

HISTORISCHES
JAHRBUCH
DER
STADT LINZ

1996

Linz 1997

Archiv der Stadt Linz

I N H A L T

	Seite
Impressum	4
Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen	7
Vorwort	9
† Josef Fröhler (Linz): Das Linzer Jesuitendrama 1608–1773. Stoffe und Motive	11
Ursula Lengauer (Wien): Massenwohnbau. Alltagsgeschichte der Baukultur am Beispiel des Arbeiterwohnbaus der franzisko-josephinischen Zeit im Linzer Raum	73
Konstantin Putz (St. Florian): „Elektrisch in die Provinz“ Geschichte der Lokalbahn Ebelsberg–St. Florian	269
Hanns Kreczi (Linz): Altkatholischer Vikar in Linz. Rückblick auf einen Lebensabschnitt	361
Georg Wacha (Linz): Die Fadingerschule und Architekt Karl Bundsmann (1871–1921)	393
Harry Slapnicka (Linz): Um die Gauleiter-Posten der „Ostmark“. Wie Goebbels mitmischt – Personalpolitik im Schatten des Krieges	401
Buchbesprechungen	411

† JOSEF FRÖHLER

DAS LINZER JESUITENDRAMA
1608–1773
Stoffe und Motive

Im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts läßt Shakespeare im Stück „AS YOU LIKE IT“ (II, 7)¹ den Höfling Jacque sagen:

All the world's stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages...

Bei der folgenden Charakterisierung der sieben Lebensalter verquickt Shakespeare das Bild von der Welt als Bühne mit der skeptischen Vorstellung von der nur allzu rasch dahinfließenden Zeit und der immerwährenden Verwandlung. Gleichzeitig offenbart sich darin sehr deutlich der auf das Diesseits gerichtete Geist des Renaissance-Menschen, der sich, berauscht von den neuen Erkenntnissen, als Herr der Welt fühlt.

Knapp ein Menschenalter später umschrieb Francisco Gomez de Quevedo das nunmehr von Grund auf neue Lebensgefühl unter Benützung des gleichen Bildes von der Welt als Bühne wie folgt:

Vergiß nicht, daß das Leben Schauspiel ist
Und diese ganze Welt die große Bühne
Und sich im Augenblick die Szenen wandeln
Und alle wir dabei als Spieler handeln.
Vergiß auch nicht, daß Gott das ganze Spiel
In seinem weitgedehnten Gegenstand
In Akte ordnete und selbst erfand
Die Texte und die Rollen auszuteilen,
Wie lang, wie hoch sich unsre Handlung spannt,
Liegt in des Einz'gen Dramaturgen Hand.²

Das ist die Verkündigung des Neuen und der barocken Weltsicht, vor der das Theater zum Paradigma der Lebensform wird; das Leben ist Theater, das

¹ William Shakespeare, Complete Works. London 1951, 266.

² Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas. Bd. 3, Das Theater der Barockzeit. Salzburg 1967, 13 f.

Theater Leben; das Leben ein Traum, der Traum ein Leben; der Mensch ein Spieler in Gottes Hand. So spiegelt sich das barocke Weltbild auch im Welttheater Calderons. Der neue Geist ist sich wieder stärker der Unsicherheit der menschlichen Existenz und deren Bedrohung bewußt, die letztlich durch Reformation und Türkengefahr bedingt ist.

So ist es weiter nicht verwunderlich, daß sich in der geistig, religiös und politisch so unruhigen Zeit des 16. Jahrhunderts ein Mann wie Ignatius von Loyola fand, der durch Gründung eines Ordens das religiöse Leben zu stabilisieren suchte. Und dieser Orden erwies sich besonders im süddeutschen Raum als wirksame Kampftruppe der Gegenreformation.

Um der Zunahme des Protestantismus in seinen Ländern Einhalt zu gebieten, erbat sich König Ferdinand I. 1550 vom Ordensgründer einige Mitglieder für die Wiener Universität. So kamen 1551 zunächst zwei Jesuiten nach Wien, denen bald zehn weitere folgten. Sie bezogen 1554 das ehemalige Karmeliterkloster „Am Hof“, wo sie ein Gymnasium und ein Seminarium einrichteten; und die Schüler begannen sofort zu spielen. Schon 1552 war Petrus Canisius, der erste deutsche Jesuit, als Hofprediger und Professor der Theologie nach Wien gekommen. Er stammte vom Niederrhein und veranlaßte wohl, daß man die ersten Spielbücher aus den Niederlanden bezog, die das vorrangige Thema der Entscheidung für oder gegen Gott behandelten. So führte man 1555 den sieben Jahren vorher entstandenen EURIPUS des belgischen Franziskaners Levin Brecht auf, 1560 den ACOLASTUS des Wilhelm Gnaphaeus und blieb damit im Rahmen jener Stücke, die damals über die Schulbühnen Europas gingen, während man 1566 die ADELPHI des Terenz und 1579 die CAPTIVI des Plautus spielte, offenbar auf der Suche nach neuen Wegen und neuen Stoffen für die Schulbühne.³ So machte die Theaterdichtung innerhalb des Ordens,⁴ wenn auch zunächst außerhalb Wiens, bald Fortschritte. Die Aufführungen fanden in zunehmendem Maß auch den Beifall des Hofes, welcher die Bühne dieses Kollegs sehr bald zum Hoftheater machte. Die Texte der Aufführungen waren dem Schulzweck entsprechend lateinisch verfaßt. Die Wahl des Stoffes hing zumeist von den örtlichen Gegebenheiten ab, wie zum Beispiel der Schülerzahl, dem Raum für Aufführungen oder den örtlichen Bedürfnissen hinsichtlich der Festigung und Verteidigung des katholischen Glaubens gegen den Protestantismus oder der Notwendigkeit, Beispiele eines tugendhaften christlichen Glaubens und Lebens darzustellen.

Während die Jesuiten in Wien noch unter dem im Shakespearezitat zum Ausdruck kommenden Geist zu agieren begannen, zeigte sich bei den ein hal-

³ Josef Nadler, Literaturgeschichte Österreichs. Linz 1948, 113 f.

⁴ Man denke an Jacobus Pontanus (Spanmüller) 1524–1626, Matthaeus Rader 1561–1626, Jakob Gretser 1562–1625, Jakob Bidermann 1578–1639.

bes Jahrhundert später in Linz eintreffenden Jesuiten schon jener Geist des Barocks, wie er sich im Zitat des Spaniers Francisco Gomez kundtut, welcher also schon stark von Angst und Unsicherheit beherrscht wird, die eben im Gefolge der religiösen Streitigkeiten im Innern und der Bedrohung durch die Türken von außen in Erscheinung traten.

Die allgemeine Entwicklung des Jesuitendramas im deutschsprachigen Raum teilt Elida Maria Szarota⁵ in fünf Perioden ein:

- | | |
|------------------|--|
| 1. 1574–1622 | Das Jesuitendrama im Dienst der Gegenreformation |
| 2. 1623–1673 | Das Jesuitendrama unter dem Einfluß des Dreißigjährigen Krieges |
| 3. 1674–ca. 1700 | Erziehungs- und Eheprobleme, Türkengefahr |
| 4. ca. 1700–1735 | Entstehung eines weltlichen Jesuitendramas |
| 5. 1735–1773 | Einzug des Humanitätsgedankens, des Patriotismus und aufklärerischer Gesinnung in das Jesuitendrama. |

Diesen fünf Stufen entsprachen jeweils gewisse Grundthemen: Der 1. Stufe: Das Drama der religiösen Entscheidung, Durchbruch kirchen- und profanhistorischer Stoffe; der 2.: Hervortreten konfessioneller und politischer Konflikte; der 3.: Auftauchen des Türkenthemas, Einführung von Familienproblemen; der 4.: Welthistorische Themen, ein neues christliches Fürstenideal; und schließlich der 5.: Einfluß der Aufklärung auf die Fragestellung der Jesuiten, ein neues staatsmännisches Ideal, griechisch-römisches Muster.⁶

Hiebei ergeben sich allerdings für die erste Periode noch sehr wenig Bezugs- oder Vergleichsmöglichkeiten, denn in Oberösterreich, wohin der Orden erst im Jahre 1600 kam, galt es für diesen, zunächst einmal Fuß zu fassen und die wenigen verbliebenen Katholiken um sich zu scharen.

1600–1622

Welche Schwierigkeiten die Jesuiten im Jahre 1600 und danach zu überwinden hatten, wurde schon früher⁷ behandelt. Erst nach Jahren mühseliger

⁵ Elida Maria Szarota, *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periodenedition*. 1/1 und 1/2. München 1979. 2/1 und 2/2. München 1980. 3/1 und 3/2. München 1983. 4. München 1987. Insbesondere 1/1, 106.

⁶ Dieselbe, *Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts*. Bern–München 1976.

⁷ Josef Fröhler, *Zur Schauspieltätigkeit der Studenten am Linzer Jesuitengymnasium*. In: *HistJbL* 1955, 197 ff.

Arbeit gelang es, am 14. Jänner 1608 ein Gymnasium mit zwei Klassen zu eröffnen. Hiezu waren ein Vertreter Kaiser Rudolfs II., mit dessen Zustimmung die Gründung erfolgte, und der Rat der Stadt erschienen, denen einige Knaben Gedichte vortrugen. Was die für den Schulabschluß 1608 und 1609 ohne Titel überlieferten Aufführungen zum Gegenstand hatten, läßt sich ebensowenig feststellen wie der Inhalt der Gedichte, die bei der Eröffnung der Schule vorgetragen worden waren.⁸ Wohl aber zeichnet sich schon bei der für 1610 überlieferten Aufführung im Titel VANITAS ein Programm ab, das in Form und Inhalt auf die noch herrschenden Moralitäten schließen läßt. Der hierfür aufgewandte theatralische Apparat dürfte aber noch sehr dürftig gewesen sein, und das trotz des Lobes, das der Annalist⁹ den Jesuitenschülern spendet, indem er sie als besser bezeichnet als die Schüler der protestantischen Landschaftsschule. Diese war 1574 in das neuerbaute Landhaus eingezogen und konnte somit bereits auf eine beachtliche Tradition zurückblicken und sich zudem der vollen Unterstützung der protestantischen Landstände erfreuen.¹⁰ Dieser Konkurrenz blieb das Gymnasium der Jesuiten bis zur Schließung der protestantischen Landschaftsschule und der Vertreibung ihrer Lehrer im Jahre 1625 voll ausgesetzt.

„Vanitas“ ist übrigens ein Thema, dessen sich die Ordensbühnen besonders gern annehmen und in den verschiedensten Abwandlungen darstellen. So führt zum Beispiel Valentin¹¹ 21 Aufführungen dieses Titels im deutschen Sprachraum an, welche sich von 1572 in Hall/T. bis 1762 in München erstrecken. Allein der Titel kann als ausreichender Beweis dafür angesehen werden, daß auch bei den Jesuiten in Linz der Geist des Barocks jenen der Renaissance zu verdrängen begann.

Allerdings erinnert das 1614 aufgeführte und im Text überlieferte Stück STAUROPHILUS¹² noch sehr an allegorische Moralitäten der vergangenen Zeit, was besonders in der Benennung handelnder Personen zum Ausdruck kommt. Da ist ein Staurophilus (= Kreuzverehrer) als Hauptperson, ein Parens (= Vater), ein Philomerus (Liebhaber des unverdünnten Weines), ein Hydrophobus (= Wasserscheu), ein Ludio (= Schauspieler), ein Dämon, mehrere Engel, die Gerechtigkeit, die Barmherzigkeit, die Trübsal, die Welt u. a. Dem Motiv nach ist es ein Bekehrungsstück unter Benützung des Prodigusstoffes,

⁸ LR C III C 1 (Litterae Annuae 1600–1650). Bearbeitet von Gerhard Rill. Linz 1954, Reg. 63.

⁹ Ebenda, Reg. 76.

¹⁰ Zur protestantischen Landschaftsschule vgl. Hermann Schardinger, Das Gründungsproblem des Linzer Gymnasiums. In: Festschrift zum 400jährigen Jubiläum des humanistischen Gymnasiums in Linz. Linz 1952, 13 ff.

¹¹ Jean-Marie Valentin, *Le théâtre des Jesuites dans le pays de langue allemande. 1554–1680*. Bern 1978.

¹² Inhalt siehe Josef Fröhler, Überlieferte Linzer Jesuitendramen. In: *HistJbL* 1957, 70 ff.

der sich ähnlich dem Vanitas-Stoff in immer neuen Ausformungen Jahrzehnte hindurch größter Beliebtheit erfreute. *Der Prodigus ist der verlorene Sohn schlechthin, der gefehlt hat und dem die Gnade der Vergebung und Wiederaufnahme in die Gemeinschaft der Familie (im engeren und weiteren Sinne) zuteil wird, weil er rechtzeitig Reue empfand. Mit ihm konnte sich jeder Zuschauer identifizieren...*¹³ Daher findet dieser Stoff auch in Linz 1633 im COSMOPHILUS, 1643 im FILIUS PRODIGUS neuerlich Verwendung. Valentin¹⁴ zählt allein für das deutschsprachige Gebiet 60 Prodigus-Dramen zwischen 1572 in Wien und 1772 in Solothurn auf; dazu kommen noch zwei Staurophilus- sowie sieben Cosmophilus-Aufführungen. Überlieferte Texte dazu finden sich in großer Zahl,¹⁵ wozu auch noch eine beachtliche Zahl an Philothea- und Theophilus-Dramen zu rechnen sind, die praktisch den gleichen Stoff behandeln. Sie passen mit jeweils anderer motivischer Schwerpunktbildung zu jeder Zeit in das seelsorgliche bzw. programmatische Konzept des Ordens: Dem Menschen die üblen Folgen seiner Laster zu zeigen, ihm gleichzeitig aber vor Augen zu führen, daß es zu echter Reue und Buße nie zu spät ist. Zu dieser Zeit ist der „Verlorene Sohn“ auch als der vom rechten Glauben Abgefallene zu verstehen.

Ein Gegenstück zum Staurophilus bildet der CHRYSOARIUS von 1622, der, wie die LA¹⁶ anführen, von einem weltlichen Edelmann handelt, der die Mahnungen, von seinem Lotterleben abzulassen, in den Wind schlägt und unbußfertig stirbt, denn seine Bitte um einige Tage Aufschub, damit er Buße tun kann, wird nicht erhört. Der Stoff ist den Werken Gregors des Großen entnommen. Ob bei dieser Aufführung dem Weltmann Chrysoarius auch der adelige Jüngling Theodorus, der die Warnungen beherzigt, gegenübergestellt wurde, wie dies bei der Aufführung zu Dillingen 1621 geschah,¹⁷ ist anzunehmen, jedoch nicht nachweisbar.

Das in dieser Periode andernorts beliebte Märtyrertema ist in Linz nur mit der Aufführung einer HL. BARBARA (1621) vertreten.

1623–1672

Umso mehr davon finden wir in diesem Abschnitt, der eindeutig unter dem Einfluß des Dreißigjährigen Krieges steht. Es müssen Helden gezeigt werden, die der katholischen Kirche bis zum letzten Atemzug treu bleiben. Wer eignet

¹³ Szarota, Jesuitendrama (wie Anm. 5), I/1, 106.

¹⁴ Valentin, Le théâtre (wie Anm. 11).

¹⁵ Szarota, Jesuitendrama (wie Anm. 5), Bd. 1, Bd. 2.

¹⁶ ÖNB, CVP 11960/2, Litterae Annuae Provinciae Austriae Societatis Jesu, fol. 68.

¹⁷ Szarota, Jesuitendrama (wie Anm. 5), I, vi, 1.

sich da besser, diese unverbrüchliche Treue zum Glauben darzustellen, als die Märtyrer? So wird am Karfreitag des Jahres 1624 in Linz ein Drama geboten, *in welchem einem vom Leiden Christi durchdrungenen Sklaven auf Befehl des Tyrannen das Herz aus dem Leibe gerissen wird, wobei sich in diesem ein Kreuzigungsbild findet*.¹⁸ Noch im gleichen Jahr wird CYPRIANUS ET JUSTINA aufgeführt. Es geht hier um die hl. Jungfrau Justina, die nicht nur selbst Christin wird, sondern auch ihre Eltern zum Christentum bekehrt. Von ihrer außergewöhnlichen Schönheit beeindruckt umwirbt sie ein heidnischer Jüngling, jedoch bleiben seine Bemühungen erfolglos, denn sie hat ihre Jungfrauschaft Gott geweiht. Der Jüngling sucht daher Rat und Hilfe beim heidnischen Zauberer Cyprianus, der nun selbst in Liebe zur schönen Justina entbrennt. Dieser jedoch gelingt es, beide erfolgreich abzuwehren. Cyprian, der sich von einer höheren Macht besiegt fühlt, wird durch Eusebius zum Christentum bekehrt. Doch fallen schließlich beide, Cyprian und Justina, in Nikomedia der Diokletianischen Christenverfolgung zum Opfer. Es ist dies der Stoff, den etwas später auch Calderon de la Barca in seinem „Magico prodigioso“ verwendete, um das jederzeit mögliche Einströmen der Gnade vorzuführen, was sicher auch schon in der Absicht der Linzer Veranstalter war. Cyprians Entscheidung für das Priestertum und Justinas Gelübde der Jungfrauschaft mögen weitere Motive für die Wahl dieses Stoffes gewesen sein. Dies war sicher der Grund, 1629 die HL. CAECILIA für die Aufführung zu wählen. Zu diesem Stück berichten die LA 1629,¹⁹ daß es schon in Graz²⁰ vor Erzherzog Ferdinand aufgeführt worden war, jedoch den Kräften der Linzer Studenten entsprechend gekürzt wurde. In Graz war es seiner Länge wegen an zwei aufeinander folgenden Tagen mit so außerordentlicher Wirkung gespielt worden, daß Ferdinands Schwester, Erzherzogin Eleonora, den Entschluß faßte, ins Nonnenstift Hall einzutreten. Das gleiche Motiv lag 1668 der Aufführung FLAVIA DOMITILLA PARTHENOMARTYR zugrunde: Flavia wird trotz ihrer Verwandtschaft mit Domitian Christin und gelobt Jungfräulichkeit. Es ist sehr interessant festzustellen, daß dieser Stoff auf der Jesuitenbühne erstmals in Linz auftaucht,²¹ dann erst wieder 1680 in Osnabrück, 1701 in Graz, 1712 in Jülich und 1719 in Bonn. Caldara komponierte ein Oratorium „Santa Flavia Domitilla“, das 1714 in Wien aufgeführt wurde.²²

In die Reihe der für ihre Überzeugung Sterbenden gehört auch der jugendliche Märtyrer CELSUS PUER ANTIOCHENUS (1631), der insbesondere die Schüler

¹⁸ LR C III C 1 (Litterae Annuae 1600–1650). Reg. 157 o.).

¹⁹ ÖNB, CVP 13564/2, LA, p. 52.

²⁰ Richard Peinlich, Geschichte des Gymnasiums in Graz. In: Jahresberichte des k. k. Obergymnasiums zu Graz 1869–1872. Graz 1869, 57 f. berichtet ausführlich über diese Aufführung.

²¹ Valentin, Le théâtre (wie Anm. 11), 3/1, 276.

²² Ebenda, 336, 455, 512, 544.

beeindrucken soll. Es dürfte sich um den Stoff handeln, wie er 1629 in Lands-hut²³ zur Aufführung kam: *Der junge Celsus trifft in Gallien den hl. Nazarius*; mit ihm durchwandert er halb Europa; sie werden von den Henkern Neros den Fischen vorgeworfen, aber durch ein Wunder gerettet. In Mailand aber erreicht sie das Beil des Henkers und sie gehen ein in die himmlische Glorie. In Linz wird der Stoff noch zweimal bearbeitet, und zwar 1748 und 1755, im deutschsprachigen Raum zwischen 1598 (Ingolstadt) und 1771 (Pruntrut)²⁴ noch zwanzigmal. Als weiteres Beispiel eines im Glauben standhaften Jugendlichen ist auch S. JUSTUS MARTYR von 1673 zu werten, wobei es stofflich wohl um die *Legende vom neunjährigen S. Justus Antisiodorensis* (Justus von Auxerre) geht.

Ein weiteres Thema, das für Linz nur einmal belegt ist, vermutlich aber öfter verwendet wurde, ist der Kampf zwischen geistlicher und weltlicher Macht, dokumentiert 1647 durch S. STANISLAUS MARTYR, das ist jener *Bischof von Krakau*, der schon 1079 in seiner Kathedrale jenes Schicksal erlitt, das man knapp hundert Jahre später dem Erzbischof von Canterbury in seiner Kathedrale bereitete. Beide wurden wegen Widerstandes gegen die königliche Gewalt während der Feier des Meßopfers ermordet. Auch dieser Stoff taucht im deutschsprachigen Gebiet noch 17mal auf.²⁵

Daß bereits um 1630 ein S. FLORIANUS auf die Bühne kommt, ist verständlich, wenn man bedenkt, daß die finanziell schwach abgesicherten Jesuiten immer wieder auf die Hilfe der Stände – und da insbesondere auf die der alten, mit Landbesitz gut ausgestatteten Stifte wie St. Florian, Wilhering und Kremsmünster angewiesen sind. So wird diese Aufführung dem Propst Leopold I. (Zehetner) von St. Florian gewidmet, der nicht nur die Prämien für die Schüler spendet, sondern sich im Jahr darauf mit dem Betrag von 1000 fl – die gleiche Summe spenden die Stände des Landes ob der Enns – zum Ankauf eines Seminargebäudes einstellt. Daß es bei dieser Aufführung und jenen von 1704 und 1736²⁶ jeweils um eine *captatio benevolentiae* geht, steht außer Zweifel. Dies trifft ganz besonders für den S. Florianus von 1704 zu, als es in Propst Claudius Kröll einen ehemaligen Schüler des Linzer Gymnasiums zu ehren galt. Als erwünschter Nebeneffekt konnte dem Publikum am hl. Florian dargetan werden, wie unerschütterlich auch hohe römische Beamte am Glauben festhielten und sich dafür grausamst martern ließen; und wie leicht es dagegen die Protestanten hätten, zum rechten Glauben zurückzukehren.

Für den S. BERNARDUS von 1632 gilt Ähnliches wie für den Florianus von 1630: Die Aufführung ist dem Probst des Stiftes Wilhering, Georg II.

²³ Vgl. Alfons Beckenbauer, Die Theaterraufführungen am Landshuter Jesuitengymnasium. In: Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern 112/113 (1986/1987).

²⁴ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1.

²⁵ Ebenda.

²⁶ Vgl. Fröhler, *Schauspieltätigkeit* (wie Anm. 7), 242, Nr. 126 und 245, Nr. 229.

(Grill) gewidmet und dürfte, wie die meisten Bernardus-Stücke der Jesuitenbühne, das Thema „Weltflucht“ behandelt haben. Valentin²⁷ zählt noch weitere 14 Aufführungen auf, welche sich über den Zeitraum von 1603 (Luzern) bis 1769 (Innsbruck) erstreckten, denen noch zwei für Krems belegte Aufführungen 1674 und 1757 hinzuzurechnen sind.

Daß man gerade in diesem Zeitabschnitt auch den Stoff des JULIANUS APOSTATA (1644) aufgreift, wird angesichts der noch anhaltenden Abfallbewegung, die von den Jesuiten zwar abgebremst, aber nicht ganz aufgehalten werden konnte, leicht verständlich. Die Bemerkung der LA 1644,²⁸ daß die Aufführung mit großartiger Ausstattung durchgeführt wurde, läßt vermuten, daß man sich auf die Version von Jeremias Drexel stützte, die schon 1608 in Ingolstadt erprobt worden war. Die Wahl des Stückes PHILEMON (1645), das ist die gastliche Aufnahme Jupiters und Merkurs bei einem einfachen Bauern, etwa ein Vierteljahr später anlässlich des Kaiserbesuches könnte ein Hinweis sein, daß man dem von Grausamkeit und Tyrannei strotzenden Stück Drexels bewußt etwas Milderes, Zarteres entgegensetzen wollte. Dieser Stoff ist nur für Linz bezeugt. Die bei Valentin angegebenen Philemonstücke verweisen durchwegs auf den Schauspieler Philemon, der schließlich zum Märtyrer wird.

Auch die Bibel wird als Quelle für Stoffe herangezogen, mit deren Hilfe politische und religiöse Konflikte dargestellt und gleichzeitig das richtige bzw. falsche Verhalten des jeweiligen Helden aufgezeigt werden kann. So dürfte die Wahl des Stoffes der JEZABEL FURENS (1638)²⁹ in den unsicheren Zeiten und der lockeren Moral des Dreißigjährigen Krieges zu suchen sein. Jezabel, die Naboth bedenkenlos ermorden läßt, um in den Besitz seines Weinberges zu gelangen, erfährt aus dem Munde des Propheten, welchen Lohn sie für diese ruchlose Tat ernten wird: Wilde Hunde werden sie in Stücke reißen und auffressen. Bei dem Hang zur realistischen Darstellung solcher Szenen – in Graz ließ man eine mit Blut gefüllte Puppe von Hunden zerreißen – dürfte die entsprechende Wirkung auf das Publikum nicht ausgeblieben sein. Dieser Stoff, welcher auch unter dem Titel „Naboth“ bearbeitet wurde, ist im deutschsprachigen Raum in der Zeit von 1582 bis 1653 zehnmal auf der Bühne nachzuweisen, nach 1700 jedoch nur noch zweimal.³⁰ Sehr beliebt ist der Stoff des HAMAN (1639),³¹ der so hoch in der Gunst des Artaxerxes gestiegen ist, daß er es in seinem Übermut wagt, den Untergang Mordechais und dessen Volkes

²⁷ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1.

²⁸ LR C III C 1 (wie Anm. 8), Reg. 313.

²⁹ Quelle: 1 Kön 21, 1–26.

³⁰ Wie Anm. 24 und Johann Müller, *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang bis zum Hochbarock* Band 1 und 2. Augsburg 1930, 2, 96.

³¹ Quelle: Buch Esther 3–8.

zu planen, der aber letztlich selbst jenes Schicksal erleidet, das er den Israeliten zugedacht hat. Es ist dies ein Stück, das dem Geist der Zeit voll entspricht: Der rechte Glaube, vertreten durch Mordechai und sein Volk, und das Vertrauen auf Gottes Hilfe bringen den Sieg über die Feinde des Glaubens, die Protestanten, hier vertreten durch Haman und seine Helfer, denn Hochmut muß zu Fall kommen. Ein tröstlicher Gedanke in verworrener und gefährlicher Kriegszeit. Der Esther- oder Haman- (auch Mardocheus-)Stoff war schon im 16. Jahrhundert sehr beliebt und drang auch bald ins Ordensdrama³² ein, wo er sich bis ins 18. Jahrhundert hinein behauptete. Valentin³³ führt nicht weniger als 35 Aufführungen dieses Stoffes auf den deutschen Jesuitenbühnen an.

Auch der *JOBUS FLORENS, DEFLORENS ET REFLORENS*³⁴ von 1645, das ist die Geschichte jenes Mannes, der aus einem glücklichen Leben in die tiefste Not gestürzt wird, ohne wissentliche Schuld auf sich geladen zu haben, der dennoch gerecht bleibt, am Wirken Gottes nichts auszusetzen hat, unbeirrt am Glauben an IHN festhält und gerade deshalb wieder in Gesundheit und Wohlstand versetzt wird; ein wahrhaft Trost und Kraft spendendes Beispiel! Dieser Stoff findet sich vor der Linzer Aufführung nur einmal, und zwar 1588 in Wien, jedoch während des Dreißigjährigen Krieges und der Bedrohung durch die Türken bis 1684 noch zehnmal. Im 18. Jahrhundert aber wurde er nur noch dreimal, davon zweimal in München (1729 und 1751) verwendet.³⁵

Gewissermaßen bereits am Rande des Dreißigjährigen Krieges wird 1649 in Linz *ABSALON*³⁶ gegeben. Er gilt als Urbild des Rebellen und wurde während des Krieges besonders häufig aufgeführt, womit, wie Szarota³⁷ zu Recht vermutet, die protestantischen Reichsfürsten als strafwürdige Verräter gebrandmarkt werden sollten. Absalon fordert nämlich durch sein ruchloses Handeln und seinen Machthunger – er hat seinen Bruder Amnon umbringen lassen und will durch hinterlistigen Verrat auch seinen Vater beseitigen, um sich des Königreiches bemächtigen zu können – die göttliche Rache heraus: Beim scharfen Ritt durch den Wald bleibt er mit dem Kopf an einer Eiche hängen und wird gegen den ausdrücklichen Befehl des Vaters getötet. Es ist eines der wenigen Linzer Stücke, dessen Autor im Schülerverzeichnis des Jahres 1649³⁸ überliefert ist: P. Ignatius á Thonhausen. Die Aufführung selbst wird

³² Moriz Enzinger, Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert. Band 1 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 28). Berlin 1918, 17.

³³ Wie Anm. 24.

³⁴ Quelle: Buch Job.

³⁵ Müller, Jesuitendrama (wie Anm. 30) Bd. 2, 79, 82, 113; Peinlich, Gymnasium (wie Anm. 20), 1870/44; Anton Baran, Geschichte der lateinischen Stadtschule und des Gymnasiums in Krems. Krems 1895, 86.

³⁶ Quelle: 2 Sam 13–19.

³⁷ Szarota, Jesuitendrama (wie Anm. 5) 2/2, 2340.

³⁸ OÖLA, HS 12a.

über jede Hoffnung und Erwartung hinaus als erfolgreich bezeichnet und besonders gelobt wird die Darstellung der Durchbohrung Absalons durch den Ritter Joab. Daß Absalon als Urbild des Rebellen gilt, geht auch aus dem Titel des für Steyr 1731³⁹ überlieferten Stückes hervor: *HISPANIAE ABSALON SIVE CAROLUS PATRI REBELLIS*.⁴⁰

Das Stück *JOSEPHI PATRIARCHAE MANIPULUS* (1659) handelt von Josephs Traum⁴¹ und ist als Präfiguration Christi aufzufassen, vor dem sich einst die Welt verneigen wird, wie die Garben der Brüder Josephs vor dessen Garbe. Die Geschichte Josephs⁴² war eine sehr beliebte Stoffquelle, jedoch unterteilte man sie der Länge wegen nach Geschmack und Bedarf, wie hier zum Beispiel nur Josephs Traum gewählt wurde. Andere Aufführungen befaßten sich mit der Episode, wie Joseph als Sklave nach Ägypten verkauft wird (*JOSEPHUS IN AEGYPTUM TRADUCTUS* – Linz 1747; meist unter dem Titel „Josephus Venditus“), oder seinem Wirken als Vizekönig in Ägypten (*JOSEPHUS AEGYPTIORUM PATER PATRIAE* – Linz 1675; *JOSEPHUS PROREX AEGYPTI* – Linz 1689); oder der Besuch seiner Brüder in Ägypten (*JOSEPHUS AEGYPTIUS* – Linz 1730; *JOSEPHUS / á suis fratribus / AGNITUS* – Steyr 1745⁴³). Bei Valentin⁴⁴ finden sich an die 100 Aufführungen, die aus diesem Stoffgebiet schöpfen; bei Müller,⁴⁵ dessen Arbeit 1930 erschien, waren es erst 54, da er auf viel weniger Untersuchungen zurückgreifen konnte. Daß dieser Stoff in vielen weiteren Aufführungen zur Darstellung kam, dafür spricht die Zahl der im Druck erschienenen Bearbeitungen, von denen hier nur einige erwähnt seien: Jacobus Pontanus, *Joseph*, München 1583; Jacobus Bidermann, *Josephus Aegypti Prorex*, München (aufgeführt 1615) 1656; Jacobus Libens, *Josephus venditus*, Antwerpen 1639; Nicolaus Avancinus, *Josephus a fratribus recognitus* (aufgeführt Wien 1650), Köln 1675, und andere. Ob eine der genannten Bearbeitungen den Linzer Aufführungen zugrundegelegt wurde oder eine Neubearbeitung stattfand, läßt sich auf Grund der Quellenlage nicht feststellen. Doch ist mit Sicherheit anzunehmen, daß hier wie im *Jobus* fromme Ergebenheit in alle Fügungen der göttlichen Vorsehung und festes Gottvertrauen die Kernaussage des Stückes bildete.

Um dieses unbedingte Gottvertrauen geht es auch im *DAVID PASTOR* von 1670.⁴⁶ Merkwürdig mutet die Tatsache an, daß dieser Stoff, dessen Hauptper-

³⁹ Josef Fröhler, *Das Schuldrama der Jesuiten in Steyr*. In: *OÖHbl* 12 (1958), 94, Nr. 99.

⁴⁰ Der Stoff von Schillers *Don Carlos*.

⁴¹ Quelle: Gen 37, 5–11.

⁴² Quelle: Gen 37, 39–50.

⁴³ Fröhler, *Schuldrama* (wie Anm. 39), 95, Nr. 115.

⁴⁴ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), Band 1 und 2.

⁴⁵ Müller, *Jesuitendrama* (wie Anm. 30), Band 2, 115.

⁴⁶ Quelle: Sam 18, 12–55.

sonen David und Goliath in geradezu grandioser Weise geeignet sind, die im Barock so beliebte Gegensätzlichkeit darzustellen, nur viermal verwendet wurde.⁴⁷

In dieser Periode finden sich natürlich auch immer wieder Stücke, deren Hauptzweck es ist, eine hochstehende Person oder das Kaiserhaus selbst zu ehren. So wird 1623 der Statthalter des Landes ob der Enns, Adam Graf Herberstorff, mit der Aufführung des EPIBATERION PANEGYRICUM SYMBOLICUM⁴⁸ geehrt, 1624 wurde Johann Tserclaes, Reichsgraf von Tilly, von den Schülern als KATHOLISCHER ACHILL begrüßt. 1648 widmet man Kaiser Ferdinand III. das Stück RUDOLPHUS PRIMUS IMPERATOR AUSTRIACUS. Auch wenn weder Text noch Inhaltsangabe überliefert ist, darf angenommen werden, daß die Aufführung den Zweck hatte, dem Kaiser vorzuführen, welche Tugenden Rudolphs die Kurfürsten zu dessen Wahl veranlaßten und was die Kirche an Treue und Unterstützung von ihm selbst erwartet. Der Stoff hatte übrigens schon am protestantischen Schultheater in Linz unter dem Schulmeister Georg Calaminus, der hier von 1578 bis 1595 wirkte, seine Premiere⁴⁹ und erfreute sich einer gewissen Beliebtheit. Denn außer den neun bei Valentin⁵⁰ dokumentierten Aufführungen können ergänzend vermerkt werden: 1619 Klagenfurt (*Historia Rudolphi I. Principis Austriaci*),⁵¹ 1741 Steyr (*Percussores in Ottocarum Regem immissi*)⁵² und Jakob Gretsers *Comoedia de Rudolpho habspurgico*, die 1598 im Druck erschien, deren Aufführungsort aber unbekannt ist.⁵³ Bemerkenswert auch hier, daß Linz mit der Aufführung eines Stoffes, der bei Grillparzer seine klassische Vollendung fand, weit vorne steht.

Das am 15. Juni 1664 vor Kaiser Leopold aufgeführte Stück OPE ET PRAESIDIUM ET CLYPEI DOMUS AUSTRIACAE SUBNERVATUR VIS OTTOMANICI IMPERII, welches in allegorischer Form zum Ausdruck brachte, daß es dem Haus Österreich als Schutzmacht der Eucharistie gelungen ist, die Macht des Ottomanischen Reiches zu lähmen,⁵⁴ sollte wohl nicht nur auf die Macht und Größe des Hauses Österreich, sondern auch auf dessen Aufgabe und Verpflichtung hinweisen, Schutzwall gegen die islamische Bedrohung zu

⁴⁷ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1.

⁴⁸ Inhalt siehe Josef Fröhler, *Überlieferte Linzer Jesuitendramen*. In: *HistJbL* 1957, 74 ff.

⁴⁹ Konrad Schiffmann, *Drama und Theater in Österreich ob der Enns bis zum Jahre 1803*. Linz 1905, 30 f.

⁵⁰ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1 und 3/2.

⁵¹ Kurt Wolfgang Drozd, *Schul- und Ordentheater am Collegium S. J. Klagenfurt (1604–1773)* (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten 10). Klagenfurt 1965, 208.

⁵² Fröhler, *Schuldrama* (wie Anm. 39), 95, Nr. 121.

⁵³ Vgl. Müller, *Jesuitendrama* (wie Anm. 30), Band 2, 124.

⁵⁴ LR C III C 2, (*Litterae Annuae 1651–1700*), Reg. 138. Ein Spiel, das in der von Fröhler untersuchten Reihe der LA nicht enthalten war und daher im Spielplan zu ergänzen ist.

sein. Eine doppelte Aufgabe hatte wohl der 1636 vor Ferdinand II., dessen Gemahlin Eleonora aus dem Hause Gonzaga und dem Hofstaat aufgeführte ALOYSIUS.⁵⁵ Einerseits sollte damit die aus dem gleichen Geschlecht wie Aloysius stammende Gemahlin des Kaisers geehrt werden, andererseits aber auch ein hervorragendes Beispiel der Weltflucht gezeigt werden: Aloysius, der Fürstenson und Erbe eines Fürstentums, verzichtet auf irdische Macht und Glanz und tritt in den Jesuitenorden ein. Ein wichtiges Motiv auch der heftige Widerstand der Eltern, den Aloysius zu überwinden hat; nichts kann ihn von seinem Entschluß abbringen. Gerade dieses Motiv vom reichen Adeligen, der aus Liebe zu Gott Macht und Reichtum hinter sich läßt, sich allein dem Dienste Gottes widmet und bei der Pflege armer Pestkranker selbst zum Opfer dieser Seuche wird, verschafft dem Stoff große Beliebtheit. Allein Valentin⁵⁶ dokumentiert 56 Aufführungen, wobei zum Beispiel von den vier Aufführungen in Linz 1632, 1636, 1700 und 1718 nur die von 1636 angeführt wird. Etwas merkwürdig scheint die Tatsache, daß für Linz nach dem Jahr seiner Heiligsprechung keine Aufführung mehr zu belegen ist.

Ein durchaus ähnliches Motiv beherrscht auch die Lebensgeschichte des etwas mehr als 100 Jahre zuvor heilig gesprochenen „Völkerapostels“ Franz Xaver (1622). Als einer der ersten Heiligen des Jesuitenordens genießt er natürlich besondere Verehrung, fast mehr als der Ordensgründer Ignatius. In beiden läßt sich das Wirken der göttlichen Vorsehung (*providentia divina*) deutlich darstellen. In Linz wird von drei Darbietungen berichtet, die das Leben des hl. Franz Xaver zum Inhalt haben, und zwar 1639, 1663 und 1700, jeweils in Form einer „*declamatio*“, deren Text für 1663 überliefert ist.⁵⁷ Die Weltflucht und deren himmlischer Lohn stehen im Vordergrund. Bezüglich Inhalt und Diktion verweist das Stück sehr stark auf das von Nicolaus Avancini verfaßte und 1640 in Wien aufgeführte „*Zelus sive Franciscus Xaverius Indiarum Apostolus*“. Von den beiden anderen Aufführungen sind lediglich die Titel überliefert.

Der Ordensstifter Ignatius ist in Linz nur zweimal das Thema einer Aufführung, nämlich 1640 und 1684. Zur Jahrhundertfeier wird in einer zweitägigen Aufführung das Wirken des hl. Ignatius und seiner zehn Genossen am Beispiel Gideons und dessen zehn Knechten, die im Auftrag Gottes den Baal-Altar niederreißen, anschaulich demonstriert. Es geht hierbei, wie die LA 1640⁵⁸ berichten, um die im Buch der Richter (6, 25 ff.) geschilderte Episode, ein typisches Beispiel für den unbedingten Gehorsam gegen Gottes Befehl und

⁵⁵ Inhalt siehe Fröhler, Jesuitendramen (wie Anm. 48), 77 ff.

⁵⁶ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1 und 3/2.

⁵⁷ Josef Fröhler, Überlieferte Linzer Jesuitendramen II. In: *HistJbL* 1985, 128 ff.

⁵⁸ In: *Relatio Solennitatis* (ÖNB CVP 12221/1), fol. 38^v: *Populum quoque recreavit per biduum S. P. Ignatius cum sociis decem in Gedeone et eius servis paralellis illustratus...*

das unbedingte Vertrauen auf Gott (*fiducia in DEUM*). Dem Ganzen wird noch Nachdruck verliehen durch den Hinweis auf die Strafe Gottes, welche sich die Israeliten durch ihre Abwendung von IHM und die Verehrung des Götzen Baal zugezogen haben. Dabei ergaben sich viele Bezüge zu den schlimmen Zuständen der Zeit, und nicht zuletzt ließ sich damit der Dreißigjährige Krieg als gerechtes Strafgericht Gottes für den Abfall vom rechten, katholischen Glauben darstellen. Ganz anders geartet aber ist die Aufführung des Jahres 1684, die weiter unten behandelt wird.

1650 wird mit der Aufführung *PAX RECEPTA* der wieder erlangte Friede in prächtiger Form gefeiert. Zu den verbleibenden Titeln dieser Epoche, wie *MUNDUS INVERSUS* (1636), *FRATRES* (1637) und *MEUM ET TUUM* (1641) lassen sich hinsichtlich des verwendeten Stoffes nur Vermutungen anstellen, jedoch kann als sicher angenommen werden, daß jedes dieser Stücke eine für die Praxis anwendbare „Moral“ aufgewiesen hat.

Dieser Zeitabschnitt darf aber nicht abgeschlossen werden, ohne auf eine bisher kaum beachtete, bei Carl Kaulfuß-Diesch⁵⁹ erstmals erwähnte, sehr bedeutsame Tatsache hinzuweisen, nämlich daß im gesamten süddeutschen Raum die Jesuiten die einzigen waren, die während des Dreißigjährigen Krieges die Tradition des Theaterspielens in ungebrochener Folge aufrecht erhielten. Daß dies auch für Oberösterreich gilt, läßt sich leicht nachweisen, wenn man Albert Sturm, *Die Theatergeschichte Oberösterreichs im 16. und 17. Jahrhundert*⁶⁰ zur Hand nimmt. An Hand der dort abgedruckten Spielpläne kann man feststellen, daß von 1618 bis 1648 von den Jesuiten regelmäßig Theateraufführungen angeboten wurden, für Kremsmünster aber nur sechs Aufführungen in der Zeit von 1640 bis 1648 nachzuweisen sind. Die englischen Komödianten waren in den Wirren des Krieges allmählich verschwunden, die deutschen Theatertruppen erst im Werden; so kommt dem Jesuitenorden auch in Oberösterreich das Verdienst zu, die Tradition des Theaterspiels über den Dreißigjährigen Krieg hinweg gerettet zu haben.

1673–1700

Die letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts sind sehr stark von den Themen „Türkengefahr“ und „Türkenkrieg“ überschattet und beide machen sich in Oberösterreich deutlich bemerkbar: Einerseits unternahmen die vor Wien lie-

⁵⁹ Carl Kaulfuß-Diesch, Untersuchungen über das Drama der Jesuiten im 17. Jahrhundert. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 67 (1913), 1.

⁶⁰ Albert Sturm, *Theatergeschichte Oberösterreichs im 16. und 17. Jahrhundert* (*Theatergeschichte Österreichs, Band I: Oberösterreich, Heft 1*). Wien 1964, 167 ff. für Linz, 174 ff. für Steyr und 176 ff. für Kremsmünster.

genden Türken Streifzüge bis nach Oberösterreich herein, andererseits nahm der Kaiser auf der Flucht vor der Pest (1680/81) und vor den Türken (1683/84) mit dem gesamten Hofstaat Zuflucht im Schloß zu Linz. Es darf, ohne Gefahr zu laufen, der Übertreibung geziehen zu werden, als selbstverständlich angenommen werden, daß sich sowohl die Lehrer als auch die Schüler des Linzer Jesuitengymnasiums die größte Mühe gaben, dem Kaiser und seinem Hofstaat Ähnliches an Prachtentfaltung und Darstellungskunst zu bieten, wie diese es von Wien her gewohnt waren, das heißt, daß die Aufführungen vor dem Kaiser in Linz ihre besondere Qualität aufwiesen, wofür ja auch die Tatsache spricht, daß der kaiserliche Hoforganist Ferdinand Tobias Richter mehrmals als Komponist von Linzer Aufführungen vor dem Kaiser nachzuweisen ist.⁶¹

Neben dem Thema „Türkenkrieg“ begannen aber auch Ehe- und Erziehungsprobleme eine Rolle zu spielen und das Motiv der Interzession der hl. Maria und anderer Heiliger gewann an Bedeutung.⁶² Dies läßt sich gleich an Hand des Stückes *BACQUEVILIUS ET BELINDA* (1677)⁶³ demonstrieren. Darin geht es um folgendes: Graf Bacqueville zieht in den Krieg gegen die Türken und zerbricht beim Abschied einen Ring in zwei Teile, einen übergibt er der Gattin, den zweiten behält er sich. Er gerät in türkische Gefangenschaft, wird aber nach längerer Zeit nach eifrigem Beten zum hl. Julianus und dem Gelübde, diesem bei Errettung aus Gefangenschaft eine Kirche zu erbauen, im Schlaf aus dem Gefängnis in seine Heimat nach Frankreich übertragen, wo er als freier Mann erwacht und sich in sein Schloß begibt, in welchem gerade Vorbereitungen für die neuerliche Vermählung seiner Gattin getroffen werden. Durch Vorzeigen der Ringhälfte wird er von seiner Gattin als ihr rechtmäßiger Gatte erkannt. Es ist gewissermaßen das hohe Lied auf die eheliche Treue, deren Wert besonders hervorgehoben werden soll und paßt so wunderbar zu dem Anlaß, bei dem die Aufführung dargeboten wurde. Sie wurde nämlich am 1. Jänner 1677 Leopold I. und seiner eben angetrauten dritten Gemahlin Eleonore von Pfalz-Neuburg gewidmet, als sie sich auf der Durchreise von Passau kommend, wo die Trauung stattgefunden hatte, in Linz aufhielten.

Aber zurück zum Bacquevilius-Stoff; er ist verwandt mit dem „Ansberta“-Stoff, den Nicolaus Avancini für sein Stück „*Fides conjugalis sive Ansberta sui conjugis Bertulphi e dura captivitate liberatrix*“, aufgeführt in Wien 1652, verwendet hat. Bei Ansbertas Gatten Bertulphus handelt es sich gewissermaßen um das deutsche Gegenstück zum französischen Bacqueville, jedoch erfolgt die Befreiung nicht durch einen Heiligen, sondern durch Ansbertas Opferbereitschaft, die des Sultans Grausamkeit soweit bezähmt, daß er beiden die er-

⁶¹ Fröhler, Schauspieltätigkeit (wie Anm. 7), 221.

⁶² Szarota, Jesuitendrama (wie Anm. 5), 1/1, 107 f.

⁶³ Perioche siehe Fröhler, Jesuitendramen (wie Anm. 12).

sehnte Freiheit schenkt. Beide Stoffe erfreuten sich großer Beliebtheit. Vom Ansberta-Stoff führt Valentin⁶⁴ einschließlich der Aufführung in Steyr 1669 neun Darbietungen an, zum Bacquevilius-Stoff zehn, wobei jedoch die Linzer Aufführung von 1714 fehlt. Ein drittes Mal wurde dieser Stoff in Linz 1727 unter dem Titel *CHRISTIANAE FIDEI ZELUS IN BACCHERILLO NORMANNIAE PRINCIPE* aufgeführt. Durch einen günstigen Zufall ist von der Linzer Aufführung von 1677 das Manuskript, von der des Jahres 1714⁶⁵ eine Perioche erhalten, die interessante Vergleichsmöglichkeiten und damit auch einen kleinen Einblick in die Arbeitsweise des jeweiligen „choragus“ gewähren. Um den Vergleich etwas auszuweiten, wird noch eine Perioche herangezogen, und zwar jene des Jesuitengymnasiums in Augsburg zur Aufführung des Stückes „Potens Auxilium Olim a S. Juliano Comiti de Bacqueville contra Baiazethem in Liberatione exhibitum“, aufgeführt am 3. und 6. September 1684.⁶⁶ Gemeinsam ist diesen drei Aufführungen der Name des Helden: Comes de Bacqueville, ferner die Zeit der Handlung: der Türkenkrieg von 1386, das hilfreiche Eingreifen des hl. Julianus, das Eintreffen des Gatten am Tage der für die Gattin nach langem Drängen festgesetzten Wiedervermählung, schließlich die Ringhälften, die das gegenseitige Erkennen der Gatten ermöglichen. Und nun einige Unterschiede: 1677 beginnt das Stück mit dem Entschluß der Teilnahme am Kriegszug; 1684 mit der Ankündigung des Kriegszuges gegen die Türken, 1714 wird Bacquevilles Gattin schon zu Beginn von zwei Bewerbern bedrängt, die sie aber bestimmt abweist. 1677 erfolgt das Erkennen der Ehegatten durch das Zusammenfügen der Ringhälften, 1714 zieht die Ringhälfte Ludmillas die zweite auf fast wunderbare Weise an; gegenüber der Fassung von 1677 wird die Handlung von 1714 durch Hofintrigen verschlungener und komplizierter.

Diese wenigen Beispiele mögen genügen, auf folgende Tatsachen zu verweisen, die bei den spärlich zur Verfügung stehenden Quellen stets zu beachten sind: Der gleiche Titel von Aufführungen läßt wohl den Schluß zu, daß es sich um den gleichen Vorwurf handelt, die Handlung selbst kann aber ganz anders gestaltet sein. Jeder Bearbeiter setzt seine eigenen besonderen Akzente, die er dem besonderen Zweck oder Anlaß der Aufführung anpaßt. In beiden Linzer Stücken geht es zweifellos um das Grundthema „Eheliche Treue“; das Verhalten der Gattinnen Belinda (1677) und Ludmilla (1714) ist jedoch in einigen Punkten grundverschieden: Belindas einzige Tat zur Befreiung des Gatten ist die Entsendung des Alarchus, der ihn freikaufen soll; selbst darin scheitert sie, denn Alarchus wird von Seeräubern gefangen. Aretinus und ihrem

⁶⁴ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1 und 3/2.

⁶⁵ Fröhler, *Jesuitendramen* (wie Anm. 12), 111 ff.

⁶⁶ Szarota, *Jesuitendrama* (wie Anm. 5), 1/1, 109 f.

Sohn Amandus gelingt es, sie zu einer neuen Ehe mit Poliarchus zu überreden. Nicht so Ludmilla; sie weist ihre Bewerber entschieden ab und entzieht sich deren gewaltsamen Drängen durch die Flucht; ihr getreuer Höfling Sebastus mietet das Schiff „S. Julianus“ und auf den Schutz dieses Heiligen vertrauend will sie das Lösegeld selbst überbringen; das Schiff scheitert, Ludmilla aber wird gerettet, nun aber neuerdings von Sigebertus zur Heirat gedrängt; er hat ihre Ringhälfte, die sie auf der Flucht verloren hat, gefunden. In beiden Fällen aber wird eine neue Ehe durch rechtzeitiges Eintreffen des Grafen verhindert. Während der Name des Helden gleich bleibt, wird für die treue Gattin jeweils ein anderer Name verwendet, so zum Beispiel in Linz 1677 Belinda, 1714 Ludmilla, im Cod. 13364, einer Aufführung in Wien, Bonilla. Wir sehen daraus, daß man mit den vorhandenen Stoffen sehr frei umging.

Dem Türkenkriegsmilieu zuzuordnen sind auch die Aufführung vom 16. Feber 1681 vor Kaiser Leopold I. mit dem Titel SAECULUM NUNC LARVATUM AB ARGO DETECTUM sowie drei weitere 1684 dem gleichen Kaiser vorgestellte Stücke LUSUS DIVINAE PROVIDENTIAE SIVE DAVID (am Neujahrstag), ARMATURA FORTIUM CONTRA FIDEI HOSTES (am Karfreitag, 31. März) und BETHLEHEM SIVE DOMUS PANIS (zu Fronleichnam, 1. Juni).⁶⁷ Der eben mit viel Mühe errungene Sieg über die Türken bringt Ruhm über das Haus Österreich und Hoffnung für die Völker, die es regiert. Triumph kündigt sich schon im Titel der Perioche vom Neujahrstag an: *ECCE NOVA FACIO OMNIA... Gewonnenes Spiel der Göttlichen Vorsicht durch Mischung böser und guter Ding, oder DAVIDS UMBGEWANDTES GLÜCKSBLADT*. Das Haus Österreich wird mit dem Haus David verglichen und nach Vernichtung des Höllenhundes verkündet die Göttliche Vorsehung dem Hause Österreich eine Stammesreihe bis zur Wiederkunft Christi, was jene geheimnisvollen Wappenbuchstaben A.E.I.O.U. (Austria Erit In Orbe Ultima) zum Ausdruck bringen. Ohne Zweifel drückt dieses Thema auch dem Karfreitagsspiel seinen Stempel auf; beim Fronleichnamsspiel ist dies an Hand des Textes leicht zu belegen. Die Musik zu diesem Stück wie auch zu dem vom Neujahrstag schrieb der kaiserliche Hoforganist F. T. Richter.

Daß der Stoff „David“ sehr beliebt war, läßt sich schon daran ermessen, daß bereits Müller⁶⁸ 82 Aufführungen angibt, die sich mit diesem Thema beschäftigen und die verschiedensten Facetten aufleuchten lassen wie zum Beispiel David und Goliath, David und Jonathan, David und Saul, Der Büsser David, David und Absalon, David und Salomon. Das Fronleichnamsspiel bringt vor allem die Verbundenheit des Hauses Österreich mit der Eucharistie zum Aus-

⁶⁷ Inhalt siehe Fröhler, Jesuitendramen (wie Anm. 12), 87 ff. bzw. 91 ff.

⁶⁸ Müller, Jesuitendrama (wie Anm. 30), Band 2, 104 f.

druck, und diese war es auch, die der „Sonne der Eucharistie“ zum Sieg über den ottomanischen (Halb-)Mond verhalf.

Noch einer interessanten Aufführung von 1684 vor dem Kaiserpaar ist zu gedenken, nämlich jener am Festtag des hl. Ignatius (31. Juli) dargebotenen mit dem Titel *MILITANS ECCLESIA AD MAJOREM SUI NOMINIS GLORIAM NOVO PER B. IGNATIUM SUBSIDIO ROBORATA*.⁶⁹ Zum Unterschied von der sonst üblichen Einteilung in Akte und Szenen, deren Zählung innerhalb des Aktes mit 1 beginnt, ist die Zählung der als „Einführung“ bezeichneten Szenen von Anfang an durchlaufend, das heißt, nach dem Prolog folgt 1. bis 3. Einführung; unterbrochen durch CHOR schließt die 4. und 5. Einführung an, die ihrerseits durch CHOR II unterbrochen mit 6. bis 8. Einführung fortsetzt und mit dem Epilog abschließt, sodaß sich trotzdem eine Gliederung in drei Teile klar abzeichnet. Neben diesem rein formalen Unterschied weicht auch der Inhalt von den ansonsten pragmatischen Handlungsabläufen wesentlich ab. Es ist die Darstellung der Sendung des hl. Ignatius in allegorischer Form, die sich in der von Ferdinand Tobias Richter musikalisch gestalteten Doppelhandlung fortsetzt. Für diese wird wiederum die griechische Götterwelt bemüht. Im Prolog treten Jupiter und Juno angelockt von Apollos Saitenspiel auf, während Orpheus sich freut, daß er mit seiner Laute wilde Tiere aus dem Wald und Delphine aus dem Meer locken kann. In der 1. bis 3. Einführung wird vorgestellt, wie sich die rechtgläubige Kirche der von Gottlosigkeit und Ketzertum bedrohten Länder Europas erbarmt und von Gott Ignatius als Schutz und Schirm erbittet. Ignatius wird in der Einsamkeit vom Verlangen erfaßt, den europäischen Ländern zu helfen. Sein Herz wird von weltlicher Liebe befreit und gestärkt, in Freud und Leid, in Glück und Unglück standzuhalten. Im Chor schöpft Thetys volles Vertrauen, daß Ignatius' Starkmut und Standhaftigkeit das gute Werk vollbringen werden. Dies anzuzeigen, überreicht sie *Vulcanus Ignatii Herz in Gestalt eines Diamanten*. In der 4. Einführung bemüht sich Spanien, Ignatii Abgang zu verhindern, während in der 5. die Welt sich erbost zeigt, daß Ignatius sie so sehr verachtet und fordert den höllischen „Grimmen“ auf, allerhand Anschläge zu vollziehen. Im Chor II wird gezeigt, wie sich die Elemente gegen Ignatius gebrauchen lassen. In den *Einführungen 6 bis 8 wird dargestellt, welche Widerstände Ignatius zu Wasser und zu Lande zu überwinden hat, bevor er die europäischen Länder wieder ihrer rechtmäßigen geistlichen Mutter (das heißt dem katholischen Christentum) zuführen kann*. Im Epilog statten diese Länder dem Erzhaus Österreich ihren Dank dafür ab, daß es aus seinen Erbländern einen so eifrigen Seelenhirten und Retter der katholischen Kirche gesandt hat, richten dem Hause Habsburg ein Ehrengerüst auf und wünschen ihm ewiges Heil und Wohlerge-

⁶⁹ Inhalt siehe Fröhler, Jesuitendramen (wie Anm. 12), 94 ff.

hen. Man darf annehmen, daß es bei dieser Produktion nicht an Pracht der Ausstattung mangelte, einer Pracht, wie sie die in den Chören aufgebotene Götterwelt erahnen läßt. Daß sich die Lebensgeschichte dieses Heiligen in Darstellungen über das ganze 17. und 18. Jahrhundert verteilt findet, ist angesichts der Bedeutung, die ihm in dieser Zeit zukam, nicht weiter verwunderlich. Valentin⁷⁰ zählt von 1609 bis 1771 insgesamt 41 Darbietungen auf, zu denen sich gewiß noch eine große Zahl nicht dokumentierter Aufführungen gesellt. Die überlieferten bedienen sich der verschiedensten Episoden seines Lebens; fast nie aber fehlt die Bezugnahme auf seine Bekehrung vom weltlichen Soldaten zum Soldaten Gottes als wunderbares Beispiel für die Weltflucht eines jungen Mannes, der, statt Ruhm, Ehre und Vermögen zu erwerben, es vorzieht, Gott allein zu dienen.

Doch kann das Leben dieses großen Heiligen nicht die Gefahr vergessen lassen, die auch nach der Befreiung Wiens noch immer von den Türken droht. Und so greift man nach längerer Zeit wieder auf den arabisch-türkischen Themenkreis zurück. 1695 geht in Linz *PRODIGIOSUS DEIPARENTIS FAVOR IN TRIBUS NOBILIBUS EQUITIBUS CUM ISMERIA EX AEGYPTI CAPTIVITATE IN FRANCIAM TRANSLATIS DEMONSTRATUS*⁷¹ über die Bühne. Szarota, die neben der Perioche dieser Aufführung auch die der Dillinger von 1660 mit dem Titel „*Maria Exhilaratrix*“ aufnimmt, bringt dazu einen interessanten Kommentar.⁷² Sie stellt zunächst fest, daß sich beide Autoren auf die gleichen Quellen berufen, im wesentlichen aber auf Gumpenbergs Atlas Marianus stützen. Vom Dillinger Stück schreibt sie, daß es nur als Torso erhalten sei, jedoch im ausführlichen Argumentum einen Ersatz für die verloren gegangenen Inhaltsangaben der Szenen biete. Von besonderem Interesse aber ist die Epistel „*ad eruditum Spectatorem*“, in der sich der Verfasser gegen die eingebürgerte Theorie verwahrt, daß Komödien nur von niedrigen Personen handeln sollen. Über das Linzer Stück gibt sie folgenden Kommentar: *Das 35 Jahre später entstandene Linzer Stück ist in drei Akte eingeteilt, bemerkenswert sind der mythologische Prolog und Epilog und die mythologischen Chöre an den Aktabschlüssen... Die Chöre handeln von den berühmtesten Helden und Symbolen der griechischen Mythologie: Ulysses, Theseus, Jason; außerdem erscheint Prometheus der Mutter der Jünglinge im Traum (1, 2), und schließlich spielt das Palladium (Bild der Pallas vor Troja) im Epilog eine Rolle. Diese Vorliebe für die Mythologie ist ganz besonders ein Charakteristikum der Linzer Bühne, die Stücke von großer künstlerischer Wirkung darbot.*

⁷⁰ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1 und 3/2.

⁷¹ Inhalt siehe Fröhler, *Jesuitendramen* (wie Anm. 12), 100 ff.

⁷² Szarota, *Jesuitendrama* (wie Anm. 5), 1/2, 1203 ff., Kommentar 1762 ff.

Die Handlung ist nun weit komplizierter als in der Quelle. Hier findet sich schon die im Bacqueville von 1714 erwähnte Komplizierung der Handlung, die hauptsächlich durch leidenschaftliche Liebe verursacht wird. Die Liebe zur Sultanstochter Ismeria verführt den Feldherrn Arsavernus zu Versuchen, den Rivalen Luidfried umzubringen. Ismeria aber gibt ihre heimliche Liebe durch Übersendung der unfehlbaren Lanze kund, die sie von Arsavernus als Liebespfand erhalten hat. Der Sultan gibt seiner Tochter den Schlüssel zum Kerker der Jünglinge, sie soll diese durch ihre Schönheit zum Islam bekehren; sie gibt bekannt, daß sie dem gehören werde, der sich als erster zum Islam bekehre, worauf die Jünglinge antworten, sie seien schon einer viel schöneren Frau verlobt; die Bemerkung weckt bei Ismeria den Wunsch, ein Bild dieser schönen Frau zu sehen. Chlodomir verspricht, eines zu malen. Während sie schlafen, bringt ein Engel ein Bild Marias in den Kerker. Ismeria staunt über die ungewöhnliche Schönheit und ist gewillt, ihren Glauben zu ändern. Maria rät zur Flucht. Ismerias Bruder, der das Bild auch gesehen hat, beschließt, sich seiner Schwester und den drei Rittern anzuschließen. Auf der Flucht von Arsavernus fast eingeholt, werden sie von einem Engel in Gestalt eines Fischers gerettet. Arsavernus, der sich entleibt hat, verfolgt die Flüchtigen als Schattengeist in Tigergestalt, jedoch kommt diesen ein Schutzengel in Gestalt eines Einsiedlers zu Hilfe. Sie werden, während sie schlafen, durch eine himmlische Macht in ihre Heimat versetzt, dort aber von Bauern, die erfahren haben, daß ihre Höfe von „Wandergesind“ in Brand gesteckt worden seien, gefangengenommen und aufs Schloß gebracht, wo sie aber ihre Mutter, die mit Lösegeld bereit steht, rechtzeitig erkennt. Und alles hat bei aller Veränderung einen festen Bezugspunkt, nämlich den unerschütterlichen Glauben an Mariens Hilfe. Angesichts des in der Perioche dargestellten lebhaften Handlungsablaufs glaubt man gerne den Worten des Chronisten von 1695: *Placuit non substratae solum materiae, sed et machinarum apparatu, atque actorum bene instructorum dexteritas*⁷³ (Es gefiel nicht nur die Angemessenheit des dargebotenen Stoffes, sondern auch die geschickte Anwendung der Geräte und die Gewandtheit der gut unterwiesenen Darsteller). Für Linz ist eine weitere Aufführung dieses Stoffes für 1735 belegt; Müller⁷⁴ gibt drei Aufführungen an: 1614 Ingolstadt, 1665 und 1670 Graz, Szarota die bereits erwähnte Aufführung von Dillingen 1660, Beckenbauer⁷⁵ führt neben einer Aufführung in Landshut 1656 noch eine für 1653 in Konstanz an und erinnert an die Verwandtschaft des Stoffes mit Mozarts „Entführung aus dem Serail“, Valentin⁷⁶ ergänzt diese Liste mit den Aufführungen in Klagenfurt 1713 und in Wiener Neustadt 1719.

⁷³ ÖNB, CVP 12091, fol. 51^v.

⁷⁴ Müller, Jesuitendrama (wie Anm. 30), Band 2, 215.

⁷⁵ Beckenbauer, Theateraufführungen (wie Anm. 23), 86.

⁷⁶ Valentin, Le théâtre (wie Anm. 11), 3/1.

Zu diesem orientalisch-türkischen Stoffkreis gehört auch der LAMPRINUS von 1698.⁷⁷ Von Seeräubern gefangen und an Sultan Selim als Sklave verkauft, nimmt Lamprinus den islamischen Glauben an und erreicht dadurch eine hohe Stellung bei Hofe. Der in Ungnade gefallene Höfling Murates soll sterben, wird aber, als sich Lamprinus bereit erklärt, für ihn zu sterben, begnadigt. Tamulia, eine gefangene Christin, die zwangsweise zum Islam übertreten ist, bedauert Lamprinus' Übertritt sehr. Er zeigt ihr ein gesticktes Kreuz, das sie als jenes erkennt, welches sie einst ihrem Bruder schenkte. Sie umarmen einander, Murates sieht dies und meldet es dem Sultan. Murates freut sich, daß Lamprinus sterben soll, er soll den wilden Tieren vorgeworfen werden. Ungeduldig eilt Murates zur Löwengrube und fragt, ob der Befehl der Sultans ausgeführt wurde, worauf er sofort selbst in die Grube geworfen wird. Lamprinus wird auf dem Wege zur Löwengrube durch die Erscheinung eines blutigen Kreuzes erschreckt, geht in sich und bereut seine Verleugnung des Kreuzes. Er kommt daher nach Murates zur Löwengrube, erfährt, was geschehen ist und beschließt zu fliehen. Unterwegs trifft er Tamulia, sie entkommen gemeinsam und preisen Gott für ihre Befreiung. Für den allegorischen Prolog wird Jupiter bemüht, der den Schmachgeist züchtigt; die Unschuld erkennt diesen nicht und schützt ihn. Zum „Dank“ will er die Unschuld der Grausamkeit in Gestalt eines Drachen überliefern, wird aber von der göttlichen Gerechtigkeit in den Rachen des Drachens gestürzt. In Chor I werden die Treue, der Neid, die Eifersucht, der Argwohn und zwei Herzen aufgeboten, welche sich in brüderlicher Liebe entzünden und in die Luft schwingen. Im Chor II erlebt die Schmach das Schicksal Actaeons, das heißt, sie wird in einen Hirsch verwandelt und von Hunden zerrissen. Im Epilog wird die Unschuld mit der Krone des Sieges belohnt. Wenn man sich nun vergegenwärtigt, daß Jupiter gewöhnlich in französischer Hoftracht mit goldenem Bart und ebensolcher Krone erschien, in der Linken das Szepter mit Adler, in der Rechten Strahlen, angetan mit einem Mantel, golddurchwirkt mit Blumen und Tieren, auf der Brust einen Schild aus Geißfell, auf dem Schoß Blitze und Hörner und zum Zeichen seiner Götterwürde Hemd und Strumpfhose aus Hermelin,⁷⁸ kann man sich den allein für die Doppelhandlung erforderlichen Aufwand vorstellen.

Auch fällt die antithetische Anordnung der Szenen auf; zum Beispiel Akt I, 1: ein Fest; I, 2: Selbstmordversuch des Murates; I, 3: Tanz der Schiffs- und Ruderknechte; oder I, 7: Selim läßt sich erweichen, Murates zu begnadigen; I, 8: Melabegus beneidet Lamprinus und beschließt, ihn zu beseitigen. Auch

⁷⁷ Inhalt siehe Fröhler, Jesuitendramen (wie Anm. 12), 104 ff.

⁷⁸ Vgl. Margret Dietrich, Götter und Halbgötter auf der barocken Bühne. In: Maske und Kothurn 1958, 355.

dieser Stoff war ziemlich beliebt; in Linz selbst finden sich noch zwei Aufführungen zu diesem Thema, und zwar 1734 unter dem Titel *LAMPRINUS MORTI PER CALUMNIAM STRUCTAE EREPTUS* und 1738 als *FRA-TRUM AMOR IN LAMPRINO ET THAMULIO*, ein Stück, das Szarota⁷⁹ als österreichische Parallele zu den bayerischen und schweizerischen Dramen der Bruderliebe wertet. Valentin⁸⁰ führt außer der Linzer Aufführung von 1698 nur noch sieben weitere an anderen Orten an.

Um Geschwisterliebe geht es auch in dem am 31. Juli 1680 vor Kaiser Leopold I. aufgeführten Stück *INNOCENTIA SIVE AB IPHIGENIA ORESTES LIBERATUS*.⁸¹ Im Kommentar zu diesem Stück weist Szarota⁸² darauf hin, daß das Linzer Jesuitentheater eine besondere Vorliebe für den griechischen Mythos entwickelte, die sich besonders das 18. Jahrhundert hindurch in zahlreichen Aufführungen zeigte. Außer den sechs von ihr genannten Titeln im 17. Jahrhundert finden sich noch zwei weitere und im 18. Jahrhundert sind es gar 16, deren Stoff der griechischen Mythologie entnommen ist. Als besonders findet sie die Tatsache, daß in den verfügbaren griechischen Mythologien keinerlei Hinweise auf Iphigenies Fürsprache bei Thoas steht, und auch von Thoas' Großmut, die schließlich allen Griechen die Freiheit schenkt, ist nirgends die Rede außer in der vorliegenden Perioche, in welcher Thoas als der durch Iphigenie zur Menschlichkeit (*humanitas*) erzogene Herrscher erscheint, also genau so, wie ihn Goethe in seiner „Iphigenie auf Tauris“ etwa hundert Jahre später darstellt. Und Szarota meint, daß der Jesuitenautor, dem Zug der Zeit folgend, die humane Interpretation von Thoas' Charakter selbst erfunden hat. Im übrigen handelt es sich dabei um einen Stoff, der schon mehr als 400 Jahre v. Chr. von Euripides in „Iphigenie bei den Tauriern“ und „Iphigenie auf Aulis“ behandelt wurde, auf den Ordensbühnen der Jesuiten und Benediktiner gespielt, vielfach zu Opern verarbeitet – hier sei nur an Antonio Draghi und Christoph Willibald Gluck erinnert – und schließlich von Goethe in klassische Form gebracht wurde.

In *FRAUS FORTUNATA SIVE NINUS TUM REX ASSYRUS* geht es um eine Mutter, die ihrem minderjährigen Sohn das Königreich zu erhalten sucht, das ihm nach dem plötzlichen Tod seines Vaters durch eine Verschwörung ent-rissen werden soll.⁸³ Hier taucht ein in der Folge öfter verwendetes Motiv auf: Rettung durch Kleidertausch. Semiramis verkleidet sich als Mann, um damit den Tod ihres Gatten zu verschleiern und an seiner Stelle zu regieren, bis der

⁷⁹ Szarota, Jesuitendrama (wie Anm. 5), 1/1, 87.

⁸⁰ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1.

⁸¹ Inhalt siehe Fröhler, Jesuitendramen (wie Anm. 12), 21.

⁸² Szarota, Jesuitendrama (wie Anm. 5), 2/2, 2277 f.

⁸³ Inhalt siehe Fröhler, Jesuitendramen II (wie Anmerkung 57), 144 ff.

Sohn alt genug ist. Dieser wird von einigen Adelligen gefangen, entflieht aber und tauscht, um unerkannt zu bleiben, seine Kleider mit einem Hirten, der als König betrachtet und von den Verschwörern umgebracht wird. Auch hier haben wir es mit einer komplizierten Handlung und häufigem Szenenwechsel zu tun. Auch hier treten in der über Prolog, Chor I, II und Epilog geführten Parallelhandlung mythologische Personen und allegorische Figuren auf, wie zum Beispiel im Prolog Iris, Castor und Pollux, Glück und Neid, im Chor I der Friede, die Vorsehung, Amoren, Mars und Bellona, im Chor II Ninus' Genius, die Zeit, die Trauer und die Vorsehung; der Epilog ist als Neujahrswunsch und Huldigung an das Kaiserpaar gestaltet.

Während es in dieser Staatsaktion im wesentlichen um die Elternliebe geht, konkret um die Liebe der Mutter zu ihrem Kind, für das sie jedes Opfer auf sich nimmt, stellt TITUS MANLIUS (1680) den militärischen Gehorsam über die elterliche Liebe. Titus, der sich entgegen dem ausdrücklichen Befehl des Feldherrn, seines Vaters, auf einen Kampf mit dem Feind einläßt, wird, obwohl er den Kampf siegreich bestanden hat, zum Tode verurteilt und hingerichtet. Es ist interessant festzustellen, daß die Linzer Aufführung die älteste auf den Jesuitenbühnen dokumentierte ist; 12 weitere Aufführungen zu diesem Thema, darunter 1719 eine zweite in Linz, sind erst für das 18. Jahrhundert nachzuweisen.⁸⁴

Auch der 1692 angeführte Titel ALEXANDER MAGNUS AD PARENTIS PHILIPPI TRIUMPHOS bietet einen breiten Spielraum für Überlegungen, welches Thema aus Alexanders Leben aufgegriffen wurde. Jedenfalls benützte man diesen Stoffkreis auf der Jesuitenbühne gerne, denn Valentin⁸⁵ führt 11 Aufführungen an, wozu noch drei bei ihm nicht erwähnte in Klagenfurt⁸⁶ 1707, 1734 und 1735 kommen, wobei auch hier bemerkenswert ist, daß die Linzer Aufführung als erste dieses Titels bei den Jesuiten dokumentiert ist, für Salzburg dieser Titel jedoch schon für 1684 bezeugt ist.⁸⁷ Bei den späteren Aufführungen geht es wohl meist um das Motiv der „clementia“, der Milde. In BOGARIS REX BULGARIAE (1693) wird Bogaris durch die Witwe des römischen Kaisers, Theodora, 864 bekehrt, wie die LA⁸⁸ ausdrücklich angeben, also nicht durch ein Gemälde vom Jüngsten Gericht, wie dies bei den von Valentin⁸⁹ angeführten Stücken der Fall ist.

In dieser Periode wird das biblische Thema „Joseph“ zweimal aufgegriffen,

⁸⁴ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1.

⁸⁵ Ebenda.

⁸⁶ Drozd, *Schul- und Ordens theater* (wie Anm. 51), 221, 230, 231.

⁸⁷ Heiner Boberski, *Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617–1770)*. Wien 1978, 248.

⁸⁸ ÖNB, CVP 12089, fol. 29^v.

⁸⁹ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1.

und zwar mit JOSEPHUS AEGYPTIORUM PATER (1675) und JOSEPHUS PROREX AEGYPTI (1689), wobei das erstgenannte Stück auf der neu eingerichteten Bühne aufgeführt wird, wie die LA⁹⁰ berichten. Bei beiden Stücken könnte es sich um eine Bearbeitung oder Wiederaufführung des von Jakob Bidermann verfaßten und 1615 in München aufgeführten „Josephus Aegypti Prorex“ handeln.⁹¹ Ein weiteres, beliebtes biblisches Thema war JOANNES BAPTISTA, das in Linz 1700 und 1731 gewählt wurde, Valentin aber insgesamt 22 Aufführungen dokumentiert.⁹²

Auffällig ist das Ansteigen der Zahl der Märtyrerdramen; den Reigen eröffnet JUSTUS MARTYR (1673).⁹³ Thema dürfte der Justus Antiodorensis sein, das ist der neunjährige Märtyrerknabe von Auxerre, der um 304 den Tod erlitt und dessen Lebensgeschichte bereits 1604 bei den Jesuiten in Ingolstadt und 1608 in München, beide Male unter der Regie von Jakob Bidermann, aufgeführt wurde. Im Vordergrund stand wohl die bei jungen Menschen besonders bewunderswürdige Treue zum Glauben, aus dem die Kraft geschöpft wurde, allen Lockungen, aber auch allen Qualen der Folterung zu widerstehen. Im S. PROCOPIUS MARTYR (1686) dürfte derselbe Grundgedanke vorherrschen wie in dem bei Adel⁹⁴ genannten Codex „Invicta Christiani Herois Fortitudo sive Neanias a Christo Procopius dictus“, aufgeführt am 31. Juli 1687 vor Kaiser Leopold I. in Wien, oder der bei Szarota⁹⁵ für Oktober des gleichen Jahres durch eine Perioche dokumentierten Aufführung eines „S. Procopius Martyr Antiochenus“: Von seiner Mutter zu Diokletian gebracht, erhält er den Auftrag, die Christen zu verfolgen, wird jedoch unterwegs vom Donner gerührt und beschließt, ein besseres Leben zu führen. Nach einem Sieg über die Agarener weigert er sich, den Göttern zu opfern und wird von seiner Mutter bei Diokletian angezeigt. Er wird grausam gemartert, aber durch einen Engel wieder geheilt. Durch dieses Wunder werden seine Wächter, seine Mutter und andere zum Christentum bekehrt. Da ihm auch weitere Martern nichts anhaben können, wird er schließlich enthauptet. Standhaftigkeit im Glauben soll schließlich auch durch das Stück D. JACOBUS COGNOMINE INTERCISUS (1688) gezeigt werden. Als im 5. Jahrhundert die Christen in Persien verfolgt werden sollen, leugnet Jacobus zunächst seinen christlichen Glauben. Seine Mutter und seine Frau sind darüber betrübt und machen ihm Vorwürfe.

⁹⁰ ÖNB, CVP 12224/5, p 77: *Lincensis Apollo... in scenam noviter comparatam...*

⁹¹ Vgl. das zu Josephi Patriarchae Manipulus Gesagte.

⁹² Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11).

⁹³ Vgl. Müller, *Jesuitendrama* (wie Anm. 30), Band 1, 50 und 57; weitere Aufführungen Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1.

⁹⁴ Kurt Adel, *Handschriften von Jesuitendramen in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien*. In: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 12 (1960), 108, Nr. 205.

⁹⁵ Szarota, *Jesuitendrama* (wie Anm. 5), 2/2, 1325 ff.

Neuerlich an den Hof befohlen bekennt er sich zum Christentum. Der König läßt ihm nun Stück für Stück die Glieder abschneiden. Die Legende berichtet, daß er nach jedem abgeschnittenen Glied Gott dankte. Durch die Ermahnung der Gattin wird aus einem Abtrünnigen ein ruhmreicher Verteidiger des Glaubens.⁹⁶

Die unter dem Titel „Sigismundus“, „Sigericus“ oder „Clodomirus“ aufgeführten Stücke behandeln den gleichen Stoff, dem folgende Legende zugrunde liegt: Sigismund, der schon vor 500 katholisch geworden war, folgte 516/517 seinem arianischen Vater Gundebald auf den Thron der Burgunder. Über Anstiften seiner zweiten Gemahlin ließ er Sigericus, seinen Sohn aus erster Ehe, erdrosseln. Als er die Beweggründe seiner Gattin erkannte, bereute er seine Tat und leistete hiefür Buße im Kloster St. Maurice in Wallis, das er erneuerte und reich beschenkte und überdies einen ununterbrochenen Chorgesang einrichtete. 523 wurde er vom Frankenkönig Chlodimir besiegt, gefangengenommen und in der Nähe von Orleans zusammen mit seinen Angehörigen in einem Brunnen ertränkt. Der Stoff, der nicht nur die Möglichkeit für hochdramatische Szenen bot, sondern auch eine Reihe wirksamer Motive aufwies, wie zum Beispiel die böse Stiefmutter, Verwandtenmord, Buße und Rache, erfreute sich bei den Jesuiten besonderer Beliebtheit, wofür die von Valentin⁹⁷ dokumentierten 47 Aufführungen beredtes Zeugnis ablegen. Szarota⁹⁸ druckt in ihrer Sammlung zehn Periochen zu diesem Stoffkreis ab, die sich über die Jahre 1624 bis 1739 verteilen.

In Linz fand dieser Stoff 1690 unter dem Titel POENITENS CORONATUS seu SIGISMUNDUS HEDUORUM REX é PARRICIDA MARTYR – *Gekroente Buß oder Sigmund der Heduer König / Auß einem Todtschläger seines eigenen Sohns / ein Blut = Zeug Christi*, ein Stück, das als Perioche überliefert ist,⁹⁹ und 1715 als SIGERICUS, INNOCENS PATERNI FURORIS VICTIMA. Von diesem Stück ist nur der lateinische Titel bekannt, jedoch verrät der Doppeltitel auch das Grundmotiv. Ist es im ersten Stück die durch Reue und Buße erlangte Märtyrerkrone, so dürfte sich im zweiten der Nachdruck auf die der Reue nachfolgende Buße in dem Kloster verlagern. Und sicherlich spielen auch im zweiten Stück Lüge, Untreue und Intrige eine große Rolle, wie es eben der Zeitgeist verlangt. Sigmunds Gattin Camilla ist wegen angeblicher geringer Ehrerbietung ihres Stiefsohnes ergrimmt und redet daher Sigismund ein, er trachte ihm nach dem Leben. Sigismund glaubt es und läßt Sigericus im Schlaf umbringen.

⁹⁶ ÖNB, CVP 12227/4 berichten: *Lincii... in scenam dato... D. Jacobo cognomine interciso conjuge sua Hortatrice ex Apostata glorioso propugnatore.*

⁹⁷ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1 und 3/2.

⁹⁸ Szarota, *Jesuitendrama* (wie Anm. 5), 2/2, 1767–1850; Kommentare dazu 2435–2445.

⁹⁹ Text siehe Fröhler, *Jesuitendramen* (wie Anm. 12), 96 ff.

Antoninus, Obrist-Hofmeister des Sigericus, will dessen Tod rächen und verschwört sich mit Fernandus und Alphonsus gegen Camilla. Dieser verrät Camilla den Plan und wird beauftragt, Antoninus und Fernandus umzubringen; er lockt beide in den Garten und erdolcht sie dort. Auch Verkleidung spielt wieder eine Rolle; auf der Flucht tritt der König erst als Einsiedler, dann als Bauer auf. Das Wirkungsvollste aber ist die Enthauptung Sigismunds: Sein abgeschlagenes Haupt ist von einem „wunderlichen“ Licht umgeben. Das erschreckt Chlodimir so sehr, daß er die Verfolgung der Heduer aufgibt. Interessant auch die Gestaltung der Doppelhandlung: Im Prolog weckt die Freigebigkeit in Gestalt der Chloris die freien Künste und lädt sie in den Garten ein, bei dessen Eingang Flora und Daphne Lorbeerkränze flechten, ein Hinweis auf die Krönung der Buße, wie sie in der letzten Szene durch ein wunderbares Licht um das abgeschlagene Haupt sichtbar gemacht wird. Die mythologischen Szenen von Prolog und Epilog werden in den Chören von allegorischen abgelöst. Im Chor I werben Unschuld und Kindesliebe um das Vaterherz; dieses aber wird von Zorn und falschem Verdacht besiegt. Im Chor II beklagen sich Unschuld und Kindesliebe über ihre Verdrängung bei Jupiter, der das Herz den Sorgen und Schmerzen zur Peinigung übergibt. Im Interchorus III wird das Vaterherz gepeinigt. Es bittet um Hilfe und erhält sie vom Himmel; Jupiter vertreibt Sorgen und Schmerzen mit seinem Donnerkeil aus dem Herzen und macht es glänzend wie die Sonne. Daß die Hilfe vom heidnischen Jupiter kommt, stört weder den Autor noch Schauspieler oder Zuschauer; es ist jedem ein vertrautes Bild und Gleichnis. Auch in diesem Stück finden sich bewußt antithetisch gereimte Szenen: Dem fröhlichen Tanz der Vogelfänger in I, 4 folgt die Ermordung in I, 5. Bemerkenswert auch das üble Vorzeichen in I, 4, das Sigericus darin sieht, daß er sich beim Tanz bis zum Hals ins Netz verwickelt.

Im *Argumentum* der Linzer Aufführung sind als Quellen angegeben: Der hl. Gregor von Tours mit seiner „*Historia Francorum*“ und dem Buch „*Gloria Martyrum*“, Baronius mit seinen „*Annales Ecclesiastici ad annum 526*“ und Ribadeneira mit „*Flos Sanctorum*“. In den zehn bei Szarota abgedruckten Periochen zu diesem Stoff wird der hl. Gregor neben anderen achtmal als Quelle angeführt. Und doch erweist sich jede Aufführung als eigene Bearbeitung mit oft beträchtlichen Abweichungen, was auch beim Bacqueville-Stoff für die Linzer Aufführungen von 1677 und 1714 nachzuweisen war. Der jeweilige Choragus bearbeitete den Stoff entsprechend den Bedürfnissen der eigenen Bühne, den pädagogischen oder seelsorglichen Erfordernissen des Kollegstandortes. Auch daß man bestimmte Ereignisse der Quelle wegließ oder umfunktionierte, oder auch etliches dazudichtete, das den eigenen Vorstellungen besser zusagte, wird an Hand der Kommentare der bei Szarota abgedruckten Periochen deutlich und berechtigt zu der Feststellung, daß fast jeder Aufführung eine eigene Bearbeitung zugrundelag.

Im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ist das Auftauchen von sechs Heiligendramen bemerkenswert, deren Grundtenor neben der Standhaftigkeit im Glauben die Bewahrung der Jungfräulichkeit ist. Das mag vielleicht mit der gewissen Endzeitstimmung zu tun haben, die sich jeweils gegen Ende eines Jahrhunderts breit macht und sich in einer gewissen Lockerung der Sitten kundtut, der nun die Darstellung der Glaubensfestigkeit und Keuschheit entgegenwirken soll. Den Reigen eröffnet die D. MARGARITA AGATHA, die nach vielen Beweisen ihrer Geduld und Tugendhaftigkeit mit Malcolm III., dem König von Schottland, verheiratet wurde. Vermutlich stellte man auch in diesem Falle einen allegorischen Bezug Margarita – Perle her, wie dies schon 1468 bei der Vermählung Karls von Burgund mit Margarethe von York geschah.¹⁰⁰ Auch ihr frommes Wirken in der Kirche, bei den Armen und Kranken, sowie ihre Gefangenenbesuche dürften dabei nicht zu kurz gekommen sein.

Bei S. THEODORA (1696) handelt es sich um die Anfang des 9. Jahrhunderts auf der Insel Ägina geborene Theodora, die 824 während des Arabersturmes nach Saloniki floh und dann als Witwe in das dortige Stephanskloster eintrat. Auf der Flucht dürfte sich das Ereignis begeben haben, welches der in den LA verzeichnete Titel verrät, daß sie nämlich durch Kleidertausch mit dem Soldaten Didymus der Gefahr des Verlustes der Jungfräulichkeit entrisen wurde.¹⁰¹

Als nächstes Stück mit den gleichen Motiven begegnet uns 1697 *Die Gute vnd Großmüthige Mutter / Dargestellt In der Heiligen SOPHIA welche Ihre Töchter zu der Marter auffgemuntert vnd begleitet hat*. Hievon ist die lateinisch-deutsche Perioche überliefert,¹⁰² aus der klar hervorgeht, daß dieses Stück nicht von der römischen Jungfrau handelt, die um 304 in der Diokletianischen Christenverfolgung den Märtyrertod erlitt, sondern um eine volkstümliche Umdeutung beziehungsweise Personifikation der theologischen Tugenden, denen man Sophia als Mutter hinzufügt.¹⁰³ Sie alle widerstehen nicht nur den Versuchungen der weltlichen Liebe, sondern auch allen Versuchen, sie vom Glauben an Christus abzubringen. Der Autor bietet tatsächlich alle Kunst des Barocks auf, das Stück so spannend wie möglich zu gestalten. In der vom Prolog über Chor I, II und Epilog geführten Doppelhandlung wird eine Fülle von allegorischen Figuren aufgeboten: die Abgötterei, die vier Elemente, die göttliche Vorsehung, die göttliche Liebe, die Kirche, die irdische Liebe, die Mutterliebe, der Glaube, die Hoffnung, die Liebe und die Weisheit. Auch in

¹⁰⁰ Enzinger, Entwicklung des Wiener Theaters (wie Anm. 32), 34.

¹⁰¹ ÖNB, CVP 12096, fol. 47^v.

¹⁰² Perioche im HistJbL 1993, 19 ff.

¹⁰³ Genaueres zum Thema S. Sophia siehe Lexikon für Theologie und Kirche, Band 9. Freiburg 1964, 888 f.

der Haupthandlung versucht der Autor die Spannung zu steigern. Sophias Freigelassener Theodorus, der mit Spes und Caritas zum Papst unterwegs ist, erleidet Schiffbruch; Sophias Töchter rettet ein Engel in Schiffergestalt, Theodorus wird von Commodus befreit (I, 1). In I, 3 führt der verkleidete Engel die Töchter zur besorgten Mutter; in I, 4 wird der auf der Suche nach Fides in die Katakomben eingedrungene Commodus beim Versuch, heimlich ein Kreuz mitzunehmen, des Gebrauchs seiner Glieder beraubt und muß hinausgetragen werden. In II, 4 wird Commodus, der bei der Verfolgung von Spes und Caritas in die Küche gerät, dort durch göttliche Kraft so verblendet, daß er rußiges Küchengeschirr umarmt und küßt in der Meinung, die beiden Jungfrauen zu umarmen. In II, 9 wirft Elpinus, das ist die verkleidete Fides, mit Hilfe des Kreuzes die Götzenbilder zu Boden und vertreibt den Teufel aus dem Leib des vorübergehend durch Zauber wiederbelebten Prinzen. In III, 4 wird die wegen ihrer Beständigkeit im Glauben gegeißelte Fides im Kerker von einem Engel besucht und geheilt. Während in III, 3 die an einen Baum gebundene Sophia von Commodus bedrängt wird, Weihrauch zu opfern, wird der Baum von einem Donnerschlag getroffen, der Commodus niederwirft, Sophia aber befreit. Daneben natürlich kommen auch Hofintrigen, Verstellung, Lüge und Mordanschlag zur Anwendung.

Bereits zwei Jahre später, 1699, führen die Studenten das Stück *LILIA MIXTA ROSIS EFFLORENTIA IN SANCTA DIMPNA REGIS HIBERNI FILIA A PARENTE SUO OB FIDEM & CASTITATEM CRUDELITER PEREMPTA*. *Lilien mit Rosen vermengt Hervorsprossend In der Heiligen DIMPNA Deß Königs in Irland Tochter / so von ihrem eignen Vatter / wegen deß Glaubens vnd Jungfräulicher Reinigkeit grausamblich hingerichtet*¹⁰⁴ auf. Als Quelle wird Petrus Cameracensis angeführt. Auch hier wird in der Gestalt der Dimpna die Standhaftigkeit im Glauben und die Keuschheit dargestellt. Auch in diesem Stück wimmelt es von Intrigen, Verschwörungen, geplanten Morden mit Dolch und Gift, Lug und Trug, mit einem Wort von allen Ingredienzien eines verderbten Hoflebens. All das hilft wesentlich, die Tugendhaftigkeit der Heldin umso heller leuchten zu lassen. Ungewöhnlich ist der von Canutus dem König Alfred unterbreitete Vorschlag, er möge seine eigene Tochter heiraten, da sie die Schönste sei, also Inzest zu begehen, nur damit er selbst die Schwester Manfreds, Alvilda, für sich gewinnen kann. Ungewöhnlich auch die Grausamkeit im Umgang mit Menschen. In II, 3 rät Florinda, das ist der verkleidete Erich, der Dimpna, sie möge ihren Vater mit Gift aus dem Wege räumen; in II, 8 verurteilt Alfred Manfred zum Tode; in III, 5 ordnet Alfred an, Serpilla, die der Dimpna zur Bewachung beigegebene Dienerin, sofort als Betrügerin zu verbrennen, als sich herausstellt, daß sich

¹⁰⁴ Perioche in *HistJbL* 1993, 24 ff.

Dimpnas Leiche nicht unter der aufgefundenen Grabinschrift befindet; in III, 8 erteilt Alfred Befehl, Gerebernus sofort umzubringen, weil dieser ihm die Ehe mit der Tochter verbieten will und ordnet auch deren Hinrichtung an, da sie sich seinem Ansinnen widersetzt, und bringt sie selbst um, als es keiner wagt, Hand an sie zu legen. Auch auf Wunder und Himmelserscheinungen kann man nicht ganz verzichten: Während Dimpna verschiedene Gebeine der von ihrem Vater hingerichteten Blutzweigen mit Perlen und Edelsteinen schmückt, erscheinen deren Seelen, sagen ihr einen „scharfen Streit“ voraus, zu dessen Bewältigung sie Dimpna mit einem vom Himmel gefallenem, goldenen Kreuz bewaffnen.

Auch anderer Kunstkniffe bedient man sich, um die Spannung zu erhöhen. So hält Gerebernus den vom Bären zerrissenen Körper des Dieners Erichs für Erich selbst, da er dessen Namen auf einer daneben liegenden Schärpe eingewirkt findet; Erich verkleidet sich als Frau und nennt sich Florinda, um unerkannt am Hofe Alfreds bleiben zu können; Manfreds Edelknabe verliert einen Brief seines Herrn, wodurch dessen Anschlag auf den König verraten wird; die gefänglich gehaltene Dimpna bewerkstelligt ihre Flucht in einem leeren Kleiderkasten, der ohne Argwohn hinausgetragen wird und anderes mehr. Zu ergänzen wäre noch, daß es sich bei Dimpna nicht um eine kanonisierte Heilige handelt.

Das Jahr 1700 bringt gleich zwei Aufführungen mit dem Grundthema „Jungfräulichkeit“: D. PARTHENO-MARTYR CATHARINA und VIRGINITATIS TRIUMPHATRIX sive S. WENEFRIDA VIRGINITATIS VICTIMA POST CAEDEM REDIVIVA. Im erstgenannten Stück wird die Legende der hl. Katharina von Alexandrien zugrundegelegt, die ja besonders verehrt wird, weil sie aus edlem Hause stammt und so gelehrt ist, daß sie 50 Weise von der Lehre Christi so weit überzeugen kann, daß sie für Christus den Martertod erleiden, den schließlich auch sie selbst erleidet. Wenefrida, eine wallisische Adelige, die im 7. Jahrhundert gelebt haben soll, wird von einem Priester veranlaßt, die evangelischen Räte zu befolgen und tritt, um den Zudringlichkeiten des Sohnes des Landesfürsten zu entgehen, in ein Kloster ein. Dieser jedoch ermordet sie. Wo ihr Haupt den Boden berührt, entspringt eine Quelle. Sie selbst erhebt sich wieder, behält jedoch lebenslang eine rote Narbe an ihrem Hals. Weit verbreitet war dieser Stoff nicht, denn Valentin¹⁰⁵ führt nur diese Linzer Aufführung an.

1687 wird ein anderer aktueller Stoff aufgenommen, nämlich der des PETRUS TELONARIUS (Petrus, der Zöllner), das ist die Geschichte vom reichen Zöllner, der aus Wut über das viele Bettlervolk einem Armen ein frischgebackenes Brot ins Gesicht wirft, aber durch einen Traum bekehrt wird,

¹⁰⁵ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1, 450, Nr. 3439.

sein Vermögen unter die Armen verteilt und, um weiterhin Almosen geben zu können, sich selbst einem Goldschmied als Sklaven anbietet. Eine gute Gelegenheit, das Laster des Geizes anzuprangern. Der Stoff erfreute sich einer beachtlichen Beliebtheit, wie verschiedene Bearbeitungen dartun.¹⁰⁶

Für 1700 ist eine Besonderheit anzumerken: Die LA¹⁰⁷ erwähnen für Linz insgesamt acht Aufführungen, von denen sieben mit Titel überliefert sind, während man sich bei der achten mit dem Hinweis auf ein *gratiosum dramaticum* begnügt. Bemerkenswert auch, daß sich diese sieben mit Heiligen beschäftigen, und zwar sind dies: JOANNES BAPTISTA (aufgeführt von der Parva), S. ANGELUS TUTELARIS (Principia), B. STANISLAUS (Grammatica), B. ALOYSIUS (Syntaxis), S. FRANCISCUS (Poesis) und die zwei oben genannten.

Für 1682 ist der Titel *AMBITIO PERFIDA sive TIGRAS* überliefert, dessen Thema etwa dem Sprichwort „Untreue schlägt den eigenen Herrn“ entspricht, während *VOLUPTATIS ET FELICITATIS ANTITHESIS*, 1684 vor Leopold I. aufgeführt, als Gegenüberstellung von Tugend und Laster aufzufassen ist. Erwähnenswert auch das Karfreitagsspiel *CHRISTUS IN CRUCE REPERTUS*, das 1681 vor dem Kaiser gegeben wurde, denn es enthält den ausdrücklichen Hinweis auf „Sologesang“.

1701–1755

In den rund 150 Jahren, die der Orden nunmehr zurückgelegt hatte, war er ins Riesenhafte gewachsen, hatte Niederlassungen und Kollegien in allen damals bekannten Erdteilen und war so mächtig geworden, daß er von vielen Seiten, insbesondere aber von Frankreich und Spanien angefeindet wurde. Als ob sich die errungene Machtfülle auch nach außen hin offenbaren wollte, nimmt auch die öffentliche Theatertätigkeit ganz gewaltig zu. Geist und Inhalt des Dramas ändern sich, eine Neigung zur Verweltlichung wird deutlich. Neue Menschentypen treten auf, das religiöse Gefühl als Sittengesetz ist geschwunden, an seine Stelle tritt das Sittengesetz selbst, das für Heiden und Christen gleichermaßen gilt.¹⁰⁸ Auch bei Betrachtung der im Spielplan angeführten Titel spürt man überdeutlich, daß mit dem neuen Jahrhundert auch ein neuer Geist seinen Einzug hält.

¹⁰⁶ 1702: ÖNB, CVP 12166, fol. 50; 1703: CVP 12098, fol. 26; 1709: CVP 12104, fol. 40; 1715: CVP 12232, fol. 29; 1719: CVP 12113, p. 152 f.

¹⁰⁷ ÖNB, CVP 12229/5, fol. 332; fol. 332; vgl. auch Fröhler, Schauspieltätigkeit (wie Anm. 7), 242, Nr. 109–116.

¹⁰⁸ Szarota, Jesuitendrama (wie Anm. 5), 1/1, 82.

Vom Karfreitagsspiel des Jahres 1681 scheint sich eine bis in das erste Viertel des 18. Jahrhunderts reichende Tradition entwickelt zu haben, denn nun fügt man den prunkvollen und sehr aufwendigen Karfreitagsprozessionen dramatische Darbietungen in Form lebender Bilder bei oder bietet eigene dramatische Vorstellungen auf der Schulbühne an. So werden 1702 in der Prozession drei elegante Schaugerüste mitgeführt, auf denen die PATIENTIA VICTRIX (= Die siegreiche Geduld) die frommen Seelen zum Kampf gegen die drei höllischen Furien Augenlust, Fleischeslust und Hoffart auffordert. 1703 führt die oberste Grammatikklasse auf der Schulbühne das Stück DIVINUS ACHATES seu XTUS HUMANI GENERIS AD PATRIAM COELESTEM MANDUCATOR (= Der göttliche Achates oder Christus als Begleiter des Menschengeschlechtes zur himmlischen Heimat) auf, 1709 stellen die Sodalen der Studentenkongregation bei der Karfreitagsprozession statt des Leidens des Herrn die Schmerzen Mariens als Begleiter des heiligen Bernhard dar, 1715 kommt ein CHRISTUS PATIENS zur Aufführung, 1719 wählt man für die Aufführung während der Prozession als Thema FELIX MEMENTO, das sind die Worte aus Lukas 23, 42, mit denen sich der mitleidige Räuber dem Herrn empfahl: *Gedenke meiner, wenn du in dein Reich kommst*. 1720 greift man sogar auf ein mythologisches Thema zurück: HERCULES ADOLESCENS MAJORE VIRO AUSUS (= Hercules, von einem Größeren herausgefordert); Hercules, der als Nachfolger des Atlas die Welt auf seinen Schultern trägt, wird mit Christus verglichen, der die ungleich größere Sündenlast der Menschheit trägt.¹⁰⁹

Im SYMBOLUM VIRGINITATIS sive DAPHNE VIRGINITATIS AMORE IN LAURUM CONVERSA (1701) wird wohl das in S. Dimpna, S. Catharina und Wenefrida von 1699 bzw. 1700 verwendete Motiv der Jungfräulichkeit wieder aufgenommen, doch verrät bereits der Titel, daß es hier nicht mehr um die „Braut Christi“, die Frau, welche aus Liebe zu Christus ihre Jungfräulichkeit bewahrt, sondern um das auch für die Heiden gültige Sittengesetz geht. Das Stück wurde anlässlich des Ostermarktes den in Linz versammelten Landständen dargeboten, wobei *das Theater mehr als vier Stunden lang von lieblichster Musik erfüllt war*,¹¹⁰ – gewissermaßen ein Paukenschlag zur Ankündigung des neuen Geistes, der mit dem neuen Jahrhundert seinen Einzug hielt. Noch einmal wurde dieses Thema 1718 mit BEATUS ALOYSIUS MUNDANAS FUGIENS VOLUPTATES SUB DAPHNIDIS FUGIENTIS IN LAURUM CONVERSAE UMBRA aufgegriffen, wobei mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden kann, daß der Daphne-Stoff in einer Art Schäferspiel als musikalische Begleithandlung diente. Seit nämlich im Jahre

¹⁰⁹ ÖNB, CVP 12236, p. 112 f.

¹¹⁰ ÖNB, CVP 12165, fol. 58.