

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

1594 Jacopo Peri mit dem von Ottavio Rinuccini verfaßten Hirtendrama „Daphne“ die erste italienische Oper geschaffen hatte, war dieser Stoff überaus beliebt geworden, sodaß sie schließlich 1627 von Martin Opitz ins Deutsche übertragen und bereits am 13. April des gleichen Jahres auf Schloß Hartenfels bei Torgau als erste italienische Oper in deutscher Sprache auf deutschem Boden aufgeführt wurde.¹¹¹

Der Stoff fand viele Bearbeitungen sowohl für die Ordens- als auch für die weltlichen Bühnen. So führt Drozd¹¹² eine Aufführung in Klagenfurt für das Jahr 1725 an, wobei er auf die interessante Tatsache verweist, daß deren choragus (Regisseur) der gleiche ist wie jener der Linzer Aufführung von 1718, nämlich M. bzw. P. Dominikus Paumgartner, was den Schluß zuläßt, daß die Stoffe gelegentlich auch mit den Lehrern wanderten. Das Benediktinertheater in Salzburg führt 1727 eine „Daphne drama per musica“ von Caldara,¹¹³ 1745 einen „FELIX sub Daphnide Thyrsis auf,¹¹⁴ Weilen¹¹⁵ erwähnt zwei Opern für Wien, 1714 „Dafne in lauro“ von Johann Joseph Fux und 1734 „Dafne, festa teatrale“ von Johann Georg Reutter jun.

Wenden wir uns nun den zahlreichen Mustern der Antike zu, die der Lektüre der lateinischen Schriftsteller entnommen wurden und sich in diesem Zeitabschnitt der besonderen Gunst der Jesuitenbühnen erfreuten. Da treffen wir als erstes auf PYRRHUS (1707), König von Epirus, welcher über Neoptolemos, der sich unberechtigterweise des Thrones bemächtigt hat, den Sieg davonträgt. Als nächstes finden wir HYMENAEUS INTER ARMA EXHIBITUS IN P. SCIPIONE; das ist die Geschichte des Publius Cornelius Scipio Africanus Major, der unter den von Hannibal gestellten Geiseln die Verlobte eines keltiberischen Prinzen findet und diese dem Bräutigam nicht nur unversehrt übergibt, sondern überdies als Mitgift jene Schätze überreicht, die deren Eltern für den Loskauf angeboten haben. Der gleiche Stoff liegt auch der Aufführung von 1729 mit dem Titel PUBLIUS CORNELIUS SCIPIO EXPUGNATA NOVA CARTHAGINE ANIMORUM DOMITOR. Der gleichen Quelle¹¹⁶ entstammt der Stoff für MASINISSA (1724), der von Publius Cornelius Scipio Africanus Minor nach dem Sieg über Syphax wieder als König von Massilien eingesetzt wird. Von diesem Stück ist die Perioche¹¹⁷ überliefert, welche im wesentlichen

¹¹¹ Vgl. Oscar Teuber, Geschichte des Prager Theaters. Prag 1883–1886, Band 1, 33; Kindermann, Theatergeschichte (wie Anm. 2), 486, 588 u. a.

¹¹² Drozd, Schul- und Ordenstheater (wie Anm. 51), 60 und 266.

¹¹³ Artur Kutscher, Vom Salzburger Barocktheater zu den Salzburger Festspielen. Düsseldorf 1939, 130.

¹¹⁴ Boberski, Theater (wie Anm. 87), 130.

¹¹⁵ Alexander von Weilen, Zur Wiener Theatergeschichte. Wien 1901, 75.

¹¹⁶ Livius, Ab urbe condita libri XXX, 12–16.

¹¹⁷ Text in HistJbL 1993, 30 ff.

auch die von Lohenstein in seiner Tragödie „Sophonisbe“ verwertete Liebesgeschichte zwischen Sophonisbe und Masinissa behandelt. Herrschsucht und Ehrgeiz, der weder vor Ehebruch noch vor Treulosigkeit und Mord zurückschreckt, spielen auch hier eine bedeutsame Rolle. Sophonisbe, eine Tochter Hasdrubals, überredet ihren Gemahl Syphax, den Bund mit Masinissa zu brechen, jedoch gelingt es diesem, mit Hilfe der Römer Syphax zu besiegen und gefangenzunehmen. Aus Furcht, von den Römern für den Triumphzug nach Rom verschleppt zu werden, bietet sie sich Masinissa als Ehefrau an und ringt ihm das Versprechen ab, sie nicht in die Hände der Römer fallen zu lassen. Dies aber mißfällt den Römern sehr. Um jedoch seinem Versprechen gerecht zu werden, schickt ihr Masinissa ein Gift, das sie auch einnimmt.

In diesem Stück wird die sich anbahnende Verweltlichung des Jesuitendramas am eindrucksvollsten durch die Tatsache sichtbar, daß gleich mehrere Frauen entscheidenden Einfluß auf den Verlauf der Handlung nehmen. Da ist in erster Linie Sophonisbe, die durch ihren grenzenlosen Ehrgeiz der Treulosigkeit den Römern und ihrem Gatten gegenüber verfällt, dadurch für Verwicklungen tragischen Ausmaßes sorgt und schließlich selbst Opfer dieses übertriebenen Ehrgeizes wird. Da ist ferner Flavia, die, wie im Inhalt ausdrücklich angeführt wird, von der Dichtkunst hinzuerfunden wird, und die sich in männlicher Verkleidung in das Lager des Syphax begibt, diesen gefangen nimmt und an die Römer ausliefert. Sie tut all dies aus Zuneigung zu Masinissa, von dem sie auch, als sie sich als die Tochter des C. Laelius zu erkennen gibt, geheiratet wird. Und da ist schließlich Caelia, die Tochter des Laelius Lentulus, die sich in die als Mann verkleidete Flavia verliebt und ihn ermordet, weil sie sich von ihm betrogen fühlt, wird aber letztlich wegen dieses Mordes von Masinissa umgebracht. Wir haben hier eine typische „Haupt- und Staatsaktion“ vor uns, wie sie auch auf den weltlichen Bühnen üblich war, und in der die Frauen ganz im Sinne des theatralischen Menschenbildes Lohensteins das Lebelement von Bedeutung darstellen. Sie sind es, die mit ihrem unbändigen Willen bestrebt sind, die Welt nach ihren Wünschen und Vorstellungen zu gestalten;¹¹⁸ sie scheuen vor nichts zurück, wenn es gilt, ein gestecktes Ziel zu erreichen. Wie weit hier Lohensteins Frauenbild unmittelbar wirksam wurde, läßt sich nicht eindeutig nachweisen, ist aber hinsichtlich der Übernahme des weiblichen Prinzips als Lebelement nicht zu leugnen.

Die Doppelhandlung vom „Vorspill“ über „Erstes“ und „Andertes Underpill“, sowie auch der „Beschluß“ wimmelt wieder von Gestalten der griechisch-römischen Mythologie. Es treten auf: Mars, Cupido, Circe, Hymenaeus, Libitina (Leichengöttin), Aeolus, Waldgötter, Actaeon, Nerine, Mercurius, Cybele, Pallas als Atlas. Der Einfallsreichtum des Autors ist beachtlich.

¹¹⁸ Vgl. Kindermann, *Theatergeschichte* (wie Anm. 2), 421.

In I, 2 wird Vermina, der Nefte des C. Laelius, durch einen Affen zu den im Wald verborgenen Numidiern gelockt und von diesen gefangengenommen; Vermina will den gefangenen Massiva der Nemesis opfern, hört aber durch eine Stimme aus dem Götzenbild, daß Massiva durch eine Frau zur Freiheit gelangen werde; in II, 8 trinkt Sophonisbe aus dem herzförmigen Becher, den sie Syphax am Hochzeitstag mit einem Liebestrank überreicht hat, das Gift, das ihr Masinissa geschickt hat, und anderes mehr. Etliche eingeschobene Tänze, darunter auch ein Tanz der Gartenstatuen, lockern die Handlung auf und sorgen für Erhöhung der Spannung. Daß dieser Stoff in den Titelversionen Hymeneus und Masinissa mehrfach aufgeführt wurde, belegt Valentin,¹¹⁹ der 16 Aufführungen nachweist, wobei auffällt, daß die erste dieses Stoffes 1705 für Görz, die zweite 1708 für Linz, alle weiteren aber für die Zeit danach belegt sind – wohl ein deutliches Zeichen, daß sich der Orden auch in den „Provinzstädten“ sehr zeitig dem neuen Geist öffnete.

Viermal taucht in Linz der DEMETRIUS-Stoff auf, und zwar 1719, 1721, 1750 und 1753. Im Stück von 1719 geht es eindeutig um den Bruderzwist zwischen Demetrius und Perseus, den Söhnen des Königs Philipp von Mazedonien, der schließlich für Demetrius tödlich endet,¹²⁰ 1721 jedoch um den Sohn des Königs Antigonus in Palästina, der seinem Vater, obwohl er kurz vorher von diesem in Verbannung geschickt worden ist, zu Hilfe eilt, als dieser in Bedrängnis gerät.¹²¹ Welcher Stoff den für 1750 und 1753 genannten Stücken zugrundeliegt, ist aus den überlieferten Titeln nicht zu erschließen. Jedenfalls erfreuten sich beide Versionen größerer Beliebtheit auf den Jesuitenbühnen, als es die Dokumentation bei Valentin¹²² vermuten läßt. Dieser vermerkt nämlich nur fünf Aufführungen dieses Titels, und zwar 1719 für München, 1741 Ingolstadt, 1750 Landsberg, 1759 Graz und 1762 Landsberg. Außer den vier Aufführungen in Linz sind aber vier weitere in Klagenfurt für die Jahre 1737, 1740, 1749 und 1759 nachzuweisen.¹²³ Auf der Ordensbühne der Benediktiner in Salzburg wird bereits 1672 ein von Simon Rettenpacher verfaßter Demetrius aufgeführt.¹²⁴ Auf den weltlichen Bühnen sind musikalische Bearbeitungen des Demetriusstoffes sehr häufig. Franz Stieger führt in seinem Opernlexikon¹²⁵ 64mal den Titel „DEMETRIO“ an; zu 51 dieser Stücke verfaßte Metastasio den Text.

¹¹⁹ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), Band 1 und 2.

¹²⁰ ÖNB, CVP 12172 p. 130 führen an: *Demetrium Philippi Macedonis filium, Fratris Persei fraude occisum*.

¹²¹ ÖNB, CVP 12237, p. 64: *Amor de furore triumphans in Demetrio Antigoni Regis filio*.

¹²² Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1, 548, 705; 3/2, 783, 860, 880.

¹²³ Drozd, *Schultheater* (wie Anm. 51), 231, 232, 236 und 240.

¹²⁴ Kutscher, *Salzburger Barocktheater* (wie Anm. 113), 118 f.

¹²⁵ *Titelkatalog* Bd. 1, 306 f.

Damit sind aber die Themen aus dem Kreis der griechisch-römischen Geschichte noch nicht erschöpft. Es finden sich Titel wie *ARSACES ARMENIAE REX* (1725), ein Stück, in welchem man wohl mit Genuß das Leben des als König Artabanus III. in Armenien eingesetzten Arsaces und dessen aussichtslosen Kampf gegen die Intrigen des von Rom eingesetzten MITHRADATES darstellte, denen er schließlich durch Gift zum Opfer fiel – übrigens ein Stoff, der zweimal zur Oper verarbeitet, Kaiser Leopold I. 1695 und 1698 jeweils zum Geburtstage aufgeführt wurde;¹²⁶ ferner *TITUS VOLUMNIUS* (1726), der seine unwandelbare Freundestreue mit dem Tode bezahlt, oder *POLYDORUS PRIAMI FILIUS* (1719) und *PATERNUS AMOR IN AGATHOCLE ADVERSUS ARCHAGATUM* (1731). In diesem Stück geht es um den Sohn des Lysimachus aus erster Ehe, der von seiner Stiefmutter beim Vater verdächtigt und nach dem Scheitern eines Giftmordversuches vom Bruder seiner Stiefmutter Arsinoe umgebracht wird, während *POLYDORUS* das Geld, welches ihm sein Vater aus Liebe mitgegeben hat, zum Verhängnis wird, denn aus Gier nach dem Golde wird Polydorus von seinem Schwager, dem Thrakerkönig Polymnestor, ermordet. Allerdings weicht diese Version über den Tod Polydors von der in Homers *Ilias* ab; dort wird Polydor, da sich die Trojaner weigern, Helena an die Griechen auszuliefern, von diesen vor den Mauern Trojas gesteinigt.

Ein Vater-Sohn-Verhältnis kommt in den Stücken *DARIUS* (1720) und *TITUS MANLIUS TORQUATUS* (1719 und 1721) zur Darstellung. Im ersten Falle geht es um das „Absalon-Motiv“, das heißt um den Sohn, der sich gegen den Vater erhebt, um selbst auf den Thron zu gelangen, im zweiten um den Sohn des Feldherrn, der gegen dessen Befehl in den Kampf eingreift und dadurch entscheidend zum Sieg beiträgt, aber dennoch wegen Ungehorsams zum Tode verurteilt und hingerichtet wird. Ein Stück dieses Titels gelangt 1751 auch auf der Bühne der Benediktiner in Salzburg zur Aufführung.¹²⁷ 70 Jahre später beschäftigt sich Heinrich von Kleist in seinem „Prinz von Homburg“ mit diesem Problem, doch nimmt die Handlung einen humanen, versöhnlichen Ausgang: Der Prinz wird begnadigt. Auf der Jesuitenbühne in Linz wird dieses Thema 1755 noch einmal aufgenommen. Ein Vater-Sohn-Verhältnis liegt letztlich auch der Tragödie *ARTABANUS* (1734) zugrunde, wobei noch ein zweites Motiv zum Tragen kommt, nämlich die Strafe für Artabans hinterhältige Herrschsucht; eine Vater-Sohn-Beziehung beherrscht auch das Stück *LEO BASILII MACEDONIS FILIUS* (1734); der Sohn erhält erst nach siebenjähriger Gefangenschaft seine Freiheit wieder. Beide Stoffe scheinen sich einer ge-

¹²⁶ Alexander von Weilen, *Wiener Theatergeschichte* (wie Anm. 115), 54.

¹²⁷ Friedrich Johann Fischer, *Das Salzburger Theater vom Barock zum Rokoko*. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 95 (1955), 169.

wissen Beliebtheit erfreut zu haben, denn Valentin¹²⁸ weist für Artabanus neun, für Leo gar 17 Aufführungen auf den deutschen Jesuitenbühnen aus.

Natürlich kommt auch die Marienverehrung nicht zu kurz. Als besonders herausragend ist das Stück FAVOR MARIANUS ERGA ZELUM MARIANI HONORIS EXHIBITUS IN JOANNE COMNENO, ORIENTIS IMPERATORE (1725)¹²⁹ zu erwähnen, der nach seinem endgültigen Sieg über die Skythen nicht wie üblich sich als Sieger im glänzenden Triumphzug zeigt, sondern auf dem Triumphwagen ein Bild der hl. Maria anbringen läßt und damit ihr allein den Sieg zuschreibt. Bemerkenswert ist ferner, daß die Perioche, was sonst kaum üblich ist, deutliche Hinweise auf die eingeschobenen Tänze enthält, nämlich in II, 4 auf den Tanz der skytischen Krieger, in III, 7 auf jenen der griechischen Krieger.

Der Marienverehrung huldigen einige weitere zum Teil bereits früher erwähnte, dem Türkenkriegsmilieu zugehörige Stücke wie zum Beispiel MARIANUS FAVOR IN ISMERIA (1735), BACQUEVILLE NORMANDIAE COMES (1714), das 1727 nochmals unter dem Titel BACCHERILLUS NORMANNIAE PRINCEPS zur Aufführung gelangte, und der LAMPRINUS (1734). Dem gleichen Milieu verpflichtet sind die Stücke MUSTAPHA BLANDITIIS LUSU SUUM IN EXITUM PRAECEPTUS (1721) (= Mustapha, durch Schmeicheleien in sein eigenes unvermutetes Verderben gelockt), vermutlich stoffgleich mit dem sechs Jahre später in Krems¹³⁰ aufgeführten Mustapha, einem Stück voller Lügen und Hinterhältigkeiten, einer echt barocken Haupt- und Staatsaktion, und SANCTIA CAPTIVA (1731),¹³¹ das ist die Geschichte der treuen Ehefrau, die sich zwecks Errettung ihres Ehegemahls in Gefahr und Gefangenschaft begibt. Schauplatz ist Spanien zur Zeit der Mauren. Zu den Ansberta- und Bacqueville-Stücken weist Beethovens „Fidelio“ starke motivische Bezüge auf. Die SANCTIA CAPTIVA verfügt über drei Tanzeinlagen: einen Tanz der Gefangenen, Bauern und Faune, einen der Gemüsegärtner und einen der Liebes- und Wutgeister, sowie wesentliche Elemente, wie sie später auch im Wiener Volksstück Raimunds und Nestroys zu finden sind.

Stoffe aus dem Alten Testament sind in diesem Zeitabschnitt spärlich vertreten. Neben einem JOSEPHUS AEGYPTIUS (1730) findet sich JONATHAS VICTUS MORTIS REUS (1731),¹³² der vom Gebot seines Vaters, am Tage der Schlacht nichts zu essen, nichts weiß, dieses Verbot aber übertritt und daher sterben soll; das Volk bittet ihn aber beim Vater frei.

¹²⁸ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1 und 3/2.

¹²⁹ Text in *HistJbL* 1993, 36 ff.

¹³⁰ Anton Baran, *Dramatische Stoffe von 11 Theaterstücken aus der Zeit des Jesuitengymnasiums in Krems 1616–1673*. In: *Jahresbericht des k. k. Staatsgymnasiums Krems 1896*, 32.

¹³¹ Text in *HistJbL* 1993, 40 ff.

¹³² Quelle 1 Sam 14, 24–45.

Umfangreicher ist die Liste jener Stücke, deren Stoffe der Heiligenlegende entnommen wurden. Da ist ein S. FERDINANDUS ARRAGONIAE REX (1705), der zu Ehren des verstorbenen Kaisers Leopold I. aufgeführt wurde, eine JULIA NICOMEDIENSIS MARTYR (1709),¹³³ die vom Vater und vom Bräutigam als Christin angezeigt wird, ihrem Glauben aber bis in den Tod treu bleibt. Die Musik dazu stammt vom kaiserlichen Hoforganisten Ferdinand Tobias Richter, die Tänze hatte der ständische Tanzmeister Carl von Grenetau einstudiert. Unverbrüchliche Treue zum Glauben ist auch das Thema der Stücke EUGENIA GLORIOSA AMORIS ET FURORIS VICTIMA (1716), D. LUCIANI MARTYRIS DISCIPULI MARTYRES (1728), D. PANCRATIUS MARTYR (1728), GEMINI AMORIS DE MORTE VICTORIA IN PHILADELPHO (1728), SANGUINIS AMOR DUPLICI MORTE PUNITUS (1731) und ADOLESCENTIA IN CERTAMINE FIDEI FUGIENDO VICTRIX (1730), wobei es in diesem Stück offenbar um die sieben Ephesinischen Brüder geht, die der Legende nach während der Verfolgung unter Decius in eine Höhle fliehen, dort eingemauert werden, aber nach 200 Jahren der Höhle lebend entsteigen. Glaubenstreue bis zum Tod beherrscht auch die Dramen über die japanischen Märtyrer, die im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts den Martertod erlitten. In Österreich ist das erste japanische Märtyrerdrama für 1607 in Graz unter dem Titel „Japoniorum Martyres“ bezeugt. Sieben Jahre später folgt Wien mit dem Stück „Quinque Japoniae martyres sub Canzina tyranno“.¹³⁴ Offenbar machte die zeitliche Nähe des japanischen Märtyrertums dieses besonders interessant, ja fast aktuell, und so ist es nicht verwunderlich, daß Valentin 113 Aufführungen für den deutschsprachigen Raum verzeichnet, wobei noch zu bedenken ist, daß sich auch unter den ohne Titel überlieferten Aufführungen gewiß auch japanische Märtyrerdramen befanden. In Linz sind solche allerdings erst im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts zu belegen, nämlich 1723 THOMAS QUIDAM NOBILISSIMUS E JAPONIBUS ADOLESCENS, 1725 JACOBUS ET JUSTUS JAPONIAE MARTYRES und JOHANNES MICHAEL ET IGNATIUS, 1726 MATTHAEUS ET FRANCISCUS und schließlich 1733 TAJANUS, CHIANUS, XAJANUS, GLORIOSI PRO FIDE MARTYRES. Zu den Stücken über Glaubenszeugen ist auch CONSTANS IN DEUM AMOR IN SEDECIM ADOLESCENTIBUS AEGYPTIIS zu rechnen, das 1726 aufgeführt wurde. Hier fügt sich auch am besten das Stück IN CHINIS FRANCISCUS DE PARENTE IDOLATRA VICTOR (1718), in welchem der hl. Franciscus Xaverius im Disput den Sieg über einen Götzenpriester davonträgt.

In dieser Periode werden auch einige Besserungsstücke aufgeführt. ZINGA

¹³³ Inhalt siehe Fröhler, Jesuitendramen (wie Anm. 12), 107 ff.

¹³⁴ Valentin, Le théâtre (wie Anm. 11), 3/1, 82 und 3/1 und 3/2 passim.

CONGI REGINA (1710) wird durch den unglücklichen Ausgang einer Schlacht zum Glauben bekehrt. EX LUPO AGNUS seu ANDREAS CORSINUS (1716) bringt die Geschichte des Bischofs Corsini von Fiesole, der in seiner Jugend in schlechte Gesellschaft gerät und einen ausschweifenden Lebenswandel führt, sich aber sofort wandelt, als seine Mutter ihm den Traum erzählt, den sie vor seiner Geburt gehabt hat: Sie sah, wie sie einen Wolf gebar, der zur Pforte des Karmeliterklosters ging und dort sofort in ein Lamm verwandelt wurde. EMENDATIONIS PROCRASTINATIO (Aufschub der Besserung), eine Aufführung des gleichen Jahres, dürfte einen ähnlichen Stoff wie den des CHRYSOARIUS des Jahres 1622 behandelt haben. Auch Stoffe, deren Gegenstand die Weltflucht ist, werden herangezogen; so kommt es 1718 zur Aufführung mit dem Titel ANIMA A PERICULOSO MUNDI AMORE DIVINAE GRATIAE AUXILIO ABSTRACTA (Eine Seele wird mit Hilfe der göttlichen Gnade der gefährlichen Liebe zur Welt entrissen), 1732 geht ein DIVUS SILVESTER MUNDO VALEDICENS (Der hl. Sylvester sagt der Welt ade) über die Bühne.

Das Motiv der von Christus gepredigten, von vielen seiner Anhänger aber bis heute nicht richtig verstandenen und auch kaum geübten „Feindesliebe“ wird 1702 mit dem Stück METAMORPHOSIS VATINII IN PYLADEM seu GUALBERTUS EX ULTORE FRATRICIDAE in AMICUM INTIMUM CONVERSUS (Wandel des Vatinius zu einem Pylades oder Gualbertus, der vom Rächer des Brudermordes zum besten Freund verwandelt wird) aufgenommen. Gualbertus, der von seinem Vater gegen einen Mann, der einen ihrer nahen Verwandten umgebracht hat, zu unbändigem Haß aufgehetzt worden ist, trifft diesen in einem Hohlweg, aus dem es keine Fluchtmöglichkeit gibt. Sein Feind erkennt die Ausweglosigkeit seiner Lage, fällt vor Gualbertus auf die Knie und bittet um des Gekreuzigten willen um Verzeihung. Gualbertus gewährt sie ihm und, als er kurz danach vor einem Bildnis des Gekreuzigten betet, neigt dieser zustimmend sein Haupt. Von dieser Stunde an ist Johannes Gualbertus völlig verwandelt und widmet sich einem frommen und heiligen Leben, von dem ihn sein Vater trotz eifrigen Bemühens nicht abhalten kann. So lautet jedenfalls die leicht verkürzte Inhaltsangabe zu Jakob Baldes Stück „Joannes Gualbertus conversus“, das 1636 in Ingolstadt aufgeführt wurde. Den gleichen Stoff behandelt die Ingolstädter Aufführung des Jahres 1666 mit dem Titel „Vindicta Joannis Gualberti in consanguinei interfectorum olim Florentiae in Italia nunc in proscenio exhibita“. Zu dieser Aufführung stellt Szarota fest: *Die Figur des Johannes Gualbertus (995–1073) war bei den Jesuiten sehr beliebt, weil sie das Christuswort ‚Vergebet Euren Feinden‘ in eindrucksvoller Weise demonstrierte. Allerdings waren Stücke über den florentinischen Jüngling, der dem Totschläger seines Verwandten großmütig verzieh, nicht sehr häufig; wir wissen von sechs Aufführungen. Das Ingolstädter*

*Drama von 1666 hat Johannes Müller nicht vermerkt.*¹³⁵ Wohl aber führt dieser die Aufführung des von Balde verfaßten Stückes „Johannes Gualbertus conversus“ in Ingolstadt 1636 an. Auch in Linz kam dieser Stoff noch einmal 1738 unter dem wesentlich einfacheren Titel S. JOANNES GUALBERTUS auf die Bühne. Valentin¹³⁶ dokumentiert 17 Aufführungen dieses Titels, die noch um die zwei Linzer Aufführungen, sowie um je eine Aufführung in Krems in der Karwoche 1668¹³⁷ und 1675 in Klagenfurt¹³⁸ auf 21 zu vermehren sind. Baldes Dramen waren wahrscheinlich in der Kollegsbibliothek vorhanden, sicher aber die Quelle, aus der er den behandelten Stoff geschöpft hatte, denn diese war im Jahre 1690 für den „Sigismundus“ benützt worden, nämlich: Zacharias Lippeloo, Vitae Sanctorum sive Res Gestae Martyrum, Confessorum atque Sanctarum Virginum (Heiligenleben oder Geschichte der Märtyrer, Bekenner und heiligen Jungfrauen), Köln 1596.

Neben den bereits besprochenen Stücken, deren Stoffe der Geschichte des griechisch-römischen Altertums entnommen sind, mehren sich nun jene Stoffe, die der westeuropäischen Geschichte des Mittelalters und der Neuzeit entstammen, vor allem der deutschen und spanischen, aber auch der englischen und dänischen. Beginnen wir also mit den Stoffen aus der deutschen Geschichte. Da finden wir 1702 den Titel HEROUM INDOLES ARCANUS PRODITOR IN GUILIELMO ADELASIAE OTTONIS FILIAE PRIMIGENITO (Die Anlage zur Heldentugend als geheimer Verräter am Beispiel Wilhelms, des Erstgeborenen Adelheids, der Tochter Kaiser Ottos), der darauf hinweist, daß es sich um den gleichen Stoff handelt wie bei dem am 3. und 5. September 1714 in Innsbruck unter dem Titel ALMARUS PROVIDENTIAE DIVINAE SPECTACULUM¹³⁹ aufgeführten Stück. Der Inhalt ist folgender: Ein armer Fürst am Hofe Ottos II. namens Almarus (Elmar) verliebt sich in Adelasia, die Tochter des Kaisers, der aber einer Hochzeit nicht zustimmt. Die beiden fliehen nach Ligurien, wo Almarus die Familie kümmerlich durch Kohlenbrennen ernährt. Nach Adelasias Tod schickt er seinen Erstgeborenen in die Stadt, Kohle zu verkaufen. Zufällig ist der Kaiser anwesend und wird beim Anblick Reginalds an Almarus und seine Tochter Adelasia erinnert. Er läßt nachforschen und erfährt die Wahrheit. Er erweist sich gnädig und macht Almarus und dessen Söhne zu Fürsten von Ligurien. Im Kommentar weist Szarota darauf hin, daß sich, dem Titel nach zu schließen, die Linzer Aufführung genauer an die Quelle (Giovanni Nicolo Doglioni, *Compendio Historico Uni-*

¹³⁵ Szarota, Jesuitendrama (wie Anm. 5), 2/2, 2192.

¹³⁶ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1.

¹³⁷ Baran, *Dramatische Stoffe* (wie Anm. 130), 95.

¹³⁸ Drozd, *Schul- und Ordens theater* (wie Anm. 51), 216.

¹³⁹ Perioche abgedruckt bei Szarota, *Jesuitendrama* (wie Anm. 5), 1/1, 499–506; Kommentar zur Linzer Aufführung ebenda, 1616.

versale, Venedig 1601, 1622) hält. Dort heißt es nämlich, daß der Sohn, statt den Erlös der Familie zu bringen, sich dafür Degen, Sperber und Hund kauft; dem Kaiser fällt dieser Drang zum Heldentum und eine gewisse Ähnlichkeit auf, und schließlich wird festgestellt, daß Almarus und Adelasia die Eltern Reginalds sind. Daß Adelheid, die Mutter Ottos II. zu dessen Tochter wird, gehört zur dichterischen Freiheit. Der gute Ausgang wird der Göttlichen Vorsehung zugeschrieben, wie dies auch im Stück PROVIDENTIA FORTUNAE REGIAE CUSTOS seu PERTHARITUS E REGIO LANGOBARDARUM SANGUINE DE GRIMOALDO INIQUI REGNI USURPATORE TRIUMPHANS (1712) (Die Göttliche Vorsehung als Hüterin königlichen Glücks oder Pertharitus aus königlichem Geschlecht der Langobarden als Sieger über Grimoald, dem Usurpator ungerechter Königsherrschaft) der Fall ist. Auch dieser Stoff erfreute sich einiger Beliebtheit, wie weitere 15 bei Valentin¹⁴⁰ verzeichnete Aufführungen beweisen. Um die Annahme des von Göttlicher Vorsehung verhängten Geschickes dreht es sich auch in dem Stück INVICTUS ANIMUS INTER ADVERSA E LUSU EMANANTIA SEU OKORUS FILIUM SUUM INTER LUDENDUM OCCISUM MAGNANIME FERENS (Ein im Unglück, das beim Spiel entstand, unerschütterliches Gemüt oder Okorus, der den Tod seines beim Spiel getöteten Sohnes mit stolzem Gleichmut trägt). Das wunderbare Wirken der Göttlichen Vorsehung spielt auch in folgenden Stücken eine besondere Rolle: Im JOANNES AUSTRIACUS ET MIRUS IN HOC PRINCIPE FORTUNAE LUDUS (1720) (Juan d' Austria und das wunderbare Spiel der Fortuna bei diesem Fürsten), wobei Fortuna die Göttliche Vorsehung vertritt, ferner in HENRICUS DANIAE SE REGNO SANCTIORIS VITAE AMORE ABDICANS (Heinrich, der aus Liebe zu einem heiligeren Leben der Herrschaft über Dänemark entsagt) und in FERDINANDUS III. CASTELLAE ET LEGIONIS REX DIVINA OPE GLORIOSUS DE SARACENIS VICTOR (1723), der mit Gottes Hilfe einen ruhmreichen Sieg über die Sarazenen erringt, in HARALDUS MIRO PROVIDENTIAE CONSILIO AD DANIAE REGNI PURPURAM ERECTUS (1723) (Harald, der durch den wunderbaren Ratschluß der Vorsehung auf den Königsthron Dänemarks erhoben wird); auch im Stück von 1728 mit dem Titel INIMICUS SIBI IPSI MAXIMUS IN FERRANDO LEONTIO USQUE AD MORTEM INFENSO (Sich selbst der größte Feind, dargestellt in Ferrandus und seinem Todfeind Leontius), in welchem offenbar jener Stoff verarbeitet wurde, der bereits 1695 für die Aufführung der „CHARITAS VICTRIX, oder Obsigende Lieb Gottes in zween Hispaniern“ verwendet wurde.¹⁴¹ Die beiden tragen leicht geänderte Namen, nämlich Fernandus und Didacus. Dieser hat Fernandus so beleidigt,

¹⁴⁰ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1, 82.

¹⁴¹ Perioche abgedruckt bei Szarota, *Jesuitendrama* (wie Anm. 5), 1/1, 339 ff.

daß der ihn unbedingt umbringen will. Als er zufällig erfährt, wo sich Didacus aufhält, bricht er sofort nach diesem Ort auf, um endlich seinen Rachedurst zu stillen. Unterwegs trifft er auf einen Priester der Societas Jesu, der so eifrig von der Liebe Gottes predigt, daß Fernandus vor ihm auf die Knie fällt und seine schwere Sünde bekennt. Als er hört, daß Didacus sich in Gefangenschaft befindet, verkauft er Pferd und Rüstung, um Didacus auszulösen, und versöhnt sich mit ihm. Stofflich verwandt ist das Stück mit dem Gualbertus von 1702.

Übernatürliche Hilfe, insbesondere die Fürsprache der hl. Maria, wird in einer beachtlichen Reihe von Aufführungen in Anspruch genommen. Hier sind vor allem zu erwähnen: PELAGIUS IMPERII GOTHICI REPARATOR (1722), der auf wunderbare Weise einen großartigen Sieg über die Sarazenen erringt, indem die von den Feinden geworfenen Steine und Pfeile von unsichtbarer Hand umgedreht und gegen die Feinde gerichtet werden; ferner ALBERTUS ET ERNESTUS PRINCIPES, der oft verwendete Stoff vom sächsischen Prinzenraub (1726):¹⁴² Während der Abwesenheit des Herzogs Friedrich von Sachsen im Jahre 1455 werden seine Söhne Ernst und Albrecht von Kuno, einem des Landes verwiesenen Ritter, entführt. Während Kuno im Walde rastet, wird Albrecht durch wunderbare Fügung von seinen Fesseln befreit, der ältere Ernst entkommt durch eigene Kraft, wird von den Köhlern erkannt und zusammen mit Albrecht heimgeführt. Kuno aber wird gefangen und enthauptet. Um übernatürliches Eingreifen geht es auch im GUNDISALVUS BARCINONIUS (1734), das ist die Geschichte des Höflings der Königin Elisabeth von Aragonien, der von seinem Feind beim König verleumdet wird, woraufhin dieser dem Löwenwärter den Auftrag gibt, jenen, den er mit der Frage zu ihm schicken wird, ob er den Auftrag des Königs ausgeführt habe, sofort den Löwen vorzuwerfen. Als Gundisalvus diesen Auftrag erhält und sich zum Löwenkäfig begibt, kommt er unterwegs an einer Kirche vorbei, in der gerade eine hl. Messe gefeiert wird und nimmt an ihr bis zum Ende teil. Inzwischen hat sich auch sein Verleumder zur Löwengrube begeben und den Wärter gefragt, ob er den Auftrag des Königs ausgeführt habe, woraufhin er sofort den Löwen vorgeworfen wird.¹⁴³ Das gleiche Thema dürfte auch der Aufführung FAVOR ANGELICUS ERGA SUOS CULTORES (1732) zugrundeliegen. Über FAVOR MARIANUS IN ISMERIA ADOLESCENTI AEGYPTIA PRAESTITUTUS (1735) wurde schon früher berichtet.

Zwei Stücke, nämlich ALANUS LANCASTRIAE JUVENIS A DIVINA NEMESI PUNITUS (1723) und ALPHREDUS ANGLIAE REGIS FILIUS (1732) behandeln nicht näher definierte Begebenheiten der Frühgeschichte

¹⁴² Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1 passim führt 15 Aufführungen an.

¹⁴³ Szarota, *Jesuitendrama* (wie Anm. 5) druckt in 1/1, 351 ff. 6 Periochen zu diesem Thema ab.

Englands. Ein interessanter Titel erscheint in den LA für 1718,¹⁴⁴ nämlich FORTITUDO AUG. IMP. CAROLI VI. IN LABORIBUS HERCULIS PRAEFIGURATA, ein Stück, das sich zweifellos mit dem zeitgeschichtlichen Thema „Türkenkrieg“ befaßt, ist es doch das Jahr, in welchem Prinz Eugen die Belagerung Belgrads erfolgreich beenden, die türkische Besatzung und das Entsatzheer vertreiben kann. Leider sind weder das Manuskript noch die Perioche dieses Stückes erhalten.

Einen aus dem üblichen Rahmen fallenden Stoff mit einem für die damalige Zeit ungewöhnlichen sozial-caritativen Motiv benützt das Stück RIGORIS DE AMORE PATERNO VICTORIA IN JOSERAMNO LIDERICI PRINCIPIS FILIO (1725) (Sieg der Strenge über die Vaterliebe bei Joseramnus, dem Sohn des Fürsten Liderich), dessen Inhalt wohl dem der Aufführung vom September 1686 in Landsberg mit dem Titel JOSERAMNUS LIDERICI PRINCIPIS IN FLANDRIA FILIUS PATERNAE JUSTITIAE EXEMPLUM¹⁴⁵ gleichzuhalten ist. Joseramnus, der Fürstenson, verweigert einer armen Frau die Bezahlung der Äpfel, die er von ihr gekauft hat, sodaß wegen dieser Weigerung zwei ihrer Knaben Hungers sterben. Die betrübte Mutter bringt die Leichen zum Fürsten und klagt dessen Sohn des Totschlags an. Liderich verurteilt seinen Sohn zum Tode und übergibt ihn dem Scharfrichter. Im Kommentar dazu bemerkt Szarota: *Hier wird exemplifiziert, welchen Begriff die Patres von der Justitia hatten, und daß sie sie höher stellten als alle anderen sittlichen Tugenden.*¹⁴⁶ Es scheint tatsächlich, daß nicht das Mitleid mit der Frau wegen des Todes ihrer Kinder, sondern einzig und allein die Vorenthaltung des gerechten Lohnes von Bedeutung ist.

Für die Stücke PEREGRINATIO AD TEMPLUM SOPHIAE VIRTUTE DUCE, COMITE LABORE (1702) (Pilgerfahrt zum Tempel der Weisheit unter Führung der Tugend und der Mühe als Begleiter) und ARS VITIORUM CASUS DECLINANDI ET SUBJUGANDI PER OMNIA PRAESERTIM TERNAE AETATIS TEMPORA (1716) (Kenntnis der Fehler beim Deklinieren und Konjugieren besonders der Zeiten der drei Zeitabschnitte) ist anzunehmen, daß es sich dabei um allegorische Dialoge handelt. Friedrich Johann Fischer¹⁴⁷ beschreibt einen solchen Dialog, wie er noch 1742 auf der Salzburger Benediktinerbühne zur Aufführung kam. Er behandelte einen Gegenstand aus dem Fach Geschichte und trug den Titel „Königin Geschichte“: *Darin stellt die Königin Historia mit ihren Fürsten Zeitbestimmung, Erd-Beschreibung, Erdichtung, Erinnerung und Übereinstimmung in gewandten Zwiegesprächen die Geschichte*

¹⁴⁴ ÖNB, CVP 12235, p. 110.

¹⁴⁵ Perioche bei Szarota, Jesuitendrama (wie Anm. 5), 2/1, 360 ff.

¹⁴⁶ Ebenda, 2/2, 2213.

¹⁴⁷ Fischer, Salzburger Theater (wie Anm. 127), 155.

von der Erschaffung der Menschheit bis auf Semiramis dar. Da auf der Bühne der Benediktiner sehr häufig die gleichen Stoffe und Formen verwendet wurden wie auf der Bühne der Jesuiten und zumeist auch ähnliche Bearbeitung fanden, scheint die Annahme berechtigt, daß auch in diesem Falle etwas Ähnliches vorliegt, auch wenn man sich dabei nur auf Andeutungen in den Titeln stützen kann. Auch die beiden Titel HABE BONAM CONSCIENTIAM ET HABEBIS SEMPER LAETITIAM (1716) (Bewahre dir ein gutes Gewissen und du wirst immer Freude haben) und BONUM NOMEN NOBILE TIMORE DOMINI FIXUM (1720) (Ein guter, edler Name, durch Gottesfurcht gefestigt) deuten auf ähnliche Formen dramatischer Darbietungen hin, wobei jedoch nicht auszuschließen ist, daß ein bekannter Stoff zur Verdeutlichung der Titelaussage verwendet wurde. Bei dem Stück MUNDUS DE CORPORUM DEFORMITATE QUERULUS A SUPERIS CASTIGATUS dürfte es um die Bearbeitung einer Fabel in Form eines Streitgespräches gehen, wie es uns in Linz im ARBOR VITAE (1650)¹⁴⁸ begegnet ist, also um eine althergebrachte dramatische Übung. Gestützt wird diese Annahme durch die Tatsache, daß mit Ausnahme des Stückes „Habe bonam Conscientiam et habebis semper laetitiam“ alle von der untersten Klasse dargeboten wurden.

Bemerkenswert ist, daß die Götterwelt und die Mythen der Antike noch immer eine bedeutende Rolle im durchaus wörtlichen Sinne spielen, wie zum Beispiel auch im NARCISSUS OTIO REDITUS (1719), der Geschichte von dem schönen Narkysos, dem Sohne des Flußgottes Kephistos und der Nymphe Leiriope, der sich, als er sein Bild in der Quelle erblickt, so sehr in dieses verliebt, daß er vor Sehnsucht darnach verschmachtet.

Unter dem eindeutigen Einfluß der Aufklärung stehen sowohl der PSEUDOCRITICUS (1733), welcher – wie die LA 1733¹⁴⁹ angeben – *recentiori methodo*, also nach der neuen Methode dargestellt wurde, wie auch der THRASO (1734) und FANFARO-NADILLOS (1735). In allen drei Fällen liegen Bearbeitungen von Plautusdramen vor, für das erste war vermutlich der „Pseudolus“, für die beiden anderen eindeutig der „Miles Gloriosus“ die Vorlage.

1736–1773

Die unter dem geistigen Druck der Aufklärung einsetzenden Schulreformen von 1735 und 1752¹⁵⁰ blieben natürlich nicht ohne Einfluß auf die Theater-

¹⁴⁸ Text bei Fröhler, Jesuitendramen II (wie Anm. 57), 122 f.

¹⁴⁹ ÖNB, CVP 12239, Cap. X.

¹⁵⁰ Genaueres bei Bernhard Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge. Band 1–4, Freiburg i. Br. 1907–1928, insbesondere 2/2, 27 ff.

tätigkeit. Das Bemühen der Lehrer an den Jesuitengymnasien ging in erhöhtem Maße dahin, dem neuen Zeitgeist so weit wie möglich gerecht zu werden, was sich naturgemäß trotz eines gewissen Beharrungsvermögens auch bei den Theateraufführungen bemerkbar machte, wenn auch nur langsam. Auch Szarota¹⁵¹ sieht diese Periode ganz im Zeichen der Aufklärung, welche durch die Hinwendung zur Humanität und patriotischen Sujets gekennzeichnet ist. Milde und Güte werden nun höher eingeschätzt als Strenge, an Stelle des Bruderhasses tritt die Bruderliebe und unter dem Einfluß des weltlichen Theaters wird das Singspiel zur beliebtesten Form des Theaterspiels auch auf der Ordensbühne. Um dem Publikum entgegenzukommen, verwendet man öfter auch die Muttersprache statt der bisher durchgehend üblichen lateinischen. Neben opernhafte Chören beleben Zwischenspiele, stumme Szenen und Ballette das Drama, welches immer stärker veropert wird.

Eine Annäherung, oder besser ausgedrückt eine Anpassung an das weltliche Theater tritt immer deutlicher zutage, nicht zuletzt wohl auch bedingt durch die immer stärker auftretende Anfeindung des Ordens, die hauptsächlich von Spanien und Frankreich ausgehend schließlich auch die Länder des Deutschen Reiches erfaßte und natürlich auch innerhalb des Ordens ihre Auswirkungen in einer zunehmenden Unsicherheit und Unruhe offenbarte, eine Situation, die zweifellos auch einen bestimmenden Einfluß auf das Leben im Orden, dessen Lehr- und Theatertätigkeit ausübte.

Bevor auf die Stücke dieses letzten Abschnittes eingegangen wird, scheint es angezeigt, zusätzlich auf folgende Tatsachen zu verweisen. Bereits Ende des 17. Jahrhunderts hatte das Theaterspiel der Studenten stark an Bedeutung gewonnen, was sich an der Zahl der in den LA überlieferten Aufführungen ablesen läßt. Daß im Zeitraum 1608 bis 1622 nur vier Titel aufscheinen und neun weitere Aufführungen ohne Titel oder Hinweis auf Inhalt erwähnt werden, ist sicher auf die großen Schwierigkeiten zurückzuführen, denen sich der Orden in der fast ganz protestantisch gewordenen Stadt gegenüber sah. Für 1623 bis 1672 sind bereits insgesamt 99 Aufführungen, davon 66 ohne Angabe des Titels, nachzuweisen, für 1673 bis 1700 lauten die entsprechenden Zahlen 65 bzw. 33, für 1701 bis 1735 steigen sie sprunghaft auf 164 bzw. 74 an und weisen für 1736 bis 1773 171 bzw. 53 Aufführungen aus.¹⁵² Allerdings ist zu diesen Zahlen zu bemerken, daß auch sie nicht das volle Ausmaß der Theatertätigkeit dokumentieren, da in manchen Jahren sich überhaupt kein Vermerk oder nur ein allgemeiner Hinweis findet.

Daß auch in diesem Abschnitt Plautusbearbeitungen durchaus beliebt waren, zeigen die nachfolgenden Titel, die gewissermaßen den nahtlosen An-

¹⁵¹ Szarota, Jesuitendrama (wie Anm. 5), 1/1, 87.

¹⁵² Vgl. dazu Spielplan in Fröhler, Schauspieltätigkeit (wie Anm. 7), 236 f.

schluß an die vorhergehende Periode darstellen: PANURGUS (1735) war, wie die Bemerkung zur Aufführung eines Stückes gleichen Titels in Krems 1739 vermuten läßt, eine Komödie in Nachahmung des Plautinischen Stils, die dort mit großem Beifall und Gelächter der Zuschauer aufgenommen wurde.¹⁵³ Zu diesem Thema verzeichnet Valentin¹⁵⁴ für die Zeit von 1647 bis 1697 sieben Aufführungen, dann erst wieder von 1738 bis 1766 weitere sieben. Die Linzer Aufführung wird nicht angeführt, sie steht aber am Anfang der zweiten Reihe, dicht gefolgt von der Kremser Aufführung, die von Valentin auch nicht angegeben wird. In diese Reihe fügt sich auch der POLITAPARUS AVARUS SENEX (1736), ferner PERIPLECTOMENES AVARUS ET TENAX (1738), den die Syntaxis als *Plautum imitata* (Plautus nachahmend) darstellte, wobei der Name der Hauptperson dem Personenverzeichnis des „Miles Gloriosus“ entnommen wurde, und auch der ARCHIPOLITICUS SOPHUS, den die LA¹⁵⁵ ausdrücklich als *plautinis salibus perspersum* (mit Plautinischen Witzen gewürzt) bezeichnen. Bei den beiden Geizhalsdramen von 1736 und 1738 könnten auch Shakespeare mit seinem Shylock im „Kaufmann von Venedig“ und Moliere mit seinem „Geizigen“ Pate gestanden haben.

Als nächstes einige Beispiele, die den Gedanken der Humanität durch Darstellung der Bruderliebe aufnehmen. Als *österreichische Parallele zu den bayrischen und schweizerischen Dramen der Bruderliebe ließe sich FRATERNUS AMOR IN LAMPRINO ET THAMULIO anführen; dieses Stück ging 1738 über die Bühne des Linzer Jesuitenkollegs.*¹⁵⁶ Es folgt 1742 RECAREDUS PATERNI AMORIS VICTIMA, ein Stoff, der vermutlich mit dem von Nicolaus Avancini in seinem „Hermenegildus“ bearbeiteten verwandt oder gar identisch ist, 1744 GASPAR ET FERNANDUS und 1757 FERDINANDUS, die wohl beide auf das von den englischen Komödianten auf dem Festland gespielte Stück „The Tempest“ von Shakespeare zurückgehen, was für das erstgenannte Stück mit großer Wahrscheinlichkeit, für das zweitgenannte auf Grund der Angaben in den LA¹⁵⁷ mit Sicherheit zutrifft. Um die Idee der Bruderliebe geht es auch in dem Stück JUSTUS ET JUSTINUS, einem Brüderpaar, das aus Liebe zu einander den Martertod für Christus auf sich nimmt.

Die Quellen, denen die Stoffe entnommen werden, sind die gleichen wie bisher, jedoch mit deutlicher Verlagerung der thematischen Schwerpunkte, zu-

¹⁵³ Baran, Dramatische Stoffe (wie Anm. 130), 63: Panurgus 1739 in Krems aufgeführt.

¹⁵⁴ Valentin, Le théâtre (wie Anm. 11), 3/1, 3/2.

¹⁵⁵ ÖNB, CVP 12141, Cap. X.

¹⁵⁶ Szarota, Jesuitendrama (wie Anm. 5), 1/1, 87.

¹⁵⁷ ÖNB, CVP 12151, fol. 73' berichten: *Parva finxit desertam quam insulam, in qua frater Ferdinandus Servitute liberatus in Fratris Alphonsi ipsos tredecim annos nonnisi amplexus ruit.* (Die Parva erfindet eine Insel, auf der sich der Bruder Ferdinand von der Sklaverei befreit in die Arme des 13jährigen Bruders Alphons stürzt.) Es scheint nicht ausgeschlossen, daß auch das für 1637 unter dem Titel FRATRES überlieferte Stück auf das erwähnte Shakespeare-Stück zurückgeht.

meist auch mit dem Versuch, eine Verbindung zum zeitpolitischen Geschehen herzustellen. So geht 1742 ANTIOCHUS REX SYRIAE über die Bühne, der sehr wohl die politische Lage Maria Theresias zeichnet; allseits hoffnungslos von offenen und heimlichen Feinden umgeben wie seinerzeit die Juden von den Soldaten des syrischen Königs Antiochus und seiner Verbündeten, dessen grausamer Tod¹⁵⁸ durch Fäulnis und Würmer, womit Gott ihn für die Schändung des Tempels in Jerusalem und seine an den Juden begangenen Grausamkeiten bestraft; der endgültige Sieg der Makkabäer aber soll Hoffnung und Zuversicht den an der Lage Verzweifelnden schenken. Zwölf weitere Aufführungen dieses Stoffes auf den Jesuitenbühnen des deutschen Sprachraumes zeugen von einer gewissen Beliebtheit.¹⁵⁹

Eine der von Antiochus an den Juden verübten Greuelthaten zeigt 1759 das Stück INVICTA MACCHABAEORUM MATRIS CONSTANTIA: Antiochus will die Mutter und ihre sieben Söhne zwingen, Schweinefleisch zu essen, aber einer der Söhne erklärt sofort, sie würden lieber sterben als ererbte Gesetze brechen. Der König läßt zunächst diesen unter grausamsten Martern umbringen, wobei seine Brüder und seine Mutter zusehen müssen. Trotzdem weigern sich diese weiterhin standhaft und werden einer nach dem andern grausam umgebracht. Sie stellen gewissermaßen die Vorläufer der für ihren Glauben an Christus sterbenden Märtyrer dar, die im 17. und 18. Jahrhundert oft genug die weltlichen und die Ordensbühnen bevölkerten.

Weitere Themen, welche dem Alten Testament entnommen wurden und eindeutig aktuelle Bezüge zu den Bedrängnissen der Zeit herstellten, waren CYRUS PUER (Der junge Cyrus) 1741, wohl als Symbol der Verheißung der Befreiung aus babylonischer Gefangenschaft, ferner ARTAXERXES REGNO SERVATUS (1743), dem der Thron erhalten bleibt, indem er seinen aufständischen Bruder besiegt und schließlich der ARTAXERXES des Jahres 1757, dem offenbar das gleiche Thema zugrunde liegt. Eine besondere Probe der Zuneigung zum Hause Habsburg bietet die Aufführung der DEBORAH VICTRIX (1743) vor Maria Theresia, die nach ersten Erfolgen im Österreichischen Erbfolgekrieg in Linz weilte. Als sie hier die Botschaft vom Sieg bei Dettingen empfing, begab sie sich ins Jesuitenkolleg zur Predigt und wurde anschließend ins Theater geführt, wo sie dem genannten Stück mit großen Vergnügen zusah.¹⁶⁰ Ihr Wohlgefallen, das sie mehrere Male kundtat, ist leicht verständlich, liegt doch der Vergleich mit der Richterin und Prophetin Deborah und ihrem Feldherrn Barak, der über Sisera einen glänzenden Sieg erringt, greifbar nahe.¹⁶¹

¹⁵⁸ Quelle: 2 Makk 9, 1–29.

¹⁵⁹ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1 und 3/2.

¹⁶⁰ ÖNB, CVP 12137, p. 86 f.

¹⁶¹ Quelle: Ri 4, 1–24; 5, 1–32.

Eine Reihe von Stücken, die ihren Stoff ebenfalls aus dem Alten Testament holen, sind aber eher als Haupt- und Staatsaktionen zu bewerten, wie sie damals auch auf der weltlichen Bühne gang und gäbe waren. Jedoch zieht sich durch all diese Stücke wie ein roter Faden der böswillige oder auch nur leichtsinnige Abfall von Gottes Gesetzen beziehungsweise von seinem Bund, was jeweils die Strafe Gottes nach sich zieht. SEDECIAS (1744), in der Bibel auch Zedekias oder Zidkija genannt,¹⁶² tut, was schon Jojakim getan hat, er opfert heidnischen Götzen. Da kommt das Strafgericht in Form des Kriegszuges Nebukadnezars gegen Jerusalem über ihn. Nach längerer Belagerung will Sedecias die Stadt in der Nacht heimlich verlassen, wird aber von Nebukadnezars Männern ergriffen. Dieser läßt zwei Söhne vor den Augen des Vaters hinrichten, Sedecias selbst wird geblendet und in Ketten nach Babylon geführt. Auch dieser Stoff fand weite Verbreitung. Valentin¹⁶³ verzeichnet 24 Aufführungen. In ATHALIA (1746) sorgt die Göttliche Vorsehung dafür, daß die Nachkommen des königlichen Hauses Juda von Athalia, die sich des Thrones bemächtigt hat, nicht völlig ausgelöscht werden können, denn ihre Schwester Joscheba hat insgeheim den Sohn Ahasjas, Joas, zu sich genommen. Als dieser sieben Jahre alt ist, beruft der Priester Jorada, Joschebas Gatte, die Häupter der Großfamilien von Jerusalem wie auch Athalia in den Tempel, den er von der doppelten Tempelwache umstellen läßt. Den Versammelten führt er nun den siebenjährigen Joas als neuen König von Juda vor. Athalia aber wird von Bewaffneten hinausgeleitet und vor dem Tempel umgebracht. Soweit der Stoff des Alten Testamentes,¹⁶⁴ wie er in 15 weiteren Aufführungen im deutschen Sprachraum Verwendung fand.¹⁶⁵

In MANASSE (1747) geht es um das Problem der Buße. Manasse versündigt sich gegen Gott, indem er sich wie so manche seiner Vorfahren zum Götzendienst verleiten läßt. Zur Strafe schickt Gott die Heerführer von Assur, die Manasse gefangennehmen und in Bronzketten nach Babylon bringen, wo er im Kerker schmachten muß. Die Leiden im Kerker rufen ihm seine Sünden ins Gedächtnis, er geht in sich und bereut tief. Gott erbarmt sich seiner, er darf wieder in die Heimat zurück und wird auch wieder als König eingesetzt.¹⁶⁶ So lauten im wesentlichen auch die Inhaltsangaben der Aufführung vom 5. September 1652 zu Freiburg im Breisgau und jener vom 3. und 5. September 1708 zu Augsburg.¹⁶⁷ Auch dieser Stoff taucht auf der Jesuitenbühne immer wieder auf.¹⁶⁸

¹⁶² Quelle: 2. Kön 24, 17–20; 25.

¹⁶³ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1 und 3/2.

¹⁶⁴ Quelle: 2. Kön 11, 1–2; 2. Chr 22, 10–12; 23.

¹⁶⁵ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1 und 3/2.

¹⁶⁶ Quelle: 2. Kön 20, 21; 21, 1–18; 2. Chr 33.

¹⁶⁷ Periochen bei Szarota, Jesuitendrama (wie Anm. 5), 2/2, 1483 ff. und 1491 ff.

¹⁶⁸ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), Band 3, führt 22 Titel an.

Ob für den JOSAPHATUS von 1747 die indische Legende von Barlaam und Josaphat oder die biblische Erzählung aus dem zweiten Buch der Chronik verwendet wurde, bleibt unklar. Angesichts der durch den Österreichischen Erbfolgekrieg bedingten politischen Lage scheint eher die Erzählung von Josaphats Sieg über seine Feinde zum Zuge gekommen zu sein, den Gott ohne Josaphats Eingreifen erringt; dieser und sein Heer brauchen sich nur der Beute zu bemächtigen, welche die feindlichen Heere zurückgelassen haben. Dieser Stoff ist sicher besser geeignet, den Zuschauern trotz Krieg Hoffnung und Vertrauen auf Gottes Hilfe zu vermitteln.

Auch die weiteren Aufführungen von Stoffen aus der Bibel lassen sich durchaus als Aufmunterung in schwerer Zeit auffassen, was sicher in der Absicht der betreffenden „choragi“ lag. Der ISAACUS (1748) ist nicht nur Vorbild für das Opfer Christi am Kreuz, sondern auch Beispiel dafür, daß Gott mit jenen ist, die sich seinen Geboten fügen. Dieser Stoff war ungemein populär und ist bereits 1567 in Wien und noch 1772 in Regensburg anzutreffen,¹⁷⁰ erfuhr 1590 durch Jacobus Pontanus (Spanmüller aus Brüx in Böhmen) erste literarisch bedeutsame Gestaltung und ist nicht selten auch auf der Bühne der Benediktiner anzutreffen.¹⁷¹ Daß 1749 das Thema CYRUS aufgegriffen wurde, ist sicher auch kein Zufall; konnte man doch das Ende des Krieges mit der Befreiung der Juden aus Babylonischer Gefangenschaft und dem Wiederaufbau des Tempels in Jerusalem vergleichen.¹⁷²

Gottes Hilfe gegenüber seinen Getreuen sollte wohl in dem Stück SENNACHERIBUS (1750 und 1754) an Hand der Erzählung aus dem zweiten Buch der Könige¹⁷³ beschworen werden, wonach Hiskija nach inbrünstigem Gebet des Propheten Jesaja Gottes Hilfe zur Rettung der Stadt Jerusalem erhält. In der Nacht erschlägt der Herr 185.000 Assyrer, Sennacherib zieht sich nach Ninive zurück, wo er schließlich von seinen Söhnen umgebracht wird.

Die folgenden drei Titel beschäftigen sich mit den wohl blutigsten Kapiteln des Alten Testaments, nämlich den Kämpfen zwischen dem Nord- und dem Südreich. 1751 geht NADABUS über die Bühne. Da er, wie sein Vater Jeroboam, von Gott abgefallen war und Götzendienst treiben ließ, wurde er von Bascha besiegt, der ihm nicht nur als König von Israel nachfolgte, sondern auch Nadabs und alle Nachkommen Jeroboams¹⁷⁴ ausrotten ließ. 1753 folgte JEROBOAMUS, der sich zum König der 10 Stämme des Nordreiches salben ließ, aber ständig im Kampfe mit Rehabeam lag, dem Sohne Salomos und

¹⁶⁹ Quelle: 2 Kön 19, 20.

¹⁷⁰ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1 und 3/2.

¹⁷¹ Kutscher, *Salzburger Barocktheater* (wie Anm. 113), 116 und 120.

¹⁷² Quelle: 2 Chr 36, 22, 23; Esra 1, 1–3.

¹⁷³ 2 Kön 19, 1–37.

¹⁷⁴ 1 Kön 15, 25–32.

König von Juda. Um zu verhindern, daß die Israeliten aus seinem Reich nach Jerusalem pilgern, fördert er den Götzkult, richtet Kulthöhen ein und stellt goldene Kälber in Beth-El und Dan auf. Dadurch erregt er den Zorn Gottes und wird trotz doppelter Übermacht und trotz eines Hinterhalts von Abija, dem Sohn des Königs von Juda Rehabeam, vernichtend geschlagen.¹⁷⁵ 1754 wird als Gegenstück dazu AMASIA gegeben: Ihm gelingt es zunächst, mit den Mördern seines Vaters Joas abzurechnen und gegen Edom siegreich Krieg zu führen. Dadurch übermütig geworden kämpft er auch gegen Israel, wird jedoch geschlagen und gefangengenommen; ein Teil der Mauern von Jerusalem wird zerstört und Amasia fällt schließlich einer Verschwörung zum Opfer.¹⁷⁶

Daß man 1757 – also während des Siebenjährigen Krieges – auf den Judith-Stoff zurückgriff, ist sicher ein Beweis dafür, wie sehr man bei der Wahl des Stoffes auf Zeitbezüge achtete. Im übrigen war auch dieser Stoff auf den Ordens- wie auch auf den weltlichen Bühnen sehr beliebt und erfuhr auf der Bühne der Jesuiten viele Bearbeitungen, darunter die bekannteste und eindrucksvollste jene von Nicolaus Avancini, die unter dem Titel „Fiducia in Deum sive Bethulia liberata“ schon 1643 in Wien aufgeführt wurde. Das Leitmotiv der Linzer Aufführung JUDITHA deckt sich vermutlich mit dem der Bearbeitung Avancinis.¹⁷⁷

Noch zwei biblische Dramen sind zu erwähnen, die sich mit dem Stoffkreis „Joseph und seine Brüder“ beschäftigen. Es sind dies: JOSEPHUS IN AEGYPTUM TRADUCTUS (1747) und JACOBUS NUNTIO DE VITA JOSEPHI ACCEPTO RECREATUS (1760). Beide sind als Hinweise auf Gottes unerforschliche Wege aufzufassen, die trotz aller Hemmnisse zu einem guten Ende führen.

Auch die Heiligenlegende kommt als Quelle für Aufführungen in diesem Zeitabschnitt nicht zu kurz. Gleich zu Beginn – wie kann es anders sein – begegnen uns zwei Heilige, die dem Lande in besonderer Weise verbunden sind. Es sind dies: S. FLORIANUS (1736)¹⁷⁹ und S. LEOPOLDUS (1738). Anlaß zur Neubearbeitung des hl. Florian¹⁸⁰ war die feierliche Übertragung einer Arm-Reliquie dieses Heiligen von Krakau nach St. Florian. Aus einer Pre-

¹⁷⁵ 1 Kön 13; 13; 14.

¹⁷⁶ 2 Kön 14, 1–22; 2 Chr 25, 1–25.

¹⁷⁷ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1 und 3/2 führt 22 Titel zu diesem Stoffkreis an.

¹⁷⁸ Gen. 37; 39; bzw. 43; 44; 45.

¹⁷⁹ Text der Perioche in *HistJbL* 1993, 43 ff.

¹⁸⁰ Frühere Aufführungen 1630 und 1704; daneben ist die deutsche Perioche einer Aufführung von 1677 im Stift St. Florian mit dem Titel *Vorbild Christlicher Beständigkeit durch Entwerffung der Marter vnd Sigreichen TODTS=Kampf vnsers Heyl: Glorwürdigen Patrons FLORIANI* erhalten. Auf den deutschen Jesuitenbühnen ist ein Stück über den hl. Florian außer in Linz nur noch einmal 1763 in Pruntrut unter dem Titel *FLORIANUS BONUS PASTOR* nachgewiesen. – Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/2, 895.

dig¹⁸¹ die der *Guardian des Linzer Kapuzinerklosters*, P. Marcianus, anlässlich des Festgottesdienstes am 4. Mai 1736 in St. Florian hielt, erfahren wir, daß sich schon Propst David Fuhrmann, der den Grundstein zur neuen Barockkirche legte, sehr um eine Reliquie dieses Heiligen bemüht hatte, aber erst unter Propst Georg Wiesmayr dieses Bemühen Früchte trug. Der Apostolische Nuntius Dominikus Passionei, Erzbischof von Ephesus, versprach bei einem Besuch in St. Florian, sich dafür einzusetzen, daß das Kloster eine entsprechende Reliquie bekomme. Im April 1736 übergab der Nuntius in Wien dem Abt von Seitenstetten, Paulus de Vitsch, tatsächlich ein „Heiligthum von dem Arm Bein des H. Florian“, das am 4. Mai feierlich nach St. Florian übertragen wurde. Es war nur selbstverständlich, daß auch die Studenten ihren Teil zur Vorbereitung auf dieses große Fest beitrugen, indem sie die Lebensgeschichte dieses Heiligen szenisch darstellten. Die Musik dazu schrieb Melchior Pichler, der Kapellmeister des Fürsten Stanislaus Lubomirsky, der damals Wojwode von *Sendomir* war; damit wurde gewissermaßen auch eine direkte Beziehung zu Krakau hergestellt, woher die Reliquie gekommen war. Als Quelle führt das *Argumentum des Theaterzettels* von 1736 an erster Stelle P. Marcus Hanschizius mit seiner *Germania Sacra* und an zweiter Stelle einen Florianer Anonymus bei Bernard Pezius in seiner *Vita Wilburgis* an. Hinzugefügt wird, daß man dem Aquilinus einen Sohn Anselmus, der mit Florianus befreundet ist, und eine Tochter Clelia andichtet, die sich in Florianus verliebt, offenbar um das Stück auch menschlich näher zu bringen. Die vom Prolog über Chor I, II und Epilog geführte allegorische Parallelhandlung war zweifellos mit prächtiger Ausstattung versehen und musikalisch als Oper gestaltet. Im Rollenverzeichnis sind vier Tanzgruppen angeführt: Vier Personen im Tanz der Adelligen; unter den Mitwirkenden befindet sich der ständische Tanzmeister Franz Johann de Scio, der wohl auch den Tanz der Donauschiffer mit 19 und den Tanz der Priester mit 18 Personen einstudiert hat, und acht Fechter, angeführt vom ständischen Fechtmeister Josef Papilion. Als Aufführungstermin wählte man die Zeit des Ostermarktes, der nahe dem Übertragungstermin lag und bekanntlich Händler und Besucher aus aller Welt anlockte. Die Aufführung ist ein sinnfälliger Beweis für das Geschick des Ordens, auch auf der Bühne jede Gelegenheit zur Glaubensverkündigung wahrzunehmen. Sie war als Auftakt und Werbung für das große Fest am 4. Mai 1736 und als Huldigung sowohl an den Heiligen als auch ab den Ort konzipiert.

In diesem Zusammenhang sei ein kleiner Exkurs zu einem Urteil über die Theatertätigkeit der Jesuiten gestattet, wie wir es noch 1934¹⁸² lesen können,

¹⁸¹ Der Schmerzlich Verlohrene Eyfrig gesuchte und glücklich Gefundene Schatz, bey Hoch-Feyerlicher Übersetzung derer Verehrungswürdigsten Reliquien des heiligen Martyrer Floriani. Gedruckt bei Johann Michael Feichtinger. 1736. Aufbewahrt im O.ö. Landesmuseum, Sign. II, 376.

¹⁸² Edmund Haller, Das oberösterreichische Barocktheater. In: *Heimatgaue* 15 (1934), 122.

das aber deren kulturelle Bedeutung zweifelsohne erheblich unterschätzt, nicht zuletzt deshalb, weil man bei solchen Untersuchungen meist an der Oberfläche blieb. Es heißt dort:

Bindungslos an Heimat und Land rauscht das Spiel der Jesuiten über die Bühne, und doch findet sich in der langen Reihe eines, das unsere besondere Aufmerksamkeit erregen muß: es ist der ‚S. Florianus‘ von 1736. Fast möchte es wie ein Zugeständnis an das Land Oberösterreich scheinen, daß man die Gestalt des Heiligen wählt, der so tief in den Glaubensvorstellungen unseres Volkes wurzelt. Und doch ist's nicht so: das Spiel gilt dem mächtigen Gönner des Kollegs, dem Abte Wiesmayr von St. Florian, der oftmals Prämien stiftete...

Was die Bindungslosigkeit an Heimat und Land betrifft, bedarf es nach den bisherigen Darlegungen keiner weiteren Erläuterung, wohl aber was die Widmung des Stückes betrifft, denn dieses ist, wie das Titelblatt klar zum Ausdruck bringt, den Landständen gewidmet, welche, wie es im 18. Jahrhundert fast durchgehends üblich war, auch diesmal die Prämien gespendet hatten; Propst Wiesmayr aber ist kein einziges Mal als Prämiator zu belegen.¹⁸³

Ein glücklicher Zufall überliefert noch ein weiteres Stück in einer lateinisch-deutschen Perioche,¹⁸⁴ nämlich den S. LEOPOLDUS AUSTRIAE MARCHIO (1738). Es ist das letzte der überlieferten Stücke, welches neben Prolog und Epilog noch Zwischenchöre aufweist, eine Gliederung, wie sie für Linz erstmals im Bacquevilius von 1677 und in allen als Manuskript oder Perioche überlieferten Stücken bis zu diesem einschließlich vorzufinden ist. Darin folgt der S. Leopoldus noch durchaus der seit etwa 70 Jahren üblichen Tradition, inhaltlich tritt jedoch die „humanitas“ in Form der „humilitas“, das heißt der demütigen Bescheidenheit in den Vordergrund: Markgraf Leopold befindet sich unter den aussichtsreichsten Kandidaten für die Wahl zum Kaiser; er aber bittet in III, 6 aus lauter Demut die Kurfürsten kniefällig, von seiner Wahl zum Kaiser abzusehen. Es ist dabei so gut wie selbstverständlich, daß der Autor des Stückes die Gelegenheit wahrnimmt, das Lob des Hauses Österreich laut zu verkünden, was besonders deutlich im Epilog zum Ausdruck kommt, wo in allegorischer Form, ausgehend von der Gründung Klosterneuburgs, der Wacholderbaum, in welchem sich Agnes' Schleier verfangen hat, zum ruhmreichen Stammbaum habsburgischer Kaiser wird; Leopold bereitet man eine goldene Krone und empfiehlt den Ständen des Landes den hl. Florian, der in Gestalt des Herkules erscheint, als mächtigen Schutzpatron. Daß Leopold noch der Linie der Babenberger angehört, stört dabei nicht im geringsten. Die LA 1738¹⁸⁵ berichten über diese Darbietung: *So trug die große Komödienaufführung (actio major comica), bei welcher der hl. Leopold,*

¹⁸³ Fröhler, Schauspielertätigkeit (wie Anm. 7), 215 f.

¹⁸⁴ Text im HistJbL 1993, 49 ff.

¹⁸⁵ ÖNB, CVP 12132, fol. 279 f.

Markgraf von Österreich, als einzigartiges Beispiel der Demut vorgestellt wurde, durch einzelne, die für die Ehre ihrer Klasse wacker spielten, zum allgemeinen Ruhm der Akademie bei... Szarota¹⁸⁶ zählt dieses Stück zu jenen Jesuitendramen, die bereits von der „humanitas“, der Milde und Friedfertigkeit durchdrungen sind.

Von weiteren Dramen dieser Art wird weiter unten bei anderen Stoffkreisen noch zu handeln sein. Hier wenden wir uns zunächst den Stoffen aus dem Martyrologium und den Heiligenlegenden zu; das sind zuvörderst die jugendlichen Märtyrer, an denen die Glaubenstreue als Vorbild vor allem für die Jugend zur Nachahmung dargestellt wird. Noch einmal taucht ein Stück auf, das auf die japanische Christenverfolgung zurückgreift, nämlich ZICATHORA ADOLESCENS JAPON, FIDEI ET CONSTANTIAE CHRISTIANAE NUP-TIALIS TRIUMPHUS (1740). Ein japanisches Märtyrerdrama ist höchstwahrscheinlich auch der SUEVANGUS des Jahres 1757. Bei den Titeln CELSUS (1748), CHRISTIANAE PUERITIAE FORTITUDO (1751) und CELSUS MARTYR (1755) handelt es sich um jenen Knaben Celsus, der der Legende nach in Gallien dem hl. Nazarius begegnet, schließlich aber in Mailand wegen seines Glaubens an Christus enthauptet wird. Im 17. Jahrhundert scheint dieser Stoff verbreitet gewesen zu sein, denn Valentin¹⁸⁷ führt außer der Linzer Aufführung CELSUS PUER ANTIOCHENUS ET MARTYR (1631) zehn weitere Aufführungen an, für das 18. Jahrhundert jedoch nur mehr zwei. Um jugendliche Märtyrer geht es bei MELINDUS ET BERYLLUS (1756) und CYRUS PASTOR (1758). Bei diesem Stück könnte es sich um jenen Stoff handeln, den P. Andreas Friz in seinem gleichnamigen Stück verwendet, nämlich um jenen Königsengel Cyrus, der von seinem Großvater Astyages, den ein Traumgesicht geängstigt hat, ausgesetzt wird und als Hirte unter Hirten lebt, aber schließlich seiner Kühnheit und Tapferkeit wegen als Königssohn erkannt und als König eingesetzt wird.¹⁸⁸ Vom Trend der Zeit her scheint die zweite Version wahrscheinlicher.

Um Standhaftigkeit im Glauben und Treue zu Christus geht es auch in folgenden Märtyrerdramen: THOMAE MORI CONSTANTIA (1741) nimmt ein hochpolitisches Thema der neueren Zeit auf, nämlich die Geschichte des Kanzlers Heinrichs VIII., der sich weigert, Heinrichs Ehescheidung von Catharina und die Suprematsakte anzuerkennen und dafür 1535 enthauptet wird. Auch das war ein beliebtes Thema, welches auf der Jesuitenbühne häufig zur

¹⁸⁶ Vgl. Szarota, Jesuitendrama (wie Anm. 5), 1/1, 86 f.

¹⁸⁷ Valentin, Le théâtre (wie Anm. 11), 3/1 und 3/2.

¹⁸⁸ Der gleiche Stoff liegt der Salzburger Aufführung der Benediktiner von 1686 mit dem Titel CYRUS PUER REX PASTOR à CAULA AD AVLAM zugrunde. – Die Perioche befindet sich in der Münchner Theatersammlung, Sign. R 321. – Sie weist eine motivische Verwandtschaft mit *Heroum indoles arcanus proditor* (1702) auf.

Darstellung kam.¹⁸⁹ Da ist ferner S. NICEPHORUS (1748), dessen Freund Sapritius sich selbst um die Märtyrerkrone bringt, weil er nicht bereit ist, seinem Freund zu verzeihen; S. VENANTIUS noch im gleichen Jahr, der zahllosen, schier unglaublichen Folterungen standhält und schließlich enthauptet wird, POLIEUCTUS (1751), dem Pierre Corneille mehr als hundert Jahre zuvor mit einem Drama ein Denkmal gesetzt hatte, jenem Heiligen, der durch eine Vision zum christlichen Glauben kommt und noch auf dem Wege zur Richtstätte, wo er enthauptet wird, durch sein Beispiel viele bekehrt. Hierher gehören auch zwei der letzten Dramen, die in Linz aufgeführt wurden, und zwar bereits in deutscher Sprache, nämlich BERÜHMTE MÄRTYRER AUS DEM FLAVISCHEN HAUSE (1763) und EUSTACHIUS, DER MÄRTYRER (1764).¹⁹⁰ Beide sind als Aufmunterung und Mahnung an den Adel zu verstehen, der sich immer mehr vom Glauben ab- und dem liberalen Geist der Aufklärung zuzuwenden begann. Daß Mitglieder eines so mächtigen Geschlechtes wie der Flavier und ein so großer und siegreicher Feldherr wie Eustachius Marter und Tod für den Glauben an Christus auf sich nehmen, sollte Beispiel für all jene sein, die dem Glauben immer weniger Wert beimaßen. Wie beliebt dieser Stoff war, beweist die Tatsache, daß Valentin¹⁹¹ nicht weniger als 46 Aufführungen verzeichnet. Unter die Märtyrerstücke sind zweifellos auch der EUSEBIUS (1744) und der NICOMEDES (1749) zu rechnen, wenn auch im zweiten Falle nicht auszuschließen ist, daß Nicomedes II. von Bythinien Gegenstand der Aufführung war. Da es jedoch die Aufführung der *Infima* war, ist anzunehmen, daß es um die einfachere Darstellung einer Heiligenlegende ging.

Hier lassen sich auch am besten jene Dramen einfügen, die man als Besserungs- oder Bekehrungsstücke bezeichnen kann, wie zum Beispiel S. PELAGIUS (1741) – aus der überaus eitlen und prunksüchtigen Pelagia wird durch das Einwirken des Bischofs Nonnus ein armer bußfertiger Pelagius, der bei dem großen Fest in Bußkleidern erscheint, allen Schmuck und Reichtum verteilt und auch die anderen zur Besserung ihres Lebens auffordert – und HUGO (1750) sowie D. AUGUSTINI CONVERSIO (1751). Hugo hatte ein sehr weltliches Leben geführt. Als er um 1215 schwer erkrankte, verlangte er, ins Kloster Tenenbach gebracht zu werden. Wider Erwarten wurde er gesund, trat in den Zisterzienserorden ein und wurde ein vorbildlicher Mönch und Priester.

1741 wagt die Rhetorica eine Deklamation besonderer Art: Ein Huldigungsstück an den neugewählten Papst mit dem Titel BENEDICTUS XIV PONTIFEX MAXIMUS,¹⁹² das in Form eines Schäferspielles dargeboten wird.

¹⁸⁹ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1 und 3/2 führt 24 Aufführungen an.

¹⁹⁰ Perioche in *HistJbL* 1957, 119 ff.

¹⁹¹ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1 und 3/2.

¹⁹² Vgl. Szarota, *Geschichte* (wie Anm. 6), I, 1, 87.

Es fehlt auch nicht an Aufführungen, die der Förderung der Verehrung der Eucharistie gewidmet sind, wie zum Beispiel *DIEGON PIUS IN NUMEN EUCHARISTICUM* (1742) oder der Marienverehrung wie *PIETAS MARIANA IN FERNANDO ET GUEVARA* (1752). Daneben gibt es aber auch Titel, mit denen wir heutzutage kaum etwas anzufangen wissen, weil Namen wie *S. WINDALOCUS* (1741), *MENALIPPUS ET CHARITON* (1742), *SVINTILLA* (1752) oder *ZAYSEN* (1754) kaum eine Saite in uns anzuschlagen vermögen. Eher lassen Titel wie *MUSOPHILARCHUS* (1743) als sprechender Name oder *MAHOMETES PSEUDOPROPHETA* (1758) Schlüsse auf den möglichen Inhalt zu.

Eine nicht gerade kleine Gruppe bilden jene Dramen, deren Stoffe der griechisch-römischen Mythologie oder Geschichte entnommen sind. Hier stoßen wir bereits 1732 auf *FRATERNUS EX ODIO AMOR IN PARIDE & HECTORE*, ein Stück, das von der Grammatikklasse aufgeführt wird und aus dem Sagenkreis um Troja die Erzählung von Paris, dem jüngeren Bruder Hektors, aufgreift, der wegen eines Traumes seiner Mutter, daß er Troja großes Unglück bringen werde, auf dem Berge Ida ausgesetzt, aber von einem Hirten gefunden und aufgezogen wird, als junger Mann jedoch bei einem Wettkampf, den er siegreich besteht, als der ausgesetzte Königssohn erkannt und in Gnaden aufgenommen wird; dieses Thema behandelt sicher auch das Stück *PARIS AGNITUS* 1759. Welche Episoden den Stücken von 1736 und 1755 mit dem Titel *PARIS* zugrundegelegt wurden, muß offen bleiben, da in den Quellen nähere Angaben fehlen. Dem gleichen Sagenkreis zuzurechnen sind *TELEMACHUS* von 1743, 1753 und 1759, wie auch *MENELAUS* von 1746, jedoch ist auch in diesen Fällen nicht feststellbar, welche Episode jeweils für das Stück verwendet wurde. Nur eines ist sicher, nämlich daß dieser Stoffkreis genügend Möglichkeiten zur Darstellung humanitärer Charakterzüge bot. Das Stück *HELENA* (1753) hatte wohl eher die Mutter Konstantins, die das Kreuz Christi fand, zum Gegenstand und ist sicher nicht diesem Stoffkreis zugehörig.

Als Gegenstück zum Telemachus, der seiner Mutter die Freier vom Leibe hält, dürfte *AEGYSTHES* zu werten sein, das ist die Geschichte der ungetreuen Klytemnestra und deren Liebhaber Aegysthes, die den heimkehrenden Agamemnon und dessen Gefangene Cassandra bedenkenlos umbringen, nur um weiterhin ungestört zu bleiben. Der Stoff reicht in den Komplex der Ödipussage hinein. *PILADES ET ORESTES* (1744) behandelt ebenso wie *DAMON ET PYTHIAS* (1749) das Thema unverbrüchlicher Freundestreue, wohl auch *IDOMENIDES* von 1754 und 1760. Orestes, den seine Schwester Elektra vorsorglich zum Onkel Strophios nach Phokis gebracht hat, wird dort mit dessen Sohn Pylades erzogen. Sie werden unzertrennliche Freunde und Pylades verläßt seinen Freund auch dann nicht, als er nach Erfüllung seines Racheauftrages an Aegysthes und Klytemnestra von den Eumeniden in den

Wahnsinn getrieben wird. Damon et Pythias bringt das Thema auf die Bühne, das etwa 150 Jahre später Friedrich Schiller in seiner Ballade „Die Bürgschaft“ verarbeitete. Der Stoff fand im 18. Jahrhundert ziemlichen Anklang auf den Jesuitenbühnen. Valentin¹⁹³ führt zehn Aufführungen an; zu der für Steyr 1738 angegebenen Aufführung ist eine lateinisch-deutsche Perioche mit dem Titel AMICITIA TRIUMPHATRIX IN DAMONE ET PYTHIA vorhanden.¹⁹⁴ Der Stoff fand auch auf der Bühne der Benediktiner in Salzburg Verwendung; eine Perioche zur Aufführung von 1754 mit dem Titel DAMON ET PYTHIS befindet sich im Stift Seitenstetten.¹⁹⁵

Idomenides dürfte das Schicksal der beiden Söhne Idomenes, Gattin des Amythaon, namens Bias und Melampus behandeln; Bias verliebt sich in die schöne Pero, deren Vater sie aber nur dem geben will, der ihm die Rinder des Iphiklos brächte, die sich gut bewacht in Thessalien befinden. Bias bittet seinen Bruder Melampus, ihm bei der Beschaffung der Rinder behilflich zu sein. Seherisch begabt weiß dieser, daß er dafür ein Jahr im Kerker zubringen muß. Das hält ihn aber nicht ab, mit seinem Bruder zu gehen. Er wird zwar gefangen genommen, jedoch gelingt es seiner Sehergabe, die Rinder zu erwerben und seinem Bruder die schöne Pero zu verschaffen.

Dem Trojanischen Sagenkreis entstammt auch der Stoff zum IDOMENEUS (1746). Der König von Kreta und Enkel des Minos zeichnet sich als tapferer Held in den Kämpfen um Troja aus, wird jedoch auf der Heimfahrt durch Stürme bedroht. Um den Meeresgott zu besänftigen, verspricht er, ihm das erste Wesen zu opfern, das ihm beim Betreten des Ufers entgegenkommt. Es ist dies sein Sohn, den er nun als Schlachtopfer darbringen muß. Ein anderer Enkel des Minos, ALTHEMENES, liefert 1752 Stoff und Titel für eine Aufführung. Ein Orakelspruch verkündet ihm, daß sein Vater durch ihn sein Leben verlieren werde. Um dies zu verhindern, verläßt er Kreta freiwillig und läßt sich auf Rhodos nieder. Von Sehnsucht nach dem Sohn getrieben fährt ihm der Vater nach, um ihn zurückzuholen. Bei der nächtlichen Landung gerät er in Streit und wird dabei unerkant von seinem Sohn erschlagen.

Stoffe liefert natürlich auch weiterhin die Lektüre lateinischer Schriftsteller und Dichter. Betrachten wir zunächst jene Stücke, deren Stoffe unverkennbar humanistische Züge wie Milde, Bruderliebe, Elternliebe, Freundestreue und ähnliches als Motive aufweisen. Die Linzer Aufführung METELLUS JUNIOR, von der nur dieser Kurztitel überliefert ist, kann man stofflich sicher

¹⁹³ Wie Anm. 191.

¹⁹⁴ Siehe Moriz Enzinger, Der Stoff zu Schillers Bürgschaft in einem Jesuitendrama. In: Stoffe, Formen und Strukturen. Studieren zur deutschen Literatur. Hg. von Albert Fuchs und Helmut Motekat. Hans Heinrich Borchert zum 75. Geburtstag. München 1962, 227–239.

¹⁹⁵ Johann Haider, Die Geschichte des Theaterwesens im Benediktinerstift Seitenstetten in Barock und Aufklärung (Theatergeschichte Österreichs 4, 1). Wien 1973, 205.

zur Aufführung von 1734 in Klagenfurt mit dem Titel *CLEMENTIA QUINTI METELLI*¹⁹⁶ stellen, und eine Entsprechung könnte wohl auch in der Aufführung der Salzburger Benediktinerbühne von 1765 mit dem Titel „*Pietas in Patrem*“¹⁹⁷ wie auch jener der Jesuiten in Neuburg 1757, betitelt „*Caecilius Metellus Pius Patris Servator Tragoedia*“¹⁹⁸ zu finden sein. Milde und Großherzigkeit ist auch das Motiv in *ALEXANDER ET PORUS* (1750), zu dem die lateinisch-deutsche Perioche überliefert ist.¹⁹⁹ Alexander schenkt dem besiegten tapferen Porus Leben, Krone und Reich. Hierher gehört auch *CLEMNTIA OCTAVIANI ERGA L. CINNAM* (1756). Am 4. Dezember 1747 war auf dem großen Theater der Universität in Salzburg „Die Milde des Octavianus Augustus“²⁰⁰ aufgeführt worden. Ob auch der Linzer *OCTAVIANUS AUGUSTUS* von 1736 hierher zu zählen ist, bleibt mangels fehlender näherer Angaben fraglich, ist jedoch sehr wahrscheinlich.

Auch die Vaterlandsliebe findet in der Lektüre entsprechende Stoffe. 1738 begegnen wir dem Stück *MARCUS ATTILIUS REGULUS PATRIAE CAUSA CARTHAGINIENSIBUS TRADITUS*, der sich aus Liebe zum Vaterland und in dessen Interesse an die Karthager ausliefern läßt. 1741 belohnt P. C. *SCIPIO* Masinissas Treue zu Rom damit, daß er ihn als König der Massilier einsetzt, zweifelsohne das gleiche Thema wie 1724. *ROMULUS ET REMUS* (1743) beseitigen den Tyrannen von Alba Longa, Amulius, der ihre Mutter Rea Silvia gezwungen hatte, Vestalin zu werden. 1756 geht *MENECAEUS* über die Bühne, dessen Stoff sich wohl, wie aus der ergänzenden Bemerkung zum Titel *PATRIAE INCOLUMITATI SE DEVOVENS* hervorgeht, mit dem der Landshuter Aufführung von 1770 deckt.²⁰¹ Menecaeus kommt von der Schlacht an den Hof von Theben zurück, wo Tiresias berichtet, die Stadt werde nur frei, wenn dem Mars ein Menschenopfer aus dem Geschlecht des Kadmus dargebracht werde. Menecaeus erklärt sich sofort zu diesem Opfer bereit, setzt die Opferung durch und befreit dadurch die Stadt. Vier Jahre später wird noch einmal ein *MENECAEUS* gespielt, diesmal aber mit dem Zusatz *AB INTERITU SERVATUM*, also mit geändertem Ausgang, das heißt, er wird vor dem Untergang bewahrt. Beim *PYRRHUS* (1757) dürfte es sich nicht um den König von Epirus wie bei dem Stück des Jahres 1707 handeln, sondern um den Sohn Achills, auch Neoptolemos genannt, der sich auch nicht durch die Klagen der Mutter, sie könnte neben Achill auch noch ihren Sohn verlieren, davon abhalten läßt, freudig dem Rufe der Gesandtschaft, Dio-

¹⁹⁶ Drozd, Schul- und Ordens theater (wie Anm. 51), 230.

¹⁹⁷ Boberski, Theater (wie Anm. 87), 302.

¹⁹⁸ Valentin, Le théâtre (wie Anm. 11), 3/2, 650.

¹⁹⁹ Abgedruckt im HistJbL 1993, 53 ff.

²⁰⁰ Fischer, Salzburger Theater (wie Anm. 127), 151.

²⁰¹ Beckenbauer, Theateraufführungen (wie Anm. 23), 106 f.

medes und Odysseus, den Griechen vor Troja zu Hilfe eilen, zu folgen. Liebe zum Vaterland und zur Freiheit ist auch das Thema des L. JNIUS BRUTUS (1758), der nach Vergewaltigung der Lukretia durch Tarquinius Superbus diesen (seinen Onkel und letzten König) mit Hilfe des Volkes und des Heeres beseitigt und Rom zur Republik macht. Noch einmal kehrt die Linzer Bühne mit POLYCRATES (1736) zur griechischen Sage zurück; die Parva führt die Wechselhaftigkeit der Fortuna am Beispiel des Tyrannen von Samos vor Augen.²⁰² Zum vaterländischen Grundthema gehören auch die den historischen Schriften des Livius entnommenen Stoffe zu QUINTUS FABIUS (1745), HAMILCAR (1751) mit Themen aus dem Punischen Krieg, DOMITIUS AHENOBARBUS (auch: OENOBARBUS) (1741) (Domitius, der Rotbart), wohl die Kämpfe zur Zeit der Triumvirate behandelnd, während DEMETRIUS ET MITHRIDATES (1747), MITHRIDATES (1750) und EUMENES (1755) von den Kämpfen der Römer um die Vorherrschaft auf dem Balkan, insbesondere in Mazedonien, und in Kleinasien handeln dürften.

Auch der neueren Geschichte wandte man verstärktes Interesse zu, und zwar sind es Themen, die der mittel- und westeuropäischen Geschichte entnommen werden. Von der Aufführung des THOMAS MORUS (1741) war schon in einem anderen Zusammenhang die Rede; er stirbt für seine Glaubensüberzeugung. Um Vaterlandsliebe geht es wieder im ARMINIUS DE QUINTILIO VARO TRIUMPHANS (1758). Der Stoff war schon 1720 unter dem Titel ARMINIUS FORTIS GERMANIAE ADVERSUS ROMANOS VINDEIX in Linz über die Bühne gegangen. In beiden Fällen dürfte das Stück von J. B. Adolph AMOR PATRIAE SIVE ARMINIUS GERMANIAE DEFENSOR, welches am 31. Juli 1701 im Profefßhaus in Wien vor Kaiser Leopold I. aufgeführt worden war, Vorlage gewesen sein.²⁰³ Auch Dietrich von Bern war eine beliebte Tragödienfigur der Ordensbühnen. Ein THEODORICUS findet sich bereits 1625 in Freiburg in der Schweiz bei den Jesuiten,²⁰⁴ also 41 Jahre bevor J. C. Hallmann seinen Theodoricus in Breslau aufführte. Auch die Benediktiner in Salzburg hatten sich bereits 1641 dieses Stoffes bemächtigt.²⁰⁵ Thema ist die Gegnerschaft zwischen Katholizismus und Arianismus, zwischen Boetius und Symmachus einerseits und Theodorich als Arianer andererseits. Ob er bei der Aufführung in Linz (1741) einem ähnlichen Schicksal anheimfällt wie bei der Aufführung 1627 in Augsburg, wo er nach göttlichem Urteilsspruch in den Schlund eines Vulkans auf der Insel Lipara

²⁰² Vgl. Schillers Ballade „Der Ring des Polycrates“ (1797).

²⁰³ Text von Adolphs Stück in ÖNB, CVP 9809/2. – Vgl. auch Kurt Adel, Handschriften (wie Anm. 94), 86, Nr. 4.

²⁰⁴ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1, 110; weitere 16 Aufführungen ebenda, 3/1 und 3/2.

²⁰⁵ Kutscher, *Salzburger Barocktheater* (wie Anm. 113), 116 f.

gestürzt wird,²⁰⁶ ist unklar. Im FLORINDUS LIPARITANUS (1746) könnte ein Bekehrungsstück ähnlichen Inhalts vorliegen wie im CVP 13918/10 der ÖNB,²⁰⁷ in welchem Florindus am Lasterleben festhält und dementsprechend zur Hölle fährt. Ein ähnliches Motiv regiert den ALPHONSUS CASTELLAE REX (1745). Ob es sich hierbei um Nicolaus Avancinis DEI BONITAS DE HUMANA PERTINACIA VICTRIX SIVE ALPHONSUS X oder einer eigenen Bearbeitung des Stoffes handelt, kann nicht eindeutig geklärt werden; kaum aber können Zweifel darüber bestehen, daß dem Publikum entscheidende theologische Fragen wie „Ist Gott allweise“ oder „Ist Gott der Allgütige und Allbarmherzige“ klar dargelegt werden sollen. Alphons kommt nämlich bei Betrachtung des Weltlaufs zu dem Schluß, daß sehr vieles an der Schöpfung schlecht ist; er selbst hätte vieles besser gemacht, wenn er die Welt erschaffen hätte. Zwei Männer tauchen auf: ein Einsiedler aus dem nahen Wald und Petrus, der Lehrer des Sohnes von Alphons. Beide verspottet er und verfolgt sie mit Mißgunst. Erst Blitz- und Donnerschläge flößen dem König Angst und Vernunft ein und er unterwirft sich schließlich doch der göttlichen Weisheit. Ein völlig anderes Thema aber liegt dem ALPHONSUS FILIO NEGLECTO PATRIAE FIDELIS (1760) zugrunde; das Motiv ist wiederum Vaterlandsliebe beziehungsweise Treue zum Vaterlande.

1756 kommt ein oft verwendeter Stoff²⁰⁸ auf die Linzer Bühne, nämlich CONRADUS ET FRIDERICUS A CAROLO SICILIAE REGE VICTI, in welchem ein Stück der bunten mittelalterlichen Geschichte Siziliens behandelt wird, 1759 ist die frühe englische Geschichte mit ALFREDUS an der Reihe. Im gleichen Jahr folgt als Prämienspiel CLODOALDUS DANIAE PRINCEPS; eine Aufführung, die in den Litterae Annuae 1759²⁰⁹ nicht nur hinsichtlich der schauspielerischen Leistungen, sondern auch wegen der klaren lateinischen Sprache gelobt wird. Das legt die Vermutung nahe, daß man Nicolaus Avancinis Drama SAXONIA CONVERSA SIVE CLODOALDUS DANIAE PRINCEPS, das bereits 1647 in Wien uraufgeführt, aber erst 1675 zu Köln gedruckt wurde, als Grundlage für diese Aufführung verwendete. Für diesen Stoff weist Valentin²¹⁰ zwanzig Aufführungen für die Jesuitenbühnen nach; doch auch auf der Benediktinerbühne in Salzburg tauchte er öfter auf.²¹¹ 1762 wird CONRADUS MONTIS FERRATI aufgeführt, ein Stück, das zwei Vorgänger gleichen Titels hat, und zwar 1741 in Neuburg an der Donau und 1747 in Innsbruck.²¹²

²⁰⁶ Szarota, Jesuitendrama (wie Anm. 5), 1, 969 ff.

²⁰⁷ Vgl. Adel (wie Anm. 94) 105, Nr. 174.

²⁰⁸ Valentin, Le théâtre (wie Anm. 11), 3/1 und 3/2, dokumentiert 16 Aufführungen.

²⁰⁹ ÖNB, CVB 12153, fol. 70^r.

²¹⁰ Valentin, Le théâtre (wie Anm. 11), 3/1.

²¹¹ Kutscher, Salzburger Barocktheater (wie Anm. 113), 122 f.

²¹² Valentin, Le théâtre (wie Anm. 11), 3/2, 708, 755.

1748 wird in *COMNENI ORIENTIS IMPERATORIS IN DEIPARAM FIDUCIA* noch einmal das Thema „Marienverehrung“ unter dem gleichen Titel wie 1725 aufgenommen, wobei allerdings offen bleibt, ob es sich um eine Wiederaufführung des Stückes von 1725 oder doch eine völlige Neubearbeitung handelt, bei der möglicherweise Bescheidenheit und Demut des Johannes Comnenus stärker in den Vordergrund rücken.

Ob es 1749 bei dem Stück *LEO* um den Märtyrer aus Alexandrien, den Leo Isauricus oder Leo Armenius geht, läßt der Titel, wie er in der Quelle²¹³ aufgeführt ist, durchaus offen. Mit größter Wahrscheinlichkeit handelt es sich um den Leo Armenius, der als Bilderstürmer verhaßt war und am 24. Dezember 820 während der Weihnachtsliturgie einer Soldatenverschwörung zum Opfer fiel. Ihm hatte Andreas Gryphius schon 1646 in seinem *LEO ARMENIUS ODER FÜRSTENMORD* ein Denkmal gesetzt.

Dem byzantinischen Themenkreis gehören auch die nun folgenden Titel an. In ihnen kommt das Motiv der göttlichen Gerechtigkeit in mehrfacher Ausprägung zum Ausdruck. 1745 spielt die *Syntaxis* einen *CYRUS LIBERATUS* und anläßlich der Prämienverteilung des gleichen Jahres kommt ein *CYRUS SUO AB HOSTE REX MEDIAE CORONATUS* auf die Bühne. Gemeinsam ist den beiden Stücken neben dem Namen des Titelhelden nur noch die humanitäre Tendenz. Im ersten Falle handelt es sich wahrscheinlich um den ausgesetzten Königsenkel, der als junger Mann als Prinz erkannt wird, im zweiten um das Wirken der Göttlichen Vorsehung, die ihm zum Königsthron Mediens verhilft. Der mit dem Titel „Cyrus“ verbundene Stoffkreis ist ungemein komplex: Von Herodot und Xenophon sowie den Erzählungen der Bibel im Buch Daniel und den zwei Büchern der Könige umfaßt er die Aussetzung und Adoption des Enkels des Astyages, die Babylonische Gefangenschaft der Israeliten bis zu ihrer Heimkehr unter Cyrus, wobei verschiedene Episoden aus verschiedenen zeitlichen Ebenen in dichterischer Freiheit zur Hebung der dramatischen Spannung miteinander verwoben werden; dazu kommt noch ein jugendlicher Märtyrer dieses Namens. Es nimmt also nicht wunder, wenn der Titel „Cyrus“ bei Valentin²¹⁴ insgesamt 34mal dokumentiert ist, wobei von fünf Linzer und drei Steyrer Aufführungen nur eine erfaßt ist. Auch auf der Salzburger Benediktinerbühne ist der Titel viermal nachzuweisen. Zu diesem Stoffkreis gehört auch *BALTHASAR REX BABYLONIS* (1752), ein Titel, der bei Valentin²¹⁵ 16mal angeführt und 1685 auch als Aufführung der Benediktinerbühne in Salzburg bezeugt ist.²¹⁶

²¹³ ÖNB, CVP 12143, Cap. X.

²¹⁴ Valentin, *Le théâtre* (wie Anm. 11), 3/1 und 3/2.

²¹⁵ Ebenda.

²¹⁶ Kutscher, *Salzburger Barocktheater* (wie Anm. 113), 118.

In der ZENOBIA von 1755 gelangt ein beliebter Opernstoff zur Bearbeitung. Ob es sich um eine Aufführung als Oper oder Singspiel handelt, kann auf Grund der Quellenlage nicht ermittelt werden. Jedenfalls führt Weilen²¹⁷ vier Opernaufführungen dieses Titels für 1662, 1712, 1732 und 1740 für Wien an und Teuber²¹⁸ eine 1674 in Venedig, sowie eine vor Maria Theresia im Lager bei Kolin. Darüber hinaus ist 1680 die Aufführung einer Zenobia erwähnt, welche vier Fräulein von Thürheim und zwei Fräulein von Salburg ihrer Großmutter widmeten.²¹⁹ Zenobia, Herrscherin über Palmyra, will nach der Ermordung ihres Gatten ihrem Sohn nicht nur die Herrschaft über Palmyra sichern, sondern versucht auch ein Großreich im Osten zu gründen, das von Rom unabhängig sein sollte, und verbündet sich mit den Persern gegen die Römer. Sie und ihre Verbündeten werden geschlagen, sie wird gefangengenommen, ihr Feldherr wird hingerichtet, sie selbst im Triumphzug in Rom mitgeführt; soweit die historischen Fakten. Hier wie auch im BELISARIUS (1759) ist es die falsche Entscheidung, die zum Untergang des Helden führt.²²⁰ Eine sehr erfolgreiche Bearbeitung dieses Stoffes brachte Jakob Bidermann schon 1607 in München auf die Bühne, und es ist durchaus denkbar, daß diese Fassung die Grundlage für die Linzer Aufführung bildete. Im großen und ganzen dürfte auch hier der kometenhafte Aufstieg des Feldherrn Belisar einschließlich seines Triumphzuges nach dem Siege über den Vandalenfürsten gezeigt worden sein. Im Konflikt zwischen Papst Silverius und Kaiser Theodora entscheidet er sich für Theodora. Das wird ihm zum Verhängnis; er wird des Vaterlandsverrates beschuldigt, seiner Ämter entkleidet und geblendet, sodaß er schließlich sein Leben als Bettler fristen muß. Belisar ist das Musterbeispiel für den *tiefen Fall einer hochgestellten Persönlichkeit*.

Aber kein Stoff fand auf der Jesuitenbühne so oft Eingang wie der des MAURITIUS, der in Linz 1756 und 1784 aufgeführt wurde. Valentin²²¹ nennt insgesamt 51 Aufführungen, wobei die Steyrer Aufführung von 1743 nicht enthalten ist. Kaiser Mauritius gehört nach Szarota²²² zu den fesselndsten Gestalten der Jesuitendramatik. Die falschen Entscheidungen des Kaisers, seine zahlreichen menschlichen und politischen Fehlgriffe und sein tragisches Ende gewährleisteten volle Zuschauerräume und Tränenerfolge. Der Inhalt ist kurz folgender: Mauritius wird von Kagan, dem König der Awaren, besiegt, der dabei 12.000 Soldaten gefangennimmt. Gegen den Vertrag verlangt Kagan für diese Gefangenen Lösegeld, aber Mauritius weigert sich zu zahlen. Daraufhin

²¹⁷ Weilen, Wiener Theatergeschichte (wie Anm. 115), 9, 74, 100, 111.

²¹⁸ Teuber, Prager Theater (wie Anm. 111), Band 1, 118, 209.

²¹⁹ Sturm, Theatergeschichte (wie Anm. 60), 140.

²²⁰ Valentin, Le théâtre (wie Anm. 11), 3/1 und 3/2.

²²¹ Ebenda.

²²² Szarota, Jesuitendrama (wie Anm. 5), 1/1, 1733; dieselbe, Geschichte (wie Anm. 6), 14.

läßt Kagan alle Gefangenen umbringen. Im Traum wird Mauritius ins Gericht gerufen und gefragt, ob er seine Schuld hier oder dort abbüßen wolle, worauf er antwortet: „Hier“. Nun folgt Schlag auf Schlag; Phocas wird zum Gegenkaiser ausgerufen, nimmt Mauritius samt Familie gefangen und läßt alle der Reihe nach enthaupten, Mauritius selbst als letzten. Mit diesem Stück wird offenbar ein letzter und höchster Gipfelpunkt barocker Dramatik erreicht. Zum ersten Male aber wurde dieser Stoff schon 1603 von Jakob Keller in Ingolstadt auf die Jesuitenbühne gebracht: Mauritius ist Emporkömmling und wird wegen seines Geizes und seiner kirchenfeindlichen Überheblichkeit gestürzt.

Eine weitere ebenso schillernde Gestalt der Jesuitenbühne ist CHOSROES II., die in Linz in verhältnismäßig kurzen Zeitabständen, nämlich 1745, 1755 und 1761 dargestellt wird. Zur Aufführung von 1761 ist eine lateinisch-deutsche Perioche erhalten, deren Text in einer früheren Abhandlung abgedruckt ist²²³ und das Stück eindeutig als Oper mit Arien und Tanzeinlagen ausweist. Die in den *Litterae Annuae* überlieferten Titel bezeugen unmittelbar den Wandel im Zeitgeist, der besonders in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eintrat; 1745 verzeichnen sie: *Media COSROEN A FILIIS SECURI SUBJECTUM... 1753 Syntaxis in scenam dedit CHOSROEN...* und 1761: *Suprema tamen Grammatices sub anni finem spectandum dedit CHOSROEM SECUNDUM, PERSIDIS REGEM.*²²⁴ Während es also 1745 noch um den Aufstand der Söhne gegen den Vater geht, den sie letztendlich köpfen lassen, ersehen wir im Zusammenhang mit der überlieferten Perioche einen wesentlich humaneren Ausgang; der Sohn aus erster Ehe bleibt im Ränkespiel der Stiefmutter Sieger und wird von Chosroes als Nachfolger bestimmt. In dem für 1753 genannten Chosroes könnte der Stoff verarbeitet worden sein, den Baran²²⁵ in einer Perioche von 1746 für Krems mit dem Titel „Mariana Fiducia in Heraclio Orientis Imperatore“ vorfand und die den Sieg des byzantinischen Kaisers über Chosroes mit Hilfe Mariens zum Gegenstand hat.

Im Vorstehenden wurde versucht, einen allgemeinen Überblick über die Stoffe zu geben, die den „choragis“ (Spielleitern) zur Bearbeitung verfügbar waren. Und wenn auch bis zum Ende des Theaterspiels und zur Auflösung des Ordens für die Patres bei all ihrem Tun die Bekehrung zum katholischen Glauben beziehungsweise dessen Festigung im Vordergrund stand, so kann doch nicht behauptet werden, daß ihr Theaterspiel ein weltfremdes „Vorüberrauschen“ gewesen sei. Es war vielmehr ein tatkräftiges Hineinwirken in die Welt, in der sie lebten und die sie im christlichen Sinne zu verbessern suchten. Daß sie durchaus nicht

²²³ Fröhler, Jesuitendrama (wie Anm. 12), 115 f.

²²⁴ ÖNB, CVP 12139, p. 128; CVP 12147, fol. 79; CVP 12155, fol. 67.

²²⁵ Baran, Dramatische Stoffe (wie Anm. 130), 43 ff.

weltfremd waren, zeigt sich an der Tatsache, daß sie sich nicht selten der Stoffe des weltlichen Theaters bedienten und andererseits das weltliche Theater sich Stoffe zunutze machte, die auf der Jesuitenbühne Anklang gefunden hatten, hier also ein ständiges Geben und Nehmen stattfand, das nicht wenig zur Belebung der kulturellen Szene des 17. und 18. Jahrhunderts beitrug.

Es kann eindeutig festgestellt werden, daß die Dramatiker der Jesuiten, der Benediktiner oder des protestantischen Schultheaters ihre Stoffe aus den verschiedensten Gebieten holten, wie es eben dem erstrebten Zweck der *Aufführung oder dem Geist der Zeit* entsprach. Es waren aber zumeist die gleichen Quellen, aus denen sie ihre Stoffe schöpften. Daß es sich dabei um bühnenwirksame Stoffe handelte, kann man am deutlichsten daraus ersehen, daß viele von ihnen als Volksstück, als Oper oder klassisches Drama neuerlich bearbeitet wurden.²²⁶ Daß das Drama der Benediktiner im allgemeinen volksnaher, volksverbundener wirkte, hängt mit den Unterschieden in den Ordensregeln zusammen: Bei den Benediktinern bewirkte die Ortsverbundenheit (*stabilitas loci*) naturgemäß eine größere Vertrautheit mit den Bräuchen und Gewohnheiten der ortsansässigen Bevölkerung, während bei den Jesuiten die verhältnismäßig häufige Versetzung, welche insbesondere die jungen Magister betraf, die für Auswahl oder Bearbeitung der Stoffe zuständig waren, eine tiefere Beziehung zum Ort zunächst gar nicht aufkommen ließ. Dies scheint aber dem Theater-Wirken der Jesuiten kaum Abbruch getan zu haben, ja, man blieb auch Einflüssen von außen gegenüber durchaus offen. So entspricht der „*Stauophilus*“ von 1614 mit der einfachen bürgerlichen Handlung – der Titelheld ist Sohn eines Linzer Kaufmannes – und der Einteilung in fünf Akte der Dramentheorie der Jesuiten,²²⁷ jedoch ist der *Einfluß der englischen Komödianten*, die bereits ab 1600 in Linz nachzuweisen sind,²²⁸ unverkennbar. Die Gestalt des „*Ludio*“, wie sie uns in den Szenen 3,4 des I., 2,4 des II. und 1,2 des V. Aktes²²⁹ begegnet, erinnert unvermittelt an die Person des Pickelhäring, wie sie in dem von den englischen Komödianten mehrfach aufgeführten Shakespeare-Stück „*Der Jud von Venedig*“²³⁰ auftritt. Dieses dürfte nicht nur 1608 in Graz, sondern zwischen 1600 und 1630 auch in Linz an einem der Marktstage zu Ostern oder Bartho-

²²⁶ Als Beispiele seien angeführt: *Idomeneus* 1746 – Mozarts *Idomeneo* 1781; *Judith* 1757 – Hebbels *Judith* 1848 und Nestroys Parodie ein Jahr später; auf andere Beispiele wurde schon im Text hingewiesen.

²²⁷ *Jacobus Pontanus* (Jakob Spanmüller aus Brüx = Most), *Poeticarum institutionum libri III*. Ingolstadt 1594.

²²⁸ Vgl. Johann Meissner, *Die Englischen Comödianten zur Zeit Shakespeares in Österreich*, Wien 1884, 87; Kindermann, *Theatergeschichte* (wie Anm. 2), Band 3, 351 ff; Sturm, *Theatergeschichte* (wie Anm. 60), 142.

²²⁹ Inhaltsangabe in Fröhler, *Jesuitendrama* (wie Anm. 12), 70 ff.

²³⁰ Meissner, *Die Englischen Comödianten* (wie Anm. 228), 131 ff.

lomäi gespielt worden sein. Der Ludio im „Staurophilus“ war wie der Pickelhäring im erwähnten Shakespeare-Stück die Person, die dafür zu sorgen hatte, daß das Publikum in heitere Stimmung kam, damit es die tragischen Szenen umso tiefer empfand. Wie beim Pickelhäring ist der Part des Ludio textlich nicht im Detail festlegt, sondern man erwartet von ihm, daß er den Umständen entsprechend extemporiert.²³¹ Die Person des Pickelhäring, die nicht zuletzt auch dem Einfluß der italienischen Commedia dell'arte zu verdanken ist, wird im Volksschauspiel zur stehenden Figur und hält schließlich in der Person des Josef Anton Stranitzky als „Hanswurst“ 1712 Einzug in das Theater beim alten Kärntner Tor: *Er ist der Mann, der die Hofkunst für das Volk zurechtgelegt hat, der den heißen Augen der Menge die blendenden Wunder der Jesuitenbühne und der Hofoper in seinem bescheidenen Theater zeigte.*²³²

Der Einfluß der englischen Komödianten ist auch im Stück „Epibaterion Panegyricum Symbolicum“ (1624)²³³ und im „Aloysius“ (1636)²³⁴ spürbar. Während jedoch die Ludio-Szenen im „Staurophilus“ in den Verlauf der Handlung organisch eingebunden sind, wirkt die Szene im „Aloysius“ aufgesetzt, in beiden Fällen aber enthalten sie zum Unterschied von den Pickelhäring-Szenen nichts Grobes oder Unanständiges, sondern befleißigen sich eines anständigen, gesitteten Tones. Im „Epibaterion“ sind erstmals Liedeinlagen nachzuweisen, zu denen die Noten in der Handschrift überliefert sind; im „Aloysius“ aber diente die von der Regie verlangte Instrumentalmusik wohl nur zur melodramatischen Untermalung der Handlung. Die aber, wie Wessely²³⁵ bemerkt, die englischen Komödianten *nur selten ganz auf die musikalische Ausgestaltung ihrer ‚Actionen‘ verzichten* haben, ist nicht auszuschließen, daß auch hier ihr Einfluß wirksam geworden ist. Daß in der 6. Szene des I. Aktes neben zwei Engeln und der heiligen Jungfrau gleich vier Teufel auftreten (Lucifer, Belfegor, Ascalon und Acheron), könnte durch die Aufführung des Marlow'schen Faust angeregt worden sein.²³⁶

Es ist hier nicht der Ort, genauer auf das Thema „Einflüsse von außen“ einzugehen; die wenigen Beispiele aber zeigen, daß die Jesuitendramatiker solchen Einflüssen zugänglich waren, sich aber immer sehr bemühten, den Charakter ihrer Bühne – im Gegensatz zum weltlichen Theater – als moralische Anstalt zu bewahren.

²³¹ So findet sich zum Beispiel in Akt II, Szene 1 nur die allgemeine Anweisung *Staurophilus convivio excipitur* (Staurophilus wird zum Mahl empfangen) oder in Szene 2 *Ludionis aliquis jocus* (Irgendein Scherz des Ludio).

²³² Enzinger, Entwicklung des Wiener Theaters (wie Anm. 32), Band 1, 6 f.

²³³ Inhalt siehe Fröhler, Jesuitendrama (wie Anm. 12), 74 ff.

²³⁴ Inhalt ebenda, 77 ff.

²³⁵ Othmar Wessely, Linz und die Musik. In: JbL 1950, 27 ff.

²³⁶ Meissner, Die Englischen Comödianten (wie Anm. 228), 91 f.