den Schussenrieder Abt Siard Frick (1733–1750) zum „allgemeinen Gaudium“ seine Schwäbische Schöpfung vor¹³⁴.

Inhaltlich sind die Stücke von einer sehr großen Bandbreite der Stoffe und Motive geprägt. Im Grunde ähneln sie denjenigen, die auch an Neujahr, bei Besuchen und an den (Weihe-) Jubiläen vorkommen. Es finden sich recht einfache Gratula-

¹³⁶ Vgl. KNEDLIK, Theaterpflege, 124.

¹³⁷ FZA Ma 1369, 464.

¹³⁸ Ebd. 1370, 19 f.

¹³⁹ Ebd., 22. Zum Schild Abt Edmunds vgl. SAILER, Das Jubilierende Marchtal, 283: Im Schild finden sich ein von einem Pfeil durchbohrter Steinbock, drei Lilien (von Edmund I.) und eine kleine Figur ohne Hände und Füße, dem Wappen aufgesetzt ist der Name Jesu.

tionen, die von verschiedenen Personen, Musen, Vergils Hirten oder allegorischen Figuren, u. a. dem Amor filialis vorgetragen werden (Nrn. 34, 51, 64, 68, 75, 81, 109, 157, 178, 251, 253, 254, 272, 293, 305, 314 und 328). Zuweilen werden mythologische, biblische oder historische Personen (Nrn.89, 214, 223, 337, 345 und 390), ein biblisches Geschehen (Nrn.86, 100, 294 und 350) oder Heilige (Nr.126) typologisch auf den Geehrten gedeutet. 1773 verglich der Marchtaler Konvent in einem *Struthio Symbolicus* (Nr.339) den Vogel Strauß als Wappenvogel des Abtes Paulus Schmid mit dem Marchtaler Abt selbst. Bemerkenswert ist der Edmund-Zyklus, der für den Marchtaler Abt Edmund II. Sartor aufgeführt wurde. Darin dramatisierten die Patres in den Jahren 1750 bis 1754 und 1757 im Zusammenhang mit dem Namens-tag des Abtes Begebenheiten aus dem Leben seines Namenspatrons, des heiligen Edmund. So wurde den Anwesenden ein vorbildlicher Lebenswandel vor Augen geführt, um sie dadurch zu einer frommen und tugendhaften Lebensführung anzuregen¹³⁵. Beliebt waren auch Wortspiele mit dem Namen des Geehrten (Nrn.136, 170 und 234) oder Spiele mit Zahlen, z.B. der 50 (Nr.285), oder der Streit der Jahreszeiten oder Tage, der danach entschieden wird, wie der jeweilige Tag oder die jeweilige Jahreszeit mit dem Geehrten in Beziehung stehen (Nr.193).

Häufiger werden Sternbilder oder die Bewegungen der Himmelskörper auf die Klostergegenwart gedeutet (Nrn.135 und 176). In der Solo-Kantate *Sol / In virgine / Decor* (Nr.176) vom 3. April 1758 wird nicht nur des Namenstages des Abtes gedacht, sondern auch des Hochfestes Verkündigung des Herrn (25. März). Daher wird über diesen Tag gehandelt: Die Sonne stehe im Zeichen der Jungfrau, und das Wort des Vaters im Schoß der Jungfrau. Es folgen das Lob auf den frommen und gegenüber seinen „clientes“ und „filii“ gerechten Abt und abschließende Wünsche. Wenn sich solche Anspielungen auf ein weises, gerechtes und gnädiges Regiment des Abtes finden, die neben der Sorge um das Wohl der Klosteruntertanen als vorzügliche Aufgaben des Abtes galten, können die Gratulations- und Huldigungsstücke auch als eine Art ‚Regentenspiegel‘ gedeutet werden¹³⁶, der den Klostervorsteher an seine Pflichten erinnern und ihn zu einer entsprechenden Regentschaft motivieren will. Im Namenstagsstück für Abt Carolus von Allerheiligen (Nr.178) besangen 1758 verschiedene Genien und Fama die Tugenden des Abtes (*prudencia und pietas*) explizit: „In uno sunt omnes virtutum splendores / Quae decent, commendant, et ornant Pastores, / Est prudens, Justitiae studens, / Est sobrius, Pius, ornatus, / Man-

¹⁴⁰ Die Idee, Geschichte oder Verdienste einzelner Personen in Form eines „Templum honoris“ darzustellen, lässt sich in Wiblingen bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts nachweisen: Anlässlich der 600-Jahrfeier dieses Klosters wurde 1702 in Augsburg das Werk von Meinrad Heuchlinger gedruckt mit dem Titel „Templum Honoris a Gloriosis Fundatoribus [...] Erectum MIC. a Patre Futuri Saeculi Modesto [...] apertum MDCCII. Sive Virorum Honoris Monachorum Wiblingensium vitae integritas, morum honestas, virtutum pietas, una cum rebus praeclare gestis, labore et industria per sex integra saecula, ab A. 1099 usque 1699 cum figuris plerumque Aeri incisus.“

¹⁴¹ FZA Ma 1370, 1075.

suetus, doctrina dotatus, / Benignus: / Sic Pedo plùs millies Dignus¹³⁷.

Die Einhaltung der geforderten Tugenden war vor allem im Angesicht des Todes naheliegend. An diesen bzw. an eine rechte Lebensführung gemahnen ebenfalls einige Musikdramen. Die *Vota Certamen / Vitae, et Mortis* (Nr.255) für Prior Paulus Schmid von Marchtal gaben 1766 ein Beispiel. Darin streiten die Allegorien Vita und Mors um Paulus. Doch Gott allein wisse, wann das Leben zu Ende sei. Das Stück schließt mit guten Wünschen. Im Stück Nr.360 (o. J.) wird Prior Tiberius Buecher geraten, dem Kreuz Christi zu folgen, um das ewige Leben zu erlangen. Im Drama musicum *Viator deliberans / Vias rectas / Ad Patriam ductus* (Nr.295) wurde 1768 zum 50. Geburtstag von Abt Nikolaus von Schussenried die Frage erörtert, wie ein Christ leben soll, um in den Himmel („patria“) zu kommen. Tröstlich-erbaulich war 1756 das Stück *Scutum Divinae Providentiae* (Nr.161), das in die Zeit des Siebenjährigen Krieges fällt, weshalb Mars als eine singende Person auftritt. Der Genius Marchtallensis jammert aufgrund der Erinnerungen an die schweren Zeiten, doch Providentia verspricht Schutz: „Adora Me! [...] Sub alis quisquis Dei / Quiescit, firma spei, / Securus haeret anchorâ, / Et tegitur Supernè“¹³⁸. Das Musikdrama schließt mit Wünschen für den Abt, die sich auf Edmunds Wappen beziehen: „Scutum DEi, Nomen DEi, / Sint Edmundae, tuae Spei / Basis recta, / Et perfecta / Tibi, tuisque suavissima Pax! L.D.S.“¹³⁹. So wurden die Patres gerade in der höchsten Feierstimmung auch an ihr letztes Ziel und ihre wahre Bestimmung erinnert.

Auch das jüngste datierbare Stück des Marchtaler Bestandes, ein Melodrama, wurde an einem Namenstag aufgeführt: 1778 errichteten die Wiblinger Patres ihrem Abt Romanus (1768–1797/† 1798) ein *Templum Honoris* (Nr.357)¹⁴⁰. Das Stück setzt wie ein großes Finale des klösterlichen Musiktheaters dem Abt ein Denkmal. Die Allegorien Wiblinga, Religio, Scientia, Oeconomia und Philanthropia beraten, mit welchen Verdiensten des Abtes sie den Ehrentempel schmücken können. Abt Romanus wird für seine Leistungen auf dem Gebiet der Frömmigkeit, der Wissenschaft, der Menschenliebe und der Ökonomie gelobt. Zum Schluss werden für ihn und Wiblingen folgende Wünsche formuliert: „Vive Praesul, regna, flore, / Vive felix, in honore, / Hoc in Templo solio. / Sit Wiblinga ter beata, / Et prae multis fortunata, / Suo nixa lituo! // Hac in vita honorata, / Lustra fluant liberata, / A curarum sentibus! / Coeli tu ditescas rore, / Et fruare hoc honore, / Nullus cui est terminus! I. O. G. D.“¹⁴¹. Die abschließenden Wünsche gingen nicht in Erfüllung: Unter die Zeit der Reichsprälaten, der Reichsabteien und des Klosterdramas im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation wurde mit der Säkularisation von 1802/1803 ein endgültiger Schlussstrich gezogen. Das Stück aber dokumentiert und bezeugt künftigen Generationen die wichtige Stellung der Reichsprälaten, ihrer Klöster und des Kloster- bzw. Ordensdramas für das kulturelle und gesellschaftliche Leben des 17. und 18. Jahrhunderts.

¹ Siehe Anhang auf beiliegender CD-ROM.

² Ebd.

Zusammenfassung und Ergebnis

In dieser kirchengeschichtlichen Arbeit wurden zwischen 1657 und 1778 gesammelte theatergeschichtliche Quellen der Prämonstratenserreichsabtei Marchtal analysiert. Vordringliches Ziel der Untersuchung war es, das in den neun Bänden vorhandene Material in seiner ganzen Breite zu sichten und für die weitere Forschung zu erschließen. Aufgrund der Vielzahl der Stücke mussten andere, zweifellos interessante Fragestellungen ausgeklammert werden. So ging es beispielsweise nicht darum, die Theatergeschichte einzelner Klöster und Stifte zu schreiben oder zu ergänzen, spezielle Unterschiede zwischen jesuitischen, prämonstratensischen und benediktinischen Dramen herauszuarbeiten oder diese differenziert nach spezifisch theologischen Problemstellungen abzutasten. Die einzelnen Stücke sollten aber nicht isoliert betrachtet werden. Deshalb wurde die Marchtaler Überlieferung im Rahmen ihres entwicklungsgeschichtlichen, kulturhistorischen und funktionalen Kontextes vorgestellt und abschließend gewürdigt. Da die Provenienz der Dramen sehr breit gefächert ist, war eine Schwerpunktsetzung nötig und wurde wegen der Herkunft der Sammlung auf den Marchtaler Theaterbetrieb gelegt. Die im Marchtaler Bestand gesammelten Stücke aus anderen Klöstern und Stiften und verschiedene Ergebnisse der bisherigen Forschungsliteratur legen aber die Vermutung nahe, dass in den anderen oberschwäbischen Klöstern und Stiften mutatis mutandis ähnliche Bedingungen und Ausformungen vorherrschend waren.

Erstmals wurden in dieser Arbeit die in den neun Bänden der Marchtaler Überlieferung teilweise unsystematisch zusammengebundenen Stücke chronologisch geordnet und in Form einer ausführlichen Übersichtstabelle zugänglich gemacht¹. Dazu mussten verschiedene handschriftliche Dramen ohne Orts- und Zeitangaben mittels der zugehörigen Periochen identifiziert und Dubletten aussortiert werden. So hat sich die Anzahl der zu untersuchenden Texte von 525 auf 452 reduziert. Dieses Vorgehen erwies sich als sehr effizient, denn die Tabellen machen die große Vielfalt der Quellen deutlich, die sich sowohl hinsichtlich der Art der Überlieferung und der Herkunft der Stücke als auch im Hinblick auf die vorhandenen Gattungen feststellen lässt². Es finden sich knapp 70 Prosadramen, über 200 Libretti für Melodramen, Singspiele, szenische Oratorien und Kantaten, zusätzlich weitere Textvorlagen, die den Prologen, Zwischenchören und Epilogen zuzurechnen sind, und etwa 80 Periochen, zu denen sich die vollständigen Dramen im Marchtaler Bestand nicht nachweisen lassen. Genauer beschrieben wurden die Periochen, die für das Theater der unterschiedlichen Orden wichtige, manchmal sogar die einzigen Überlieferungsträger sind.

In der Abtei Marchtal wurden Theater-Texte unterschiedlichster Herkunft gesammelt: Einen wichtigen Prozentsatz der neun Bände bilden die Stücke aus süddeutschen Jesuitenkollegien bzw. den zugehörigen Gymnasien und Lyzeen. Etwa

die Hälfte der zur *Provincia Germaniae superioris* des Jesuitenordens zählenden Niederlassungen ist im Marchtaler Bestand vertreten. Sicher konnten vor allem Periochen und Libretti zu den Herbstspielen, aber auch verschiedene Stücke der Marianischen Kongregationen aus Amberg, Augsburg, Dillingen, Ellwangen, Ingolstadt, Innsbruck, Konstanz, Luzern und München ermittelt werden. Texte aus Eichstätt, Landsberg, Landshut, Mindelheim und Neuburg stammen höchstwahrscheinlich aus jesuitischen Einrichtungen; auf den zugehörigen Überlieferungsträgern ist das allerdings nicht vermerkt. Die jesuitische Überlieferung des Marchtaler Bestandes setzt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein, einer Zeit also, in der die von der Sekundärliteratur immer wieder betonte ‚Hochblüte‘ des Jesuitendramas bereits zu Ende geht. Sehr schön lässt sich an den Marchtaler Stücken aber die ‚Nachblüte‘ bis zum Anfang der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts nachvollziehen, wie sie für einzelne Jesuitenkollegien bereits erforscht ist.

Des Weiteren finden sich zahlreiche Dramen, Periochen und Libretti aus bayerischen und oberschwäbischen Benediktinerklöstern und Lyzeen. Die Benediktiner von Zwiefalten und das von ihnen betriebene Lyzeum in Ehingen lieferten den größten Teil davon. Auch aus den Klöstern Elchingen und Irsee, der Fürstabtei Kempten, den Klöstern Ochsenhausen, Ottobeuren, Petershausen, St.Gallen in der Schweiz, St.Ulrich und Afra in Augsburg, Urspring, Weingarten und Wiblingen gibt es Texte im Marchtaler Bestand. Zwei weitere Periochen gehören zu den Herbstspielen des benediktinischen Lyzeums in Freising und des Gymnasiums in Villingen. Die benediktinischen Texte markieren den zeitlichen Rahmen der Überlieferung: Der älteste kommt aus Zwiefalten und datiert von 1665 (Nr.4), der jüngste aus Wiblingen aus dem Jahre 1778 (Nr.357). Auch aus den meisten oberschwäbischen Prämonstratenserstiften wurden Texte nach Marchtal gebracht; der größte Teil stammt natürlich aus dieser Abtei selbst. Daneben finden sich Stücke aus Schussenried, Weißenau, Rot an der Rot und Roggenburg, aus Allerheiligen und aus dem fränkischen Kloster Oberzell bei Würzburg. Sonstige Orden sind vertreten mit den Kreuzlinger und den Wengener Augustiner-Chorherren, mit den Zisterziensern von Salem, dem Studienkolleg der Karmeliten in Augsburg, dem Stiftsgymnasium der Piaristen in Kempten und mit den Franziskanern von Hedingen. Periochen bürgerlicher Komödiantengesellschaften kommen aus Biberach, aus Waldsee und wahrscheinlich auch aus Augsburg.

Die Untersuchung der einzelnen Texte des Marchtaler Bestandes hat bestätigt, dass hinsichtlich der überlieferten Gattungen des Klostertheaters zwischen Prosadramen und Musikdramen unterschieden werden kann. Es wurde aber auch deutlich, dass die Musikdramen – aufgrund ihrer Überlieferung als Libretti – oftmals hinsichtlich der Untergattungen Singspiel, Drama musicum, Melodrama und (szenische) Kantate keine großen formalen Unterschiede aufweisen. Die bereits durch ihren Autor ‚klassifizierten‘ Stücke werden deshalb unter dieser Einordnung analysiert und in Tabelle 5 des Anhangs auf der CD-ROM aufgeführt. Die Gattungszuordnung der übrigen Texte in den Tabellen 1 bis 3 erfolgte nach formalen Kriterien, wie Länge, Anzahl der singenden Personen und Hinweisen auf szenische

Gestaltung. Nicht näher beschriebene, im Marchtaler Bestand nachweisbare Gattungsbezeichnungen lassen sich in Tabelle 5 finden und geben damit die Möglichkeit zu weiteren Untersuchungen.

Die so nach formalen Kriterien eingeteilten Stücke waren der Ausgangspunkt für weitere Analysen. Die auf den Titelblättern genannten Anlässe und die Darstellerverzeichnisse der Periochen machen deutlich, wie viele Stücke dem Schulbetrieb zuzurechnen sind. Knapp ein Viertel des Bestandes sind sicher Herbstspiele oder Schulübungen. Viele davon wurden von der studierenden Jugend der jeweiligen Einrichtungen als Darsteller aufgeführt. Höchstwahrscheinlich waren die Schüler der verschiedenen Gymnasien an weiteren Aufführungen beteiligt, obwohl auf den Textblättern nichts vermerkt ist. Aus diesem Grund kann auch für das Theater der anderen Orden als gesichert gelten, was für das Jesuitentheater schon genauer erforscht ist: Ihr Theater war Schultheater und diente zunächst schuldidaktischen und pädagogischen Zielen. Entscheidend waren die Prinzipien der selbständigen und übungsmäßigen Aneignung des Stoffes, des kollegialen Wettstreites und ein spezifisches System von Belohnungen, das zu fleißigem Arbeiten anspornen sollte. Die *eloquentia latina*, die im Sprachunterricht angestrebt und mittels einer Sprechrolle eingeübt werden konnte, beschränkte sich nicht nur auf das perfekte Beherrschen der lateinischen Sprache, sondern trug auch zu einer umfassenden Persönlichkeitsbildung bei. Gleichzeitig unterlag die Rollenvergabe dem Prinzip des Wettstreites der Schüler untereinander und animierte zum fleißigen Lernen, eine ‚Tugend‘, die in manchen Stücken sogar dramatisiert wurde. So musste z.B. der faule und großspurige Adelige Craesillus durch eine List zur Einsicht in den Nutzen der gymnasialen Schulbildung gebracht werden und diente damit allen leichtsinnigen Schülern als gleichzeitig abschreckendes wie positives Beispiel (Nr.374 a).

Die Tradition des Schultheaters lässt sich seit dem Humanismus nachweisen. Sie wurde auch an protestantischen wie katholischen Schulen des 16. Jahrhunderts gepflegt. Renaissance und Humanismus vollzogen eine Umwertung der antiken Literatur, die sich in der Folgezeit nachhaltig auf die Struktur der Dramen auswirkte. Der Schulunterricht beschränkte sich nicht mehr auf die Lektüre der antiken Theaterstücke, sondern ließ diese und später auch eigene Schöpfungen durch die Schüler darstellen. Die Jesuiten übernahmen das humanistische Schul- und Unterrichtskonzept und damit auch das Schultheater und adaptierten es auf der Grundlage des *modus parisiensis*: 1599 wurde die *Ratio Studiorum* erlassen, die im Wesentlichen bis zur Auflösung des Ordens 1773 Gültigkeit behielt und für alle jesuitischen Schulen verbindlich vorgeschrieben war. So sieht denn auch die *Regula Rectoris*, Nr.13 die Aufführung von Komödien und Tragödien vor. Das jesuitische Schulsystem wirkte wiederum nachhaltig auf die Schulen der Benediktiner und Prämonstratenser. Die jesuitische Pädagogik prägte das Ordenstheater. Hauptziel war die Erziehung zur Ehrfurcht vor Gott in Verbindung mit einem sittlich einwandfreien und tugendhaften Leben. Was hier in der Schule vermittelt wurde, deckte sich genau mit den seelsorglichen Zielen des Ordens. So konnte das Jesuitentheater und in der Folge auch das Theater der anderen Orden die üblichen Formen der Glaubensunterwei-

sung und Moralerziehung, d. h. Predigt und Katechese, ergänzen. Ordenstheater war religiöses Theater und vermittelte wichtige Inhalte des Glaubens und der katholischen Morallehre an ein Publikum, das den engen Kreis der Schulgemeinde aber weit überschritt.

Die barocke Inszenierungspraxis und die vor der Aufführung verteilten Periochen machten die öffentlichen lateinischen Aufführungen nicht nur für ein gebildetes Publikum attraktiv, sondern auch für die breiten Massen verständlich. Es zeigte sich, dass die im Marchtaler Bestand tradierten Stücke den Kriterien und Eigenarten barocker Theatervorstellungen in beispielhafter Weise entsprechen. Erstmals wurden in dieser Arbeit die für einige Stücke vorhandenen Regieanweisungen und eine der sonst kaum überlieferten Kostümbeschreibungen (Nr. 334 c) untersucht. Dadurch trat die multimediale Gestaltung der Theaterveranstaltungen deutlich hervor. Dazu gehörten neben einer szenischen Darstellungsform musikalische und opernartige Partien, verschiedenste Visualisierungen, Geräusch- und Maschineneffekte, Ballett und Tänze sowie der Auftritt allegorischer Figuren, die es ermöglichten, Transzendentes, Charaktereigenschaften, seelische Vorgänge, Tugenden und Laster auf der Bühne sinnlich wahrnehmbar zu machen.

Die barocke Form der Inszenierung war charakterisiert durch den Einsatz der neuzeitlichen Kulissenbühne, welche die mittelalterliche Simultanbühne und die Terenzbühne des humanistischen Schultheaters abgelöst hatte. Das Stift Marchtal muss den untersuchten Regieanweisungen zufolge eine solche Kulissenbühne und die meisten der gängigen Kulissenstände besessen haben, nämlich Gärten, Wälder, ein Lager, einen Palast oder eine Pfalz, Thronsaal, Schlafzimmer, Kerker, Wüste, Meer, Hölle und Himmel. Die untersuchte Kostümbeschreibung aus dem Jahr 1772 lässt erkennen, dass die Personen in einer Kleidung auftraten, wie sie der im Stück dargestellten Zeit entsprach, nicht mehr im Gewand der Aufführungszeit. Die Allegorien trugen idealtypische Kostümierung und waren mit entsprechenden Attributen versehen, was den Wiedererkennungseffekt steigerte und der besseren Verständlichkeit des Dramas diente. Allegorien sind, obwohl die barocke Bühne gerade durch sie geprägt wurde, allerdings keine Erfindung dieser Zeit, sondern lassen sich seit dem Mittelalter nachweisen. Einzelne neuzeitliche Ordensdramen sind sogar im Ganzen allegorisch zu deuten. Diese verweisen auf eine *veritas*, die im Stück anhand einer *figura* vorgestellt und häufig, aber keineswegs immer, im Schlussteil erläutert wird.

Der Aufbau vieler Stücke des Marchtaler Bestandes, vor allem der Herbstspiele, ist in mehrere Ebenen gegliedert. Die Dramenhandlung ist strukturiert durch Prolog, Zwischenchöre, Intercalarszenen, Interludien, eingeschobene Symphonien, verschiedene Tänze und Pantomimen sowie den Epilog. Diese wurden aus pädagogischen und psychologischen Überlegungen heraus in die Prosadramen integriert. Der gegen Ende des 17. Jahrhunderts häufig zu einer allegorischen Szene erweiterte Prolog soll den Grundgedanken des folgenden Dramas verdeutlichen und die Zuschauer auf das Kommende vorbereiten. Der Chor, ein opernartiges Zwischenstück, präfiguriert oder deutet das Geschehen der Haupthandlung und deren Gehalt

auf einer anderen Ebene, meist als eine Art Parallelhandlung. Die Stoffe der Chöre stammen häufig aus dem Alten Testament, seltener aus dem Neuen Testament, der antiken Mythologie oder der Weltgeschichte. Der Epilog verweist schließlich noch einmal auf das Thema des Stückes oder nimmt Bezug auf den Anlass der Aufführung. Meist werden die Zuschauer angesprochen und aufgefordert, sich die Lehre des Dramas zu Herzen zu nehmen und sich entsprechend zu verhalten, um ihr Seelenheil nicht zu gefährden. Insgesamt jedoch folgen die im Marchtaler Bestand überlieferten Stücke aber keiner einheitlichen Struktur. Die Anzahl der Akte reicht vom Einakter bis zum Fünfaktor. Bei den in Marchtal entstandenen Stücken gibt es neben der zweiaktigen Komödie auch drei-, vier- und fünftaktige Dramen, letztere wurden ab 1759 bei den Herbstspielen bevorzugt, und zwar mit folgendem Aufbau: Prolog, 1.Akt, Saltus I, 2.Akt, Chor I, 3.Akt, Saltus II, 4.Akt, Chor II, 5.Akt (Nr.188). Bereits im nächsten Jahr stellten die Patres die Anordnung um, indem sie Chöre und Intermedien vertauschten und einen Epilog anschlossen: Prolog, 1.Akt, Chor I, 2.Akt, Intermedium, 3.Akt, Chor II, 4.Akt, Intermedium, 5.Akt, Epilog (Nr.199). Eine dritte Ausprägung entstand 1767. Bei dieser waren die Intermedien in die Mitte genommen und nach dem zweiten und dem dritten Akt eingeschoben (Nr.274). Erst 1772 und im letzten nachweisbaren Marchtaler Herbstspiel 1774 gab es nurmehr einen Prolog und drei Akte mit Chören dazwischen (Nrn.334 und 344). Die Stücke aus der zweiten Hälfte des 18.Jahrhunderts sind also in Aufbau und Ausstattung etwas bescheidener, als es in der Barockzeit üblich war. Man kann darin die Einflüsse der Aufklärung und neuerer Dramentheorien des 18.Jahrhunderts sehen. Dennoch ist es gerechtfertigt, in Bezug auf das Ordenstheater bis zum Ende von ‚barockem Theater‘ zu sprechen.

Das Großereignis Theateraufführung sollte die Zuschauer einerseits unterhalten (delectare), viel mehr aber noch entsprechend der jesuitischen Affekttheorie moralisch beeinflussen (prodesse). Die Menschen sollten zu virtus und timor Dei geführt werden. Unabhängig von der Art der Stoffe war intendiert, die anwesenden Schüler und Zuschauer im Hinblick auf ein tugendhaftes Verhalten positiv anzuregen (incitare) oder mittels eines grausig endenden Schicksals von einem lasterhaften Verhalten abzuschrecken (deterere). Wie beim geistlichen Spiel des Mittelalters spielte die intellektuelle Belehrung im Vergleich zur emotional erschütternden Komponente der Dramen eine eher nachgeordnete Rolle. Je stärker die Inszenierung die Sinne ansprach und je zielbewusster die Affekte abwechselnd erregt wurden, desto größer war die Erwartung an die moralische Reifung des Publikums.

Wie aktuell die Patres mit ihrer theatralischen Verkündigung waren, hat die über eine bloße Typologisierung hinausgehende inhaltliche Analyse der Marchtaler Dramen auf der Grundlage ihres zeitgeschichtlichen Umfeldes gezeigt. Unter dem Einfluss der Aufklärung wurden im 18.Jahrhundert historisch-politische Stoffe bevorzugt. Dabei sollte keine historisch-kritische Analyse der Vergangenheit inszeniert werden, vielmehr verdeutlichten die profan- oder kirchenhistorischen Titelhelden immer bestimmte theologische oder moralische Inhalte, die durch die mehr oder weniger belegte Historizität umso glaubwürdiger bzw. beweiskräftiger erschienen.

In den Ordensdramen wird Geschichte zur Heilsgeschichte, indem die Geschehnisse sich letztlich als Verwirklichung des göttlichen Willens erweisen. Welche moralischen Werte im jeweiligen Stück besonders zur Darstellung kamen, wurde oft bereits im Titel deutlich gemacht. Die allgemein üblichen Doppeltitel, die einerseits die historische Persönlichkeit, andererseits die belohnte Tugend oder das bestrafte Laster nennen, finden sich im Marchtaler Bestand selten. Während die Zwiefalter Patres über Jahre hinweg in den Ehinger Herbstspielen die Moral betonten, z.B. im September 1764 mit dem Titel *Populi / Communis Amor / Tragaedia. / Die Großmuethige Liebe* (Nr.235), legten die Marchtaler Prämonstratenser Wert auf den Protagonisten, z.B. 1764 mit ihrem japanischen Stoff *Protasius / Rex Arymae / Tragoedia* (Nr.236).

Die Stoffe der Dramen reichen örtlich und zeitlich vom Alten Orient über die griechische und römische Antike, die byzantinische sowie die ost- und westgotische Geschichte bis zur neuzeitlichen Geschichte des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, Spaniens, Frankreichs, Englands und Japans. Die Verfasser griffen also in geographischer und historischer Hinsicht auf eine breite Palette von gelehrtem Wissen zurück. Ihre Quellen fanden die Autoren in verschiedenen kirchengeschichtlichen Werken, Heiligenviten, enzyklopädischen Darstellungen und Annalen.

Die chronologische Betrachtungsweise der vorliegenden Untersuchung hat gezeigt, dass die Dramen fast immer aktuelle zeitgeschichtliche Bezüge aufweisen. Diese werden vor allem hinsichtlich der propagierten Tugenden und verurteilten Laster deutlich. Im Umfeld der Thron- und Erbfolgekriege des 18. Jahrhunderts wurden *ambitio* und *superbia* dramatisiert. Es wurde vor Augen geführt, dass verkehrter Ehrgeiz in Verbindung mit Hochmut stets im tragischen Konflikt zum Scheitern verurteilt waren. Umgekehrt priesen die Patres zu dieser Zeit *clementia* und *modestia* als wahre Tugenden. Gegen glaubens- und kirchenfeindliche Tendenzen der Aufklärung hoben die Verfasser der Marchtaler Sammlung den Einsatz für den wahren Glauben und Standhaftigkeit im Glauben positiv hervor, während sie Glaubensabfall, Christenverfolgung und Missachtung der wahren Religion streng bestraft wissen wollten.

Das Thema der im Barockzeitalter immer wieder aufgedeckten *vanitas mundi* findet sich bereits im ältesten Drama des Marchtaler Bestandes von 1657, war im 18. Jahrhundert durchgehend aktuell und kam noch 1778 in der Gestalt des wandkenden Glücks zur Sprache. Mit der dramatischen Verarbeitung der Schlachten der Habsburger bei Wien 1683 und Ofen 1686 schlug sich die Türkengefahr in den Marchtaler Stücken kurz nach Kriegsende nieder. Diese Dramen verherrlichen die siegreichen Habsburger, verweisen aber gleichzeitig darauf, dass der glückliche Ausgang des Kampfes letztlich auf himmlischen Beistand zurückzuführen sei. So kam trotz des aggressiven und panegyrischen Tenors dieser Dramen auch die Glaubensverkündigung zu ihrem Recht.

In zeitlicher Nähe zur Türkengefahr entstanden auch einige Märtyrerstücke der

³ FZA Ma 1367, 348.

Marchtaler Sammlung. Diese milites Christi in ihrer Vorbildfunktion als standhafte Verteidiger ihres christlichen Glaubens dienten nicht nur der konsolatorischen Funktion hinsichtlich der vanitas mundi. Sie sollten die Zuschauer auch in ihrer Kampfbereitschaft gegen die Feinde des wahren Glaubens stärken. Die in Marchtal überlieferten Märtyrerdramen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts können als Antwort auf glaubensfeindliche Tendenzen aufgeklärter Zeitgenossen gewertet werden, gegen die die unumstößliche Wahrheit des katholischen Glaubens verfochten wurde. Darüber hinaus findet sich im Marchtaler Bestand ein Märtyrerstück, das auch als Allegorie auf die damalige Zeitgeschichte gedeutet werden muss: Das ausführlich besprochene Drama *Gratia victrix / id est / Arminius* (Nr.60) von 1744 reflektiert nicht nur das Märtyrertema, sondern auch zeitgeschichtliche Konflikte. Zentral bleibt die Handlung um den jugendlichen Protagonisten. Dieser verleugnet zunächst aus Vernunftgründen und wegen seiner ambitio seine wahre Religionszugehörigkeit, bekehrt sich dann aber aufgrund einer höheren ‚Vernunft‘, die der Gnade Gottes zu verdanken ist, und bekennt seinen Glauben noch im Angesicht des Todes. Wieder zeigt sich die zeitgeschichtliche Aktualität der Dramen im Hinblick auf die Glaubensverkündigung und Moralerziehung.

Eine Vorbildfunktion erfüllten auch die Heiligen, Eremiten und die zum Christentum oder Klosterleben bekehrten Männer und Frauen, deren Biographien den Dramen des Marchtaler Bestandes immer wieder Stoffe lieferten. Die Bekehrung zum Eremitendasein oder zum Klosterleben wurde sowohl im 17. Jahrhundert als auch verstärkt wieder seit den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts vor Augen geführt. Während die Bekehrungsdramen des 17. Jahrhunderts noch als Abkehr von der Welt gedeutet werden können, die darauf zielen, das Heil der Seele nicht zu gefährden, betonen die jüngeren Dramen stärker das positive Ja zu einem Leben im Kloster. Motiviert sein sollte diese Entscheidung durch die Treue zur eigenen Berufung. Die Jugend sollte ihren Stand nicht leichtfertig wählen, wie die Marchtaler Prämonstratenser 1770 im Argumentum des Dramas *S. Casimirus / Regius Poloniae Princeps deliberans* (Nr.317) eigens betonen. Welche schrecklichen Folgen es haben kann, wenn ein Jugendlicher seine wahre Berufung missachtet und sich von falschen Freunden zu einem weltlichen Leben verführen lässt, zeigt das Drama *Bücher und Gesellen / Das Verderbnis der Sitten* (Nr.387), das leider nicht datiert ist. Die deutsche Sprache und bestimmte inhaltliche Anspielungen deuten aber darauf hin, dass es als eine Antwort auf die Spätaufklärung eingeordnet werden muss. Dieses Drama gehört in den Bereich derjenigen Stücke, die positive und abschreckende Beispiele mustergültiger oder lasterhafter Menschen (meist Jünglinge) vor Augen stellen und die sich auf den Ordensbühnen häufiger fanden, so auch im Marchtaler Bestand. Durch die abschreckende Wirkung von Höllenszenen oder Auftritten klagender verdammter Seelen wurden diese Stücke zu einem effektiven Mittel im Dienst der kirchlichen Moralerziehung. Solche Stücke zeigen eindringlich, dass Laster bestraft werden und das Festhalten an christlichen Tugenden sich dagegen letztendlich auszahlt. Die Epiloge einzelner Dramen formulieren diesen Beispielcharakter des Protagonisten explizit: In einem nicht näher einzuordnenden Drama mahnt der

durch eine Höllenszene gewandelte Dagobert die Anwesenden: „Infernus me terret. Ite auditores; ibo et ego. Ibo è Mundo, ibo in Monasterium: infernus me terret. O si et Vos!“³ Die Zuschauer sollten sich das Schicksal des Protagonisten zu Herzen nehmen und in der Konsequenz ihr eigenes Leben so führen, dass sie ihr Seelenheil nicht gefährdeten. In diesem Zusammenhang waren wirkmächtige Helfer, wie die Schutzengel und die Gottesmutter Maria, von Bedeutung, die nichts unversucht ließen, um ihre Schützlinge zum Guten zu führen. Dem freien Willen der Protagonisten ist es zuzuschreiben, dass in den Ordensdramen nicht alle Seelen gerettet werden. Im Hintergrund stand die in den jesuitischen Exerzitien immer wieder betonte Notwendigkeit der richtigen *electio*, der Lebensentscheidung, die jeder Mensch treffen muss, wenn er sein Seelenheil nicht verlieren will.

Um christliche Seelenführung ging es auch Sebastian Sailer mit seinen Karfreitagsoratorien. Die im Marchtaler Bestand überlieferten Drucke geben Aufschluss über die ursprüngliche Anordnung der Stücke, die sich von der 1774 veröffentlichten Ausgabe unterscheidet und in Tabelle 4 des Anhangs aufgezeigt wird. Auch die Modalitäten der Aufführung konnten mittels der Marchtaler Drucke präzisiert werden: Die Oratorien fanden nach der allgemeinen Trauerpredigt und einführenden Worten am Karfreitag um ein Uhr statt. Anschließend erfolgte eine eucharistische Anbetung, bei der sich die Gläubigen persönlich in die Geheimnisse des Leidens und Sterbens Jesu Christi vertiefen konnten. Zu diesem Zweck beleuchteten die Oratorien die Thematik von Sünde, Schuld und Strafe, Reue, Umkehr und Erlösung unter verschiedenen Gesichtspunkten. So waren die deutschsprachigen Oratorien in ein umfassendes seelsorgliches Konzept des Karfreitags eingebunden und ergänzten anschaulich die in der Predigt gegebene wortzentrierte Glaubensunterweisung. Am Ende der Fastenzeit sollten die Gläubigen nach der Betrachtung der *passio Christi* umkehren und sich dem von Christus geschenkten neuen Leben zuwenden. Hier verbinden sich mahnende mit tröstenden und erbaulichen Aspekten.

Ein ähnlicher Tenor zeigt sich in den Musikdramen des Marchtaler Bestandes, auch wenn diese eine andere Ausprägung haben als die Prosadramen und etwa mit panegyrischen Elementen angereichert sind. Der besondere Charakter dieser Kantaten, Melodramen und Singspiele ergibt sich aus dem spezifischen Kontext der barocken Feste der Klöster und Stifte, in dem sie vorwiegend aufgeführt wurden. Da die Reichsprälaten wie die weltlichen Fürsten Landesherren ihres Territoriums waren, wollten sie ihre Macht und Herrschaft im Sinne der Repräsentation zur Schau stellen und sie dadurch festigen. Die Feste im großen oder kleineren Rahmen waren dabei besonders wichtig, weil sie nicht nur die Identifikation der Klostergemeinschaft stärkten, sondern durch die Anwesenheit vornehmer Gäste auch der kulturellen Selbstdarstellung der Abteien zugute kamen.

Besondere Strahlkraft hatten die Feiern, an denen man bedeutende Ereignisse der Klostersgeschichte zelebrierte oder dieser Ereignisse gedachte. Hier sind vor allem die Translationen, Kirchweihen und Säkularfeiern anlässlich verschiedener Gründungsjubiläen zu nennen, die aufgrund der großen Öffentlichkeitswirksamkeit, des breit gefächerten Publikums und der heilsgeschichtlichen Dimension eine erhebli-

che repräsentative Wirkung entfalteten. Umso verwunderlicher ist es, dass diese Feiern, auf deren Wichtigkeit zahlreiche Festschriften und gedruckte Predigten hinweisen, im Marchtaler Bestand nur am Rande dokumentiert sind, obwohl Theateraufführungen aus verschiedenen Klöstern und Stiften bezeugt werden können. Erhalten hat sich das Neu-Birnauer Kirchweihstück *Arca / in / Sion, / Sive / Maria Birnoviana / In / Birnovio novo* (Nr.108) von 1750, das allegorisch gestaltet ist. Diesmal spielt die figura zur Zeit König Davids und symbolisiert die Umstände der Übertragung des Birnauer Gnadenbildes. Dabei werden diejenigen von Maria belohnt, die sich um die Translation besonders verdient gemacht haben.

Andere Feste des Klosters waren durch den kirchlichen Jahreslauf und die Biographie der Äbte und Prioren vorgegeben; auch Besuche benachbarter Klostervorsteher und sonstiger vornehmer Gäste wurden nicht nur nach einem bestimmten Zeremoniell begangen, sondern mit der Aufführung eines Musikdramas festlich gestaltet. Auch wenn solche Stücke eine vordergründig unterhaltende Funktion hatten bzw. der Huldigung und dem Lob des Abtes oder der Besucher dienten, weisen sie bei näherer Untersuchung religiöse und moralische Komponenten auf, die speziell auf die Zuschauer zugeschnitten waren. Naheliegend war es an Neujahr, in die Kantaten und Melodramen erbauliche Elemente einzuflechten. Die Marchtaler Abteirechnungen haben gezeigt, dass das Neujahrsansingen, vor allem von Schülern, eine lange Tradition hatte, die sich in den „*Consuetudines Minorugienses*“ von 1640 auch für die Konventualen nachweisen lässt, im Marchtaler Bestand aber erst seit 1732 dokumentiert ist. An der Schwelle zum neuen Jahr nutzten die Patres die Gelegenheit, ihren Äbten und Prioren Glück und Wohlergehen zu wünschen und damit das Zusammengehörigkeitsgefühl der Klostersgemeinschaft zu stärken. Gleichzeitig machten sie deutlich, wem dieses Gelingen letztlich zu verdanken ist: Gott selbst und Maria als Fürsprecherin.

Auch die Fastnachtsspiele haben bei aller Ausgelassenheit religiös-ermahnende Komponenten. Die Tradition, in der Fastnachtszeit Theaterstücke aufzuführen, ist seit dem Spätmittelalter belegt und wurde auch von den Jesuiten und in den Klöstern und Stiften weitergeführt. Die wenigen im Marchtaler Bestand überlieferten Stücke fügen sich in das Bild ein, das die Forschung aus den etwa 800 erhaltenen Spieltexten und Periochen aus anderen Kollegien und Klöstern gezeichnet hat. Besonders erwähnenswert ist die bisher nur im Marchtaler Bestand nachgewiesene Perioche zu einem *Problema Bacchanalium* (Nr.41) von 1737 aus dem Lyzeum der Konstanzer Jesuiten. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um einen sehr frühen Beleg für eine an Fastnacht gern veranstaltete Schlittenfahrt mit verschiedenen Wagen, die Laster und Tugenden der Antike und der Gegenwart gegenüberstellt.

Als eine Art Tugendspiegel, der speziell auf Äbte und anwesende Bischöfe zugeschnitten war, lassen sich auch viele Musikdramen verstehen, die anlässlich von

⁴ SENECA, Ad Lucilium epistulae morales 1,6,5.

Register

Die Belegstellen im Haupttext stehen in Normalschrift. Findet sich ein Eintrag in einer oder in mehreren Anmerkungen, so wurde die entsprechende Seitenzahl (nicht die Nummer der Fußnote) einmal kursiv in das Register aufgenommen. Bei Überschneidungen von Belegstellen in Haupttext und Fußnoten wurde die Seitenzahl nur in Normalschrift in das Register eingetragen.

Orts- und Institutionenregister

Orte, die sich nur auf den Inhalt besprochener Stücke beziehen, sind kursiv gesetzt. Ordenseinrichtungen werden allgemein als Kloster aufgeführt, ohne an dieser Stelle auf den genauen Status als Reichsabtei usw. einzugehen. Ausnahmen sind die Einrichtungen der Jesuiten, der Augustiner-Chorherren, das Schottenstift und das Damenstift Buchau.

- Aachen 71
– Jesuitenkolleg *115*, 189
Admont, Benediktinerkloster 29
Allerheiligen, Prämonstratenserkloster
26 f., 38, 275, 300 f., 304
Alt-Birнау → Birнау
Altötting, Jesuitenkolleg 23
Amberg
– Jesuitengymnasium/-kolleg 22–24, 26 f.,
28, 93, 158
– Jesuitenkongregation 25, 38, 163, 259, 304
Amern *153*
Antwerpen 161 f.
Augsburg 4, *13*, 17, 26 f., 41 f., 57, 102, 121,
162, 167, 174, 191, 223, 225, 234 f., 264,
302
– Bistum 42, *124*, 167, 173 f.
– bürgerliche Komödianten 16, 41 f., 223,
264, 304
– Franziskanerkloster 42
– Jesuitengymnasium/-kolleg 17, 23 f., 28,
79, 87, 99, 112, 135, 152, 163, 173 f., 188,
205, 219
– Jesuitenkongregation 13, *19*, 25, 51, *103*,
152, *155*, 260 f., 304
– Karmeliten, Studienkolleg 17, 39, *161*,
226, 304
– St. Ulrich und Afra, Benediktinerkloster
33, 45, 90, 221, 300, 304
Bamberg *213*
– Bistum *24*, 167
– Jesuitengymnasium/-kolleg *24*, 167, 225
Bayreuth *100*
Basel 191, *214*
Bergentreu 263
Berlin 251
Bethel 297
Bethlehem 277, 280
Biberach an der Riß 26 f., 40, *41*, 222, 277
– Bürgerliche Komödiantengesellschaft
3 f., *12*, *16*, 40 f., 45, 47, 82, 85, 87, 91, *146*,
157, 160, 218, 222, 225, 233, 304
Billom 208
Birнау/Alt-Birнау/Neu-Birнау 26 f., 39,
85, 101, 115, *264*, 271 f., 311
Bologna 150
Breslau (Presslau) 42, 85, *118*
Brig (Schweiz), Jesuitenkolleg 22 f.
Brixen, Bistum *181*
Buda (Ofen) 77 f., 172, 218, 308
Buchau, Damenstift 268, 286
Burghausen, Jesuitenkolleg 23, 79

- Chartres 263
 Chaumont 155
 Chur 214
 Córdoba 112
- Damaskus** 219
 Dieterskirch 164
 Dillingen 11, 26 f., 42, 66, 124, 130, 188, 204, 238
 – Jesuitengymnasium/-kolleg 23 f., 28, 128, 152, 162, 167, 170, 189
 – Jesuitenkongregation (Major) 25, 152, 263, 304
 – Jesuitenkongregation (minor) 25, 159, 249
 Donauwörth 160
 Dresden 182
- Eger** 283
 Ehingen 31, 130, 277, 278
 – Benediktiner/benediktinisches Gymnasium/Lyceum 3, 12, 16, 26 f., 30 f., 82, 85, 92, 95, 127, 129 f., 133, 150, 155 f., 159, 181 f., 217, 219, 234, 304, 308
 – Franziskanerkloster 182
 Eichstätt
 – Bistum 274
 – Jesuitenkolleg 23 f., 26 f., 80, 187, 189, 193, 304
 Einsiedeln, Benediktinerkloster 291
 Elchingen, Benediktinerkloster 15, 26 f., 31, 64 f., 79, 85 f., 95, 150, 154, 160 f., 220, 249, 300, 304
 Ellwangen 17, 26 f., 49, 176
 – Jesuitengymnasium/-kolleg 17, 23 f., 25, 28, 49, 135, 138, 145, 176, 181, 210, 220
 – Jesuitenkongregation 25, 174 f., 223, 304
 Ennetach 234
 Ettal, Benediktinerkloster 162
- Feldkirch**, Jesuitenkolleg 23, 182
Fischingen, Benediktinerkloster 291
Frankfurt 60, 251
Freiburg i. Br. 128, 182, 188, 213
 – Jesuitengymnasium/-kolleg 22 f., 148, 182, 221
Freising
 – Bistum 154, 159
 – Bischöfliches Lyceum (Benediktiner) 13, 26 f., 34, 82, 151, 194, 285, 304
Fribourg, Jesuitenkolleg 16 f., 23 f.
- Fulda** 251
Füssen 240
- Gandía**, Jesuitenkolleg 22
Georgenberg-Fiecht, Benediktinerkloster 162
Golgotha 245 f.
Göttweig, Benediktinerkloster 29
Graz, Jesuitenkolleg 24, 112
Günzburg 181, 182
Gutenzell 277
- Halaedatis** 43
Hall in Tirol, Jesuitenkolleg 23, 91, 162, 223
Hamburg 12
Hebron 275, 276, 288
Hechingen 134
Hedingen 17, 26 f., 103, 304
 – Franziskanerkloster 17, 39 f., 103, 304
 – Fürstliche Residenz 40
Hildesheim 146, 189
 – Jesuitenkolleg 179
- Ingolstadt** 68, 159, 193, 222, 259
 – Jesuitengymnasium/-kolleg 15, 18, 22–24, 25, 26 f., 28, 128, 154, 162, 187
 – Jesuitenkongregation 25, 261, 262, 304
Innsbruck 26 f., 42, 128, 149 f., 159, 163, 173, 193
 – Erzherzoglicher Hof 24, 112, 189
 – Jesuitengymnasium/-kolleg 2, 13, 22, 24, 25, 26 f., 28, 38, 47, 85, 87, 91, 99, 112, 135, 147, 149 f., 152, 155, 162, 163, 180, 223
 – Jesuitenkongregation(en) 20, 25, 46 f., 259, 304
Inzing 41
Irsee, Benediktinerkloster 26 f., 31 f., 101, 128, 160, 270, 300, 304
Isny, Benediktinerkloster 286
Izighofen (Hizkofen) 153
- Jerusalem* 246, 288
- Kahla** 191
Kaufbeuren, Jesuitenkolleg 128
Kempten 18, 42
 – Benediktinerkloster 26 f., 32, 39, 52, 287, 304
 – Piaristen 15, 39, 87, 90, 155, 233 f., 304

- Köln 98, 122, 161, 190, 261, 262
 – Jesuitengymnasium/-kolleg 22, 189
 Konstanz 128, 159, 271
 – Bistum 42, 51, 78, 211, 292 f.
 – Jesuitengymnasium/-kolleg/-lyceum 23 f., 25, 26 f., 28, 47, 93, 166, 182, 284 f., 311
 – Jesuitenkongregation 25, 47, 152, 161, 223, 249, 260, 304
 Krems, Jesuitenkolleg 193
 Kremsmünster 29
 Kreuzlingen 26 f., 39, 78, 304
- Landsberg, Jesuitenkolleg 23 f., 26–28, 36, 106, 222, 304
 Landshut, Jesuitenkolleg 23 f., 26 f., 28, 304
 Leipzig 251
 Leyden 214
 Levice 233
 London 106
 Löwen 23
 Lübeck 283
 Luzern
 – Jesuitengymnasium/-kolleg 17, 23 f., 25, 26 f., 28, 98, 103, 135, 193, 201
 – Jesuitenkongregation 17, 25, 152, 223, 304
 Lyon 81, 98
- Mailand 174, 213
 Mainz 34, 178
 Mannheim 262
 Marchtal, Prämonstratenserkloster 1–7, 11, 12, 13, 15 f., 18, 20 f., 26–31, 33, 37–39, 41, 45, 47–49, 50, 51–53, 55, 61 f., 63, 67, 70–72, 77 f., 82, 84–91, 93–95, 101–103, 105–107, 109, 112–114, 115, 127–130, 134, 146, 149–153, 157, 159–161, 163 f., 172, 182, 188, 190, 196, 210–213, 215–217, 219, 221, 222, 224–228, 233 f., 237 f., 259, 261, 269 f., 273–275, 277–282, 286 f., 290–294, 297–301, 303 f., 306–311
 Mengen, Benediktinerkloster 274 f.
 Mehrerau, Benediktinerkloster 182
 Messina, Jesuitenkolleg 22
 Michaelbeuren, Benediktinerkloster 29
 Mindelheim 18, 25–27, 163, 304
 – Jesuitenkolleg 23, 304
 Möhringen 213
 Moria (Berg) 245
 München 12, 26 f., 42, 46, 57, 66, 68, 72 f., 76, 115, 137, 147, 157, 181, 189 f., 204, 208, 261
 – Jesuitengymnasium/kolleg 11 f., 15, 22–24, 25, 26–28, 62, 70 f., 76, 99, 101, 103, 112, 125, 147, 148, 149, 153, 158 f., 162, 165–167, 188, 193 f., 221 f., 225, 228
 – Jesuitenkongregation 20, 25, 47, 154, 263 f., 304
 Münnerstadt 26 f., 42, 136, 262
 Munderkingen 130, 277, 278
 Muri (Aargau), Benediktinerkloster 291
- Neresheim, Benediktinerkloster 86, 109, 287, 290–292
 Neu-Birnau → Birnau
 Neuburg an der Kammell 153
 Neuburg bei Götzis (Vorarlberg) 214
 Neuburg (Donau) 17, 25–27
 – Jesuitenkolleg 17, 23, 26 f., 28, 220, 304
 Neu-St. Johann 287
 Nürnberg 162, 283
- Oberammergau 162, 244
 Oberzell (Würzburg), Prämonstratenserkloster 26 f., 38, 297, 304
 Ochsenhausen 278
 – Benediktinerkloster 14, 16, 17, 18 f., 26 f., 29, 32, 36, 41, 45, 48, 51, 82, 86, 87, 91, 95, 102, 106, 160, 164 f., 182 f., 195, 219, 265, 270 f., 277, 279, 285 f., 300, 304
 Ofen → Buda
 Opfingen 278
 Ottobeuren 240, 278
 – Benediktinerkloster 26 f., 33, 46, 48, 103, 108 f., 160, 234, 273, 276, 297, 304
- Paderborn 193
 Paris 170, 206
 Passau
 – Jesuitenkolleg 23, 68
 Petershausen, Benediktinerkloster 26 f., 33, 86, 298, 300, 304
 Plankstetten, Benediktinerkloster 274
 Prag 128, 190
 Presslau → Breslau
 Pruntrut (Porrentury), Jesuitenkolleg 16, 23
- Ravensburg 271
 Regensburg 1
 – Bistum 34, 154, 175 f., 223
 – Jesuitenkolleg 23 f., 181
 Reutlingen 286

- Rheinau (Kanton Zürich), Benediktinerkloster 291
- Riedlingen (Donau) 13, 188, 277, 278
- Roggenburg, Prämonstratenserkloster 16, 26 f., 38, 52, 87, 106, 130, 160, 224, 274, 278, 297 f., 304
- Rom 12, 35, 98, 118, 161, 208, 212, 214, 251
– Jesuitenkongregation 25
- Rostock 12
- Rot an der Rot, Prämonstratenserkloster 26 f., 38, 275, 300, 304
- Rottenbuch, Augustiner-Chorherren-Stift 240, 244, 276, 286
- Rottenburg, Jesuitenkolleg 23
- Rottweil, Jesuitenkolleg 23
- Salem, Zisterzienserkloster 12, 16, 26 f., 39, 78 f., 86, 91, 103, 115, 223, 264, 271 f., 287, 300, 304
- Salzburg 18, 29, 98, 180
– Bistum 19, 35, 122, 180
– Benediktineruniversität 6, 29, 34 f., 83, 86, 95, 109, 111, 128 f., 135, 157, 160, 164 f., 221
– St. Peter, Benediktinerkloster 29, 122
- Schussenried, Prämonstratenserkloster 13, 14–16, 26 f., 38, 41, 52, 63, 85, 95, 102, 103, 160, 162, 165, 190, 234 f., 268, 273 f., 275, 285–287, 293, 297, 300 f., 304
- Seitenstetten, Benediktinerkloster 29
- Sion (Zion) 115, 264 f., 271, 290, 311
- Solothurn, Jesuitenkolleg 23
- Speyer 208
- St. Blasien, Benediktinerkloster 182
- Sterzing 283
- St. Gallen, Benediktinerkloster 26 f., 33, 52, 109, 275, 287, 290–292, 304
- St. Gotthard an der Raab 233
- St. Johann, Benediktinerkloster 287, 292
- St. Lambrecht, Benediktinerkloster 29
- St. Peter, Benediktinerkloster 182
- Straßburg 121, 161
- Straubing, Jesuitenkolleg 22–24, 99
- Stuttgart 32
- Syrakus 150
- Tabor** (Berg) 245 f.
- Tegernsee, Benediktinerkloster 180
- Toggenburg, Grafschaft 292
- Trient, Konzil von 121, 127, 175, 248
– Jesuitenkolleg 17, 22 f.
- Tübingen 211, 214 f., 273
- Türkheim 160
- Überlingen 26 f., 43, 272
- Ulm 4, 13, 99, 213, 214
– Stadtarchiv 5, 39
– Stadtbibliothek 30, 39
- Untervaz 214
- Ursberg, Prämonstratenserkloster 38
- Urspring, Benediktinerinnenkloster 26 f., 33, 297, 304
- Valencia 22
- Venedig 161
- Villingen, Benediktinergymnasium 26 f., 34, 182, 304
- Waldsassen 298
- Waldsee 182
– Bürgerliche Komödianten 16, 26 f., 38, 41, 49, 160, 164, 304
- Weingarten, Benediktinerkloster 13, 19, 26 f., 29, 33 f., 47, 48, 51 f., 85, 159, 194, 213, 263 f., 276, 286, 304
- Weißenu, Prämonstratenserkloster 26 f., 29, 37 f., 103, 115, 149 f., 190, 230, 263, 269, 278, 286, 304, 311
- Weißenhorn 278
- Weißenohe, Benediktinerkloster 280
- Wengen (Ulm), Augustiner-Chorherren-Stift 26 f., 39, 45, 52, 85 f., 103, 160, 183, 274 f., 287, 300, 304
- Wessobrunn 273, 274
- Weyarn 39
- Wiblingen (Ulm), Benediktinerkloster 26 f., 34, 52, 182 f., 270, 300–302, 304
- Wien 11, 68, 77, 98, 122, 149, 171 f., 179–181, 190, 233, 259, 308
– Schottenstift 122
– Jesuitengymnasium/-kolleg 23 f., 87, 90, 99, 112, 149, 152, 166, 177, 179 f.
- Wilflingen 153
- Wilten, Prämonstratenserkloster 41
- Würzburg
– Bistum 24, 167
– Jesuitenkolleg 24, 99, 167
- Zwickau 118
- Zwiefalten, Benediktinerkloster 3 f., 18, 26 f., 30 f., 48, 52 f., 67, 91, 101, 109, 129, 149, 159, 164, 182, 266, 270, 274 f., 286, 293, 297, 300, 304, 308

Personenregister

Das Register enthält die Namen aller im Text angesprochenen Personen, seien es historische Persönlichkeiten oder aber wichtige literarische Figuren, die in den im Text behandelten Stücken vorkommen. Namen, die sich allein auf den Inhalt besprochener Stücke beziehen, sind kursiv gesetzt, auch wenn es sich um historische Persönlichkeiten handelt. Die übrigen Namen stehen recte.

- Aaron* 276, 292
Abraham 73, 93, 264, 291
Absalon/Absalom 93, 152, 223, 264 f.
Acanthus 224
 Adolph, Johann Baptist 87
Adonias 93
Adrevaldus 45, 103 f., 111, 151, 163, 217
Aeneas 92
Aeternitas 51, 67, 88, 280
 Ägypten, Königin von
 – *Cleopatra* 146
Ahab → Israel, Könige von
 Aischylos 81
Alboinus 259
 Albrecht V. → Bayern, Herzöge bzw. Kurfürsten von
 Aler, Paul 189, 196
Alexander der Große → Makedonien, König von
Alexandra, hl. (von Georgien) 146, 225
 Allerheiligen, Abt von
 – Carolus 275, 301
 Alphons VI. → Kastilien, König von
Amalthaea 271
Amiramus 71–77
Amor (filialis) 20, 67, 92, 134, 281, 300
Amorithas 217
Amyntas 274
Andronicus 70, 76
 Anghern, Beda → St. Gallen, Äbte von
 Anghern, Benedikt Maria → Neresheim, Abt von
Anna, hl. 42
Ansberta 18 f., 146, 218
Ansbertus 73 f.
 Anselm → Canterbury, Erzbischöfe von
Anthrophila 271
 Anton Aloys → Hohenzollern-Sigmaringen, Fürsten von
Antonius 146
Apollo 149, 293
 Aquaviva, Claudio 146, 177 f.
Aquitanien, Walther von 112
 Arbon, Hermann von → Konstanz, Bischöfe von
Archibius → Panctisien, König von
Aretbas 234
 Argyll, Markgraf von
 – *Campbell, Archibald* 219
Ariophanes → Thrakien, König von
 Aristophanes 59
 Aristoteles 44, 86, 96, 197–199, 204, 231
Armindus 69–76, 104 f., 112, 133, 230, 234, 309
 Aryma, König von
 – *Protasius* 308
Astyages → Medien, König von
Atalja → Juda, Könige von
 Augsburg, Bischöfe von
 – Hessen-Darmstadt, Joseph I., Landgraf von 13, 42, 167, 169
 – Sachsen, Clemens Wenzeslaus von (und Fürstpropst von Ellwangen) 173, 181
 – Waldburg, Otto Truchseß von 124
 Augustinus von Hippo 80, 225, 282
Augustus → Römisches Reich, Kaiser
 Aurnhammer, Dominikus 128
 Avancini, Nicolaus 19, 68, 78, 92, 99, 146, 152, 162, 171, 202, 206
Bacchus 284
 Bachmann, Sixtus 4, 153
 Bader, Georg 177
 Balde, Jacob 68, 89, 99, 101
Balthasar, hl. 280
 Banhard, Meinrad 160
 Barca, Calderón de la 205
Barlaam 62
 Baur, Gilbert → Marchtal, Prioren von
 Bayer, Laurentius 298

- Bayern, Herzöge bzw. Kurfürsten von
 – Albrecht V. 111
 – Ferdinand Maria 70, 112
 – Karl Albrecht 71
 – Maximilian III. Joseph 42, 181
 – *Welf VI.* 153, 213
 – *Welf VII.* 212–214
 – Wilhelm V. 188
 → auch Freising und Regensburg, Bischof von
- Bayreuth, Wilhelmine Markgräfin von 182
- Beck, Bernhard → Irsee, Abt von
- Beck, Johann Michael 31 f., 300
- Beda Venerabilis* 162
- Belisarius, Flavius* 200
- Bellarmin, Robert 125, 171, 175, 202
- Bellona (Minerva)* 169
- Berchtold, Siard → Schussenried, Äbte von
- Berckheimer, Alanus 271
- Bernegg, Fortunatus Sprecherus von 214
- Bernhard von Clairvaux 209
- Bernini, Gian Lorenzo 101
- Beyerlinck, Laurentius 161
- Bidermann, Jacob 19, 66, 77, 89, 99, 115, 137, 162, 163, 187, 199, 203–205, 208, 248
- Biophilus* 201
- Birck, Sixt 191
- Bisemberger, Matthias 271
- Blank, Ulrich → Marchtal, Äbte von
- Boëthius, Anicius* 218, 262
- Bögele, Gregor/Bögle, Georg 41, 160
- Böhmen, Herzog von
 – *Vladislaus II.* 153, 211, 213
- Böhmen, Könige von
 – *Kunigunde* 218
 – *Ottokar II.* 218
- Bollandus, Johannes 161
- Bonaventura* 162
- Bonifatius, Winfried, hl. 175
- Boris I. Michael (Trebellius)* → Bulgarien, Khan von
- Borromäus, Karl* 47, 175, 222
- Böttinger, Gero 271
- Bouillon, Gottfried von* 147
- Brant, Sebastian 284
- Braun, Heinrich 180
- Brechtus, Levinus 23, 117
- Brixen, Bischof von
 – Lodron, Karl Franz von 181
- Brugger, Andreas 269
- Brugger, Anton 269
- Brunner, Andreas 162, 244 f.
- Bruno, hl.* (der Kartäuser) 77, 206
- Brutus, Junius Lucius* 12, 222
- Buchau, Äbtissin von
 – Königssegg-Rothenfels, Maria Karolina von 268
- Bucher, Leonhard Anton Joseph von 180
- Buck, Mauritius 153
- Buecher, Tiberius → Marchtal, Prioren von
- Bulgarien, Khan von
 – *Boris I. Michael (Trebellius)* 87, 152, 219, 220
- Bungo in Kyushu
 – *Chikye, Prinz von* 220
 – *Yoshishige, Otomo* (Sorin) 220
- Buohler, Ferdinand 156
- Buohler, Thomas 156
- Burnacini, Ludovico 100
- Byzantinisches Reich, Kaiser
 – *Justinian* 266
 – *Justinus* 266
 – *Leo Armenius* 217
 – *Mauritius* 200, 217
 – *Nicephorus* 217
- Bzovius, Abraham 161
- Cabral, Franziskus 220
- Caesar, Gaius Julius* 87, 217
- Caesarea* 146
- Calliope* 167–169
- Calvin, Johannes* 262
- Calybita, Johannes* 66, 115
- Cammerlohr, Placidus de 159
- Campbell, Archibald* → Argyll, Markgraf von
- Candidus, hl.* 101, 270
- Canisius, Petrus 238, 260
- Canterbury, Erzbischöfe von
 – Anselm 75
 – *Edmund (Rich)* 48, 226 f., 300
- Carl Anselm → Thurn und Taxis, Fürst von
- Carolus → Allerheiligen, Abt von
- Casimir III.* → Polen, König von
- Casimir, hl.* 86, 110, 151, 223 f., 309
- Caspar, hl.* 280
- Castellione, Arnoldus de* 235
- Castor* 92
- Castriot, Georg (Scanderbeg)* 85 f., 217
- Caussinus, Nicolaus 117, 208
- Celtis, Conrad 12, 81, 83, 118
- Cenodoxus* 15, 77, 137, 187, 206, 248

- Chelidonius → Schottenstift (Wien) Abt von
Chicatora, Prinz von Japan 220
Chikyē, Prinz von → Bungo in Kyushu
Christus / Jesus 25, 36, 46, 53, 57f., 68, 70, 72, 74–76, 82, 85, 89, 90, 93, 174, 226 f., 229, 230, 231, 235–247, 249 f., 265, 277, 280–282, 293–296, 301, 310
Chyaxora 71, 74 f.
 Cicero, Marcus Tullius 125, 152, 162, 195
Simon 222
 Claus, Anton 129, 199
 Claysson, Robert 208
Cleanter 251, 258
Clemens, Titus Flavius 39, 90, 234
 Clemens XIV. → Päpste
Clementia 280
Cleopatra → Ägypten, Königin von
Clio 167–169
Codrus 118, 151, 218
Coelestin, Einsiedler 250
 Cölestin III. → Päpste
 Colloredo, Hieronymus Graf von → Salzburg, Erzbischöfe von
Conradin (Konrad V.) → Schwaben, Herzöge von
Craesilus 19, 139–144, 305
 Crais, Joannes Baptista 153, 298
 Crasset, Johannes 162
Crispus 93
 Crocus, Cornelius 119
Cyrus → Persien, König von

Dagobert 248, 310
Daniel 93, 266
 Daniel, Romanus → St. Ulrich und Afra (Augsburg), Abt von
Daphnis 274
Dasius 234, 297
David → Israel, Könige von
Debbora 275
 Deixelberger, Innozenz 164
 Dejean, Joannes Daniel 155
Delila 93
 Denzel, Benedikt → Ochsenhausen, Äbte von
Diana 72, 83, 92
Didacus 259
Didjetotus 217
 Dilange, Johannes 15, 155
 Dilger, Edmund I. → Marchtal, Äbte von

Diocletian → Römisches Reich, Kaiser
Diogenes 284
 Distelmayer, Cleophas 23
 Dominicus a Jesu Maria 161, 226
Domitian → Römisches Reich, Kaiser
 Donatus, Alexander 82, 147, 198, 204
Don Carlos 218
Dromulus 140, 141, 142 f.

 Eberlin, Johann Ernst 19, 160, 164 f.
Edmund (Rich) → Canterbury, Erzbischöfe von
Eduardus 45
 Eichstätt, Bischöfe von
 – Katzenellenbogen, Johann Anton I. Knebel von 274
 – Willibald 80, 175
 Elchingen, Äbte von
 – Kolb, Robert 65
 – Schindele, Amandus 31
Eli 93
Elia 246
Eliab 114
Emericus von Ungarn → Imre
Endoxa 78, 206
 England, König von
 – *Karl II.* 219
 Enroth, Stephan II. → Salem, Äbte von
 Erb, Anselm → Otto-beuren, Abt von
 Este, Henrietta Marie von 167, 169
Esther 93, 112
Euergetes 78, 206
Eugenius 270
Eulogius 266
Euridice 92
 Euripides 81
Euripus 23, 117, 190
Exuperia 270
Ezidus 201

 Fabricius, Andreas 117
Falco 89, 215 f., 224
 Faller, Jacob 159
Faustus, hl. 101, 270
 Fehr, Joseph 159
 Fehr, Romanus → Wiblingen, Abt von
 Feinstle, Petrus 269
Felicitas 67, 154, 278
 Ferdinand I. → Heiliges Römisches Reich
 Deutscher Nation, Kaiser und König
 Ferdinand II. → Österreich, Erzherzog von

- Ferdinand III. → Heiliges Römisches Reich
Deutscher Nation, Kaiser und Könige
- Ferdinand Maria → Bayern, Herzöge bzw.
Kurfürsten von
- Fischer, Martin 160
- Florimund* 253, 255–258
- Foedorowicz, Peter* 218
- Fortuna* 67, 109, 248, 266, 280
- Frankreich, Könige von
– Ludwig XIV. 267
– Marie Antoinette 49, 50
- Franz von Sales* 223
- Franz I. Stephan von Lothringen → Heiliges
Römisches Reich Deutscher Nation,
Kaiser und Könige
- Franziskus von Assisi* 295, 296
- Frei, Walter → Marchtal, Äbte von
- Freising, Bischof von
– Kapfing und Liechteneck, Johann Franz
Eckher von 34
- Freising und Regensburg, Bischof von
– Bayern, Johann Theodor von 34, 154
- Frener, Coelestin → Ochsenhausen, Äbte
von
- Frick, Siard → Schussenried, Äbte von
- Fridolin, bl.* 226
- Friedrich I. → Heiliges Römisches Reich
Deutscher Nation, Kaiser und Könige
- Friedrich II. → Preußen, König von
- Friedrich IV., Graf von Rothenburg* →
Schwaben, Herzöge von
- Friedrich August II. → Sachsen, König von
- Fugger, Johannes 112, 188
- Fugger-Weißenhorn, Anton Ignatz von →
Regensburg, Bischöfe von
- Furttenbach, Joseph 99, 106
- Gaelle, Meingosus 48
- Gaisser, Joseph 41
- Galli-Bibiena, Giuseppe 101
- Gaspari, Professor in Wien 181
- Gelasius* 82, 85, 250
- Gerlach → Marchtal, Propst von
- Gnaphaeus, Guilielmus 119
- Goethe, Johann Wolfgang von 181
- Gonzaga, Aloysius von* 112, 223
- Gottsched, Johann Christoph 81, 96, 216
- Göz, Gottfried Bernhard 102, 234
- Graf, Jakob 78
- Gregor der Große → Päpste
- Gregor XIII. → Päpste
- Gretser, Jacob 98, 163
- Grueber, Melchior 154
- Gryphius, Andreas 119
- Guggenmoos, Ambrosius → Rot (an der
Rot), Äbte von
- Gugger, Athanas 33
- Gugger, Cölestin → St. Gallen, Äbte von
- Gumpp, Anton 42
- Guzinger, Otto 18f.
- Haffner, Ulrich 30, 52
- Hagenbach, Jakob Ignatius von 275
- Hananius* 292
- Handschuh, Magister in Munderkingen
277f.
- Hanser, Wilhelm 41, 160
- Haydn, Joseph 41
- Hazart, Cornelius 162
- Heggeman, Otilia 297
- Heiliges Römisches Reich Deutscher
Nation, Kaiser und Könige
– Ferdinand I. 156, 172
– Ferdinand III. 68, 167, 218
– Franz I. Stephan von Lothringen 173
– Friedrich I. 213, 214
– *Heinrich II.* 34, 217
– Joseph I. 179
– Joseph II. 42, 222
– *Karl V.* 155f., 217
– Karl VI. 71f., 179
– Konrad III. 213
– Leopold I. 68, 77, 172, 218
– Leopold II. 289
– Maria Theresia 140, 173, 180f., 255, 289
– Rudolf I. 218
- Heinrich II.* → Heiliges Römisches Reich
Deutscher Nation, Kaiser und Könige
- Helfferrich, Johann Friedrich 214f.
- Henno* 81, 119
- Henschenius, Godefridus 161
- Herckner, Jakob Donatus 13, 271
- Herkules* 77f., 172, 218
- Hermann, Maurus → Weißenhohe, Abt von
- Hermenegildus* 235, 262
- Herodes* → Judäa, König von
- Herodias* 93
- Hessen, Landgraf von
– Philipp 169
- Hessen-Darmstadt, Joseph I., Landgraf von
→ Augsburg, Bischöfe von
- Hessen-Darmstadt, Leopold von 167, 169

- Hester* 57, 147
 Heuchlinger, Meinrad 302
Hippolytus 79
 Hohenzollern-Sigmaringen, Fürsten von
 – Anton Aloys 40
 – Joseph Friedrich 164, 275
 – Karl Friedrich 40
 Horaz 44, 81, 285
 Hörmann, Johannes 158
 Hornstein, Augustinus Fidelis von 292
 Hrotsvita von Gandersheim 81
Hugo II. → Tübingen, Pfalzgraf von
- Ibl, Carl Joseph 151
 Ibl, Franz Xaver 151
Imre, hl. 223
Innocentius 64 f., 249
Iphicrates 153, 221
Iphigenie 92
Irenaeus 70, 73 f.
 Irsee, Abt von
 – Beck, Bernhard 32, 300
Isaak 73, 89, 93, 245
 Ischyrius, Christianus 119
Ismeria, hl. 146, 225
 Israel, Könige von
 – *Ahab* 93
 – *David* 73, 91, 93, 109, 163 f., 264 f., 272, 287, 290 f., 295, 311
 – *Salomon* 93, 287–289, 290
 – *Saul* 93
- Jakob*, Patriarch 292, 297
Janus 279 f.
Jephte/Jephtias 36, 68, 89, 93, 164
Jeremia 245 f.
Joas → Juda, Könige von
Johannes, Apostel 136, 262, 295
Johannes Damascenus 223, 226
Johannes, der Täufer 93
Johannes Evangelist 136, 226, 262
Johannes Nepomuk 63, 235
Jonathan 92 f., 109, 163, 290 f.
Josaphat 62, 85, 217, 225
 Joseph → Wengen, Abt von
 Joseph Friedrich → Hohenzollern-Sigmaringen, Fürsten von
 Joseph I. → Heiliges Römisches Reich
 Deutscher Nation, Kaiser und Könige
 Joseph II. → Heiliges Römisches Reich
 Deutscher Nation, Kaiser und Könige
- Joseph, ägyptischer* 68, 78, 93, 112, 119, 121, 221, 264
Joseph Mascarenhas 109, 196
Joserammus 14, 36 f., 164, 195
Josua 276
 Jouvancy, Joseph de 84, 108, 133, 136 f., 145, 192, 203, 204, 208
 Judäa, König von
 – *Herodes* 280
 Juda, Könige von
 – *Atalja* 93, 163
 – *Joas* 163
 – *Zidkija (Sedezia)* 42, 93, 264
Judas, Apostel 240–242
Judith 93, 120
 Julius III. → Päpste
Jupiter 35, 227, 228 f., 271, 277, 284
Justina 146
Justinian → Byzantisches Reich, Kaiser
Justinus → Byzantisches Reich, Kaiser
- Kaiblin, Modestus** 270
Kaleb 276
 Kapfing und Liechteneck, Johann Franz
 Eckher von → Freising, Bischof von
 Karl Albrecht → Bayern, Herzöge bzw.
 Kurfürsten von
 Karl Friedrich → Hohenzollern-Sigmaringen, Fürsten von
Karl II. → England, König von
 Karl II. → Spanien, König von
Karl V. → Heiliges Römisches Reich
 Deutscher Nation, Kaiser und Könige
 Karl V. Leopold → Lothringen, Herzog von
 Karl VI. → Heiliges Römisches Reich
 Deutscher Nation, Kaiser und Könige
 Kastilien, König von
 – *Alphons VI.* 106, 110, 217
 Katzenellenbogen, Johann Anton I. Knebel
 von → Eichstätt, Bischöfe von
 Kayser, Conrad 160
 Kayser, Isfrid 41, 160, 221
 Kempten, Abt von
 – Syrgenstein, Engelbert von 32, 39
 Kerckmeister, Johannes 118
 Khuenburg, Max Gandolf von → Salzburg,
 Erzbischöfe von
 Kircher, Athanasius 202
 Kleber, Magnus → Schussenried, Äbte von
 Klee, Martin 294
Kliton 251, 254–257, 258, 259

- Kloos, Nikolaus → Schussenried, Äbte von
 Kneer, Konrad → Marchtal, Äbte von
 Kobolt, Placidus → Ochsenhausen, Äbte von
 Kolb, Robert → Elchingen, Äbte von
 Königsegg-Rothenfels, Maria Karolina von
 → Buchau, Äbtissin von
 Konrad III. → Heiliges Römisches Reich
 Deutscher Nation, Kaiser und Könige
Konstantin der Große → Römisches Reich,
 Kaiser
 Konstanz, Bischöfe von
 – Arbon, Hermann von 211
 – Rodt, Konrad von 42, 260
 – Sickingen, Casimir Anton von 78
 – Stauffenberg, Johann Franz II. von 51,
 293–296
 Kraft, Franciscus 270
 Krakau, Bischof von
 – *Stanislaus* 223
 Krapf, Joseph → Schussenried, Äbte von
 Kropf, Franz Xaver 131, 138, 185, 215
 Kuen, Maria Anna 13
Kunigunde → Böhmen, Könige von
Kuron 254–259
Kyrus → *Cyrus* → Persien, König von
- Laclos, Choderlos de 170
 Laetus, Pomponius 97, 118
Laffardus 19, 105, 248 f.
Landelinus 249
Landinus 151
 Lang, Franciscus 46, 56, 63, 82, 113–115,
 138, 157, 198 f., 202, 204, 244
 Lasso, Orlando di 15
Lazarus 121
 Le Jay, Gabriel-François 162, 204
 Le Scellier, Augustinus 37
 Lechner, Josephus 155
 Lederer, Josef 39
 Ledesma, Diego 125
Leo Armenius → Byzantinisches Reich,
 Kaiser
 Leopold I. → Heiliges Römisches Reich
 Deutscher Nation, Kaiser und Könige
 Leopold II. → Heiliges Römisches Reich
 Deutscher Nation, Kaiser und Könige
 Lessing, Gotthold Ephraim 198
Levigildus → Westgoten, König der
Libitina 279
Lidericus 14, 36, 164, 195
- Lindemayr, Maurus 35
 Lipsius, Justus 201
 Loccius, Nicolaus 63
 Locher, Jakob 118, 119
 Lodron, Karl Franz von → Brixen, Bischof
 von
 Loschert, Oswald → Oberzell, Abt von
 Lothringen, Herzog von
 – Karl V. Leopold 77
 Loyola, Ignatius von 22, 55 f., 154, 197,
 225, 262
 Ludwig XIV. → Frankreich, Könige von
Ludwig 251–257
Luna 72 f., 75, 110, 167, 172, 279
 Luther, Martin 120, 262
Luzifer 64, 250
- Macharius* 32
 Macropedius, Georgius 119
 Makedonien, König von
 – *Alexander der Große* 33, 217, 221
 Manareus, Oliverius 107, 177
Manasse 93
 Manhardt, Anselm 244
 Marchtal, Äbte von
 – Blank, Ulrich 110, 134, 149, 234,
 277–279
 – Dilger, Edmund I. 51, 290, 293, 296, 301
 – Frei, Walter 213
 – Kneer, Konrad 130, 297
 – Sartor, Edmund II. 2, 51, 149, 164, 226,
 237 f., 274 f., 279–281, 292, 297, 300 f.
 – Schmid, Paulus (ehemaliger Prior) 281,
 292, 299–301
 – Stein, Ignatius (ehemaliger Prior) 2, 51,
 102, 151, 280, 292 f., 298
 – Walter, Friedrich von 294, 296
 – Wierith, Nikolaus 172, 226–228, 234,
 270, 274, 277 f., 286
 Marchtal, Prioren von
 – Baur, Gilbert 277
 – Buecher, Tiberius 301
 – Walter, Dionysius 51
 Marchtal, Propst von
 – Gerlach 82, 91, 226
Marchtall (Personifikation)/*Genius March-*
tallensis 50, 52, 67, 281, 293, 295, 297,
 301
Maria, Mutter Christi 16, 77, 85, 101, 115,
 218, 223, 225, 226 f., 239, 248, 260–263,
 264, 271 f., 279, 295, 301, 310 f.

- Maria Theresia → Heiliges Römisches Reich
Deutscher Nation, Kaiser und Könige
- Marie Antoinette → Frankreich, Könige von
Mars 167, 169 f., 279, 301
- Masen, Jacob 61, 82, 84, 99, 147, 197 f., 199,
200, 208, 231
- Mauritius* → Byzantinisches Reich, Kaiser
- Mauz, Benedikt → Zwiefalten, Äbte von
Maxentius → Römisches Reich, Kaiser
- Maximilian III. Joseph → Bayern, Herzöge
bzw. Kurfürsten von
Meander 251, 258
- Medien, König von
– *Astyages* 217
- Meichel, Joachim 137
- Melanchthon, Philipp 120
- Melchior, hl.* 280
- Meldegg, Eichlin Anselm von 18
- Mengen, Abt von
– Strobel, Georg (auch Abt von Peters-
hausen) 274 f.
- Menulema* 68
- Mercur* 90, 168 f.
- Metaphrastes, Symeon 161
- Michael II. → Wengen, Abt von
Michael, Erzengel 12, 39, 57, 62, 64, 68,
147, 194
- Miller, Hermann 41, 157, 222
- Miller, Konstantin → Salem, Äbte von
Minerva (Bellona) 167–169
- Miriathoe* 77, 94
- Misanthropia* 271
- Monica, hl.* 91, 146, 225
- Mors* 67, 301
- Mose* 93, 245 f., 276, 292
- Muerpöck, Stephan Joseph Adam 154
- Müller, Conrad 102
- Naogeorgus, Thomas 121, 191
- Narcissus* 92, 259
- Nathan* 93, 287–289
- Nehemias* 32, 48, 183
- Neresheim, Abt von
– Anghern, Benedikt Maria 109, 290 f.
- Neumayr, Franziscus 28, 42, 96, 129, 244
- Nicephorus* → Byzantinisches Reich, Kaiser
- Nikolaus von Myra 174
- Nola, Bischof von
– Paulinus 174 f., 223
- Norbert von Xanten 37
- Noviellus* 295
- Oberzell, Abt von
– Loschert, Oswald 297
- Ochozias* 93
- Ochsenhausen, Äbte von
– Denzel, Benedikt 32, 165, 279
– Frener, Coelestin 18
– Kobolt, Placidus 102
– Weltin, Romuald 32, 182 f., 285
- Odysseus* 19
- Omnipotentia* 280
- Opitz, Martin 45
- Orest* 92, 275
- Orpheus* 92
- Orseolo, Peter* → Ungarn, Könige von
Österreich, Erzherzog von
– Ferdinand II. 190
- Ostgoten, König der
– Theoderich 219
- Otho* 124
- Ottobeuren, Abt von
– Erb, Anselm 33
- Ottokar II.* → Böhmen, Könige von
- Ovid 68, 285
- Palladio, Andrea 101
- Pallas* 135, 167, 169
- Pammachius* 121
- Pancharius*, Märtyrer 61, 70, 90, 112, 146,
227–231, 233 f.
- Panctisien, König von*
– *Archibius* 265
- Päpste
– Clemens XIV. 181
– Cölestin III. 213, 215
– Gregor der Große 235
– Gregor XIII. 285
– Julius III. 22
– Paul III. 22
- Paul III. → Päpste
- Paulinus → Nola, Bischof von
- Paullinus, Johannes 57
- Paulus (Saulus)*, Apostel 193, 236, 292
- Pelacarto* 34
- Pell, Augustin 160
- Penelope* 18 f.
- Persien, König von
– *Cyrus (Kyros II. der Große)* 39, 217
- Petershausen, Äbte von
– Strobel, Georg → Mengen, Abt von
– Weltlin, Placidus 298
- Petrus*, Apostel 93, 236, 240–242

- Pflummern, Fidelis Magnus von 222
Phaedra 79, 118
Philemon 205
Philibertus 261 f.
 Philipp → Hessen, Landgraf von
 Philipp II. → Spanien, Könige von
 Philipp V. → Spanien, Könige von
Philothea 57
Phlegetontius 20
Phöbus 40, 167–170, 274
Pirmin, hl. 175
 Platon 198, 205
 Plautus 44, 81, 118 f., 139, 162
 Plutarch 162
 Polen, König von
 – *Casimir III.* 151
Pollux 92
 Pontanus, Jacob 82, 144 f., 147, 163, 197 f.,
 200 f., 231
Pontius Pilatus 75, 93
 Pozzo, Andrea 101
 Praelisauer, Robert 41, 160
 Preußen, König von
 – Friedrich II. 72, 182
Priscianus 163
Protasius → Aryma, König von
Providentia (Divina) 67, 79, 88, 92, 109 f.,
 114, 216 f., 274, 279 f., 285, 290–292, 301
 Prudentius, Clemens 59
Pylades 275
Pyramus 68, 92, 134
- Quirini, Angelo Maria, Kardinal 32
- Rader, Matthäus 71, 124, 162 f.
 Raßler, Christoph → Zwiefalten, Äbte von
Rebecca 93
 Rebhun, Paul 191
 Regensburg, Bischöfe von
 – Fugger-Weißenhorn, Anton Ignatz von
 174 f., 223
 – *Wolfgang* 34
 Regis, Johannes Franciscus 223, 264
 Reichlin de Meldegg, Walpurga 297
 Reiner, Dominikus 160
Reinerius (Rainer (Giordani) von Pisa),
 Bekenner 86, 224, 225
 Reuchlin, Johannes 81, 119
 Rhomburg, Ignatius 28
 Ribadeneira, Petrus 161
 Rieger, Matthäus 4, 235
- Rodericus* → Westgoten, Könige der
 Rodt, Konrad von → Konstanz, Bischöfe
 von
 Röhrenbach, Thomas 153
 Römisches Reich, Kaiser
 – *Augustus* 217 f.
 – *Diocletian* 227–229
 – *Domitian* 234
 – *Konstantin der Große* 68, 78
 – *Maxentius* 68
Romuald, hl. 285
 Rosner, Ferdinand 162
 Rot (an der Rot), Äbte von
 – Guggenmoos, Ambrosius 275
 – Vetter, Ignatius 275
 Rudolf I. → Heiliges Römisches Reich
 Deutscher Nation, Kaiser und Könige
 Rumelsfeld, Johannes Nepomuk 159
- Sachs, Hans 162, 283
 Sachsen, Clemens Wenzeslaus von →
 Augsburg, Bischöfe von
 Sachsen, König von
 – Friedrich August II. 72
Sadoc (Zadok) 287–289
 Sailer, Sebastian 1, 2, 4, 28, 48, 49 f., 128,
 164, 188, 193, 208, 209, 212, 235–238,
 240–242, 244–247, 264, 273, 276, 280 f.,
 295, 300, 310
Saladin I., Sultan 12, 20, 90, 219, 235
 Salem, Äbte von
 – Enroth, Stephan II. 12, 78 f., 272
 – Miller, Konstantin 78, 272
 – Schwab, Anselm II. 272
 Sales, Petrus 43
Salomon → Israel, Könige von
 Salzburg, Erzbischöfe von
 – Colloredo, Hieronymus Graf von 180
 – Khuenburg, Max Gandolf von 35
Samgar 275
Samson 93, 117, 152
Samuel 93
Sancius 6, 112–114, 151, 153, 233 f.
Saphatin 41
 Sartor, Edmund II. → Marchtal, Äbte von
 Sartory, Dominicus 154
Satan 275
 Saturnin 230
Saturnus 67, 86, 279 f.
Saul → Israel, Könige von
 Scaliger 197

- Scanderbeg* → *Castriot, Georg*
 Schallhammer, Beda von → Wessobrunn,
 Abt von
Schimi 93
 Schindele, Amandus → Elchingen, Äbte von
 Schindele, Carolus Josephus Bartholomaeus
 154
 Schindelmann, Ursatius 153
 Schmalstetten, Walter von 213
 Schmeltzl, Wolfgang 122
 Schmid, Paulus → Marchtal, Äbte von
 Schmidler, Nikolaus II. → Zwiefalten,
 Äbte von
 Schmidt, Wolfgang → Zwiefalten, Äbte von
 Schneid, Augustin → Zwiefalten, Subprior
 von
 Schnitzer, Franziscus 160
 Schöffler, Franciscus Antonius 154
 Schottenstift (Wien) Abt von
 – Chelidonius 122
 Schotland, Königin von
 – *Stuart, Maria* 146, 218
 Schussenried, Äbte von
 – Berchtold, Siard 38
 – Frick, Siard 300
 – Kleber, Magnus 190, 268, 275
 – Kloos, Nikolaus 165, 275, 301
 – Krapf, Joseph 165
 Schwab, Anselm II. → Salem, Äbte von
 Schwaben, Herzöge von
 – *Conradin (Konrad V.)* 216 f.
 – *Friedrich IV., Graf von Rothenburg* 211–
 214
 Schwertlein, Bernhard 130
Scipio Africanus, der Ältere 217
Sedezia (Zidkija) → Juda, Könige von
 Seneca 44, 81, 118, 139, 162, 195, 285, 313
Sergius 119
 Serlio, Sebastiano 101
 Shakespeare, William 203
 Sickingen, Casimir Anton von → Konstanz,
 Bischöfe von
Simeon 297
 Simon, Joseph 98
Sol 279, 300
 Sonntag, Bruno 134, 298
 Sophokles 81
 Soranus, Caesar Baronius 161
 Spanien, Könige von
 – Karl II. 71
 – Philipp II. 156, 218
 – Philipp V. 72
Spes 280
 Speiß, Meinrad 160
 Sprecher, Anton 214
 St. Gallen, Äbte von
 – Anghern, Beda 33, 109, 287 f., 290–292
 – Guggler, Cölestin 33, 292
 St. Ulrich und Afra (Augsburg), Abt von
 – Daniel, Romanus 33
Stanislaus → Krakau, Bischof von
 Stauffenberg, Johann Franz II. von →
 Konstanz, Bischöfe von
 Stein, Ignatius → Marchtal, Äbte von
 Stengel, Georg 124, 161
 Stephan I. → Ungarn, Könige von
 Strobel, Georg → Mengen, Abt von
Stuart, Maria → Schotland, Königin von
 Sturm, Johannes 121
Stylpho 119
 Suarez, Francesco 198, 202
 Sueton 162
Sumimela 78 f.
 Surius, Laurentius 161
Susanna 93, 121, 191
 Syrgenstein, Engelbert von → Kempten,
 Abt von

Tartüffe 251, 258
 Terenz 44, 81, 118, 119, 120, 139, 162
Theander 20
Theodardo 77, 94
 Theoderich → Ostgoten, König der
Theodoricus 263
Theogenia 34
Theolinda/Theudelinde/Theolinde 2, 45,
 103 f., 146, 151, 152, 157, 163, 217, 262
Theophilus 251, 258, 263
Theseus 92
Thespanus 78 f.
Thisbe 68, 92, 134, 146
 Thomas von Aquin 203
 Thrakien, König von
 – *Ariophanes* 93
 Thurn und Taxis, Fürst von
 – Carl Anselm 1
Tiberius 90 f., 233 f., 269
Timor 61, 65, 67, 228 f., 280
Tobias 93, 114, 119–121
 Trautwein, Gregor 39
 Tübingen, Pfalzgraf von
 – *Hugo II.* 50, 146, 152 f., 211–216, 273

- Ulrich, Jakob Christoph 13
 Ungarn, Könige von
 – *Orseolo, Peter* 217
 – Stephan I. 223
 Unglert, Jacob 138
 Unold, Antonius II. → Weissenau, Abt von
 Unterwalden, Nicolaus von 98
- Vadian (von Watt), Joachim 118
Valentinus, Märtyrer 234
Venus 60
Veremundus 251–259
 Vergil 53, 274, 280, 300
 Vernulaeus, Nicolaus 117
 Vetter, Ignatius → Rot (an der Rot),
 Äbte von
Vindelinus 136, 262
 Viperano, Giovanni 197
Vita 301
Vitalis 270
Vladislaus II. → Böhmen, Herzog von
 Vogel, Johann Georg 13
 Vogel, Matthäus 161, 262
 Voragine, Jacobus de 161
- Wagner, Christian Ulrich 4, 13
 Wagner, Johann Valentin 41
 Waldburg, Otto Truchseß von → Augsburg,
 Bischöfe von
 Walter, Dionysius → Marchtal, Prioren von
 Walter, Friedrich von → Marchtal, Äbte von
 Weiger, Josephus Antonius 134, 157
 Weikard, Melchior 251
 Weilbacher, Laurentius 41
 Weise, Christian 122
 Weiß, Raphael 160
 Weissenau, Abt von
 – Unold, Antonius II. 103, 269
 Weißenhohe, Abt von
 – Hermann, Maurus 280
 Weitenauer, Ignatius 96, 125
Welf VI. → Bayern, Herzöge bzw.
 Kurfürsten von
Welf VII. → Bayern, Herzöge bzw.
 Kurfürsten von
 Weltin, Romuald → Ochsenhausen, Äbte
 von
 Weltin, Placidus → Petershausen, Äbte von
 Welz, Pankraz 183
 Wengen, Abt von
 – Joseph 274, 300
 – Michael II. 39, 275
 Wessobrunn, Abt von
 – Schallhammer, Beda von 274
 Westgoten, Könige der
 – *Levigildus* 235
 – *Rodericus* 85, 104, 106, 110, 151, 217
 Wiblingen, Abt von
 – Fehr, Romanus 302
 Wierith, Nikolaus → Marchtal, Äbte von
 Wilhelm V. → Bayern, Herzöge bzw. Kur-
 fürsten von
 Willibald → Eichstätt, Bischöfe von
 Wimpfeling, Jacob 119
Wolfgang → Regensburg, Bischöfe von
- X***xaver, Franz* 154
- Yoshibige, Otomo (Sorin)* → Bungo in
 Kyushu
- Zach, Ignatius 41
Zacharias 93
 Zesen, Philipp von 45
Zidkija → Juda, Könige von
Zolius 112
 Zwiefalten, Äbte von
 – Mauz, Benedikt 30, 164, 297
 – Raßler, Christoph 149, 266
 – Schmidler, Nikolaus II. 30, 48, 275, 293
 – Schmidt, Wolfgang 129
 Zwiefalten, Subprior von
 – Schneid, Augustin 30, 52

Stückeregister

Das Register verweist auf die in der Abhandlung behandelten Dramen, Libretti usw. Sie sind hier gemäß der Reihung der Stücke im Anhang (CD-ROM) mit fortlaufenden Nummern aufgeführt.

Nr.1	12, 20, 38, 87, 90, 217, 219, 298	Nr.41	25, 284, 311
Nr.2	87, 282	Nr.42	17, 39, 47, 91, 161, 226
Nr.3	13, 90, 161, 227, 232, 234	Nr.43	14, 32, 46, 87, 91, 95, 221
Nr.4	30, 109, 149, 266, 298, 304	Nr.44	25, 28, 44, 221
Nr.5	87, 152, 297	Nr.45	24, 93
Nr.6	45, 87, 90 f., 161 f., 232–234, 270, 298	Nr.46	25, 28, 92, 220
Nr.7	45, 91, 226, 298	Nr.47	25, 150, 173
Nr.8	24, 25, 162	Nr.48	25, 28, 79, 92
Nr.9	21, 86, 224, 298	Nr.49	19, 248
Nr.10	13, 45, 82, 89, 215, 224, 298	Nr.49 b	248
Nr.11	45, 90, 172, 217	Nr.50	19, 92, 105, 248
Nr.12	45, 61, 70, 89, 104, 111, 146, 149, 227–230, 232–234	Nr.51	39, 300
Nr.13	47, 77, 84, 90, 92, 94, 172, 217, 298	Nr.52	38, 163, 217, 220 f.
Nr.13a	11, 15	Nr.53	86, 217
Nr.14	77, 92, 172, 217 f., 298	Nr.54	25, 28, 85, 87, 92, 146, 159, 163, 217, 220
Nr.15	193	Nr.54a	2, 38, 152, 155
Nr.16	15, 33, 45, 90, 92, 217, 221, 298	Nr.55	17, 42, 55, 91, 93, 264
Nr.17	31, 91, 92, 149	Nr.56	42
Nr.18	13, 51, 287, 293–296	Nr.57	13, 19, 24 f., 51, 103, 155, 268
Nr.19	24, 28, 47, 106, 222	Nr.58	17, 42, 91, 146, 162
Nr.20	18, 42	Nr.59	25, 47, 259
Nr.21	282	Nr.60	70, 92, 104 f., 110, 133, 230, 234, 309
Nr.22	38, 47, 92, 149, 263	Nr.61	42, 47, 92, 94, 161, 223
Nr.23	16, 38, 47, 92, 149, 162, 216, 219	Nr.62	34, 82, 93, 151, 194, 217
Nr.24	42, 54	Nr.63	12, 39, 47, 78, 91, 93, 161, 287
Nr.25	18, 25, 93, 163, 220	Nr.64	30, 300
Nr.26	24, 25, 38, 91, 164, 259	Nr.65	16, 53
Nr.27	38, 91, 164, 259	Nr.66	34, 193
Nr.28	47, 85, 87, 219	Nr.67	42, 91, 92, 93, 146, 161, 225
Nr.29	18, 149	Nr.68	30, 48, 53, 300
Nr.29 b	89	Nr.69	39, 274
Nr.30	17, 42, 93	Nr.70	30, 53, 162, 274 f.
Nr.31	94, 134, 150, 278	Nr.71	15, 31, 93, 150, 154, 160, 162, 218, 220
Nr.32	45, 92, 94, 106, 110, 217, 221	Nr.72	14, 32, 36, 93, 95, 161, 164, 195, 218 f.
Nr.33	45, 62, 85, 91, 93 f., 217, 225	Nr.73	45, 89, 92, 94, 259
Nr.34	33, 298, 300	Nr.74	39, 47, 91, 94, 103, 287
Nr.35	18 f., 32, 51, 93, 146, 218, 220	Nr.75	53, 300
Nr.36	38, 86, 93, 106, 150, 163, 217, 220 f.	Nr.76	39
Nr.37	42, 68, 134, 146	Nr.77	280
Nr.38	24, 79, 92, 222		

- Nr.78 281
 Nr.79 32, 277, 279
 Nr.80 24, 28, 47, 135, 163
 Nr.81 39, 300
 Nr.82 48, 297
 Nr.83 67, 275
 Nr.84 30, 274
 Nr.85 25, 222
 Nr.86 52, 300
 Nr.87 281
 Nr.88 280 f.
 Nr.89 18, 30, 300
 Nr.90 32, 287
 Nr.91 42, 134, 136, 262
 Nr.92 39, 45, 85 f., 93, 103, 160, 216 f.
 Nr.93 24, 28, 93
 Nr.97 52, 67, 281
 Nr.98 31
 Nr.99 19, 33, 52, 160, 264
 Nr.100 53, 149, 300
 Nr.102 280
 Nr.103 280
 Nr.104 39, 45, 92, 103, 160, 217, 222
 Nr.105 48, 161, 226
 Nr.106 227
 Nr.107 40 f., 87, 93
 Nr.108 16, 39, 85, 115, 264, 271 f., 311
 Nr.109 300
 Nr.110 53, 275
 Nr.111 53
 Nr.112 25, 47, 92, 152, 260
 Nr.113 40, 45, 93, 233
 Nr.114 42
 Nr.115 161, 226
 Nr.116 280
 Nr.118 67, 280
 Nr.119 39, 274, 300
 Nr.120 161, 226
 Nr.121 17, 25, 93, 103, 201
 Nr.122 53, 280
 Nr.125 25, 47, 91, 152, 249
 Nr.126 30, 300
 Nr.127 33, 47, 85, 194, 263
 Nr.128 16, 25, 28, 103, 221
 Nr.129 40, 93, 218
 Nr.130 16, 38, 93, 95, 160, 162, 218, 221
 Nr.131 161, 226
 Nr.132 51, 280
 Nr.133 53, 280
 Nr.134 53
 Nr.135 18, 30, 300
 Nr.136 300
 Nr.137 16, 38, 85, 92, 95, 160, 162, 218, 220
 Nr.138 40, 91, 146, 225
 Nr.139 226
 Nr.140 91, 93
 Nr.141 40, 85, 93, 218
 Nr.142 54
 Nr.144 39, 287
 Nr.145 25, 47, 91, 223
 Nr.147 39, 52, 274
 Nr.148 16, 38, 85, 93, 95, 160, 218, 220
 Nr.149 40 f., 47, 93, 219
 Nr.150 275
 Nr.151 275
 Nr.154 24 f., 47, 93, 152, 263
 Nr.155 42
 Nr.156 4
 Nr.157 18, 30, 52, 300
 Nr.158 275
 Nr.159 16, 38, 63 f., 85, 93, 95, 155, 160, 233, 235
 Nr.160 40 f., 93, 161
 Nr.161 301
 Nr.162 4
 Nr.164 161, 298
 Nr.165 30, 155, 297
 Nr.166 20, 25, 46, 91
 Nr.167 40
 Nr.168 34, 38, 160, 297
 Nr.169 47
 Nr.170 51, 300
 Nr.171 161, 226
 Nr.172 280
 Nr.174 277, 280
 Nr.175 42, 85
 Nr.176 38, 300
 Nr.177 30
 Nr.178 38, 300 f.
 Nr.179 33, 297
 Nr.180 17, 24, 28, 93
 Nr.181 30 f., 95, 155, 217
 Nr.182 33, 92, 155, 160, 233 f., 297
 Nr.183 16, 38, 85, 93, 95, 218, 222
 Nr.184 193, 280
 Nr.185 25, 92, 161, 261
 Nr.186 17, 25, 28, 92, 134 f.
 Nr.187 38, 52, 274 f.
 Nr.188 15, 87, 93 f., 106, 109, 160, 218, 222, 307
 Nr.189 15, 39, 47, 87, 90, 93, 155, 161,

- 233 f.
 Nr.190 40, 45, 92, 146, 220
 Nr.191 14, 16, 38, 85, 93, 95, 233 f.
 Nr.193 67, 300
 Nr.194 30
 Nr.195 164, 193, 280
 Nr.196 164, 193
 Nr.197 275
 Nr.198 16, 17, 25, 47, 152, 223, 264
 Nr.199 4, 67, 93 f., 109 f., 160, 196, 218, 221, 307
 Nr.200 30, 95, 218 f.
 Nr.202 193
 Nr.204 30, 274 f.
 Nr.205 93, 218, 220
 Nr.205 a 4, 160
 Nr.206 25, 28, 92
 Nr.207 30, 95, 218 f.
 Nr.208 40, 45, 93, 146, 225
 Nr.209 31, 193, 300
 Nr.210 39, 149, 264
 Nr.211 18, 25, 28, 92, 222
 Nr.212 193
 Nr.213 42, 52, 54
 Nr.214 34, 300
 Nr.215 4, 92, 160 f., 216 f.
 Nr.216 17, 24, 28, 92
 Nr.217 40 f., 47, 160 f.
 Nr.218 25, 28, 92
 Nr.219 28
 Nr.222 30
 Nr.223 300
 Nr.224 38, 157, 218, 220
 Nr.225 30, 93, 95, 218 f.
 Nr.226 16, 25, 28, 79, 92, 152
 Nr.227 17, 24, 28, 87, 93, 161, 219
 Nr.227 a 152
 Nr.228 18, 30, 297
 Nr.229 280
 Nr.231 25, 47, 92, 223
 Nr.232 33
 Nr.233 38, 297
 Nr.235 12, 30, 95, 218, 308
 Nr.236 93 f., 160, 162, 218, 221, 308
 Nr.236 a 151
 Nr.237 40 f., 93, 160, 218
 Nr.238 3, 92, 93
 Nr.239 49, 51, 87
 Nr.241 40, 93, 218
 Nr.243 220, 275, 293
 Nr.244 45, 93, 111, 146, 160, 163, 217
 Nr.244 a 103–105, 157
 Nr.244 b 4, 38
 Nr.245 146
 Nr.246 17, 25, 28, 79, 92, 222
 Nr.246 a 154
 Nr.247 25, 92, 263
 Nr.248 43
 Nr.249 11
 Nr.250 21
 Nr.251 18, 30, 300
 Nr.252 25, 47, 152, 159, 161
 Nr.253 52, 134, 298, 300
 Nr.254 134, 157, 298, 300
 Nr.255 301
 Nr.256 82, 93 f., 160, 218, 222
 Nr.256 a 130, 151
 Nr.257 39, 47
 Nr.258 17, 25, 28, 162
 Nr.258 a 146, 154
 Nr.259 24, 28, 92, 152, 189
 Nr.260 91, 94, 218
 Nr.261 30, 95, 217, 221
 Nr.262 17, 25, 28, 79, 92
 Nr.263 43, 92
 Nr.264 93
 Nr.264 a 38, 164
 Nr.264 b 18, 164
 Nr.267 20, 25, 47, 91, 154, 159, 219
 Nr.268 40, 92, 146, 233, 279
 Nr.269 297
 Nr.270 17, 24 f., 47, 92, 152, 260
 Nr.271 38
 Nr.272 300
 Nr.273 12, 40 f., 92, 160, 162, 222
 Nr.274 93 f., 150, 217, 307
 Nr.274 a 130
 Nr.275 30, 95, 150, 221
 Nr.276 25, 28, 92, 219 f.
 Nr.276 a 154
 Nr.277 24, 28, 93
 Nr.278 43
 Nr.279 25, 28, 93
 Nr.280 31, 64, 79, 85 f., 92, 95, 150, 154, 160 f., 249
 Nr.281 33, 287–290
 Nr.282 33, 287, 291
 Nr.283 33, 109, 287, 290 f.,
 Nr.284 33, 52, 287, 291
 Nr.285 38, 298, 300
 Nr.286 279
 Nr.287 193, 280

- Nr.288 52
 Nr.289 38, 52, 160, 293
 Nr.290 24, 25, 47, 159, 249
 Nr.291 24f., 92, 263
 Nr.292 4, 287, 292
 Nr.293 300
 Nr.294 54, 300
 Nr.295 38, 103, 160, 165, 298, 301
 Nr.296 30, 93, 95, 161, 218, 221
 Nr.297 45, 93, 218
 Nr.297 a 130
 Nr.298 33, 93, 146, 160, 218
 Nr.299 33, 52, 276
 Nr.300 298
 Nr.301 162, 280
 Nr.303 20, 25, 47, 92, 154, 159, 264
 Nr.304 17, 25, 92, 174–176, 223, 268
 Nr.305 300
 Nr.306 30, 52
 Nr.307 85, 104 f., 106, 111, 217, 220 f.
 Nr.307 a 151
 Nr.308 30, 93, 95, 217, 220, 233 f.
 Nr.309 11, 24, 173 f., 268
 Nr.310 24
 Nr.311 193, 280
 Nr.312 53, 280
 Nr.313 298
 Nr.314 300
 Nr.315 32, 93, 95, 265
 Nr.316 30, 92, 95, 218, 221
 Nr.317 86, 93, 110, 224, 309
 Nr.317 a 4, 151
 Nr.318 38, 41, 49, 93, 160 f., 164
 Nr.319 280
 Nr.320 67
 Nr.321 32, 285
 Nr.322 47 f., 151
 Nr.323 4, 49, 51, 63, 106, 157, 193
 Nr.324 50, 93, 111, 146, 152 f., 211, 273
 Nr.324 a 4, 15
 Nr.324 b 151
 Nr.325 30, 93, 95, 162, 218, 221
 Nr.326 17, 25, 28, 49, 93, 181
 Nr.327 17, 39 f., 93, 103, 216
 Nr.328 193, 300
 Nr.329 277
 Nr.330 280
 Nr.331 52, 280
 Nr.332 4, 287, 292
 Nr.333 20, 47, 153, 193, 298
 Nr.334 89, 95, 107, 161, 227, 233 f., 307
 Nr.334 a 151, 153
 Nr.334 c 6, 112, 153, 306
 Nr.335 30, 95, 161, 217, 222
 Nr.336 39, 161, 223
 Nr.337 300
 Nr.338 281
 Nr.339 52, 300
 Nr.340 30, 82, 93, 95, 218
 Nr.344 89, 93, 95, 224, 307
 Nr.345 19, 34, 300
 Nr.346 38, 87, 93, 106, 160, 224
 Nr.347 38, 165, 287
 Nr.348 18, 30, 48, 54
 Nr.349 18, 30
 Nr.350 300
 Nr.351 30, 297
 Nr.352 34
 Nr.353 37
 Nr.354 38, 52, 297
 Nr.355 16 f., 32, 82, 95, 106, 218 f.
 Nr.356 30 f., 93, 95, 182, 217
 Nr.357 34, 302, 304
 Nr.360 301
 Nr.361 275
 Nr.364 38
 Nr.365 24, 167–170
 Nr.366 30
 Nr.367 30, 53, 268
 Nr.368 223
 Nr.371 94, 105, 250
 Nr.372 94, 248
 Nr.373 93, 235
 Nr.374 92
 Nr.374 a 19, 105, 139–144, 305
 Nr.376 249
 Nr.377 93, 226
 Nr.378 82, 85, 92, 250
 Nr.382 149
 Nr.383 110
 Nr.384 4
 Nr.386 20
 Nr.387 20, 49, 85, 92, 193, 203, 250–259, 309
 Nr.388 87, 92, 162, 217
 Nr.389 85
 Nr.390 39, 300
 Nr.391 24, 261
 Nr.392 25, 259
 Nr.393 87, 92, 221
 Nr.394 82, 264
 Nr.395 225

Nr.397	284	Nr.428	91, 93, 106, 110
Nr.398	40, 82	Nr.429	93
Nr.399	92	Nr.431	92
Nr.400	93	Nr.432	92
Nr.401	92	Nr.433	92
Nr.403	89, 92	Nr.434	92
Nr.404	89, 92	Nr.435	92
Nr.405	92	Nr.436	47, 92
Nr.406	93	Nr.437	93
Nr.408	92	Nr.438	92
Nr.409	91	Nr.439	17
Nr.410	91	Nr.440	93
Nr.411	92	Nr.441	92
Nr.412	92	Nr.442	93, 161
Nr.413	91f.	Nr.443	92
Nr.414	92	Nr.444 a	237
Nr.415	92	Nr.444 b	236, 244
Nr.416	92	Nr.445	236, 240 f., 244
Nr.419	91, 93	Nr.446	236, 242
Nr.422	93	Nr.447	236, 240, 242
Nr.423	93	Nr.448	236, 243
Nr.424	92	Nr.449	236, 243, 245
Nr.425	92	Nr.450	236, 243, 245–247
Nr.426	89, 93	Nr.451	236 f., 243
Nr.427	92	Nr.452	236 f., 244

In der frühen Neuzeit gab es eine ausgeprägte geistliche Theaterkultur. In vielen Abteien, Klöstern und geistlichen Schulen kamen jährlich mehrere Dramen zur Aufführung. Sie dienten der Unterweisung der Schüler in der lateinischen Sprache, aber auch der Repräsentation der geistlichen Institutionen, die sie zur Aufführung brachten. Vor allem aber waren sie ausgerichtet auf die Gewinnung der Zuschauer und Mitwirkenden für den katholischen Glauben bzw. auf die Festigung dieses Glaubens. In der Überlieferung der Reichsabtei Marchtal hat sich eine umfangreiche Sammlung derartiger Dramen, Periochen und Libretti erhalten. Die Stücke stammen aus den verschiedensten geistlichen Einrichtungen des süddeutschen Raumes und der angrenzenden Gebiete. Sie werden hier erstmals umfassend präsentiert und analysiert. Diese Gesamtschau verbindet interdisziplinär geschichtliche, kirchengeschichtliche und literaturgeschichtliche Aspekte und vermittelt damit einen umfassenden Einblick in einen zu Unrecht bislang wenig beachteten Teil der deutschen Kulturgeschichte.

Eine Veröffentlichung
der Kommission
für geschichtliche Landeskunde
in Baden-Württemberg