

Die vier Schutzheiligen des Eichstätter Bistums auf dem Theater der Jesuiten

Von Ruprecht Wimmer – Eichstätt

1. Das Jesuitentheater. Seine Eichstätter Anfänge

Als die Gesellschaft Jesu 1540 das Bestätigungsbreve von Papst Paul III. erhielt, verstand sie sich als Orden, der der Ausbreitung und Förderung des Glaubens zu dienen hatte. Diese Aufgabe sollte vor allem mit seelsorgerischen Mitteln bewältigt werden, im christlichen Europa ebenso wie in den Missionsländern.¹ Schon bald aber setzte sich bei den Jesuiten die Erkenntnis durch, daß sie mit der Erziehung der Jugend beginnen mußten. Dies besonders in Deutschland, wo Luther und Melanchthon dem protestantischen Schulwesen einen neuen Aufschwung gebracht hatten, dem die katholischen Humanisten- und Gelehrtenschulen bislang kaum etwas entgegensetzen konnten. Es ist eines der frühesten Indizien für die Weltklugheit des Ordens, daß er seine Reformtätigkeit konsequent auf die Schule ausdehnte – und daß er nicht mit einem apodiktischen Bildungsprogramm auftrat, sondern zunächst Jahrzehnte hindurch vom Vorhandenen lernte und es zugleich behutsam umgestaltete. Auf diese Weise kam es zu einem Kontakt, der für die ältere Ordensgeschichte bestimmend werden sollte: die Jesuiten lernten das Schultheater kennen. Dieses überwiegend lateinische Drama war im 16. Jahrhundert ein notwendiger Bestandteil des Unterrichts, ja es war die einzige Form des institutionalisierten Sprechtheaters, die damals existierte. Was gespielt wurde, war denkbar vielfältig: neben den bekannten römischen Komödien brachte man Imitationen der antiken Muster, also Humanistenstücke, auf die Bühne, außerdem behielten spätmittelalterliche Dramentypen, vor allem die Spiele mit biblischen Themen, ihr Recht. Auch im engeren Bereich des Schultheaters bewiesen die Jesuiten, daß sie sich anzupassen verstanden. Sie übernahmen anfangs so ziemlich alles, was sie an Dramenformen und -inhalten vorfanden, erst

1) Zu diesen einleitenden Ausführungen insgesamt vgl.: Jean-Marie Valentin: *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554–1680). Salut des âmes et ordre des cités.* 3 Bde. Bern, Frankfurt a. M., Las Vegas 1978 (Publications Universitaires Européennes, Série I, vol. 255, 1–3), vor allem Bd. 1, Teil 2, Kap. 3 und 4, S. 259 ff., und Teil 3, Kap. 1, S. 386 ff., außerdem die einleitenden Kapitel meiner eigenen Monographie: Ruprecht Wimmer: *Jesuitentheater. Didaktik und Fest. Das Exemplum des ägyptischen Joseph auf den deutschen Bühnen der Gesellschaft Jesu.* Frankfurt a.M. 1982 (Das Abendland, NF 13), S. 12 ff.

nach und nach erfolgte eine deutlichere Überformung von Dramaturgie und Aussage, erst langsam bildeten sich spezifisch jesuitische Spielpläne heraus. Die spirituelle Grundeinstellung des Ordens half ein Theater schaffen, das lange Zeit publikumswirksam bleiben sollte. Es ging den Jesuitenerziehern nämlich darum, in den verschiedensten Erscheinungen dieser Welt einen metaphysischen Ordnungsgedanken aufzuspüren und über das Theater im strengeren Wortsinn „sichtbar zu machen“, dies aber, ohne daß man das Diesseits zu einem bloßen Demonstrationsobjekt verkümmern ließ. Im Gegenteil: dadurch, daß der Orden die Welt in ihrer Vielfalt auf dem Theater akzeptierte, gewann er das Interesse des Publikums und konnte es für die theologische Didaxe nützen. Dementsprechend breit und attraktiv ist das Themenangebot der Jesuitenbühne: neben biblischen, hagiographischen und historischen Stoffen finden sich Schwank- und Märchensujets, findet sich Exotisches und Anekdotisches. Die Botschaft dieser Stücke – daß der Mensch die Chance hat, durch die rechte Bewertung der Dinge dieser Welt seinen Weg zum ewigen Heil zu finden – richtete sich an verschiedene Gruppen: einmal an die spielenden und zuschauenden Schüler, die dabei auch noch ihr aktives und passives Latein pflegten, dann an die Bürger der jeweiligen Stadt, und schließlich – wenn es ihn am Ort gab – an den Fürsten und seinen Hof. Für uns heute bleibt freilich seltsam und letztlich unergründlich, warum das Jesuitentheater die gut zwei Jahrhunderte seines Bestehens hindurch und in fast allen seinen Formen an Latein als Bühnensprache festhielt. Mochte das bei den kleinen Dialogen, die mehrmals im Jahr innerhalb der einzelnen Klassen gespielt wurden, noch pädagogisch sinnvoll sein, bei den umfangreicheren Stücken, die am Anfang oder Ende des Schuljahres vor einer größeren Öffentlichkeit über die Bühne gingen, verminderte es eindeutig die Chancen der Vermittlung; das gleiche gilt auch für die prunkvollen Huldigungsspiele, die von größeren Kollegien zu Jubiläen des jeweiligen Fürsten veranstaltet wurden. Offenbar blieb in diesem Fall die humanistische Tradition und das damit zusammenhängende pädagogische Interesse dominant; die sprachlichen Schwierigkeiten, die sich für einen großen Teil des Publikums ergaben, versuchte man ein wenig auszugleichen, indem man der Handlung durch optische Elemente – allegorische Figuren etwa – zusätzliche Kontur gab, außerdem verteilte man gedruckte, meist zweisprachige Programme, die nicht nur die uns heute geläufigen Angaben eines Theaterzettels enthielten, sondern auch eine detaillierte Paraphrase der einzelnen Szenen.

Als die Jesuiten 1614 nach Eichstätt kamen und auch gleich Theater spielten, war das Drama des Ordens den Kinderschuhen bereits einige Zeit erwachsen, die Phase der vorsichtigen Aneignung des älteren Schultheaters war vorüber.² Im deutschsprachigen Raum waren deutlich mehr als ein halbes Tausend Jesuitenstücke über die Kollegbühnen gegangen – der „Carolus S. Brigittae filius“, mit dem das Eichstätter Ordenstheater beginnt, trägt in der chronologisch geordneten Ge-

2) Vgl. die noch immer unverzichtbare Studie von Anton Dürnwächter: Das Jesuitentheater in Eichstätt. Sammelblatt des historischen Vereins Eichstätt, Bd. 10, 1895-96, S. 42-102, und Bd. 11, 1897, S. 115-120.

sambibliographie des deutschen Jesuitendramas die Nummer 706.³ Wenn im folgenden die Eichstätter Stücke besprochen werden, die von den Eichstätter Bistumspatronen, also von den Heiligen Richard, Willibald, Wunibald und Walburga handeln, so rückt damit ein für das Jesuitentheater recht typischer Stoffbereich in den Blick. Es gehörte nämlich zu der bereits erwähnten Anpassungsfähigkeit des Ordens, daß er die am jeweiligen Kollegort vorhandene Tradition der Heiligenverehrung auf seine Weise fortführte. Wir treffen schon im zweiten Jahr der Eichstätter Jesuiten, also 1615, auf eine große Schuljahresanfangsaufführung „Von S. Willibaldo / ersten Eystetischen Bischoff“. Der erste Bischof des Bistums, sein Vater und seine Geschwister erscheinen während der nun folgenden runden hundertfünfzig Jahre, die das Jesuitentheater noch vor sich hatte, in fast regelmäßigen Abständen auf der Bühne; 1631 wird anläßlich der Kirchweihe von St. Walburg ein Walburga-Spiel inszeniert, 1679 gelangt ein Drama vom hl. Richard zur Aufführung, 1701 gibt wieder Willibald, 1719 wieder Richard dem Jahresschlußdrama den Titel. 1745 dann, zur Tausendjahrfeier des Hochstifts, findet sich erstmals – und das ist eine Ausnahme, nicht der Beginn einer Entwicklung – ein Singspiel in deutscher Sprache, „Das glorreiche Eichstätt“. 1766, also sieben Jahre vor der Aufhebung des Ordens, schließt die Reihe unserer Dramen mit einem „Sanctus Richardus“.⁴

Eine methodische Vorbemerkung ist an dieser Stelle unumgänglich. Die Dramentexte und -programme, die für die zweihundert Jahre des Jesuitentheaters erhalten sind, demonstrieren nicht nur die Ausdehnung, sondern auch die Typenvielfalt der Gattung. Ein spezielles Problem besteht für die Forschung im ständigen Nebeneinander von innovierenden Leistungen und nicht weiter ehrgeizigen, repetierenden und kompilierenden Tagesprodukten. Um Veränderungen, gewissermaßen einen Weg der Gattung, exakt beschreiben zu können, müßte man im Grunde alles Vorhandene miteinander vergleichen – und das geht über Menschenkraft.

Das Corpus unserer Richard-, Willibald- und Walburga-Stücke ist nun fast ausschließlich lokaler Herkunft, es stammt aus einem Jesuitenkolleg mittlerer Größe, seine Welt ist ein kleines geistliches Fürstentum. So darf das Faktum, daß Dramen mit den einschlägigen Themen relativ regelmäßig auftreten und drei Viertel der Gattungsgeschichte mitrepräsentieren, nicht dazu verführen, diese Dramen grundsätzlich als charakteristische Vertreter eines bestimmten Entwicklungsstadiums des Jesuitentheaters insgesamt zu sehen. Die folgende Unter-

3) Jean-Marie Valentin: *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 (Hiersemanns Bibliographische Handbücher Bd. 3, 1–2), Bd. 1, S. 83.

4) Der hl. Wunibald tritt zwar in einigen Dramen auf, doch existiert kein eigentliches Wunibaldstück. – Die genauen Titel der Dramen werden unten in den betreffenden Kapiteln zitiert. Dürrwächter (s. oben Anm. 2) geht lediglich auf das „Glorreiche Eichstätt“ kurz ein, vgl. a.a.O., S. 91 f. Seine Angaben über die Aufführungsdaten von Willibalds- und Richardsdramen (a.a.O., S. 64 f.) sind zu korrigieren: ein „Willibald“ ist für das Jahr 1758 nicht nachweisbar. Das „Walburga“-Spiel von 1631 kennt er nur aus der Erwähnung der Kolleggeschichte; der Standort von Perioche und Text ist erstmals bei Valentin, *Répertoire*, Bd. 1, S. 129 verzeichnet.

suchung beschreibt zunächst, dann klärt sie vorsichtig und soweit möglich Zusammenhänge der jeweiligen Form- und Stofftradition – wann immer sie versucht, die erhaltenen Spiele als logische Sequenz, als eine Art „Entwicklungsreihe“ zu sehen, tut sie das mit einem prinzipiellen Vorbehalt und ohne die bislang von der Forschung angebotenen Modelle einer Gattungsgeschichte absolut zu setzen.⁵

2. *Heiligenvita und Welttheater: Der erste „Willibald“ von 1615*

Das Stück ist nicht als Gesamttext, sondern lediglich in der Szenenparaphrase des gedruckten Programms, der sog. „Perioche“, erhalten, seinen Verfasser kennen wir nicht. Diese reduzierte Art der Überlieferung ist für die Dramatik des Ordens die Regel, Handschriften oder gar Drucke eines Textes sind relativ selten. Was die hier vorzustellenden Dramen insgesamt anlangt, ist die Überlieferungslage noch überdurchschnittlich gut, von den sieben Stücken kennen wir immerhin zwei fast vollständig: von der „Walburga“ hat sich die Handschrift erhalten, der Text des „Glorreichen Eichstätt“ liegt in mehreren Drucken vor.

Die Perioche des „Willibald“⁶ ist ausschließlich in deutscher Sprache abgefaßt und vermittelt eine relativ genau gezeichnete Silhouette des Dramas, freilich hat der Literaturhistoriker gerade bei Inhaltswiedergaben wie der vorliegenden gewisse Grenzen zu respektieren, jenseits derer keine Rekonstruktion von Einzelheiten mehr möglich ist. Das Stück wurde am 15. Oktober gespielt, diente also zur feierlichen Eröffnung des Schuljahres. In der Frühzeit gehörten derartige Aufführungen zur Öffentlichkeitsarbeit des Ordens. Später – in Eichstätt ab 1643⁷ – verlagerte man den Akzent auf die Demonstration der pädagogischen Resultate und ließ die Schüler im September, also am Jahresende, spielen; die Verteilung der Schulpreise schloß sich an. Das Willibald-Spiel heißt auf dem Titelblatt der Perioche „Comedie“, eine Gattungsbezeichnung, aus der sich kaum mehr etwas ablesen läßt. Im 16. Jahrhundert hatte der Komödienbegriff bei den Jesuiten noch gelegentlich eine poetologische Komponente; man konnte damit zum Ausdruck bringen, daß das betreffende Stück die dramaturgische oder sprachliche Nachahmung römischer

-
- 5) Periodisierungen wurden versucht von: Willi Flemming: *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge*. Berlin 1923 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 32); Johannes Müller: *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665)*. 2 Bde. Augsburg 1930 (Schriften zur deutschen Literatur für die Görresgesellschaft 7/8); Elida Maria Szarota: *Versuch einer neuen Periodisierung des Jesuitendramas*. *Daphnis* 3, 2, 1974, S. 159–177; und natürlich – auf der breitesten Materialbasis – von Valentin (s. oben Anm. 1).
- 6) „Summarischer Inhalt der Comedien Von S. Wilibaldo/ ersten Eystetischen Bischoff. Gehalten zu Eystet von dem Gymnasio S. Wilibaldi, Patrum Societatis Jesu. Den 15. Octobris, Anno 1615. Getruckt zu Ingolstatt in der Ederischen Truckerey/ durch Elisabeth Angermayrin/Wittib.“ Zu den Standorten der drei erhaltenen Exemplare s. Valentin, *Répertoire* (Anm. 3), Bd. 1, S. 83. Die Perioche ist reproduziert und kommentiert von Elida Maria Szarota: *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition*. 3 Bde. München 1979, 1980, 1983, Bd. 1, 2, S. 1121–1131, 1746–48. Ich habe diesen Abdruck benutzt.
- 7) Vgl. Dürrwächter, S. 46.

Komödien anstrebte, man konnte andeuten, daß es die von der spätantiken Dichtungstheorie für die Komödie geforderte Verlaufslinie der Handlung (vom schlechten Beginn zum guten Ende) respektierte, und daß es lediglich Personen mittleren und niederen Standes auf die Bühne brachte. Von alldem ist hier nichts mehr zu spüren; der Terminus „Komödie“ hat sich in seiner – gleichfalls schon lange gebräuchlichen – pragmatischen Bedeutung durchgesetzt, er meint nichts anderes als „Theaterstück“ und steht um diese Zeit bereits allgemein für jedes Drama, das vom Kolleg zu Beginn oder am Ende des Schuljahres aufgeführt wurde.

Die vorliegende „Komödie“ weist zwar fünf Akte auf, doch ist das fast schon alles, was an die antik-humanistischen Dichtungslehren denken läßt. Die Aktfolge präsentiert nämlich nicht eine Spannungs- und Steigerungslinie von der Exposition zur Katastrophe, sondern eher eine Art hagiographischen Bilderbogens; die Perioche führt mehr als 70 Rollen namentlich auf. Der Verfasser hat mehrere Quellen benutzt, hauptsächlich aber das „Itinerarium Willibaldi Episcopi“, das von Hugeburc nach Willibalds Diktat aufgezeichnet und nach der Freisinger Handschrift von Heinrich Canisius im „Antiquae Lectionis Tomus IV. Bipartitus“ 1603 herausgegeben worden war. Die Ereignisse unmittelbar vor und nach dem Tod Willibalds gehen natürlich auf andere Gewährsleute zurück; die Perioche nennt Trithemius’ „De viris illustribus ordinis S. Benedicti“, den Bischof Reginold und schließlich noch den „Chorus Sanctorum“ von Georg Wicelius.⁸ Der Jesuitendramatiker sorgt für eine deutliche Gliederung des biographischen Materials: so ziemlich jeder Akt stellt einen in sich geschlossenen Abschnitt des Heiligenlebens vor. Der erste spielt in England, er behandelt die Weltflucht Willibalds und seiner beiden Geschwister sowie die Abdankung ihres Vaters Richard. Der zweite bringt die Fahrt ins Heilige Land mit allerlei Abenteuern, der dritte die Reise zum hl. Bonifatius nach Deutschland, die Bischofsweihe und den Aufbau des Bistums Eichstätt mit Hilfe des Grafen Suidger von Hirschberg. Der vierte verweilt bei der weiteren Organisation des Bistums und bei Willibalds Kampf gegen die „Abgötterei“, er schließt mit dem Tod Willibalds. Der fünfte schließlich umfaßt die Klage Eichstätts um seinen Bischof, eine tröstende Erscheinung des Verstorbenen, mehrere Wunder nach dem Tod und Willibalds „Erhebung“ durch Bischof Hildebrand.

Ein Nacheinander von Lebensstationen also, ein Ensemble von Szenen, die zeitlich und örtlich voneinander deutlich getrennt sind: die antiken, von Aristoteles erstmals theoretisch formulierten Kategorien des Dramas werden nicht beachtet. Es gibt keine Motivierung der Ereignisse, etwa mit Hilfe von Figurenpsychologie, entgegen einer Aristotelischen Forderung könnten Handlungsteile wegfallen oder hinzugefügt werden, ohne daß dadurch die Logik des Dargestellten litte. Hier wie bei vielen anderen zeitgenössischen Jesuitenstücken zeigt sich, daß die Strukturen des mittelalterlichen Mysterienspieles weiterwirken; sie wurden über manche Bibelstücke des älteren Schultheaters, aber auch durch volkssprachliche lokale Spieltraditionen vermittelt und hielten sich von der durch den Humanismus wiederentdeckten antiken Dramaturgie entweder konsequent fern oder

8) Näheres zur Quellenlage bei Szarota (s. oben Anm. 6), S. 1746 ff.

übernahmen von ihr lediglich einzelne Elemente.⁹ Es wäre verfehlt, dergleichen als überholt und primitiv zu bewerten; gerade diese „linearen“ Strukturen wurden von den Jesuiten der theologischen Aussage dienstbar gemacht. Unser Stück führt den Weg Willibalds zu seiner religiösen Bestimmung vor Augen, zugleich aber ordnet es das Wirken des Heiligen in einen Zusammenhang ein: Willibalds Lebenswerk erscheint als Teil der Christianisierung Deutschlands. Das letztere wird erreicht durch die Einführung eines zweiten, seinerseits „linearen“ Handlungsstranges, der sich mit der Haupthandlung verschiedentlich berührt. In den „Willibald“ ist eine Folge von Bonifatius Szenen eingefügt.¹⁰ Bereits im zweiten Akt wird die Palästinahandlung – zunächst scheinbar ohne Notwendigkeit – von einer Episode unterbrochen: Bonifatius fällt die Donareiche und bekehrt dadurch viele Heiden. Eben dieser Bonifatius ernennt dann im dritten Akt Willibalds Bruder Wunibald zum Vorsteher von sieben Klöstern und weiht Willibald selbst zum Bischof, weitere Szenen führen vor, wie die „Frißländer“ sich gegen den Apostel der Deutschen zusammentun und Zulauf erhalten, das Ende des Aktes bringt das Martyrium des Bonifatius auf die Bühne. Im vierten Akt schließt der Komplex mit einer allegorischen Szene: die Figur der Germania offenbart Willibald Bonifaz' Tod.¹¹ Dieser erscheint also nicht nur dann, wenn er die Biographie Willibalds historisch mitbestimmt, er wird als große Hintergrundgestalt parallel geführt.

Ein weiteres Charakteristikum des Stückes deutete sich bereits an: seine Allegorik. Schon der Prolog stellt das Folgende in einen allegorischen Rahmen: „Die Fürwitz nach einem Gezänck mit der eitelen Hoffnung / zeigt an den Innhalt diser Comedi“. Worüber und weswegen sich die Gestalten der Curiositas und der Vana spes gestritten haben, wissen wir nicht, jedenfalls übernimmt die eine dieser beiden Allegorien die Funktion des Prologsprechers, die in den humanistischen Imitationen der römischen Komödien meistens einem „realen“ Handlungsteilnehmer zukommt. Allegorien wie diese sind bekanntlich keine Erfindung des Jesuitentheaters, sie haben eine komplizierte, in die Antike zurückreichende Tradition und gelangen bereits im Spätmittelalter, verstärkt dann in der frühen Neuzeit auf die Bühne, das Ordensdrama übernimmt sie wie vieles andere und stellt sie in den Dienst seiner Publikumsdidaxe.¹² Im „Willibald“ agieren zahlreiche allegorische Gestalten im Verbund mit Teufeln und Engeln, die ihrerseits aus dem spätmittelalterlichen Spiel stammen; sie teilen sich in zwei Gruppen: Curiositas und Vana spes gehören mit Mundus („der Welt“), Idololatria („der Abgötterey“) und Haeresis („der Ketzerey“) zur Partei der Hölle. Contemptus Mundi („die Verachtung der Welt“) und Devotio („die Andacht“) erscheinen als Helfer der Engel und damit des

9) Vgl. zum „dramaturgischen Erbe“ der Gattung Wimmer, Jesuitentheater, S. 23 ff.

10) Das mag einen zusätzlichen Grund in der Quellenlage haben: Heinrich Canisius hatte im 4. Band seiner 'Antiqua lectio' auch eine Bonifatiusvita ediert. Vgl. Szarota, a.a.O., S. 1747.

11) Es handelt sich um die Szenen II, 4; III, 2, 3, 4, 5, 7; IV, 2.

12) Typologisierungversuche der Allegorik des früheren Jesuitentheaters, speziell der Bidermann-Dramen, finden sich bei Rolf Tarot: Jakob Bidermanns 'Cenodoxus'. Diss. Köln 1960, S. 62 ff.; Harald Burger: Jakob Bidermanns 'Belisarius'. Edition und Versuch einer Deutung. Berlin 1966 (Quellen und Forschungen NF 19 (143)), S. 132 ff. und in meiner Monographie: Wimmer, Jesuitentheater, S. 195 ff.

Himmels. Es werden also allegorische Fronten gebildet, die entweder direkt gegeneinander antreten oder durch einzelne ihrer Gestalten die „realen“ Figuren – Willibald und seine Familie, den Grafen Suidger, die Anhänger des Christentums – umkämpfen. So beispielsweise gleich in der ersten Szene des ersten Aktes, die die Perioche folgendermaßen paraphrasiert:

Mundus, die Welt / bemühet sich S. Wilibaldum von seinem Vorhaben / Gott nachzufolgen / abwendig zu machen / welchen Contemptus mundi, die Verachtung der Welt / sampt etlichen seligen Geistern stärcket vnd beredet gen Rom zuziehen / auch die heilige Landt zu besuchen.

Außerdem begegnen Allegorien, die in diesen Kampf nicht eingreifen, sondern eher im Bereich des Guten eine dekorative Funktion haben: als König Richard auf die Krone verzichtet hat und auf Pilgerschaft geht, heißt es in der Perioche zum Ende des ersten Aktes:

Zwen Engel / Sonn vnnnd Mond / auch die Erden / verwundern sich hoch ob disen königlichen Pilgramen.

Zu diesem Allegorientyp gehören natürlich auch Germania, die den Tod des hl. Bonifatius verkündet, und Eichstätt, das über Willibalds Verlust klagt.

Damit erscheint die Szenenreihe des Willibaldlebens und die Hintergrundkette der Bonifatiuszenen, auf deren theologische Pointierung bereits hinzuweisen war, als Typus des alten Welttheaters. Die Menschen – hier die Missionare Willibald und Bonifaz – stehen auf einem Schauplatz, der die Welt insgesamt repräsentiert, sie werden von Himmel und Hölle umkämpft, im vorliegenden Fall ist es die Hölle, die an der Qualität des Heiligen und der Seinen scheitert, sie kann den Erfolg Willibalds und aller, die das gleiche Ziel, die Christianisierung Deutschlands, verfolgen, nicht verhindern. Sicherlich spielte der Verfasser mit seinem Motiv der Christianisierung auch auf die Aktualität an. Gerade um 1615, in den Jahren der sich verschärfenden konfessionellen Gegensätze, sollte das Publikum in Bonifatius und Willibald nicht nur die Vertreter des Christentums allgemein, sondern auch die Ahnherren des rechten Christentums, des Katholizismus, erkennen. Willibald kämpft bezeichnenderweise nicht nur gegen die Idololatrie, sondern auch gegen die Häresie.¹³

Eine bunte Abfolge von Ereignissen: ein König, der zum Staunen aller der Krone entsagt, Reiseabenteuer wie ein Seesturm, die Erkrankung eines Mitreisenden an einem Schlangenbiß und seine wunderbare Heilung, die schmachliche Gefangenschaft bei den Sarazenen, dazu die Verschwörung der Friesen gegen ihren Missionar und dessen blutiges Ende – all das bot für ein schaulustiges Publikum bereits einiges an Attraktionen. Nimmt man noch die allegorischen und die Visionsszenen, etwa die Erscheinung Germanias, sowie Auftritte der Teufel Caco-piaeus, Beelphegor und Sicophax hinzu, dann wird man eingestehen müssen, daß das Stück allein von seinem Spektakelcharakter her imstande war, die Leute ins Theater zu locken. Daß aber das Spektakel transparent gehalten wird, daß es sich von einem gedanklichen Zentrum aus organisiert – das unterscheidet unser

13) Vgl. Perioche IV, 4.

Drama und das mittlere Jesuitentheater insgesamt von ausschließlich auf Attraktion bedachten Stücken, beispielsweise der Wandertruppen.

Nicht nur das Exotische, das Drastische, das Wunderbare kennt unser Drama, es nimmt auch komische Elemente in sich auf, ohne daß dadurch der Ernst seiner zentralen Aussage beeinträchtigt wird. Das Fehlen des Textes macht sich hier besonders schmerzlich bemerkbar; die Inhaltsparaphrasen der Perioche geben über den genaueren Verlauf der komischen Szenen nur wenig Aufschluß. Charakteristisch ist, daß sich mehrfach Berührungspunkte zwischen den Allegorien und dem komischen Bereich finden. So in der dritten Szene des ersten Aktes:

Curiositas, die Fürwitz vnd vana spes, eitele Hoffnung / begeben sich in Engellandt / auff der Raiß sperren sie Baucidi / einer alten Bäwrin / das Maul mit einem Ey auff / lassen sich auch vermercken / sie wöllen gleicher weiß in Engellandt hausen / welches sein Hoffnung vnd Datum auff S. Willibaldum setze.

Die Allegorien, gewissermaßen von weither zum Schauplatz entsandt, auf dem sich der Weltverzicht von Willibalds Familie abspielen wird, narren auf ihrem Weg eine Bäuerin. Das „Maulaufsperrn“ durch ein Ei mag man so verstehen, daß Curiositas und Vana spes mit ihrem Streich bei der Alten genau den physiognomischen Zustand herstellen (oder fixieren), der ihren Anhängern gemäß ist; die „Fürwitzigen“, diejenigen, die jeglicher Sensation kritiklos verfallen sind, wird sich jeder mit staunend aufgesperrtem Maul vorstellen können. Im weiteren Text der Paraphrase ist wohl angespielt auf die allgemeine Neugierde und das allgemeine Staunen, die in England angesichts des Handelns von Richard, Willibald, Wunibald und Walburga herrschen werden.

Szenen wie diese sind auf den Jesuitenbühnen der Zeit Legion, ihr gemeinsamer Nenner ist der verspottete und geprellte Bauer oder Einfaltspinsel. Sie gehen auf spätmittelalterliche Epos- und Schwanktraditionen zurück, die in der frühen Neuzeit antike Elemente in sich aufnahmen; im vorliegenden Fall ist der antike, vor allem durch Ovid bekannte Name Baucis als Typenbezeichnung für eine alte Frau verwendet. Das Komische hat hier wie anderswo im Ordens theater einen doppelten Charakter: einmal findet es um der Publikumswirkung willen in die Dramen Eingang, es bleibt zum Teil ohne sichtbare Überformung und soll die Zuschauer schlichtweg bei der Stange halten. Daneben aber kann es eine didaktische Schlagseite erhalten, indem man es gemäß mittelalterlicher theologischer Tradition in die Nähe der Sünde, und damit die komische Figur in die Nähe des Sünders rückt. Man wird sich hüten müssen, die nur halbbekanntem komischen Partien des „Willibald“ durch Spekulationen überzustrapazieren, doch ist die Bäuerin Baucis wohl als eine Vorläuferin all der Personen gedacht, die dann in England dem Weltverzicht König Richards und seiner Kinder verständnislos gegenüberstehen werden. Dafür spricht eine weitere komische Episode des 1. Aktes:

Entzwischen / weil die gemeine Sag von deß Königs / vnd königlichen Kindern Hinzug außgebraitet wirdt / geradt Tityrus ein fürwitziger Baur / sampt seinem Weib inn der Fürwitz Händ: welche jhnen etliche Zähñ außbricht.¹⁴

14) Perioche I, 5.

Auch hier wieder der Bauer, auch hier wieder der antike, schon zur Typenbezeichnung gewordene Name. Auch hier wahrscheinlich wieder die staunend aufgesperrten Mäuler, denen Curiositas die Zähne ausschlagen kann. Anders als in der Baucis-Szene sind jetzt die Gaffenden und Staunenden in eindeutige Beziehung zur Abdankung Richards gesetzt – sie sind diejenigen, die auf Seiten der Welt stehen.

Im weiteren Verlauf der „Komödie“ tritt das Burleske zurück; nur noch zweimal begegnen komische Episoden. Im dritten Akt erscheint der Motivkomplex der geprellten Einfalt wieder im Bezirk der Bosheit und des Weltgetriebes; drei Friesen, die Bonifatius nach dem Leben trachten, „geratthen inn Fabium vnd Philomathen zwen einfeltige Studenten / beraubens jhrer Haab“. ¹⁵ Das zweite Mal – im 5. Akt – kehrt sich die ursprünglich komische Situation um; in der christianisierten Welt des Dramenendes funktioniert das alte Schema des Verspottens nicht mehr in gewohnter Weise:

Etlliche Bawren / welche einen Schiffsbruch erlidten / kommen mit dem Creutz gen Eystett / Dank zusagen S. Wilibaldo / daß er sie auß gegenwertiger Todsgefahr errettet: die Ketzerey schlegt sich zu jhnen / damit sie jhrer spotte / wirdt aber selbst von einem Bawn außgespottet. ¹⁶

Selbst die pauschalen Inhaltswiedergaben der Perioche liefern also einige Indizien, daß das Komische im vorliegenden Stück kalkuliert eingesetzt wurde. Schon dadurch, daß es eingangs massiert auftritt und im weiteren Fortgang der Handlung abnimmt, läßt es die theologische Verlaufs- und Steigerungslinie des Spiels deutlicher hervortreten. Außerdem erscheint es als Bestandteil, ja als notwendiges Element der Welt im Sinne eines beschränkten Diesseits und verliert am Ende seine Macht – und gibt so der Botschaft des Spieles zusätzliches Relief. Hier ist an das berühmteste Jesuitendrama überhaupt, an Jakob Bidermanns „Cenodoxus“ vom Jahre 1602, zu erinnern. Der Weg des weltverblendeten Pariser Doktors zur ewigen Verdammnis begann für das Publikum als Lachkomödie, d. h. mit einer Fülle komischer Szenen. Erst nach und nach – aber mit geradezu fürchterlicher Konsequenz – trat das Verfehlte des Cenodoxuslebens, trat der theologische Sinnbezug der Handlung in den Vordergrund. Diese Art der dramaturgisch-didaktischen Raffinesse führte bei einer späteren Münchner Cenodoxus-Aufführung dazu, daß ein Teil jenes Publikums, das sich eingangs vor Lachen gebogen hatte, am Ende sich den jesuitischen Exerzitien unterwarf; einige, darunter der Hauptdarsteller, traten in den Orden ein. ¹⁷ Der Eichstätter „Willibald“ setzt sich mit einer anderen Art von Stoff auseinander, dem tragischen Ende des Cenodoxus steht hier der Sieg des Christentums gegenüber – eine Gemeinsamkeit liegt aber in der strategischen Verwendung publikumsattraktiver Elemente.

Trotz seines spezifischen Charakters als lokale Heiligenvita und Mirakelstück

15) Perioche III, 2.

16) Perioche V, 5.

17) Ein früher Hinweis auf diese Vorgänge bei Karl von Reinhardtstötner: Zur Geschichte des Jesuitendramas in München. Jb. f. Münchener Geschichte, Bd. 3, 1889, S. 53 ff.

läßt sich der „Willibald“ generell in die Nähe der Dramen Bidermanns rücken. Zu den Ähnlichkeiten im Bereich des Komischen treten solche der Allegorik: hier wie dort begegnen die welttheatralischen Fronten, die aus Teufeln bzw. Engeln und entsprechenden Allegorien bestehenden metaphysischen Parteien. Dazu passen die beiderseitigen spirituellen Akzente, die vermittels einer antiaristotelischen, frei reihenden Dramaturgie gesetzt werden.¹⁸ Es zeichnet sich ab, daß der Verfasser des ersten Eichstätter Willibaldstücks ein „modernes“ Ordensdrama geschaffen hat, das in etwa den Reflexionsstand der Zeit repräsentiert.

3. Eine Szenenrevue zur Kirchweih: Die „Comoedien von Sanct Walburg“ von 1631

Die Geschichte unseres Dramenkomplexes führt uns von den stürmischen Jahren vor dem Ausbruch des großen Krieges, die bereits durch die Zuspitzung der konfessionellen Gegensätze bestimmt sind, in die mittlere Zeit des Krieges selbst. Die handschriftliche „Historia Collegij“ berichtete 1631 vom drohenden Herannahen Gustav Adolfs, von den Vorbereitungen zur Auslagerung kirchlichen Gerätes sowie zur Evakuierung der Kollegmitglieder, und fährt dann fort:

*Proxime ante has turbas solennissime dedicatum fuit templum S. Walburgis, a fundamentis his annis exstructum. Ei festiuitati accomodauimus Comoediam renouationi studiorum praemitti solitam cuius thema fuit S. Walpurgis cum duobus praecipuis noui templi Architectis Date et Dabitur.*¹⁹

Die Kirche St. Walburg war im Vorfeld der kriegerischen Verwicklungen fertiggestellt worden, und die Jesuiten steuerten zur Feier der Kirchweih ihre übliche (anonyme) Jahresanfangskomödie bei – sie handelte nach dem Text der Kolleggeschichte von der heiligen Walburga und den zwei wichtigsten Baumeistern ihrer Kirche, von „Date“ und „Dabitur“. Die umfangreiche Perioche und der handschriftlich größtenteils erhaltene Text²⁰ zeigen, daß wir kein Drama vor uns haben,

- 18) Der Vergleich kann an dieser Stelle nur angedeutet werden. Ich verweise auf die in Anm. 12 zitierten Arbeiten zu Bidermann, ferner auf Peter-Paul Lenhard: Religiöse Weltanschauung und Didaktik im Jesuitendrama. Interpretationen zu den Schauspielen Jakob Bidermanns. Frankfurt a.M., Bern 1977 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Bd. 168).
- 19) Historia Collegij Societatis Jesu Eystadij, Bl. 34^r. (Diözesan-Archiv Eichstätt, Sign.: B 179). An dieser Stelle möchte ich dem Leiter des Archivs, Herrn Brun Appel, für seine freundliche Hilfe bei der Vorbereitung dieser Untersuchung herzlich danken.
- 20) „Kirchweihung oder Comoedien von Sanct Walburg vnnnd jhren Architectis oder Baumaistern. Welche derselben ein statliche Kirch zu Aychstett/ bey jhren Grab vnd Heyligen Gebain so noch heütigs tags Wunderbarlich Oel fliesen/ auff gebauen. Darinen angezaigt vnd für Augen gestelt/ wie reichlich Gott belohne/ alle die welche zur Kirchen vnd sonst für die Armen vnd Ehr Gottes gehrn herschiessen/ vnd freygebig sich erzeigen. Gehalten von der Jugent/ deß Academischen Gymnasij der Societät Jesu zu Aychstett/ im October. Anno MDC. XXXI. Gedruckt zu Ingolstatt bey Gregori Hänlin/ jhm Jahr 1631.“ Dies ist der Titel der Perioche, die der Handschrift vorgebunden ist. Sie hat 19 bedruckte Seiten, die Schauspielerlisten sind hinter den Einzelszenen eingefügt. Die angebundene Handschrift hat keinen eigenen Titel: sie ist von späterer Hand paginiert und umfaßt 56 Blätter. Sie bricht inmit-

das sich mit Walburgas Leben – und damit auch mit dem Leben Willibalds – befaßt, vielmehr tritt die Heilige nur in einigen „Eckszenen“ auf; sie erscheint als Kirchenpatronin, die das vollendete Werk gnädig annimmt und alle diejenigen belohnt, die es ermöglicht haben. Das Spiel ist aber so charakteristisch und für das Jesuitentheater insgesamt aufschlußreich, daß es an dieser Stelle eine zumindest geraffte Behandlung verdient.

Wir treffen hier auf den Typus des Revuedramas: nicht eine im weiteren Sinn historische Begebenheit oder Begebenheitskette gelangt auf die Bühne, vielmehr werden verschiedene geschichtliche oder legendäre Ereignisse als Exempla für einen Grundgedanken – das Bergpredigtwort „Date et dabitur vobis“ (Lukas 6, 38) – vorgestellt. Das bedeutet eine Vielzahl von Darstellern. Weit über 100 Rollen waren zu besetzen, freilich brauchte man dafür nur etwa halb so viele Schauspieler, da jeder Spieler zwanglos mehrere Gestalten verkörpern konnte. Was die Dramaturgie betraf, mußte kein Weg zwischen der Alternative antik-humanistischer und mittelalterlicher Strukturen gesucht werden. Die Abfolge mehrerer in sich geschlossener Kleinkomplexe wird dreiaktig gegliedert: die Prologe jedes Aktes beziehen das Vorgestellte auf den Themagedanken des Spieles und auf dessen Anlaß. Derartiges ist auf der Ordensbühne kein Unikum; eher scheint es sich um einen verbreiteten, genuin jesuitischen Typus zu handeln. Die bekannteste Revue dieser Art wurde zwei Jahre vorher in Innsbruck aufgeführt: Jakob Baldes „Jocus serius theatralis“, dessen Inhalt bereits der deutsche Titel der Perioche andeutet: „Das ist Etliche namhafte Historien in welchen zusehen wie das Schertzen vilmahlen in Ernst verkehrt worden ...“²¹

Die Eichstätter „Walburga“ personifiziert die beiden Verbformen des Evangelienwortes; Date und Dabitur werden zu zwei Brüdern, die als Baumeister den Bau von St. Walburg ermöglicht haben. Im ersten Prolog verkündet ein Abgesandter der hl. Walburga den Eichstättern, daß ein gewisser Dabitur, „Der mit dem Gelt“, auf dem Weg in die Altmühlstadt ist. Alle laufen zusammen und bringen Geldbeutel, Säcke und Töpfe in froher Erwartung des Segens mit.²² Der Herold fragt dann eine Reihe von Bürgern, ob sie mit Dabiturs Bruder Date bekannt seien, die beiden seien die wichtigsten Baumeister der neuen Kirche. Als sie das verneinen, wird ihnen bedeutet, daß Dabitur kaum bei ihnen einkehren werde, denn wer Date nicht zum Freund habe, könne auch von Dabitur nichts erwarten. Das heißt, daß alle diejenigen, die nichts zum Bau der Kirche gegeben haben, auch keinen Lohn erhalten werden. Im folgenden „Chorus“²³ erscheint die Heilige selbst zusammen mit vier Engeln und Ecclesia, sie läßt die beiden allegorischen Brüder vor

ten der letzten Szene des dritten Aufzugs ab; der Epilog ist nicht mehr erhalten. – Der Band lag bis vor kurzem unter der Oettingen-Wallersteinschen Signatur 02/ III.7.4° 55–7 in Harburg (so noch Valentin, Répertoire, Bd. 1, S. 129), jetzt befindet er sich in der UB Augsburg. – Ich danke Herrn Dr. Gerhard Stumpf für die Überlassung des Mikrofilms.

21) Valentin, Répertoire, Bd. 1, S. 123; der Text ist von Valentin ediert und kommentiert: Jakob Baldes 'Jocus serius theatralis' (1629). Euphorion 66, 1972, S. 412–436.

22) Handschrift, Bl. 1^rf.

23) Handschrift, Bl. 3^rff.

sich kommen. Date stellt ihr alle Fahnen- oder Wappenträger derjenigen Fürsten vor, die für den Bau gespendet haben, und Dabitur verheißt ihnen, bzw. ihren Herren, himmlischen Lohn. Hierauf befiehlt Walburga den beiden, auf dem Theater anhand mehrerer Beispiele vorzuführen, daß sie „zwen leibliche Brüder wären / vnnd welcher den Dabitur erwarre / muß zuvor vmb den Date auch wissen“²⁴. Dieser Chorus diene natürlich der Danksagung und Huldigung. Leider ist über die Wappen nichts gesagt, die der Heiligen präsentiert werden; wir können aber sicher annehmen, daß dasjenige des Kaisers darunter war. Jedenfalls heißt es im ungewohnt ausführlichen Einleitungstext der Perioche:

*Date het sonderlichen Gunst und genad bey Ihr Römischen Käyserlichen Mäjestatt Ferdinando Secundo vnnd anderen Fürsten und Herrn welche auß altem christlichen Eysfer [...] zum glücklichen Fortgang vnnd befirderung desß Bawes reichlich gspendiert vnd dargeben [...]*²⁵

Daß der Prolog nicht die Bürgerschaft als Gruppe kritisch attackieren wollte – man gewinnt ja den Eindruck, als hätten ausschließlich die hohen Herren gespendet –, geht wohl aus dem Fortgang des soeben zitierten Textes hervor:

... Wie dann auch andere Hoch vnd Niderstands auß vnderschiedlichen Orten; deren aller Namen seind sowohl in einem sondern Buech das bey disem Gottshauß auff behalten; Alß in dem Buech der Lebendigen verhoffentlich von Gott vnd Dabitur beschrieben / vnd fleissig auffgezeichnet worden.

Die szenischen Exempla demonstrieren mehrere Varianten des Junktims von Mildtätigkeit und Vergeltung. So werden einmal selbstlose Spender hier auf Erden spektakulär belohnt oder empfangen die sichere Verheißung der ewigen Seligkeit. Zum andern erfahren widerwillige Almosengeber, daß es gerade ihre Gabe war, die ihnen die Möglichkeit des Seelenheils bewahrt hat. Zum dritten werden solche, die das Ihre durch allerlei List für sich zu behalten versuchen, darauf hingewiesen, daß sie damit dieses Seelenheil verschenken. Beispiele für die drei Gruppen sind: der byzantinische Bürger Leo, der einem blinden Bettler Wasser holt und überraschend Kaiser wird²⁶, der Zöllner Petrus, der einem Bettler voll Unwillen einen Laib Brot nachwirft und im Traum sieht, wie dieser Brotlaib ihm auf der Waage der letzten Gerechtigkeit noch die Zeit zur Buße verschafft,²⁷ und schließlich der geizige Bischof Troilus, der von Johannes Eleemosynarius dreißig Goldstücke, die ihm dieser für die Armen abgebettelt hat, unter einem schäbigen Vorwand wiedererlangt und im Traum eine Inschrift am Himmel sieht, die besagt, daß er, Troilus, seine Wohnung im Jenseits um dreißig Pfund Goldes verkauft habe.²⁸ Diese und andere Begebenheiten werden recht drastisch vorgeführt: den jeweiligen himmlischen Erscheinungen und Wunderzeichen stehen einige Teufelsszenen, vor allem aber zahlreiche Bettlerepisoden gegenüber, die viel Komik

24) So die Perioche, S. 4 (Paginierung von mir.)

25) a.a.O., S. 3

26) Perioche, S. 6 f., Handschrift, Bl. 8^v–12^v

27) Perioche, S. 17 f., Handschrift, Bl. 48^r–56^v

28) Perioche, S. 8 f., Handschrift, Bl. 17^v–25^v

um ihrer selbst willen enthalten; zusammengehalten wird das Ganze von Date und Dabitur, die als teils ernste, teils ironische Kommentatoren durch die Szenen geistern.

Die Prologe zum zweiten und dritten Akt treten gewissermaßen auf der Stelle gegenüber dem bunten und temporeichen Ablauf der Binnenszenen. Sie halten deren Vielfalt in mehrfacher rhetorischer und allegorischer Abwandlung den einen Gedanken entgegen, daß auch diejenigen, die für die Kirche der hl. Walburga gespendet hätten, des himmlischen Lohnes sicher sein können. Die Heilige, die jedesmal selbst auftritt, spendet als irdische Gegengabe und zugleich Vorverweis auf die jenseitige Vergeltung ihr wundertätiges Öl.²⁹

So verschieden der Typus des „Walburga“-Spieles von der vorangehenden Willibaldskomödie ist – er demonstriert wiederum, wie die Jesuitendramatiker die Vielfalt der Welt, Historisches, Wunderbares, Komisches auf ihre Bühnen bringen, aber letztlich nur, um über das breite und attraktive Spektrum des Faktischen religiöse Didaxe zu betreiben. Diesem Anliegen unterwerfen sie nicht nur ihre Stoffe, sie entwickeln von ihm aus auch ihre dramatischen Techniken. Der Anlaß – hier die Kirchweihe – erscheint gewissermaßen als Vordergrundereignis; und das Bergpredigtwort liefert das gedankliche Instrument, mit dem die Aktualität unversehens zur Welt als Gesamtheit in Beziehung gesetzt wird.

4. Eine allegorische Verwechslungskomödie:

Das „*Certamen Gratiae & Naturae in Richardo*“ von 1679

Diese „*Comoedia*“, die erstmals den Vater Willibalds als Titelhelden auf die Bühne bringt, fällt in eine ruhigere Zeit, sie ist das erste Stück unserer Reihe, von dem wir den Verfasser kennen. Die Kollegeschichte vermerkt zum Jahr 1679:

4^a et 6^a Septembris exhibitum in theatro certamen Gratiae et naturae in S. Richardo Angliae rege, et huius Dioecesis Patrono praesente Celsissimo Principe, à P. Francisco Wanner, a quo etiam privata dramata saepius per annum in scenam producta...³⁰

Wir haben es also diesmal mit einer Jahresschlußkomödie zu tun; sie wurde wie fast stets in Anwesenheit des Bischofs gespielt und stammt aus der Feder von Pater Franz Wanner. Von ihm gelangten offenbar weitere Stücke im Laufe des Schuljahres zur Aufführung, doch wissen wir nicht, um welche Art von Dramen es sich handelt – sie sind, wenn überhaupt, anonym überliefert.³¹ Dies ist, wie schon anzudeuten war, bei den allermeisten Jesuitenstücken der Fall, die erhaltenen Handschriften und Periochen verzeichnen kaum je den Autor; dieser erscheint nur ganz gelegentlich – wie hier – in den Aufzeichnungen der Geschichten und der Tagebücher eines Kollegs, der Diarien. Nur die gedruckten Sammlungen berühmter Ordensdramatiker – Jakob Bidermanns, Nikolaus Avancinis, Franz Neumayrs – verfahren so, wie wir das von den Editionen weltlicher Autoren

29) Perioche, S. 9 f., 14 f., Handschrift, Bl. 26^r–27^v, 41^v–42^v

30) *Historia Collegij* (s. oben Anm. 19), Bl. 124

31) Valentin, *Répertoire*, Bd. 1, S. 327 f., nennt für das Jahr 1679 keine weiteren Eichstätter Dramen, Dürrwächter, S. 97, kennt – von einer Erwähnung in Duhrs Jesuitengeschichte her – ein „*Dramation resuscitati Fratris Lazari a Sorore Magdalena*“.

gewohnt sind: sie nennen den Verfasser und bringen gelegentlich auch eine persönliche Vorrede.

Wanner war Schweizer aus Fribourg, er verbrachte den größten Teil seines Lebens in Fribourg und Pruntrut. In Eichstätt unterrichtete er lediglich ein Jahr lang Rhetorik; das vorliegende Stück ist offenbar seine Abschlußinszenierung.³² Eine Biographie wie diese ist aufschlußreich: dadurch, daß die Novizen und jungen Patres der Gesellschaft Jesu zur Mobilität verpflichtet waren, durchkreuzten sich in den Dramentexten, die sie als junge Rhetorikprofessoren schrieben, Einflüsse verschiedenster Provenienz; die spätere Geschichte der Gattung ist eher durch eine Häufung und Verschränkung verschiedener Traditionen, durch eine generelle Zunahme der theatralischen Mittel und Wirkungen charakterisiert als daß sie eine Abfolge von eindeutig konturierten Dramentypen vorstellt.

Auch bei Wanners Stück, von dem wieder nur die Perioche bekannt ist,³³ zeigt sich, daß die Jesuitendramatiker nichts vergessen, daß sie an beliebigen Punkten der eigenen Spieltradition ansetzen können, daß ihnen ältere Dramentypen jederzeit zur Wiederbelebung und Überformung verfügbar sind. So fühlt sich der Kenner des Jesuitentheaters gleich bei der Lektüre des „Argumentum“, d. h. der den Szenenparaphrasen der Perioche vorgeschalteten Inhaltsübersicht, an die Zeit vor der ersten „Willibald“-Komödie erinnert. Es heißt da nämlich, daß man einen „Hl. Richard“ aufführen werde, aber nicht in Form einer das ganze Leben umfassenden Gesamthandlung – „non omnem tamen“ –, vielmehr gelange nur der Widerstreit von Gnade und Natur auf die Bühne, der sich im englischen König abgespielt habe, als ihn sein Sohn Willibald zum Verzicht auf die Krone und zur Pilgerfahrt ins Heilige Land aufgerufen habe. Das ist ein später Ableger einer dramentheoretischen Position, wie sie sich in den ersten Jahrzehnten der Gattung Jesuitentheater, aber auch außerhalb dieser, z. B. in den Argumenta der niederländischen späthumanistischen Bibelkomödien findet. Einige Niederländer – Crocus, Gnaphaeus, Macropedius – versuchten um die Mitte des 16. Jahrhunderts, christliche, speziell biblische Stoffe nach den poetologischen Regeln der Antike zu dramatisieren, und beriefen sich dabei unter anderem auf Aristoteles, der gesagt hatte, der Dramatiker solle nicht alle Taten eines Helden wiedergeben, sondern einen Ausschnitt, der ein geschlossenes Ganzes bilde. Während nun die niederländischen Späthumanisten diese Regel so verstanden, daß man aus der Biographie eines christlichen Helden einen Teil herauslösen müsse, der sich zu einer wahrscheinlichen, gut motivierbaren Dramenhandlung machen lasse, befürwor-

32) Vgl. die Angaben bei Dürrwächter, S. 61, und Valentin, Répertoire, Bd. 2, S. 1127

33) „Certamen Gratiae & Naturae in Richardo Comoedia Gnaden vnd Naturkampff. in Richardo Weilandt Königen in Engelland Nachmahlen Eystättischen Schutz und Schirm Patronen Von dem Hochfürstlichen Academischen Gymnasio der Societät Jesu zu Eystett Vorgeestet Den 4. und 6. Herbst-Monath deß 1679sten Jahrs. Gedruckt zu Ingolstatt/ bey Johann Philipp Zinck . . .“ Zu den Standorten der drei erhaltenen Exemplare vgl. Valentin, Répertoire, Bd. 1, S. 327 f. Ich habe das Eichstätter Exemplar benutzt (Diözesan-Archiv, Sign.: H22, n¹). Die Perioche nennt – wie dies ab der mittleren Zeit häufig ist – auch den Komponisten: Johann Georg Kirchbaur, Musikpräfekt in Kaisheim. Er hat außerdem 1681 einen „Marcellus“ vertont. Vgl. Dürrwächter, S. 57 f.

ten die frühen Jesuitendramatiker den *theologisch* sinnvollen Ausschnitt aus biblischen oder anderen Biographien. Beispielsweise bringt der Orden im München des 16. Jahrhunderts eine umfangreiche Konstantin-Komödie zur Aufführung, die programmatisch nicht den ganzen Lebensweg des Kaisers, sondern diejenigen seiner Handlungen dramatisiert, die den Sieg der Kirche über das Heidentum herbeiführen.³⁴ Davon ist Wanners Intention nicht allzuweit entfernt, freilich geht es in seinem Ausschnitt nicht um äußere Ereignisse, sondern um die innere Entscheidung des Helden zwischen Welt und Gott. Das aber ist seinerseits ein dramatischer Typus aus der Frühzeit des Jesuitentheaters, der ganz in der Nähe der alten Moralität steht, ja diese weiterführt.³⁵ Eine derartige Handlungsformel läßt sich seit jeher gut mit dem aristotelisch-späthumanistischen Ausschnittsgedanken verbinden. Wanner nimmt offenbar ganz bewußt beides erneut zusammen, wenn er innerhalb seines dramatisierten Ausschnittes *Gratia* und *Natura* zu Allegorien macht, wie sie im Welttheaterkontext der vor- und frühjesuitischen Moralität üblich waren. Das Allegorienpaar im „Certamen“ erinnert zudem deutlich an das Gegenüber von *Natura* und *Ratio*, die 1590 im „*Isaac immolatus*“ des Jakob Pontanus auftraten und den inneren Zwiespalt Abrahams nach dem göttlichen Opferungsbefehl allegorisch vor Augen stellten.³⁶

Die Frage, ob wir lediglich eine artifizielle Wiederbelebung der Tradition vor uns haben oder ob Wanners Dramaturgie andere Absichten verfolgt, ist schwer zu beantworten. Es liegt jedenfalls nahe, sein Zurückgreifen auf Modelle der Frühzeit und damit auch auf den letztlich aristotelischen Handlungsausschnitt mit seiner Herkunft und mit der generellen Situation des europäischen Theaters in Verbindung zu bringen. Wanner stammt von der deutsch-französischen Sprachgrenze, und einige Jahre vor der Abfassung des „Certamen“, nämlich 1660, waren Pierre Corneilles „*Trois discours sur le poème dramatique*“ erschienen, in denen dieser seine eigenen Stücke und deren speziellen Aristotelismus einer theoretischen Prüfung unterzog, die den Charakter einer kurzen Dramenpoetik annahm. Bereits geraume Zeit zuvor – in Frankreich zuerst und mit Modifikationen dann auch in Deutschland – hatte sich eine Entwicklung der dramatischen Typen Tragödie und Komödie angebahnt, die sich immer weiter von einer retrograden „linearen“ Dramaturgie entfernte. So könnten Teile von Wanners Spielstruktur, die auf den ersten Blick antiquiert wirken, gerade ein Indiz dafür sein, daß der Orden vom „modernen“ weltlichen Theater allmählich unter Druck gesetzt wurde und mit dessen Veränderungen Schritt zu halten versuchte. Spätestens in den ersten

- 34) Vgl. zu diesem poetologischen Problemkreis Ruprecht Wimmer: *Constantinus redivivus. Habsburg im Jesuitentheater des 17. Jahrhunderts*. In: *Die Österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750)*. Unter Mitwirkung von Fritz Peter Knapp hrsg. v. Herbert Zeman. Graz 1986, S. 1093–1116, bes. S. 1095 ff.
- 35) Vgl. hierzu Valentin, *Théâtre des Jésuites* (s. oben Anm. 1), Bd. I, S. 391 ff. („*La moralité catholique*“), Fidel Rädle: *Aus der Frühzeit des Jesuitentheaters*. *Daphnis* 7, 3, 1978, S. 403–462, ferner Wimmer, *Jesuitentheater*, S. 106 ff.
- 36) Hierzu am genauesten Joseph Biemann: *Die Dramentheorie und Dramendichtung des Jakobus Pontanus S. J. (1542–1626)*. *Literaturwiss. Jb. der Görres-Ges.* 3, 1928, S. 45–85, S. 64–69, 71–80.

Jahren des 18. Jahrhunderts sind dann Impulse des französischen Aristotelismus zweifelsfrei nachzuweisen.³⁷

Doch das Spiel des Dramaturgen mit alten Regeln und Strukturen ist damit noch nicht vollständig beschrieben, das Argumentum der Perioche enthält ein weiteres Element, das seine Kombinationslust unter Beweis stellt, ja befürchten läßt, er werde seine Verschränkung verschiedener Muster übertreiben:

*Historicae veritati nihil nos affingemus, ea vero, quae circumstant per prolepsin nonnumquam theatro seruiant. Neque Gratia & Natura eodem semper redibunt schemate, sed modo propriam modo Willibaldi Wunibaldioe speciem indutae, ut tibi spectator taedium levent.*³⁸

Was alles an poetologischer Tradition hinter dem Gedanken steht, man werde die historische Authentizität achten und sich lediglich in Bereichen, die nicht zum geschichtlichen Kern gehören („quae circumstant“), theaterwirksame Freiheiten gestatten, kann hier nur angedeutet werden. Aristoteles hatte für die Tragödie nicht historische Wahrheit, sondern Wahrscheinlichkeit gefordert, dieser Anspruch konnte im 16. Jahrhundert von denen, die biblische Stoffe dramatisierten, lediglich modifiziert übernommen werden – eine einschneidende Veränderung der biblischen Substanz war nicht möglich. Das aber schloß eine theatergerechte Aufbereitung und Veränderung von Nebenumständen nicht aus, und speziell die Ordensdramatiker betonten hier von Anfang an die Freiheit des Dichters. Im vorliegenden Fall haben wir es nicht mit einer biblischen Quelle zu tun, sondern mit den verschiedenen Überlieferungen der Richards- und Willibaldsvita. Die „Vita S. Willibaldi“ des Eichstätter Bischofs Philipp von Ratsamhausen, 1617 von Jakob Gretser herausgegeben und kommentiert,³⁹ die in der Perioche als einzige Quelle genannt wird, berichtet von einer ferventen Rede Willibalds vor seinem Vater und vom anschließenden Seelenkampf Richards:

Nam admirabatur, et cor eius dilatabatur ad huiuscemodi aedificationis eloquia, & nimirum inter spem aeternorum, & amorem praesentium [. . .] positus, altercatione diversae considerationis exercitabatur,

sie bringt die göttliche Gnade als Movens ins Spiel:

praeventus tamen gratuito munere, cum SPIRITUS SANCTI GRATIA (secundum praeclarum doctorem Ambrosium) NON HABEAT TARDA MOLIMINA,

doch begnügt sie sich mit dieser Skizze der inneren Umkehr und erzählt abschließend sogleich von Richards Entschluß zum Weltverzicht:

37) Vgl. Wimmer, Jesuitentheater, S. 433 ff.

38) Perioche, S. 2

39) Philippi Ecclesiae Eystettensis XXXIX. Episcopi De Eiusdem ecclesiae divis tutelariibus. S. Richardo. S. Willibaldo. S. Wunibaldo S. Walpurga. Commentarius nunc primum evulgatus: Unâ cum duobus obseruationum libris & Catalogo Historico, omnium Episcoporum Eystettensium, Editore & Auctore Iacobo Gretsero [. . .] Ingolstadii [. . .] MDCXVII. (Diözesan-Archiv Eichstätt, Sign.: E III, 106 b). Die Willibaldsvita steht auf S. 7-147.

*liberrimum assensum sanctae consultationi, ac saluberrimae persuasioni liberorum praebuit, libenter ac liberaliter promittens se renunciaturum omnibus quae possidet, ut Christum lucrifaciat . . .*⁴⁰

Diese Überlieferungssituation gibt dem Dramatiker freie Hand, und er nutzt sie, indem er nicht nur das bereits besprochene allegorische Gegenspiel konzipiert, sondern indem er dieses Gegenspiel zu einer Verwechslungs- und Intrigenkomödie macht. Er tut das, wie er freimütig gesteht, um keine Langeweile beim Publikum aufkommen zu lassen („ut tibi spectator taedium levent“). Gratia und Natura kommen nicht „eodem semper schemate“, also in stets gleicher Gestalt auf die Bühne; sie erscheinen bald als übernatürliche Figuren, die für den umkämpften Helden entsprechende Visionen inszenieren, bald verkleiden sie sich in Wunibald und Willibald. Da aber die beiden Söhne ebenfalls auftreten, entwickelt sich ein rasantes, streckenweise witziges Quiproquo, das an die Vertauschungseffekte der Plautinischen „Menaechmi“ und des „Amphitryon“ denken läßt und natürlich mit dem Sieg der Gratia endet. Bei alledem ist das Stück nicht figurenarm, aus der Perioche geht hervor, daß etwa 80 Rollen zu besetzen waren. Aus dem dichtgeknüpften Netz von allegorischer Intrige und Gegenintrige seien hier nur zwei Beispiele vorgestellt. Natura in Gestalt Willibalds überredet Richard, sich in „ein Lußthaus“ des königlichen Parks zu begeben – dort soll er durch seine Gemahlin Wunna und durch Ritterspiele seiner jüngerer Söhne in seinem Vorsatz wankend gemacht werden. Richard gibt nach, als er jedoch Willibald später in den Garten rufen läßt, weigert sich dieser – er ist es nun selbst –, an der dortigen Kurzweil teilzunehmen, und zieht den Zorn des Vaters auf sich, der sich genarrt fühlen muß. Etwas Ähnliches passiert Wunibald mit seiner Mutter, der Königin: Gratia hatte als falscher Wunibald Richard davon überzeugt, daß er seine Pilgerfahrt unverzüglich antreten müsse, Wunna erfährt davon und macht dem echten Wunibald Vorwürfe.

Spuren aristotelischer Poetik, ein Zweikampf der Allegorien um eine Seele wie in der Moralität, dazu ein komödienhaftes Intrigen- und Verwechslungsspiel – eine derartige Kombination läßt Wanners Stück eher als virtuoson Bühnenspaß denn als spirituelle Botschaft erscheinen. Hinzu kommt, daß herkömmliche Lach- und Spektakelszenen, wie ein Dienerstreit – das Personal hat sich beim Einpacken des Geschirrs für die Gartenparty verspätet – und das bereits erwähnte Kinderturnier, eher um ihrer selbst willen eingefügt werden, als daß sie in notwendige Beziehung zum Leitgedanken des Stückes treten. Wie in vielen anderen hochbarocken Ordensdramen spiegelt sich die Vielfalt der Welt in der Vielfalt der theatralischen Mittel; das Dargestellte und die Methoden des Darstellens erhalten gegenüber der theologischen „Organisation“ des Stoffes zunehmendes Gewicht. An diesem Eindruck können auch die regelmäßig an den Schluß aller drei „Partes“ tretenden Visions- und Allegorienszenen nichts ändern, die jeweils die Hinfälligkeit des Diesseits und das Jenseits als einzigen bleibenden Wert herausstellen.

40) a.a.O., S. 36

5. *Der Heilige im Netz der Theaterintrige:
Der „Willibaldus Almoniae Apostolus“ von 1701*

Was im „Certamen Gratiae et Naturae“ mit der Vita des hl. Richard geschah, vollzieht sich mutatis mutandis nun mit derjenigen seines Sohnes Willibald: lediglich ein symptomatischer Ausschnitt des Heiligenlebens kommt zur Darstellung, nämlich Willibalds Ankunft in Deutschland.⁴¹ Das Christianisierungsmotiv, das wir ja vom Vorgänger her kennen, wird auf den Prolog und die Schlußchöre der drei „Partes“ konzentriert, dabei treten die Allegorie der Religio mit den Genien Germaniens und Englands sowie eine Teufelsschar auf. Es kommt aber weder zum direkten Kampf um Willibald noch zur unmittelbaren Konfrontation der allegorischen Gruppen, vielmehr illustrieren die allegorischen Eckszenen die historischen Ereignisse. Im Prolog bereiten die germanischen Fürsten der Religio einen festlichen Empfang – das weist voraus auf den ersten Teil, in dem König Pipin und Bonifatius die Ankunft Willibalds in Mainz erwarten. Da es beim Eintreffen Willibalds Schwierigkeiten gibt, präsentiert der Schlußchor des ersten Teiles ein „sieghaftes Höllen-Gepräng“ der Teufel. Im zweiten Teil läßt die Lösung des Knotens immer noch auf sich warten, dementsprechend verhält sich Religio im Schlußchor: sie will Deutschland verlassen, wird aber von den beiden Genien zurückgehalten. Der dritte Teil bringt das gute Ende, die Ernennung Willibalds zum Bischof von Eichstätt, der „Epilogus“ enthält konform dazu eine Vorschau auf Willibalds ruhmreiche Zukunft.

Die Ereignisse der Ankunft selbst sind mit jener Freiheit gestaltet, die die Perioche des „Certamen“ verteidigt hatte, wobei sie ihrerseits in einer langen Tradition stand. Wieder berichtet die Quelle, die bekannte Willibaldsvita Bischof Philipps, von der Ankunft des Heiligen nur das Nächstliegende:

Willibaldus in spiritu humilitatis oboediens, Apostolica benedictione roboratus, in Alamanniam ad S. Bonifacium, sicut ei a Domino papa praeceptum erat, peruenit, & quomodo ad seruiendum & oboediendum ei a Domino Papa missus fuerat, ex ordine narravit [. . .] Postquam S. Bonifacius, ac S. Wunnebaldu, ceterique eiusdem societatis fideles fratres, tam dilectum Deo & hominibus fratrem saluum receperunt, diutissime in oscula & in collum irruerunt, & prae gaudio flentes Deum largitorem omnium bonorum pro universis beneficiis suis glorificaverunt.⁴²

Aus diesem Nacheinander von Ankunft, Bericht und freudiger Begrüßung macht der Jesuitendramatiker eine Intrigenhandlung, diesmal ohne jeden komödienhaften Zug. Willibald wird von den Betrügern Nidredus und Pseudinus

41) „Willibaldus Almoniae Apostolus. Willibaldi Ersten Bischoffs zu Aychstätt Ankuñfft in Teutschland. Auf öffentlicher Schau-Bühne vorgestellt von der studierenden Jugend in dem Hoch-Fürstl: Academischen Gymnasio der Soc: Jesu zu Aychstätt. Den 2. und 6. Sept. Anno 1701. Aychstätt/Getruckt bey Francisco Strauß . . .“ Vgl. Valentin, Répertoire, Bd. 1, S. 454. (Benutztes Exemplar: Diözesan-Archiv Eichstätt, Sign.: H 23 b) – Das Stück steht unmittelbar am Beginn des spanischen Erbfolgekrieges, doch finden sich im Text der Perioche keinerlei aktuelle Reflexe. – Der Komponist war der fürstbischöfliche Hofmusikus Anton Deichl.

42) a.a.O., (s. oben Anm. 39), S. 81

abgefangen, und der letztere gibt sich bei Hof für ihn aus. Als der Ankömmling – im zweiten Teil – die Täuschung erkennt und vor dem König und dem Bischof dagegen angehen will, wird er aufgrund irgendwelcher Machenschaften seines Doppelgängers nicht vorgelassen, ja sogar ins Gefängnis gesteckt. Schließlich kommt durch ein anderes Delikt des Pseudinus alles an den Tag, Willibald wird rehabilitiert und mit den gebührenden Ehren empfangen.

Dieser jüngere „Willibald“ ist vom Umfang und Aufwand her dem älteren Stück und dem „Certamen“ in etwa gleichzusetzen, die Perioche nennt wieder über 80 Rollen. Das Drama rückt aber dem Typus nach sicher näher an das „Certamen“ heran, eine Gemeinsamkeit ist neben der Konzentration des Bühnengeschehens die freie Füllung des historischen Gerüsts mit einer Intrigenhandlung. Dementsprechend ähnlich dürften sich auch die Bühnen gewesen sein, auf denen beide Stücke gespielt wurden. Während die Dramen von 1615 und 1631 wohl auf einer sogenannten Simultanbühne, vielleicht unter freiem Himmel, gegeben wurden – ein Typus, der auf ein und derselben Bühne die verschiedenartigsten Schauplätze nebeneinander plazieren, aber auch die Bedeutung dieser Schauplätze verändern konnte –, haben wir uns das „Certamen“ und den jüngeren „Willibald“ eher auf einer Sukzessionsbühne zu denken: hier wurde vermittels austauschbarer Dekorationen immer nur ein einziger Schauplatz vor Augen gestellt – was technisch mit einer konzentrierten, auf wenige Handlungsorte beschränkten Bühnenhandlung korrespondiert.⁴³

Gegenüber der flexiblen Kombination des „Certamen“ wirkt das vorliegende Stück schematisch. Durch die vom Geschehen abgesonderte Allegorik entsteht der Eindruck eines gerahmten Bildes – Handlung und Deutung treten auseinander.

Die Aufführungen dieses Dramas erfolgten unter Umständen, die eine kurze Darstellung verdienen. Die vorher ausgedruckte Perioche nennt als Spieltermine den 2. und den 6. September, die üblichen Daten für eine Jahresschlußkomödie. Die Kollegeschichte berichtet nun,⁴⁴ daß am Vorabend alles bereit gewesen sei, daß jedoch am Morgen des ersten Aufführungstages eine Hiobsbotschaft vom fürstbischöflichen Hof gekommen sei:

horâ 7^{mâ} matutinâ nuntiatum nobis fuit ex aulâ, Ephebum Freybergium, qui multus in Scenâ actor erat, decumbere, itaque male habere, ut comparere nullatenus possit.

Einer der vorgesehenen Schauspieler, ein fürstbischöflicher Page, war so krank geworden, daß er unmöglich auftreten konnte. Der Wirbel, den es dann gab, wird im folgenden genau festgehalten: Der Pater choragus, also der Verfasser und Regisseur des Stücks, überzeugt sich persönlich bei Hof von der Krankheit des Jungen, daraufhin wird die Aufführung abgesagt und auf den 6. September verschoben, der ursprünglich für die zweite Vorstellung vorgesehen war. Diese

43) Eine überschauende neuere Untersuchung zu den Bühnenformen des Jesuitentheaters fehlt bislang; grundlegend bleibt hier das Buch von Willi Flemming (s. oben Anm. 5)

44) Bl. 206^rf.

zweite Vorstellung aber, nach der auch die Schulpreise zu verteilen waren, sollte auf allerhöchsten Wunsch erst am 9. September stattfinden. Der Bischof war durch irgendwelche Geschäfte in Greding und Arnberg festgehalten,⁴⁵ wollte aber die Komödie nicht versäumen. Die Kolleggeschichte macht deutlich, daß hier von bischöflicher Seite nichts verfügt, sondern sehr höflich um die ungewöhnliche Verlegung gebeten wurde:

petijt hoc sibi concedi, tametsi videret esse quid insolitum et extra communem ordinem, vsumque: quia tamen prorogatio non erat nisi unius diei, qui superaddi debebat studiorum ordinario tempori, censuit, sine magno nostro incommodo id fieri posse . . .

Die Jesuiten nahmen die Verlängerung des Schuljahres in Kauf und kamen dem Bischof vor allem aus pädagogischen Gründen entgegen. Dessen Anwesenheit bei der Preisverteilung schien ihnen nämlich ausnehmend wichtig: durch diese Anwesenheit, so die Kolleggeschichte, bekämen die Preise ihren besonderen Wert und bewirkten einen Ansporn für die Schüler:

. . . visumque est, non denegandum Principi, quod petebat, praecipue volenti interesse distributioni Praemiorum, quae suum pretium non aliunde magis, quam a conspectu Principis desumunt valentque idcirco maxime ad Juventuti studioso stimulos subdendos.

Außerdem konnte man dem bischöflichen Verlangen umso eher zustimmen, als dadurch eine zweite Aufführung erst ermöglicht wurde; die plötzliche Erkrankung des Pagen hatte ja die zwei vorgesehenen Termine auf einen reduziert:

Facilius etiam hoc ipsum nobis accidit ex morbo ephebi, ob quem die designato exhiberi primum non potuit comoedia fuissetque alias res tota uno actu absolvenda, nisi Principis petitio intercessisset.

Die beiden Aufführungen gingen nach den Notizen der Kolleggeschichte gut vonstatten; die zweite scheint ein großer Erfolg gewesen zu sein, der Chronist behauptet sogar, sie habe sich mit Inszenierungen der ersten Theater der Ordensprovinz messen können:

Exhibuimus altera vice, cum distributione Praemiorum, Comoediam, quae magnam a toto consessu, et ab ipso Celsissimo commendationem tulit, poteratque, omnium calculo, cum primis Prou.^{ae} theatris certare de palma spectando exhibitiones, quae nemini non visae sunt habere aliquid singulare.

Die ganze hier skizzierte Affäre beleuchtet schlaglichtartig den jesuitischen Theaterbetrieb dieser Zeit: die Jahresschlußaufführung war in diesen Jahren noch ein Ereignis, unvorhergesehene Schwierigkeiten rechtfertigten außergewöhnliche

45) Diese ergänzende Information stammt aus dem Diarium Collegij S. J. Eystettensis 1696–1708 (Diözesan-Archiv Eichstätt, Sign.: B 180^l), Eintrag zum 9. September 1701: „Dilata est autem in hunc diem ultima comoedia, quia ita desiderabat Celsissimus, qui die Mercurij primum huc Gredingâ et Arnstpergâ redijt.“

Maßnahmen. Neben der Anteilnahme des Bischofs ist der Ehrgeiz der Veranstalter evident: der Orden erscheint ebenso pädagogisch engagiert wie interessiert an der eigentlichen Theaterarbeit.

6. Professionelles Wirkungstheater:
Der „Richardus ex Angliae Rege Peregrinus“ von 1719

Diese jüngere Version des Richardstoffs ist von ihrem Vorgänger, dem „Certamen Gratiae et Naturae“, ebenso wenig abhängig wie der „Willibald“ von 1701 vom ersten Willibaldsstück. Das Drama ersetzt die an sich moderne Dreigliederung der beiden vorhergehenden Spiele durch die herkömmlichere Fünffaktigkeit,⁴⁶ doch steht es durch die Regelmäßigkeit seiner allegorischen Aktschlüsse in deren Nähe. Ja das Fehlen allegorischer Figuren in der Binnenhandlung verbindet es besonders eng mit dem „Willibald“ von 1701. An dieser Stelle läßt sich festhalten, daß die zunehmende Neigung der Eichstätter Stücke zur Zweiteilung von Chor und Geschehen, von Allegorik und „Realität“ parallel mit einer allgemeinen Tendenz der Gattung läuft.⁴⁷ Das alte Miteinander von Allegorien und Menschen kommt aus der Mode, durch die Trennung erhält der Dramatiker einmal die Gelegenheit zur lapidaren Deutung oder Einordnung des Geschehens, andererseits kann er anhand dieses Geschehens zeigen, daß er dramaturgisch mit dem weltlichen Theater Schritt hält.

Diese Chance nutzt der Autor des „Richardus“ entschlossen: er formt die Binnenhandlung wieder zum Intrigenstück um und macht dabei abwechslungsreiches, spannendes, dekoratives Theater. Der Aufwand kommt dem des „Walburga“-Spiels von 1631 zumindest gleich: die Perioche nennt weit über 100 Rollen.⁴⁸ Doch bereits die Eckszenen verraten einen Hang zum Extravertierten. Der Prolog präsentiert eines der seit dem Hochbarock üblichen Verwandlungskunststücke: eine Wildnis wird jäh zur blühenden Gartenlandschaft, inmitten derer die Allegorien Englands und der Religio das personifizierte Eichstätt aus dem Schlafe wecken. Die Inhalte der folgenden Chöre lassen sich paraphrasieren, ohne daß man auf den jeweils vorhergehenden Akt Bezug nehmen müßte, denn sie bilden eher

- 46) Die frühe Dreigliedrigkeit der „Walburga“ ist wohl eher durch den Typus des Revue-spiels bedingt. Allerdings kommen die drei „Partes“ auch bei älteren Nicht-Revuestücken gelegentlich vor. Sicheres über die formalen Entwicklungen läßt sich nicht sagen, da eine zusammenfassende Studie über die jesuitische Dramaturgie noch aussteht.
- 47) Bei der Untersuchung der Dramatisierungen des Josephsstoffes konnte ich diese Tendenz ebenfalls feststellen; sie macht sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts bemerkbar. Wimmer, Jesuitentheater, S. 250 ff.
- 48) „Richardus ex Angliae Rege Peregrinus. Unde Regia Eystadij Origo. Der Heil. Richardus Auß einem König in Engeland ein Pilgram; Oder Königliches Herkommen der Stadt Aychstätt. Auf öffentlicher Schau-Bühne vorgestellt von dem Hochfl: Academischen Gymnasio der Societet Jesu alldorten. Den 4. und 6. Herbst-Monat/Anno 1719 [...] Aychstätt, gedruckt bey Francisco Strauß [...]“. Zu den Standorten der vier bekannten Exemplare vgl. Valentin, Répertoire, Bd. 1, S. 545. Benutztes Exemplar: Diözesan-Archiv Eichstätt, Sign.: H15, p³. – Der Komponist ist diesmal nicht genannt.

einen in sich stimmigen und das Gesamtgeschehen insgesamt bewertenden Szenenkomplex, als daß sie die Inhalte ihres speziellen Aktes allegorisch umsetzten. Im ersten Chor stellen England und Religio der Allegorie Eichstätts den Ruhm vor Augen, den Stadt und Bistum durch Willibald und seine Nachfolger erringen werden; der Chor des zweiten Aktes preist Willibalds Schwester Walburga und hebt die Ehre hervor, die Eichstätt durch die Heilige gewinnen wird. Der dritte Chor huldigt dem hochadeligen und hochwürdigen Klerus, der seinerseits Eichstätts Ruhm vermehrt, im vierten werden der Eichstätt-Allegorie die zeitlichen Güter gezeigt, die ihr beschieden sind, der Epilog schließlich steigert sich zum „Applausus“, zum feierlichen Glückwunsch an Eichstätt ob seiner königlichen Herkunft und seiner tugendhaften Ahnherren.

Gegenüber sämtlichen früheren Stücken ist eines unverkennbar: als Zielpunkt der ganzen Bühnenveranstaltung erscheint die positiv verstandene Gegenwart, erscheint das derzeitige Fürstbistum mit seinem äußeren Wohlstand und den inneren Werten seiner derzeitigen Träger. Alle Vorgänger, der erste, ganz spirituell ausgerichtete „Willibald“, die bunte „Walburga“-Revue, die raffinierte Kombination von P. Wanners „Certamen“ und schließlich die allegorisch gedeutete Intrigenhandlung des jüngeren „Willibald“-Dramas hatten vorrangig die von lokalen Bezügen unabhängige theologische Substanz ihrer Stoffe und Stoffauschnitte im Visier, auch wenn sie sich in ihren Chören und Epilogen gelegentlich ein Vorausweisen auf eine Zukunft gestatteten, welche die Zuschauer als ihre Gegenwart verstehen sollten. Im vorliegenden „Richard“ wird immer wieder, von jedem Punkt der Bühnenhandlung aus, auf das ruhmreiche Jetzt geblickt – die lokale Huldigung überlagert den spirituellen Kern des Geschehens, die Weltflucht Richards. Die Säkularisierung des Interesses, die sich darin kundtut, scheint wieder zu einer generelleren Tendenz der Gattung insgesamt zu passen. Das Diesseits, von dessen zunehmender theatralischer Gewichtung bereits im Zusammenhang mit dem „Certamen“ zu sprechen war, gelangt gerade noch nicht um seiner selbst willen auf die Bühne, doch beginnt sich die alte Transparenz zum Metaphysischen hin zunehmend zu trüben.

Die dramatische Aufbereitung des historischen bzw. legendären Stoffs bestätigt das. Den Szenenparaphrasen der Perioche nach nehmen das Drängen Willibalds auf Abdankung seines Vaters und das Schwanken Richards zwischen Welt und Gott nur einen geringen Raum ein; es geht dem Dramatiker vielmehr darum, den Verzicht des Königs auf seine Krone als Theatercoup von langer Hand vorzubereiten. Daß er dabei die Quelle – er nennt die „Acta Sanctorum“ – gänzlich aus den Augen verliert, braucht man kaum mehr zu erwähnen.

Die Vizekönige Englands begeben sich in die Residenzstadt – wie sie glauben, zur festlichen Huldigung anläßlich des königlichen Geburtstages. Da jedoch die Geburtstagsfeier auf Befehl Richards verschoben wird, mutmaßt man bei Hof, der König wolle zuvor die Verlobung seiner Tochter Walburga mit einem spanischen Prinzen, der sich ausdauernd um sie bewirbt, ins Reine bringen. In Wahrheit geht Richard mit dem Plan des Abdankens und der Pilgerfahrt um. Willibald seinerseits versucht nicht nur, den Vater endgültig zur Weltflucht zu bewegen, sondern auch die Schwester den Nachstellungen des Spaniers zu entziehen, indem er sie in

Männerkleider steckt und in Begleitung eines jungen Gärtners in ein entferntes Waldkloster schickt. Sie wird jedoch in der Wildnis von ihrem Bewerber, der gerade auf der Jagd ist, gestellt und – gewissermaßen als legitime Jagdbeute – in die Residenz zurückgebracht. Dabei entpuppt sich der Gärtner als französischer Prinz, der es seinerseits auf das Mädchen abgesehen hat. Schließlich kommt es zur lange verschobenen Audienz. König Richard, von dem alle die Entscheidung für einen der beiden Freier erwarten, hat sich – durch einen unterdessen eingetroffenen Brief des hl. Bonifatius zusätzlich bestärkt – für etwas ganz anderes entschieden: er erscheint zur Verblüffung aller nicht im königlichen Ornat, sondern in Pilgertracht, weiht Walburga dem Dienst Gottes und geht selbst mit ihr und den Prinzen Willibald und Wunibald zu Schiff, um nach Jerusalem zu pilgern.

Daß diese Handlungsführung auf Spannung und Abwechslung angelegt ist, liegt auf der Hand – sie gewinnt indes zusätzliche Attraktivität durch ein dekoratives Element, das die Bühnenergebnisse und das allegorische Rahmenwerk der Chöre auf elegante Weise verbindet. Für die königliche Geburtstagsfestivität, die ja die fünf Akte hindurch bevorsteht, werden von verschiedenen Berufsgruppen Geschenke vorbereitet. In der Mitte jedes Aktes findet sich eine Chor- und Balletteinlage der verschiedenen Berufe.⁴⁹ Die durch den Gärtner-, Weinzierl-, Jäger-, Fischer- und „edlen Schäffer-Chor“ vorgeführten und bereitgestellten Geschenke können am Ende dem königlichen Pilger nicht mehr überreicht werden, sie werden im Epilog der Allegorie Eichstätt „unter geistlichen Verstand verehret“.

Mit diesem Stück ist – innerhalb unseres thematischen Bereiches – das Maximum an theatralischem Aufwand und wohl auch an professioneller Raffinesse erreicht.⁵⁰ Die beiden noch zu besprechenden Dramen – auch das immer wieder zum „großen Festspiel“ hochstilisierte „Glorreiche Eichstätt“ – beweisen, daß für Eichstätt dasselbe gilt wie für die großen Kollegien: das Jesuitentheater verliert allmählich seine Anziehungskraft, seine Schulkomödien spielen in der Öffentlichkeit nicht mehr die alte zentrale Rolle.

7. Ein sogenanntes „großes Festspiel“: Das „Glorreiche Eichstätt“ von 1745.⁵¹

Die feyerliche Herrlichkeyt / so eben gegenwärtige ganze Wochen hindurch unsre Statt / ja ganzes Fürstenthum / in Bewegung setzet / gibt uns den Inhalt gegenwärtigen Singspiels an die Hand. Es wäre nicht billich / daß / da jederman

49) Dürrwächters Angabe, daß diese Chöre die Aktschlüsse bilden, ist demnach zu korrigieren. a.a.O., S. 67, Anm. 4

50) Die Kollegengeschichte berichtet, daß der Bischof nicht anwesend war, und zwar „ob morbos in urbe grassantes“. a.a.O., Bl. 304^r.

51) „Das Glorreiche Eychstätt / Und Dessen Stifter / In einem Singspiel vorgestellt Von dem Hochfürstlichen Bischöflichen Academischen Gymnasio der Gesellschaft Jesu zu Eychstätt / Da auß Hochfürstlicher Freygebigkeit Deß Hochwürdigsten deß Heil. Römischen Reichs Fürsten / und Herrn / Herrn Joannis Antonii II, Bischoffen zu Eychstätt etc. etc. Der allda studirenden Jugend die Prämia außgetheilt worden. Den 9 und 10 Herbstmonats / 1745“. Zu den Standorten der anderen vier Drucke vgl. Valentin, Répertoire, Bd. 2, S. 733. (Benutztes Exemplar: Diözesan-Archiv Eichstätt, Sign.: H28). Der Komponist ist nicht genannt. Der Text des Spiels wurde ebenfalls

das Tausendste Jahr dises Glorreichen Hochstifts / und dessen Glückseeligsten Stifter / vor Augen hat / und in dem Mund führet / unsre Schaubühne allein Deroselben vergessen solte. Wir stellen dann vor das Glorreiche Eychstätt / und dessen Stifter / da jenes durch sein Alter / diser durch die neue Ehr seiner neu übersetzten Heiligen Gebein / einheimischen und fremden sigprangend in die Augen fallen.

Die Jesuiten wollten bei der Tausend-Jahr-Feier des Hochstifts Eichstätt nicht zurückstehen und trugen zu den ausgedehnten Feierlichkeiten ein Singspiel bei. Es handelte sich jedoch um ein normales Schuldrama insofern, als es im September aufgeführt wurde und mit der üblichen Preisverteilung endete. Wahrscheinlich schob man die beiden Aufführungen etwas hinaus, daß sie in der allgemeinen Festwoche stattfinden konnten. Als Verfasser kennen wir P. Ignaz Weitenauer, der damals Professor der Rhetorikklasse des Gymnasiums war. Er sollte später zu einem herausragenden Dramatiker und Dramentheoretiker des Ordens werden: abgesehen vom „Eychstättischen Baumgarten“, den er als weiteren Text zum Jubiläum beisteuerte, wurden von ihm mehrere Dramen, Dramensammlungen und deutsche Übersetzungen (von Stücken Franz Neumayrs und Charles de la Rues) gedruckt. Außerdem verfaßte er eine der wichtigen späteren Jesuiten-Poetiken, d.h. eigentlich einen lateinischen Kommentar zur „Ars Poetica“ des Horaz, der ihm unter der Hand zu einem eigenen poetologischen Modell geriet.⁵²

Der deutschsprachige Text des Dramas wird durch ein Argumentum („Inhalt“) eingeleitet, aus dem die eingangs zitierte Passage stammt.⁵³ Diese Einleitung insgesamt macht deutlich, daß das Stück eine ähnliche Tendenz verfolgen wird wie der „Richard“ von 1719, es ist als „Huldigung“ an das Eichstätt der Gegenwart gedacht: Das „Gedicht“ soll – so das Argumentum im weiteren – all das hervorheben, was Eichstätt positiv von anderen „Landschaften des ganzen Deutschlands“ unterscheidet, nämlich „die Beständigkeit in dem reinen Gottesdienst / die Beständigkeit in dem lieben Friden / die Beständigkeit in der schuldigen Treu gegen seinen Hochwürdigsten und Gnädigsten Hirten und Fürsten“. Das düstere Gegenbild, nämlich die Zustände anderswo, die bestimmt sind von Unbotmäßigkeit und Zwietracht, wird kurz skizziert, dann erscheint der hl. Willibald als Urheber und Garant der Eichstätter Ausnahmesituation. So ist es nur natürlich, daß der Gründer des Bistums im Singspiel die zentrale Position einnimmt: „... und wer-

abgedruckt im Sammelband, der die Predigten und das ganze Festzeremoniell enthält: Die in seinem Tausend-jährigen Alter Feyerlichest erneuerte Herrlichkeit Der Eichstättischen Kirch [...] Ingolstadt [...] De la Haye [...] 1746, S. 55–80 (Diözesan-Archiv, Sign.: L10). Das „Glorreiche Eichstätt“ wurde in jüngerer Zeit hrsg. von Hans Radspieler: Es lebe Willibald, des Glaubens Zierd. Ein Festspiel der Eichstätter Jesuiten zum 1000jährigen Bistumsjubiläum 1745. Histor. Blätter für Stadt und Landkreis Eichstätt. Beil. zum Eichstätter Kurier, 7. Jg., Nr. 5, S. 17–40.

52) Vgl. Dürrwächter, S. 91. Zu Weitenauers Vita vgl. Valentini, Répertoire, Bd. 2, S. 1128, zu seinem Oeuvre Edith Kellner: Ignaz Weitenauers Ars poetica et Tragoediae autumnales. Masch. Diss. Innsbruck 1978.

53) Glorreiches Eichstätt (s. Anm. 51), S. 3 f. (Paginierung von mir)

den wir also mit bestem Grund in disem Gedicht Eychstatts und Wilibalds Lob miteinander verbinden.“

Der spezielle Anlaß dieses Stücks verbietet es, seine Besonderheiten mit Blick auf die thematisch verwandten Vorgänger schlankweg als Indizien für epochentypische Veränderungen der Gattung zu werten. So ist die Glorifizierung der Gegenwart wohl weniger Fortsetzung und Steigerung einer im „Richard“ von 1719 angelegten Tendenz als das Merkmal eines Typus, der Jahrzehnte hindurch fest bleibt: nämlich des Jubiläums- und Huldigungsspiels. Auch die Behandlung der Allegorik ist unter diesem Blickwinkel zu sehen; daß das „Glorreiche Eichstätt“ die Gründung des Bistums und der Stadt durch eine allegorische, um den hl. Willibald gruppierte Fabel vorstellt, ist kein Anachronismus, keine Wiedernäherung an das alte Miteinander von Allegorien und historischen Personen, sondern zeugt von der selbstverständlichen Handhabung einer Typentradition. Die Deutschsprachigkeit des Textes mag ihre Ursache ebenfalls im Anlaß haben, die Spiele der folgenden Jahre sind wieder lateinisch. Dennoch verraten die uns bekannten Umstände der Aufführung und der Text manches Zeittypische.

Vor allem der Singspielcharakter – gesprochene oder rezitativisch vorgetragene Partien wechseln mit Arien, Arietten, Duetten – ist Ausdruck einer Zeittendenz; viele Ordensdramen nehmen seit längerem Elemente des weltlichen Musiktheaters, der großen Oper wie ihrer kleinformatischen Ableger, auf, und diese Übernahmen treten zu den traditionellen musikalischen Einlagen, zu Chören, Balletten und Liedern. Ein weiteres zeittypisches Merkmal ist der für ein Jubiläumsspiel überraschend bescheidene Zusschnitt.

Seit Anton Dürrwächter, dem verdienstvollen ersten Erforscher des Eichstätter Jesuitentheaters, hat man sich angewöhnt, das vorliegende Stück als „großes Festspiel“ zu bezeichnen⁵⁴ – eine genauere Überprüfung zeigt indes, daß davon nicht die Rede sein kann. Selbst wenn die eindeutige Schulkomödienfunktion noch nicht dagegenspräche – das Argumentum, das den Text schlicht als Beitrag zu den allgemeinen Festlichkeiten deklariert, läßt aufhorchen. Die Besetzungsliste verzeichnet dann wenig mehr als zwanzig Rollen, davon über zehn für tanzende Figuren; ein Personenaufwand, der deutlich unter demjenigen unserer älteren Eichstätter Stücke liegt. Die „musicalische Kriegsschul“ und der „Fischertanz“, die die beiden ersten Aufzüge beschließen, benötigen vier bzw. acht Ausführende und waren wohl alles andere als Massenszenen. Auch wenn wir aufgrund des erhaltenen Druckes keine allzu präzisen Aussagen über die Inszenierung machen können – zusätzliches Dekor, das im Text keine Spuren hinterlassen hat, ist nie ganz auszuschließen –, unser Stück hat deutlich kleineres Format als die nun wirklich „großen Festspiele“, auch mittlerer Kollegien, im 17. Jahrhundert. Die Aufführungsnotiz in der Kollegeschichte meldet zwar die Anwesenheit des Bischofs, des hohen Klerus und des gesamten Hofes – ein derartiges Interesse der Fürsten für eine Jesuitenkomödie war damals nicht mehr selbstverständlich und erklärte sich wohl aus der Festsituation –, doch spricht sie vom Stück nur als von einem

54) a.a.O., S. 60

„melodrama germano idiomate concinnatum“, was keinen Schluß auf besonderen Theaterprunk zuläßt.⁵⁵ Sie verzeichnet weiterhin, daß drei Stunden gespielt wurde („melodrama duravit per tres horas“), eine für jesuitische Verhältnisse bestenfalls mittlere Aufführungsdauer. Man hatte zwar 1703 eine Verfügung erlassen, daß die Schlußkomödie nicht länger als eben drei Stunden in Anspruch nehmen sollte, doch wurde das schon zwei Jahre später nicht mehr befolgt – und 1744 ging ein vierstündiges Drama über die Bühne!⁵⁶ Alles in allem: Wir haben im „Glorreichen Eichstätt“ eine Jahresschlußkomödie vor uns, die aus gegebenem Anlaß Traditionen des Huldigungs- und Jubiläumsspieles aufgreift, sich aber insgesamt als modernes Singspiel präsentiert, das den hoch- und spätbarocken Personen- und Dekorationsaufwand deutlich reduziert. Die Aufführung wurde gebührend beachtet, doch spricht nichts dafür, daß sie – wie ältere Festspiele des Ordens – im Zentrum der Jubiläumsfeierlichkeiten gestanden hätte.

Die allegorische Ursprungsfabel des Eichstätter Bistums, die die Handlung ausmacht,⁵⁷ spielt auf einem einzigen Schauplatz, in einem „Wald / an jener Stell / an welcher Eychstätt jetzo stehet.“ Der König Almon, also die Allegorie der Altmühl, wird von zwei Gruppen um gastliche Aufnahme gebeten: vom hl. Willibald, vertreten durch seine Anhänger „Gottesdienst“ und „Frieden“, und vom „Freygeist“, der sich mit der „Zwietracht“ verbündet hat. Das sind die alten welttheatralischen Parteien, wie wir sie ähnlich vom ersten Willibaldsspiel, aber auch aus dem „Certamen“ und dem „Willibald“ von 1701 kennen, lediglich im „Richardus“ von 1719 waren sie bis auf wenige Spuren verschwunden. Die Bühnenteufel als Figuren der höllischen Partei sind zwar schon einige Zeit aus der Mode, doch trägt die alte Konstruktion noch:

*Was grosser Schad bedroht das Höllenreich /
Wann ich dem Fremdling weich?*⁵⁸

gibt der „Freygeist“ seinem Parteigänger zu bedenken. Die negativen Allegorien intrigieren nun bei Almon gegen Willibald, der die bessere Ausgangsposition hat, da ihm Almons Söhne gewogen sind und scharf gegen den heimischen Götzen-

55) Bl. 371^v

56) Vgl. Dürrwächter, S. 48. – Auch das Festprotokoll im oben zitierten Jubiläumsband (s. Anm. 51) und die wenigen Worte, die dort den nochmaligen Abdruck des Textes einleiten, weisen dem Spiel keinen zentralen Platz im Zeremoniell zu: „Als bald die Vesper sich geendiget / liebten Sr. Hochfürstl. Gnaden etc. mit denen anwesenden hohen Gästen / unter Begleitung des gantzen Hof-Stabs nach dem Gymnasio zufahren / und allda einer Teutschen Opera: das glorreiche Eichstätt / und dessen Stifter betitelt / gnädigst beyzuwohnen“, ... „Folget nun auch / was schon in Zeit vorgewesener Saecular-Festivität in Druck heraus gangen / nemblich eine Teutsche Opera [...] componirt von dem fürtrefflichen Lorbeerwürdigen Teutschen Poeten, A. R. Patre Ignatio Weitenuer“ (S. 54).

57) Dergleichen ist naturgemäß eher die Erfindung des Autors oder eine Kompilation gängiger dramatischer Muster, als daß es auf eine bestimmte Quelle zurückgeht. Auf S. 32 des Druckes weisen Anmerkungen auf die Willibaldsvita Bischof Philipps und auf den Kommentar von Gretser hin (s. oben Anm. 39). Doch die ausge dehntere Verarbeitung historischen Materials wird nirgendwo sichtbar.

58) Glorreiches Eichstätt, S. 7

dienst vorgehen. Die Zwietracht setzt den Barden Ariovist gegen Willibald ein, während der Freigeist dem schwankenden Almon schwere Ketten als angebliches Geschenk des „Gottesdiensts“ überbringt und dem König einzureden versucht, er werde bei der Fortsetzung dieser verderblichen Freundschaft in Sklaverei geraten.

Almon bleibt indes unparteiisch, er läßt sich dem Intriganten gegenüber nur zu einem halben, ja zweideutigen Versprechen herbei, das von einer Bedingung abhängig ist:

*Bringstu mir Freyheit / Ehr / und Heil:
So wird dir mein Gestatt zu theil*

Als dieser ihn auffordert, das bei Jupiter zu beschwören, spricht er die folgende hintergründige Eidesformel:

*Bey Gott / dem alle Götter weichen,
Bey jenem Gott / der Flamm und Donner führt /
Der disen Forst und alle Welt regiert . . .⁵⁹*

Willibald selbst erscheint nicht auf der Bühne: ein Kunstgriff des Verfassers, der damit der Hauptfigur zusätzliche Unnahbarkeit und Größe verleiht. Daß der eigentliche Held nicht auftritt, erweist sich besonders wirkungsvoll am Ende des ersten und zu Beginn des zweiten Teils: Der Freigeist und die Zwietracht, letztere nun als Mars verkleidet, schicken nach der „musikalischen Kriegsschul“ ihre Bewaffneten aus, um den Heiligen zu töten, diese kommen unverrichteter Dinge zurück:

*Da wir Wilibald erblicket /
Ist in uns die Glut ersticket /
Die du erst in uns erhitzt.
Seine Stirn ist Huld und Gnaden:
Wie kann man der Grosmuth schaden /
So jhm aus den Augen blitzt?⁶⁰*

Weitere Attacken auf Willibald erfolgen nun auf indirekte Veranlassung Almons, denn dieser will plötzlich – und in partiellem Widerspruch zu seiner oben genannten Bedingung – die Zukunft seines Gebietes von dem Ausgang eines Kampfes zwischen den Parteien abhängig machen. Mars alias Zwietracht sieht daraufhin seine Stunde gekommen, zumal das Orakel des heiligen Eichbaums Willibalds Ende zu prophezeien scheint:

*Es wird gar bald
Der falsche Wilibald
Mit seinem Blut die Schwerdter netzen /
Und dich mit seinem Tod ergetzen⁶¹*

59) a.a.O., S. 13

60) a.a.O., S. 18

61) a.a.O., S. 20

Almon beharrt unerschütterlich auf seiner Entscheidung, auch als ihm der „Gottesdienst“ als Abgesandter Willibalds Vorhaltungen macht und sein angebliches Kettengeschenk als Betrug entlarvt:

*Befrage jene Ort /
Wo Gottes Wort
Durch Sebald / durch Pirmin / durch Wunibald gesiget /
Wo alles Götzenopfer liget:
Sih Bonifacium / sih einen Burchard an /
Sih meinen Freund Corbinian.
Ward freyer Muth gestöret
Als man sie angehöret?*⁶²

Der Schluß des zweiten Teils setzt einen etwas gewaltsamen Kontrapunkt zur kriegerischen Zuspitzung der Ereignisse: Almons zweiter Sohn fordert die Friedliebenden zum bereits erwähnten „Fischertanz“ auf:

*Ihr / die jhr Friden libet /
Die Krieg und Blut betrübet /
Kommt / flechtet hier dem Frieden einen Kranz:
Kommt / ehret jhn mit einem Freudentanz*⁶³

Der dritte und letzte Teil beginnt mit der scheinbaren Katastrophe: Mars erscheint mit dem abgeschlagenen Kopf Willibalds und erinnert Almon, daß seine Bedingung nun erfüllt sei. Doch bald wendet sich alles zum Guten: „Gottesdienst“ bringt die frohe Nachricht, daß Mars und Freygeist den „falschen Willibald“ getötet haben, wodurch das Orakel des Eichbaums sich auf unerwartete Weise bewahrheitet: die beiden haben nämlich Ariovist umgebracht, der sich als Willibald verkleidet hatte, um auf der christlichen Seite spionieren zu können. Nun ist Almon für das Gute gewonnen, die Götzeneiche wird gefällt (wobei sich logisch denkende Zuschauer sicher unbehaglich gefühlt haben: der Baum hatte doch vorhin mit seiner Weissagung geradezu als Stimme Gottes fungiert!), der Rest des Stücks besteht aus gegenwartsglorifizierenden Prophezeiungen. Es wird vorausgewiesen auf die Translatio der Gebeine des Heiligen, auf die Verleihung des Rationale, aber auch allgemein auf die Wohlfahrt der Stadt:

*Man wird Reich zerfallen sehen /
Doch wird eure Statt bestehen:
Hebt sie auß der Erd empor.
Gott ist / der sie euch erhaltet /
In dem Alter nicht veraltet /
Jederzeit in neuem Flor.*⁶⁴

Bei allem Respekt vor dem Lebenswerk Weitenauers – das Ordentheater dieser Jahrzehnte hat Besseres, d.h. folgerichtiger und genauer motivierte Fabeln zu

62) a.a.O., S. 23

63) a.a.O., S. 26

64) a.a.O., S. 34

bieten. Freilich darf man speziell bei einem Singspiel wie diesem den Librettocharakter des Textes nicht außer Acht lassen. Die Abfolge geschlossener musikalischer Formen und gewisse dekorative Aspekte der allegorischen Auftritte mögen Schwächen wie die doppelte Bedingung Almons, die ungeschickte Intrige des Kettengeschenks und den unbeholfenen Trick mit dem „falschen Willibald“ verdeckt haben. Modern an Weitenauers Singspiel ist jedenfalls die Allegorie des „Freygeist“. Sie rückt einerseits in die Nähe der alten „Idololatria“, des Götzendienstes, wenn sie sich über die Zerstörung der Götzenbilder durch Almons Söhne entrüstet. Zum andern aber erhält sie auch Züge der aktuellen Freidenkerei, wenn sie Almon das Versprechen macht:

*Sie (i.e. die Stadt Eichstätt) soll in steter Freyheit leben:
Des Glaubens schweres Creutzgewicht
Soll jhren Nacken niemal drucken
Vor keines Fürsten Halsgericht
Soll sie den freyen Scheitel bucken.*⁶⁵

Mit dem Freisein vom Zwang des Glaubens wird die Freiheit von fürstlich-obrigkeitlicher Bedrückung verbunden; da diese Verbindung im Munde einer negativen Allegorie begegnet, läßt sich das positive Gegenbild unschwer hinzudenken: Eichstätts Geborgenheit im Glauben und seine Loyalität seinem Fürsten gegenüber, der zugleich Vertreter der Kirche und dieses Glaubens ist.

Die Welttheaterstruktur wird beibehalten, doch präsentiert sich die Hölle in zeitgemäßer Form, sie vertritt mit der Freygeist-Allegorie Positionen einer radikal antikonfessionellen Aufklärung – die historisierende Idololatria und die Haeresis der Gegenreformation haben ausgedient. Der Vergleich mit der inneraufklärerischen Kritik der Freigeisterei durch Lessing hätte Abgründe zu überwinden, jedenfalls spricht die Tatsache, daß seine „Freigeist“-Komödie 1749 über die Bühne ging, für die Aktualität der Thematik.

*

An dieser Stelle ist ein kurzer Blick auf ein etwa zeitgleiches Drama von Richards Abdankung zu werfen – es ist das einzige in einer Perioche erhaltene Stück unserer Thematik, das nicht in Eichstätt aufgeführt wurde, und ging am 27. Juni 1743 in Trier über die Bühne. Schon das Aufführungsdatum verrät, daß es sich nicht um eine Schlußkomödie handelt, sondern um ein Klassendrama. Nach der Perioche wurde es von der obersten Grammatikklasse gespielt.⁶⁶ Warum das „Eichstätter“ Sujet gewählt wurde, ist nicht mehr zu eruieren – einer von vielen möglichen Gründen könnten personelle Beziehungen zwischen den beiden Kol-

65) a.a.O., S. 28 f.

66) „S. Richardus Anglo-Saxonom in Britannia Rex cum utroque Filio SS. Wunibaldo & Willibaldo, Spreto Regno Gloriosus Christi Exul Theatro datus a Praenobili, Ingenua, Lectissimaque Supremae Grammatices Juventute Celeberrimi Societatis Jesu Treviris Anno 1743. Die 27. Junii.“ Das einzige bekannte Exemplar der Perioche befindet sich in der Bibliothek des St. Michael-Gymnasiums in Bad-Münstereifel. Es ist unvollständig; von der deutschen Version fehlt ein Teil des 3. Aktes. Vgl. Valentin, Répertoire, Bd. 2, S. 722 f. – Ich danke Herrn Studiendirektor Klaus Theo Krüger für die freundliche Übersendung einer Fotokopie.

legien gewesen sein. Das Stück hatte vielleicht Singspielcharakter; die deutsche Version der Perioche druckt einige Arientexte ab, die größtenteils in der „historischen“ Handlung ihren Platz hatten.⁶⁷ Der personale Aufwand war bescheiden; das Rollenverzeichnis fehlt zwar, doch geht aus den Szenenparaphrasen hervor, daß zwischen zwanzig und dreißig Rollen – eine Gruppe wie die „Proceres“ eingerechnet – zu besetzen waren.

Wie wir das vom „Willibald“ von 1701 und vom „Richard“ von 1719 bereits kennen, werden die Ereignisse zu einer verwickelten Handlung umgeformt. Allerdings scheint eine dezidiert negative Partei zu fehlen, das lang ausgespinnene Hin und Her kommt vorwiegend dadurch zustande, daß Willibald und Wunibald sich die Nachfolge auf dem väterlichen Thron zuschieben wollen, weil jeder der Welt entsagen möchte. Verschiedene Ratgeber – die einen raten zur Weltflucht, die anderen zur Übernahme der königlichen Pflichten – komplizieren den Gang der Ereignisse zusätzlich. Darüber hinaus zeigt das Stück einen charakteristischen Zug der späteren Zeit, der uns bei den Eichstätter Beispielen bislang nicht begegnet ist: es konzentriert seine Allegorik in je einem musikalischen Vorspann pro Akt. Der erste Akt wird eingeleitet durch einen „Prologus musicus“, in dem sich die drei „Genii Richardi, Wunibaldi & Willibaldi“ der Gottesliebe verschreiben. Diese Genii sind gewissermaßen allegorische Ableger der real vorgestellten Personen, sie werden auch in den Einleitungen der beiden anderen Akte auftreten. Allerdings sind diese Einleitungen dann zweigeteilt in eine „Prolusio“ und eine „Allusio“ – die deutsche Periochenversion nennt sie „Vorspiel“ und „Nachspiel“. Es sind die Allusiones, in denen sich jeweils die allegorische Genienhandlung fortsetzt: vor Akt II will die Vaterlandsliebe den Genius Willibalds zurückhalten, vor Akt III führt die Gottesliebe die Genien Richards und seiner beiden Söhne aus England fort. Die vorangehenden Prolusiones entwerfen eine alttestamentarische Parallelhandlung: vor dem zweiten Akt versuchen die „Babylonischen Wollüsten“, Tobias, der sich in der Gefangenschaft nach der Heimat sehnt, für Babylon zu begeistern, vor dem dritten verläßt Zorobabel mit den Seinen dieses Babylon und macht sich auf den Weg nach Israel. Derartige Parallelhandlungen formalisieren mit neuen Mitteln die alte jesuitische Tendenz, jeweils im besonderen Ereignis das Allgemeine sichtbar zu machen, zielen aber mindestens ebenso sehr auf optische und akustische Theaterwirkungen. Die spezifische Vorspannstruktur findet sich seit den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts besonders in rheinischen Kollegien; gute Beispiele hierfür liefern die 1702 gedruckten Dramen des Kölner Jesuiten Paul Aler.⁶⁸

Durch dieses auswärtige Spiel konnte wieder – diesmal anhand eines thematisch einschlägigen Beispiels – demonstriert werden, daß gewisse Tendenzen der Gattung mit den in Eichstätt bemerkten Veränderungen zusammenstimmen: die Zunahme der Singspielelemente, der Wechsel von linear anreihenden Handlungstypen zur dramatischen Verwicklung, die allmähliche Konzentration des

67) Acht Arien sind in deutscher, eine ist in lateinischer Sprache abgefaßt. Vielleicht handelt es sich um ein durchgehend mischsprachiges Drama.

68) Vgl. Wimmer, Jesuitentheater, S. 437 ff.

Allegorischen in den Eckszenen. Letzteres freilich betrifft nicht das „Glorreiche Eichstädt“, das hier besonderen Gesetzen gehorcht.

8. Der Ausklang des „Sanctus Richardus“ von 1766

Das letzte der Eichstätter Spiele, die von einem der Bistumspatrone handeln, liegt uns wieder nur in einer Perioche vor.⁶⁹ Bereits das dürftige „Argumentum“ und die mehr als lakonischen Szenenparaphrasen deuten darauf hin, daß es sich um eine eher beiläufige, auf den schulischen Bereich beschränkte Theaterveranstaltung handelt. Das Programm verzeichnet zehn „Personae agentes“ und zwei Gesangsrollen, allerdings kommen noch Gruppen mit insgesamt 28 Mitwirkenden hinzu. Die drei Teile gliedern das Geschehen in den Vorsatz zur Abdankung („Consilium exilii voluntarii sancte susceptum“), in Vereitelungsversuche, die erfolglos bleiben („Consilium exilii voluntarii nequicquam impugnatum“), und in die letztliche Ausführung des Vorhabens („Consilium [...] fortiter executioni datum“). Die Chöre zu den ersten beiden „Partes“ enthalten eine alttestamentarische Parallelhandlung, wie wir sie aus den Prolusiones des Trierer „Richard“ bereits kennen:⁷⁰ im ersten verläßt Abraham auf Gottes Befehl Chaldäa, im zweiten kommt er zu seinem und der Nachwelt Nutzen nach Kanaan. Wie die Intrigen der Gegenkräfte – es handelt sich um Würdenträger des Hofes – im einzelnen angesehen haben, geht aus den Inhaltswiedergaben nicht hervor, doch geben die Namen der Gegenspieler gewisse Aufschlüsse. Die Heeres- und Marinepräfecten Kentwinus, Ethelbaldus und Baldredus begegneten bereits im „Richard“-Spiel von 1719 als englische Vizekönige, Malduinus trat damals als „supremus militiae praefectus“ auf, und Cromwaldus, diesmal „Supremus aulae praefectus“, war damals „Regni Cancellarius“. Das legt zumindest den Verdacht nahe, daß unser Spiel mit den Namen auch Handlungsteile des Vorgängers übernahm, jedenfalls hatte der Chorag das ältere Drama in irgendeiner Form vorliegen. Derartige Übernahmen finden sich im Jesuitentheater häufig, gerade bei den Schulkomödien des Alltags, die oft unter Zeitdruck abgefaßt werden mußten. Daß bei sämtlichen

69) „Sanctus Richardus Angliae rex exul voluntarius. Der heilige Richard / ein großmüthiger Verachter der irdischen Krone / vorgestellt Von dem Hochfürstl. Bischöfl. Academischen Gymnasio der Gesellschaft Jesu zu Eichstädt / da aus Hochfürstl. Freygebigkeit des Hochwürdigsten des Heil. Röm. Reichs Fürsten / und Herren Herren Raymund Antons Bischofs zu Eichstädt etc. etc. Der studierenden Jugend die Praemia ausgetheilt wurden an dem 3 und 5 Tage des Herbstmonats 1766, Eichstädt, gedruckt bey Maria Elisabetha Straußin [...]“ Vgl. Valentin, Répertoire, Bd. 2, S. 909. Benutzt wurde das einzige bekannte, in Eichstädt liegende Exemplar (Diözesan-Archiv, Sign.: H17, m). – Der Komponist war der Hofmusikus Anton Adam Pachschnidt. Eine genauere Quellenangabe fehlt („Ex vita Sancti“). – Ein allerletztes Richard-Spiel – das zweite, das außerhalb Eichstätt's gespielt wurde – ging nach der Angabe von Karl Wolf 1768 in Landshut über die Bühne (Das Landshuter Gymnasium von seinen Anfängen bis zur Aufhebung des Jesuitenordens. Verh. des histor. Ver. f. Niederbayern 62, 1929, S. 5–178, S. 165). Die Perioche war nicht auffindbar.

70) s. oben S. 143

anderen Stücken unseres Themenkomplexes Derartiges nicht festzustellen war, ist nicht unbedingt symptomatisch, sondern eher ein Glücksfall, daß es beim letzten sich abzeichnet, spricht indes zusätzlich für das geringe Engagement des Autors. Wenn übernommen wurde, dann ging damit eine Reduzierung Hand in Hand: es fehlen auf alle Fälle die vielen aufwendigen Binnenchöre und -tänze, es fehlt die Walburgahandlung des „Richard“ von 1719. Ohne daß eine neue Konzentration auf die spirituelle Substanz festzustellen wäre, gerät die alte Vielfalt, die alte theatralische Extravertiertheit aus dem Blick. Wenige Jahre später wird die Gesellschaft Jesu vom Papst aufgehoben: für das Eichstätter Schultheater bedeutet das zwar nicht das abrupte Ende, doch lehrt ein Blick auf die Spiele nach 1773, daß wir es hier mit einem Schultheater im eigentlichen, ja im engsten Sinne des Wortes zu tun haben.