

Unterricht mit anderen Mittel. Das Jesuitentheater

Folie 2 Die Schüler sind mittlerweile zügellos und kennen keine Grenzen mehr. Mit ihnen ist allmählich überhaupt nichts mehr anzufangen. Die Regeln des Gymnasiums nützen bei denjenigen nichts, die zu Hause ohne Regeln leben. Wenn Eltern und Lehrer nicht an einem Strang ziehen, macht man sich über unsere Mühe lustig. [...] Einst wiesen Eltern ihre Kinder zurecht, heute Kinder ihre Eltern, einst gebot der Lehrer über seine zuhörenden Schüler, heute die zuhörenden Schüler über ihren Lehrer. Daher ist die Lage nun am Äußersten.

Vermutlich wurden und werden in jedem deutschen Lehrerzimmer solche oder ähnliche Gedanken laut ausgesprochen und kontrovers diskutiert. **Folie 3** Klagen über die angebliche deutsche Bildungsmisere haben auch im öffentlichen Diskurs schon längst einen festen Platz eingenommen. Autoren, oftmals selbst Lehrerinnen und Lehrer bzw. Schulleiterinnen und Schulleiter, appellieren in einschlägigen Zeitschriften und Zeitungen in großer Regelmäßigkeit an Eltern, ihren Kindern Respekt, Manieren und einen gewissen Grad an Disziplin beizubringen, da diese die Grundvoraussetzung für einen erfolgreichen Unterricht seien. Da diese Tugenden unter Schülerinnen und Schülern immer weiter auf dem Rückzug seien, leide die Unterrichtsqualität und somit der Bildungserfolg vehement.

Hinter diesen oder ähnlichen Klagen dürfte letztlich zumindest zu einem gewissen Teil das redens-
artliche Paradigma des ‚Früher-war-alles-besser‘ stehen.

Doch war früher in dieser Hinsicht wirklich alles besser? Die eingangs zitierte Passage lässt daran etwas zweifeln. Denn hierbei handelt es sich nicht, wie zunächst zu vermuten, um ein Zitat aus zeitgenössischen Appellen von Lehrerinnen und Lehrern, sondern um die deutsche Übersetzung eines Auszugs aus einem lateinischen Theaterstück über den Heiligen Cassian, welches vor mehr als 400 Jahren von den Schülern des Münchener Jesuitenkollegs aufgeführt wurde.

Das Theaterwesen der Jesuiten gehört ohne Zweifel zu den größten und bedeutendsten Kulturphänomenen der Frühen Neuzeit überhaupt. Ein Beleg hierfür mag bereits die Tatsache sein, dass seine quantitativen Ausmaße bis heute nicht vollständig erschlossen werden konnten. **Folie 4** Die großangelegten Recherche-
arbeiten von Jean-Marie Valentin¹ Mitte der Achtziger-Jahre sammelten allein für den deutschen

¹ VALENTIN 1983/4.

Sprachraum ungefähr 8.000 Titel, die zwischen 1555 und der vorübergehenden Auflösung des Jesuitenordens durch Papst Clemens XIV. im Jahre 1773 dargeboten wurden. Valentin geht davon aus, dass während der Hochphase des Jesuitentheaters in jedem ihrer Kollegien im deutschen Sprachraum jährlich fünf bis acht dramatische Aufführungen stattfanden,² deren Bandbreite von kleineren szenischen Dialogen bis hin zu großen, mehrstündigen Komödien und Tragödien reichte. Seit den Achtziger-Jahren stieg im Zuge weiterer, z.T. sehr lokaler Rechercharbeiten die Zahl der belegten Dramen stetig an und tut dies noch immer. Vergleichbare Katalogisierungen für das Jesuitentheater anderer großer katholischer Länder Europas wie Portugal, Spanien, Frankreich, Italien und Polen, von den überseeischen Missionsgebieten der Jesuiten ganz zu schweigen, existieren momentan noch nicht. Man muss aber davon ausgehen, dass in der angesprochenen Zeitspanne von 1555 bis 1773, also innerhalb von knapp 220 Jahren, mehrere zehntausend Inszenierungen auf den Bühnen der Jesuiten weltweit dargeboten wurden. Manche Forscher gehen sogar von einer Anzahl von mehr als 100.000 aus.

Trotz seiner zentralen Bedeutung für die europäische Geistesgeschichte ist das Jesuitentheater aus unserem zeitgenössischen Bewusstsein fast vollkommen verschwunden. Während die jesuitische Frömmigkeit und barocke Bilderpracht bis heute deutlich wahrnehmbare Spuren in der katholischen Liturgie und Sakralarchitektur hinterlassen haben, ist das Theaterwesen der *Societas Jesu* dem kulturellen Gedächtnis Europas fast vollständig entglitten.

Die folgenden Ausführungen möchten einen bescheidenen Beitrag leisten, diesem ‚kulturellen Gedächtnisschwund‘ zu begegnen. Folie 5 Hierzu soll in einem ersten Schritt den Gründen für den skizzierten überwältigenden Erfolg des Jesuitentheaters nachgegangen werden. Diese sind untrennbar mit dem Wesen des Jesuitenordens im Allgemeinen und den Funktionen seiner Theateraufführungen im Kontext der zeitgenössisch konfessionell geprägten Bildungslandschaft im Speziellen sowie der sinnhaften Ausrichtung des Ordens verbunden.

In einem weiteren Schritt werden die wichtigsten Stoffe vorgestellt, worauf eine kleine illustrierende Auswahl an Stücken folgt. Nach einigen Informationen zur Aufführungspraxis soll auf das bereits erwähnte ‚Drama über den Heiligen Cassian‘ etwas näher eingegangen werden, um die vorangegangenen summarischen, z.T. theoretischen Ausführungen mit einem anschaulichen Beispiel zu konkretisieren.

² VALENTIN 1983/4, XVI, 1980a, 241.

I Zur Funktion des Jesuitentheaters *oder* Die Gründe seines Erfolgs

Folie 6 Bei der Suche nach den Gründen für den beschriebenen immensen Erfolg des Jesuitentheaters über mehr als zwei Jahrhunderte hinweg sollen zunächst zwei Hauptaspekte näher in den Fokus gerückt werden. Zum einen die tiefe Verankerung des Theaters im pädagogisch-didaktischen Konzept des Ordens und zum anderen – und damit eigentlich untrennbar verbunden – seine sinnhafte Ausrichtung.

a. Pädagogisch-didaktische Verankerung

Um die Funktionen des Schultheaters aus jesuitischer Sicht und somit auch die Gründe seines Erfolgs nachzuzeichnen, kann ein Lehrwerk eines der berühmtesten Jesuiten des 16. und 17. Jahrhunderts, Jacob Pontanus, als Ausgangspunkt dienen. Pontanus' Überlegungen sollen dann in den zeitgenössischen Bildungskontext eingeordnet und durch einen Seitenblick auf das protestantische Pendant ergänzt werden.

Folie 7 Jacob Pontanus, eigentlich Spanmüller, wurde 1542 im böhmischen Brüx geboren, studierte an den Jesuitenkollegien in Prag und Ingolstadt und war in Dillingen als Lehrer tätig. 1582 gründete er das Jesuitenkolleg in Augsburg und stand ihm 20 Jahre lang als Rektor vor. Er war maßgeblich an der Ausarbeitung der *Ratio studiorum*, der zentralen und offiziellen Studienordnung des Jesuitenordens, beteiligt.

Folie 8 Sein angesprochenes, zwischen 1588 und 1594 erschienenes mehrbändiges Lehrwerk mit dem Titel *Progymnasmata latinitatis* gibt Einblicke in verschiedene Wissensgebiete und praktische Berufe. U.a. lässt er in einem Dialog zwei Figuren auftreten, Conradus und Helisaeus, die sich über den Sinn und Zweck von szenischen Schulaufführungen austauschen. Conradus beginnt seine Ausführungen mit folgenden emotionalen Worten: **Folie 9**

Ich brenne inständig darauf, mein Helisaeus, eine Figur auf der Theaterbühne darzustellen, [...] und keine geringe Freude daran macht sich in meinem Herzen breit, wenn ich beobachte, wie die Zuschauer ihr Antlitz und ihren Blick auf die Schauspieler heften und nicht nur denjenigen Akteuren, die die ersten, zweiten und dritten Hauptrollen spielen, sondern jeweils den Besten auf ihrem Gebiet ohne Unterlass zuschauen, sie zutiefst bewundern und andere mit zusammengesteckten Köpfen fragen, wer dieser oder jener Junge sei, wessen Sohn er sei, wie er heiße.³

Das Jesuitentheater stellt eine Facette der stark kompetitiven Ausrichtung der jesuitischen Pädagogik und somit auch der damit einhergehenden Anerkennung und Belohnung für die Schüler dar. Sie sollen durch die Gewissheit angespornt werden, dass ihre Anstrengungen und Mühen mit Bewunderung und Beifall belohnt werden, nicht nur im Klassenzimmer, sondern vor einer breiten Öffentlichkeit.

In Ergänzung zu diesem vielleicht etwas eitlen Wunsch nach Geltung und Anerkennung bringt der Gesprächspartner des Dialogs, Helisaeus, im Anschluss einen ganz praktischen Aspekt vor: ärmere Schüler und Studenten könnten sich durch entsprechende schauspielerische Leistungen die finanzielle Unterstützung durch reiche Adlige verdienen. Er selbst sei das beste Beispiel hierfür.⁴

³ Jacobi Pontani De Societate Iesu Progymnasmatum Latinitatis sive Dialogorum, Ingolstadt 1591, vol. I, 473-474. Die Übersetzungen stammen, soweit nicht anders vermerkt, vom Verfasser.

⁴ Jacobi Pontani De Societate Iesu Progymnasmatum Latinitatis sive Dialogorum, Ingolstadt 1591, vol. I, 474.

Ferner komme, so Helisaeus weiter, das Theater dem Wunsch der Eltern nach, dass ihre Kinder in Mimik und Gestik geschult werden: Folie 10

Außerdem sehen wir, dass die Eltern das tiefe Verlangen haben, dass ihren Söhnen beigebracht werde, gut zu gestikulieren, die Hand, das Gesicht, den ganzen Körper zu beherrschen, ja sogar die Stimme zu modulieren und unterschiedlich einzusetzen, und bei all diesen Dingen die etwas bäuerliche Scheu hintanzustellen und frei zu sein und nichts zu fürchten. Nirgendwo anders als im Theater gibt es etwas Angenehmeres als dieses und etwas, das mit mehr Vergnügen für sie selbst und andere verbunden ist.⁵

Auch die Protestanten schätzten in Bezug auf ihre zeitlich etwas früher einsetzende Bildungstätigkeit den Wert von schulischen, selbstverständlich lateinsprachigen Aufführungen, um die sprachlich-stilistischen sowie rhetorischen Fähigkeiten der Schüler aktiv zu schulen und sie ihr Können vor einer bald größeren, bald kleineren Öffentlichkeit präsentieren zu lassen.⁶ Auf protestantischer Seite griff man zunächst, ganz im Sinne und in der Tradition des Renaissancehumanismus bzw. des frühhumanistischen, insbesondere höfischen Gelehrtentheaters, auf aus der Antike überlieferte lateinische Stücke eines Plautus und Terenz zurück. Bereits im Jahre 1523 schrieb die Zwickauer Schulordnung vor, dass an jedem Mittwoch Folie 11 „eyn Comedien Terentij, den sie [sc. die Schüler] gar außwendigk können zur sterckung des gedechtnus, besserung deß aussprechens und all andern geschicklichkeiten yn gegenwert aller geretztyrt werden“.⁷

Das aus der Antike überlieferte Repertoire an lateinischen Dramen war und ist allerdings sehr begrenzt. Von Plautus sind 21 Komödien, von Terenz sechs überliefert. Hinzu kommen noch zehn Tragödien des kaiserzeitlichen Philosophen und Politikers Seneca bzw. solche, die ihm zugeschrieben werden. Diese Eingeschränktheit einerseits und die intendierte, später noch näher zu besprechende Verbindung von humanistischer Pädagogik und religiös-konfessioneller und moralischer Unterweisung andererseits zwangen die protestantischen Lateinschulen bzw. die dortigen Lehrer schnell zu einer Eigenproduktion an Texten. Deren Stoffe wurden maßgeblich von den konfessionellen Auseinandersetzungen der Zeit geprägt. So wurden sämtliche Heiligen- und Legendenstoffe, Mysterienspiele und Marienklagen komplett von der Bühne verbannt. Auch auf die großen heilsgeschichtlichen Erzählungen wie Christi Geburt, Passion und Auferstehung verzichtete man zugunsten von alt- bzw. neutestamentlichen Parabeln. Besonders häufig wurden beispielsweise Stücke über Jakob, Susanna, Judith oder David und Goliath bzw. Jesu Gleichnisse vom ‚Verlorenen Sohn‘, ‚Barmherzigen Samariter‘, den ‚Arbeitern im Weinberg‘ oder den ‚Klugen und törichten Jungfrauen‘ inszeniert. Allegorische Spiele oder Stücke aus der schulischen Lebenswelt sind dagegen kaum vertreten.⁸

Nicht zuletzt aus der Einsicht heraus, dass die Reformation u.a. eine Folge der katastrophalen sittlich-moralischen Zustände und der mangelhaften Ausbildung des Klerus war, bekannten sich auch die Jesuiten

⁵ Jacobi Pontani De Societate Iesu Progymnasmatum Latinitatis sive Dialogorum, Ingolstadt 1591, vol. I, 474.

⁶ Zur Verankerung des Schultheaters im humanistischen Bildungskonzept siehe auch ABELE 2015, 61-66 (mit weiterer Literatur).

⁷ Leonhard Natter: Zwickauer Schulordnung, gedruckt bei Johann Schönsperger d.J., Zwickau 1523, fol. B2v.

⁸ Vgl. METZ 2013, 22-28, RUPPRICH 1973, 318 und 349-350, KINDERMANN ²1969, 312-318.

zur Notwendigkeit einer unauflöslichen Verbindung von humanistischer Bildung und christlicher Frömmigkeit. Von Anfang an ließen sie keinen Zweifel daran aufkommen, dass auch sie sich dem humanistischen Bildungsideal verpflichtet sahen. Ebenso unumgänglich war damit aber auch die Pflege einer der wichtigsten humanistischen Unterrichts- und Übungsformen, nämlich der freien lateinischen Rede. Um die aktive Beherrschung des Lateinischen nicht nur in Schrift, sondern auch im Wort einzuüben, machte die *Ratio studiorum*, jene bereits erwähnte offizielle Studienordnung der *Societas Jesu*, nicht nur das regelmäßige Einstudieren und interne Darbieten von Dialogen und Deklamationen als Schauspiele im Kleinen zur Pflicht, sondern auch die öffentliche Aufführung von großen Theaterstücken.⁹

Zurück zum Dialog in Pontanus' *Progymnasmata*: im direkten Anschluss an die besprochenen pädagogisch-didaktischen Gesichtspunkte gibt Conradus zu bedenken, dass auch eine ordentliche Portion elterlicher Stolz hervorgerufen werde, wenn diese ihre Kinder auf der Bühne sähen. Hierauf betont Helisaeus, dass auch die Schule von solchen Aufführungen profitiere: **Folie 12**

Man muss auch wissen, dass sie [sc. die Theaterraufführungen] massiv dem Ansehen und Ruhm eines Gymnasiums nützen: denn gerühmt wird der Ort, wo, und der Lehrer, von dem so großartig begabte und für die allerschönsten Dinge geeignete Jungen unterrichtet werden. Ja wir überhäufen uns selbst, unsere Mitschüler, die Bevölkerung, die Amtsträger und das gesamte Gemeinwesen mit überreichem und höchst ehrenvollem Vergnügen, wenn wir so spielen, wie der Dichter es wünscht.¹⁰

Das Jesuitentheater nimmt auch eine wichtige Rolle in der – heute würde man sagen – Eltern- bzw. Öffentlichkeitsarbeit einer Jesuitenschule ein. Es dient als öffentliche Zuschaustellung der Qualität des in der Institution gegebenen Unterrichts. Die Aufführungen sind daher auch eine Form der Leistungsschau, Rechtfertigung und Eigenwerbung und sollen nicht zuletzt eine subtile Magnetwirkung auf die protestantische Bevölkerung ausüben. Gleichzeitig sind die großen Aufführungen wahre *social happenings*, die über zwei Jahrhunderte hinweg feste Plätze im Jahreskalender einer Residenz- und Universitätsstadt besaßen. Sie dienen als stolzes Aushängeschild der Stadt, der Bevölkerung und nicht zuletzt des jeweiligen Landesherrn.

Conradus kommt im Folgenden noch einmal auf den pädagogisch-didaktischen Nutzen des Schultheaters zu sprechen: **Folie 13**

Aber ich merke, dass ich durch das Auswendiglernen so vieler herausragender und gekonnt verfasster Verse auch klüger wurde und mein Gedächtnis ziemlich gut trainiert habe; ja ich konnte sogar dreihundert, irgendwann einmal fünfhundert Verse, wie meine Finger, wie meinen Namen auswendig aufsagen.¹¹

Helisaeus stimmt zu und betont zusammenfassend erneut, dass die sprachlichen, rhetorischen und mnemonischen Fähigkeiten gefördert werden und die Vertrautheit mit den Figuren des Theaters zu größerer Lebenserfahrung und einem schärferen Urteil führe.

⁹ MPSI 5, 370, Nr. 11; 408, Nr. 28 und 29; 428, Nr. 16 und 17; 452-453, Nr. 3 und 4.

¹⁰ Jacobi Pontani De Societate Iesu Progymnasmatum Latinitatis sive Dialogorum, Ingolstadt 1591, vol. I, 475.

¹¹ Jacobi Pontani De Societate Iesu Progymnasmatum Latinitatis sive Dialogorum, Ingolstadt 1591, vol. I, 475.

Hierin wird deutlich, dass die Pädagogen der *Societas Jesu* am Schultheater besonders auch ihre moral-didaktische Funktion schätzen. Bereits zuvor nahmen die Protestanten die Pflege des Theaters als eine Ergänzung zum kirchlichen Leben wahr. Seine Stoffe dienten der Unterweisung, der Erbauung und dem Lobpreis Gottes, sodass ihr Anliegen mit dem der Predigt, dem wichtigsten Mittel der reformatorischen Bewegung, gleichgesetzt werden kann, was nicht zuletzt bereits zeitgenössisch so formuliert wurde, hier in einem Brief des Reformators Wenzeslaus Linck an den Pfarrer von Windsheim, Petrus Pithonius, vom 13. März 1539. Dort heißt es, man müsse **Folie 14**

da ein großer Teil der Menschen die heilsame Lehre nicht leiden, geschweige denn aufnehmen wolle [...], jetzt Gottes Wort und Lehren guter Sitten der tollen Welt und ungezogenen Jugend mit Predigen, Gesängen, Reimen, Liedern, Sprüchen, Spielen der Komödie, Tragödie etc. vortragen, ob vielleicht die das Predigen nicht hören, noch sonst Zucht leiden wollen, durch Spiel oder Gesänge möchten erworben werden.¹²

b. Jesuitische Sinnhaftigkeit

Folie 15 Der zweite Hauptaspekt, der zum überwältigenden Erfolg des Jesuitentheaters beitrug, von Pontanus hier allerdings nicht näher besprochen wird, ist die sinnenhafte Orientierung des Ordens im Allgemeinen und seines Theaters im Speziellen.¹³

Das jesuitische Konzept der sogenannten *Sinnenhaftigkeit* fußt letztlich auf den 1548 veröffentlichten *Exercitia spiritualia* des Ordensgründers Ignatius von Loyola. Für Ignatius bestand der Weg zu Gott nicht primär im Erlernen von religiösem Wissen oder im Einüben von sittlich guten Lebensweisen, sondern in der sinnlichen Erfahrung von Gott. Andererseits sah er das Jenseits nicht als ein formloses und vom Diesseits getrenntes Gebilde an, sondern begriff die erfahrbare Welt als Summe aus dem „Oben“ der göttlichen Herrlichkeit, der „Mitte“ des Vermittlers Christus und dem irdischen „Unten“. Im irdischen Diesseits sei das göttliche Jenseits, wenn auch nur unvollkommen, abgebildet. Somit könne das Göttliche aber auch durch irdische Mittel, speziell durch die menschlichen Sinne, erfahrbar gemacht werden. Dieses Konzept setzten die Jesuiten in ihrer täglichen Seelsorge um. Der Kern ihrer Verkündigung bestand in der gezielten Weckung und Begleitung von Sinneserfahrungen. Gläubige sollen nicht nur durch das Wort, z.B. die Predigt, angesprochen werden, sondern auch durch ihre weiteren Sinne. Neben der persönlichen Meditation fand dieses Konzept seine Anwendung in der besonderen Pflege von bereits bestehenden religiösen performativen Praktiken wie der Reliquien- und Heiligenverehrung sowie der Durchführung von aufwendigen Prozessionen.

Eine Verständnisbrücke von dieser grundsätzlichen Ausrichtung des Jesuitenordens hin zu seinem Theaterwesen können wiederum die *Exercitia spiritualia* bilden. In der Anleitung zu einzelnen Meditationsübungen gibt Ignatius vor, dass der Meditierende einen imaginären Schauplatz, gewissermaßen eine Bühne, für die folgenden meditativen Vorgänge generieren solle (*compositio locorum*). Dabei sollen all seine Sinne an die imaginierte Welt herangeführt werden (*applicatio sensuum*): nicht nur das geistige Auge soll

¹² Zitiert nach: RUPPRICH 1973, 320.

¹³ Siehe hierzu und zum Folgenden u.a.: ABELE 2015, 75-78, METZ 2013, 768-769, VALENTIN 2001, 19-23, RÄDLE 1997a, 57, KINDERMANN ²1969, 341-342, RAHNER 1964, RAHNER 1957.

beispielsweise den Schauplatz der Hölle betrachten, sondern der Meditierende soll die Glut des höllischen Feuers auf seiner Haut spüren, das Weinen, Wehklagen und Lästern der Verdammten mit seinen Ohren hören, Rauch, Schwefel und Fäulnis mit seiner Nase riechen.¹⁴ Durch seine vielfältigen Sinne soll er am Geschauten möglichst großen Anteil nehmen, mitleiden und somit noch tiefer in diese imaginierte Welt eintauchen.

Das Drama der Jesuiten und die *Exercitia spiritualia* können somit als eng verwandte Spielarten des spirituellen Konzepts der Jesuiten gesehen werden. Bereits der Theaterkontext an sich übernimmt dabei die imaginierte *compositio locorum*, die der Zuschauer nun nicht mehr vor seinem geistigen, sondern realen Auge sieht. Er wird somit von dieser imaginären Anstrengung erleichtert und ist umso bereiter und empfänglicher für die sinnhaften Erfahrungen, die ihn mit dem Bühnengeschehen eins werden und mitleiden lassen. Somit erzielt das Theater denselben glaubensfestigenden Effekt wie andere spirituelle Übungen.

Um ihrem Publikum ein möglichst intensives und umfassendes sinnhaftes Erleben zu verschaffen, zogen die Jesuiten alle verfügbaren Register der zeitgenössischen Inszenierungskunst: auf den Bühnen traten himmlische, irdische und höllische Wesen auf: Engel, Heilige, Märtyrer, ja sogar Christus und die Gottesmutter, Menschen, Teufel und Dämonen. Deren Wirkung auf den Zuschauer wurde zum Teil durch prächtige Kostüme und den Einsatz von mechanischen Hilfsmitteln verstärkt: Engel schwebten mit Hilfe von Flugmaschinen am Himmel, Gerettete fuhren in den Himmel auf, Verurteilte stürzten in den Höllenschlund. Instrumentale Begleitung von Textpassagen steigerte die Dramatik. Aufwendige, aber dennoch leicht austauschbare Kulissen sorgten für einen ständigen Wechsel des Schauplatzes. Grausame und mitleiderregende Folter- und Hinrichtungsszenen, triumphale Himmelsfahrten, komisch-burleske Streitgespräche, Ballettdarbietungen, Chorgesänge, Traumerscheinungen, Spezialeffekte wie Feuer, Blitz, Donner und Stürme beschäftigten und fesselten pausenlos Augen, Ohren und die übrigen Sinne der Zuschauer. Manche Stücke versuchten durch ihren schieren Personalaufwand zu beeindrucken. All diese, man könnte sagen, proto-multimedialen Elemente des Jesuitentheaters haben auf eine relativ medienarme Gesellschaft eine enorme Faszination ausgeübt.

Ein weiterer Aspekt, der mit der Sinnhaftigkeit eng verbunden ist, stellt die Durchmischung von Ernst und Komik dar, die in vielen Theaterstücken der Jesuiten beobachtet werden kann.¹⁵ Keine noch so ernste Thematik blieb frei von komischen Einsprengseln – wie später am Beispiel des *Cassianus* noch zu sehen sein wird. Die Bühne solle nicht – Folie 16 so heißt es in einer Vorrede eines anonymen Herausgebers zu einer Sammlung von Theaterstücken des Dramenautoren Jakob Bidermann SJ¹⁶ – dauernd vor Schrecken starren, und es sollen nicht immer missmutige Philosophen die Arena beherrschen. Bidermann, so der anonyme Herausgeber weiter, habe durch den Wechsel von Lachen und Weinen, Ernst und Komik, die fromme

¹⁴ Vgl. MHSI 100, exerc. spirit. Nr. 66-70; vgl. bes. auch die sogenannten ‚Jesus-Meditation‘, Nr. 121-125.

¹⁵ Zur Rolle der Komik im Jesuitentheater siehe v.a.: MEIER 2008, RÄDLE 1997b.

¹⁶ J. BIDERMAN [1967]: *Ludi theatrales*, hrsg. von R. Tarot, 2 Bde., Tübingen [Reproduktion der ersten Ausgabe von 1666]. Übersetzung von F. RÄDLE 1992: *Die Praemonitio ad Lectorem zu Jakob Bidermanns Ludi theatrales (1666) deutsch*, in: J. Hardin/J. Jungmayr (Hrsgg.): „Der Buchstab tödt – der Geist macht lebendig“, Festschrift zum 60. Geburtstag von H.-G. Roloff von Freunden, Schülern und Kollegen, 2 Bde., Bern, II, 1131-1171.

Gesinnung seiner Zuschauer in einem schönen Gleichgewicht gehalten. Gerade diejenigen Stücke, die besonders lustig gewesen seien, hätten am meisten „geistlichen Ertrag“ erzielt. Die Zuschauer seien aus Bidermanns komischen Aufführungen moralisch geläuteter nach Hause gegangen als aus den Predigten anderer. Aus den Scherzen der zahlreichen Possenreißer, Parasiten und Dienern, die sich durch ihr freches und nichtsnutziges, kurzum komisches Verhalten auszeichneten und dem daraus resultierenden Lachen habe er sich eine „Bahn zu den heilsamen Tränen verschafft“.

Im Gegensatz dazu war man auf protestantischer Seite eher bestrebt, dass die Schauspiele voller „Wahrheit, Würde, Ehrfurcht und [dem] rechte[n] Maß bei der Durchführung“ seien und dass keine „monströsen erdichteten Geschichten, Leichtsinn, Possenreißen, Schamlosigkeit und Unfug“ regierten, so eine frühneuzeitliche protestantische Stimme.¹⁷

Hierin liegt einer der Hauptgründe, warum das protestantische Schultheater niemals eine vergleichbare öffentliche Breitenwirkung erzielen konnte wie sein katholisches bzw. jesuitisches Pendant.

Zwischenfazit

Folie 17 Das primäre Anliegen des Theaterwesens der Jesuiten ist somit pädagogisch-didaktischer Natur und tief im Bildungskonzept der Jesuiten verankert: die Schüler übten den aktiven lateinischen Sprachgebrauch ein, wurden zu Fleiß angespornt und durch öffentliche Anerkennung belohnt. Sekundär leistete das Jesuitentheater durch seine „sinnenhafte“, unterhaltende und begeisternde Form einen wichtigen Beitrag zur moralischen Unterweisung der mitwirkenden Schüler sowie des anwesenden Publikums. Somit kommen die Jesuitenpatres in einer öffentlichkeitswirksamen und unterhaltenden Art und Weise nicht nur ihrem Bildungs-, sondern auch ihrem Missions- und Seelsorgeauftrag nach. Gleichzeitig und untrennbar damit verbunden werben sie für ihren Unterricht, ihre Bildungsinstitution und ihren Orden.

Das Jesuitentheater ist Unterricht mit anderen Mittel, sowohl in fachlicher als auch moralischer Hinsicht.

Einen weiteren von der Forschung immer wieder betonten Faktor, der maßgeblich für den Erfolg des Jesuitentheaters mitverantwortlich war, wurde bisher ausgespart: die enorme Bandbreite der auf der Bühne präsentierten Stoffe. Dieser Punkt soll allerdings in einem separaten Abschnitt behandelt werden, um ihn anschaulicher mit der Vorstellung eben dieser Bandbreite selbst verbinden zu können.

¹⁷ So Hieronymus Noppus in einem Gutachten zum Dessauer Streit 1543: „sic tamen ut ubique adsit veritas, gravitas, reverentia, debitus usus et modus. Absi<n>t viceversa figmentorum portenta, levitas et scurillitas, irreverentia et abusus“ (aus: NEUMANN 1987, 910, Nr. 3754; Übersetzung: RÄDLE 1997a, 49).

III Einige thematische und stoffliche Schlaglichter

Folie 18 Aufgrund der skizzierten fast unüberschaubaren Masse an Jesuitendramen kann hier jedoch nicht viel mehr als eine schmale Schneise geschlagen und nur ein grober Überblick über Themen und Stoffe gegeben werden.

Im Gegensatz zum protestantischen geistlichen Spiel beschränkte man sich auf Seiten der Jesuiten nicht auf biblische Stoffe und die Präsentation von durch die Schrift legitimierten Glaubensgrundsätzen. Vielmehr rückte man – und hierin liegt die besondere konfessionelle Färbung des Jesuitentheaters – das Individuum als freien Willens- und Entscheidungsträger in den Mittelpunkt.¹⁸ Die fast unendliche Zahl von heilsrelevanten Entscheidungssituationen, in denen sich der Mensch in der Geschichte wiederfinden konnte und kann, stellte ein fast unerschöpfliches stoffliches Reservoir zur Verfügung, aus dem die Dramenautoren der Jesuiten schöpfen konnten. Das Jesuitentheater stellt den Menschen nicht als a priori sündige Kreatur dar, sondern vielmehr den Prozess seines zum Sünder *Werdens*. Die Zuschauer verfolgen die einzelnen heilsrelevanten Entscheidungsschritte der Figuren, sei es, dass sie durch diese in die ewige Verdammnis oder in die himmlische Seligkeit geführt werden. Gleichzeitig wird dem Publikum aber auch immer wieder anschaulich vor Augen geführt, dass der sündig gewordene Mensch durch irdische Selbsterkenntnis, Reue und Buße sowie die Gnadenmittel der katholischen Kirche gerettet werden kann. Diese grundsätzliche Offenheit der Schauspiele lässt die Zuschauer das dramatische Geschehen gespannt und mitfühlend verfolgen.

Bereits das erste Drama, das überhaupt auf einer Jesuitenbühne gespielt wurde, ist in genau dieser Art und Weise konzipiert.¹⁹ **Folie 19** Es handelt sich um den im Jahr 1555 am Wiener Kolleg aufgeführten *Euripus*. Dieses Drama stammt allerdings aus der Feder eines niederländischen Franziskaners, Levin Brechts. In den Anfangsjahren griff man, nicht zuletzt aus Mangel an eigenen Stücken, mehrfach auf solche Importe von Dramentexten zurück.

Brechts *Euripus* erzählt die Geschichte des gleichnamigen jungen Mannes Euripus. Dieser ist hin- und hergerissen zwischen Tugenden und Lastern, die seinen Lebensweg bestimmen wollen. Die personifizierten Mächte des Bösen, Cupido und Venus, verführen ihn zu einem gotteslästerlichen Leben, ihre Gegenspieler, die Personifikationen der Gottesfurcht und Gnadenzeit werben erfolglos bei ihm für sich. Am Ende fährt Euripus zur Hölle.²⁰ **Folie 20**

Folie 21 In der im Zeichen der katholischen Gegenreformation stehenden ersten Phase des Jesuitentheaters standen v.a. Stücke auf den Spielplänen, die die Standhaftigkeit und Stärke im Glauben sowie die Bereitschaft, für diesen in den Tod zu gehen, thematisierten. Hierfür eigneten sich besonders Märtyrer- und Heiligenlegenden sowie Bekehrungsdramen wie z.B. über den Apostel Paulus und den Kirchenvater

¹⁸ Siehe hierzu v.a. RÄDLE 1997a, 57-58.

¹⁹ Vgl. SZAROTA 1974, DUHR 1913 II,1, 669-685.

²⁰ Zum Namen ‚Euripos‘: eigentlich Meerenge zwischen Euböa und dem auf dem griechischen Festland gelegenen Böotien, die Schmalste der Welt, an ihrer engsten Stelle gerade einmal 40m breit. Besonders Merkmal sind die häufig wechselnden Gezeitenströme. Regulär ändert die Meeresströmung hier vier Mal pro Tag die Richtung, hin und wieder bei entsprechenden Voraussetzungen wie Neumond bis zu zwölf Mal.

Augustinus, aber auch Stücke über Verteidiger des Glaubens wie Konstantin den Großen, Stephan von Ungarn, Ludwig den Frommen und Gottfried von Bouillon. Vereinzelt wurden auch noch konfessionelle Streitfragen dramatisch in Szene gesetzt. Ab dem Ende des 16. Jahrhunderts verbreiteten sich außerdem Dramen mit der eigenen Ordensgeschichte als Thema, allen voran über den Ordensgründer Ignatius von Loyola und den Asienmissionar Franz Xaver.

Während und im Nachklang des Dreißigjährigen Krieges dominierten Themen rund um den Antagonismus von Katholizismus und Protestantismus, teilweise projiziert auf altkirchliche Streitigkeiten, sowie verschiedene Büssergestalten.

Später entwickelte sich das Jesuitentheater u.a. in Richtung des ‚Bürgerlichen Trauerspiels‘, bei dem insbesondere Ehefragen und Erziehungsprobleme thematisiert wurden. Im Zuge der zweiten Belagerung Wiens durch die Türken 1683 erlebten sogenannte ‚Türkendramen‘ eine kurze Hochzeit.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts machte man sich dann vermehrt Stoffe aus der Weltliteratur (homerische Epen, römische Geschichte) und der Zeitgeschichte zu eigen und stand mehr und mehr unter dem Einfluss, gleichzeitig aber auch in Konkurrenz zur Aufklärung.

Nach diesem kursorischen chronologischen Abriss noch einige wenige Schlaglichter: wie bereits angesprochen, versuchten manche Aufführungen durch die schiere Masse an Darstellern und eine möglichst aufwendige Inszenierung zu imponieren. **Folie 22** Insbesondere auf einige höfisch-repräsentativen Stücke, die in der Residenzstadt München meist unter freiem Himmel auf öffentlichen Plätzen dargeboten wurden, trifft dies zu. Hierzu zählen der im Jahr 1575 aufgeführte *Constantinus Magnus* (clm 573),²¹ also ein Stück über den ersten ‚christlichen‘ Kaiser Konstantin den Großen. Bei dessen bombastischer Aufführung sollen mehr als tausend Darsteller mitgewirkt haben, darunter 400 Reiter in römischer Rüstung. An der zwei Jahre später stattfindenden Aufführung der *Hester* (clm 524) wirkten zwar ‚nur‘ dreihundert Schauspieler mit, dafür erstreckte sie sich über drei Tage. Die Darbietung des *Godefridus Bullonius* von 1596 (clm 549) dauerte immerhin noch sechs Stunden.²²

Zum Teil waren die aufgeführten Stücke mit einem starken Lokalpatriotismus versehen. In diesem Kontext kommt man in Dillingen an der Donau an einem Drama nicht vorbei, **Folie 23** nämlich dem am 22. Oktober 1614 ebendort dargebotenen *Otto redivivus* (cod. dil. XV 237, 317-360).²³ Dieses von Georg Stengel verfasste Stück handelt vom Gründer der Dillinger Universität, Otto Truchseß von Waldburg, Bischof von Augsburg und Kardinal, und wurde anlässlich der Translation seiner Gebeine aus Rom, wo er 1573 gestorben war, nach Dillingen aufgeführt.

Im Kern behandelt dieses handschriftlich überlieferte Stück den Ausgleich zwischen katholischer Frömmigkeit und humanistischer Bildung. Ausgangspunkt ist der desolate Zustand der katholischen Kirche

²¹ Volldigitalisat online: <http://daten.digital-e-sammlungen.de/~db/0002/bsb00029186/images/>

²² Volldigitalisat online: <http://daten.digital-e-sammlungen.de/~db/0002/bsb00029187/images/>

Moderne Edition: K. REINHARDSTÖTTNER (Hrsg.) 1897/8: *Godefridus Bullonius*, in: *Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns* 5-6, 36-88.

²³ Volldigitalisat online: <http://daten.digital-e-sammlungen.de/~db/0010/bsb00105886/images/index.html?fp=193.174.98.30&seite=645&pdfseite=>

Zum *Otto redivivus* siehe auch RÄDLE 1997a, 42-46.

im Reich Mitte bzw. Ende des 16. Jahrhunderts, der im ersten Akt anschaulich beschrieben wird. Zu Beginn des zweiten Aktes sichern sich Kaiser Karl V. und Papst Clemens VII. gegenseitige Unterstützung zur Behebung dieser Missstände zu, woraufhin der Kaiser ein umfassendes Reformprogramm ankündigt, das letztlich kein geringerer als Otto bravourös umsetzt und dafür Ruhm und Dankbarkeit erntet.

Einige Dramen weisen einen hohen Grad an jesuitischer Selbstreflexion auf, allen voran der berühmte, im Jahre 1602 in München uraufgeführte *Cenodoxus* Folie 24 von Jakob Bidermann, des wohl berühmtesten Dramenautors der *Societas Jesu*.²⁴ Es handelt vom gleichnamigen, hochgebildeten Doktor von Paris Cenodoxus. In diesem Stück brandmarkt Bidermann die Gefahren, von denen Gelehrte – wie eben die Jesuitenpatres selbst sowie ihre Schüler und Zöglinge – bedroht sind, nämlich arrogante Selbstverliebtheit und eitle Ruhmsucht (eben dies bedeutet der sprechende Name Cenodoxus).

Cenodoxus zeigt sich nach außen hin gerne demonstrativ als wahrer Stoiker, der sich aus den nichtigen irdischen Gütern nichts macht. Schnell wird aber deutlich, dass es sich hierbei nur um eine rein äußere Fassade handelt, hinter der sich in Wahrheit eitle Ruhmsucht und Hochmut verbergen. Sein äußeres Verhalten erwächst nicht frommen Absichten, sondern seinem selbstverliebten Wunsch, sich bei seinen Mitmenschen Ruhm und Anerkennung zu verschaffen. Seine herausragende Stellung als hochgebildete Person hat ihn umso empfänglicher dafür gemacht. Am Ende fleht er, von Krankheit dahingerafft, den auf dem Richterstuhl sitzenden Christus um Gnade an, aber ohne Erfolg. Teufel führen ihn in die Hölle. Seine Freunde erkennen erst während der Totenliturgie für Cenodoxus, bei der sich der tote Leichnam dreimal aufrichtet und nacheinander über seine Anklage, Verurteilung und Verdammnis klagt, dessen wirkliches Wesen. Die Botschaft dieses Stückes in Richtung der anwesenden Jesuitenschüler und Mitbrüder dürfte auf der Hand liegen.

Folie 25 Ganz ähnlich verhält es sich bei einem Stück über den spätantiken römischen Kaiser Julian Apostata, den der aus Augsburg stammende Jesuit Jeremias Drexel im Jahr 1606 hier in Dillingen verfasst hat, der aber erst zwei Jahre später in Ingolstadt aufgeführt wurde (clm 2125).²⁵ Kaiser Julian ist deshalb eine so spannende Figur, weil er als erster und einziger römischer Kaiser nach Konstantin dem Großen dem Christentum abschwor und die alte heidnische Religion versuchte zu rehabilitieren. Drexels Drama erzählt in fünf Akten von Julians christlich geprägter Jugend, seinem erst heimlichen, dann offenen Abfall vom Christentum sowie seinen grausamen Christenverfolgungen, nachdem er den Kaiserthron bestiegen hat. Am Ende lässt ihn Christus persönlich töten, seine Seele wird ebenfalls von Teufeln in die Hölle gebracht.

Der entscheidende Punkt liegt aber darin, dass Drexel in seinem Drama weder eine explizite noch implizite Analogie zwischen Julians Apostasie und den ebenfalls vom angeblich wahren Glauben abgefallenen Protestanten zieht und somit zu keiner großangelegten polemischen Abrechnung mit dem

²⁴ Moderne Edition: R. TAROT [Hrsg.] 1963: *Cenodoxus*: Abdruck nach den ‚Ludi Theatrales‘ (1666), Tübingen; Deutsche Übersetzung von 1635: R. TAROT [Hrsg.] 1967: Jakob Bidermann: *Cenodoxus*. Deutsche Übersetzung von Joachim Meichel (1635), Stuttgart.

²⁵ Volldigitalisat online: <http://daten.digitalisat-sammlungen.de/~db/0006/bsb00069124/images/>
Moderne Edition und Übersetzung: A. ABELE 2018: Jeremias Drexel SJ: *Julianus Apostata Tragoedia*, Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar (Druck in Vorbereitung)

konfessionellen Gegner ausholt. Ein anderer Punkt ist für ihn viel wichtiger und hierin steht er in enger Verbindung zu Bidermanns *Cenodoxus*.

Julian wurde bereits von Zeitgenossen für seine herausragende Bildung und Gelehrsamkeit bewundert. Zu Beginn von Drexels Drama kann Julian seinen Bildungseifer und Forscherdrang noch unter Kontrolle halten. Dann aber macht er sich, vom Teufel angestachelt, daran, in seinen intellektuellen Ambitionen die Göttlichkeit des Gekreuzigten zu hinterfragen und anzuzweifeln. Er gibt sein demütiges, auf das Jenseits ausgerichtetes christliches Leben auf und strebt anstelle dessen die Kaiserkrone an, die mit großartigem irdischem Ruhm verbunden ist. Über die Konsequenzen seiner Entscheidung wurden bereits dargelegt. Auch hier dürfte die Botschaft an das anwesende Publikum und an die eigenen Reihen deutlich geworden sein: herausragende intellektuelle Fähigkeiten, großartige Begabung und Talent sowie ambitionierter Forscherdrang schön und gut, aber über allem muss die *virtus Christiana* stehen. Andernfalls wird früher oder später die fatale Grenze zwischen Wissenschaft und Glaube überschritten, in letzter Konsequenz möglicherweise dem christlichen Glauben ganz entsagt, mit katastrophalen Folgen für das Heil des Menschen.

III Zur Aufführungspraxis

Folie 26+27 In der Regel wurden in einem Jesuitenkolleg zu mehreren festen Terminen im Jahr öffentliche Theateraufführungen dargeboten.²⁶ Der wichtigste Anlass war der feierliche Schuljahresbeginn, der vom Fest des Heiligen Lukas am 18. Oktober markiert wurde. Daneben fanden aber auch an kirchlichen Hochfesten wie Weihnachten, Ostern und Fronleichnam Aufführungen statt, ebenso z.T. zur Fastnacht, oder zu speziellen, oft lokalen Ereignissen, wie Kirchweih, Patrozinium, Jubiläen, Investituren, Thronbesteigungen etc.

Für das Verfassen der fast ausnahmslos lateinischen Damentexte waren die Lehrer der Poetik- oder Rhetorikklasse zuständig. Dies waren meist junge Jesuiten, die zwischen dem Philosophie- und Theologiestudium standen. **Folie 28** Grundsätzlich sollte ein jedes Kolleg bzw. die dafür verantwortlichen Lehrer eigene Texte produzieren. **Folie 29** Anhand der Korrespondenz von oberdeutschen Jesuiten lässt sich allerdings, insbesondere in den ersten Jahrzehnten, ein gewisser Austausch von Damentexten zwischen München, Ingolstadt, Augsburg und Dillingen nachzeichnen, sodass es zu ganz vereinzelt Wiederaufführungen kommen konnte. Generell wurde ein Damentext aber nur für eine einzige Aufführung verfasst. Sie galten schnell als Massenware, wurden entsprechend nicht kopiert, geschweige denn im Druck veröffentlicht. Hieraus resultiert aber auch, dass wir heute über nur sehr wenige Damentexte überhaupt verfügen.²⁷ Der überwiegende Teil ist für immer verloren. Oftmals können wir nur durch entsprechende Eintragungen in Chroniken oder Diarien von Jesuitenkollegien Titel und Aufführungsdatum, mit etwas Glück noch eine kurze Inhaltsangabe ausfindig machen.

²⁶ Zur Aufführungspraxis siehe v.a.: RÄDLE 1999, DUHR 1913 II,1, 657-669.

²⁷ RÄDLE (1988, 136) geht davon aus, dass „ein paar Hundert“ Stücke erhalten geblieben sind, was laut ihm ungefähr einem Anteil von zwei bis drei Prozent der gesamten Dramenproduktion der Jesuiten ausmache.

Für die Einübung des Stückes war in der Regel auch der für das Verfassen des Dramentextes zuständige Lehrer verantwortlich. Man geht davon aus, dass dieser den mitwirkenden Schülern den jeweiligen Text diktierter und dieser so vervielfältigt wurde. Für die Einübung wurden teilweise reguläre Schulstunden verwendet, das Auswendiglernen des Textes fiel weitgehend der häuslichen Arbeit zu. Den Einzelproben und besonders der Generalprobe muss eine große Bedeutung zugekommen sein. Denn in der Regel beinhalten die überlieferten Dramentexte keine oder nur ganz wenige, rudimentäre Regieanweisungen.

Einen Tag vor der Darbietung lädt das Jesuitenkolleg öffentlich zur Aufführung ein, in Ingolstadt z.B. alle Universitätsprofessoren, Statthalter, Räte, Magistrate, Ordensleute sowie die Frauen der Professoren und adlige Damen. Möglicherweise wurden in diesem Zuge auch die sogenannten Periochen verteilt. **Folie 30** Hierbei handelt es sich um mehrseitige gedruckte Heftchen, die den Inhalt einer jeden Szene kurz lateinisch und etwas ausführlicher auf Deutsch zusammenfassen. Zum Teil geben sie auch die Besetzung namentlich wieder.

Gespielt wurden die Stücke von den Schülern des Gymnasiums und zwar aller Klassenstufen. Es war ein Anliegen der jesuitischen Pädagogik, dass an den Theateraufführungen möglichst viele Schüler aus allen Stufen beteiligt wurden. Schüler höherer Stufen übernahmen entsprechend die Hauptrollen bzw. Rollen mit komplexeren und umfangreicheren Sprechpartien. Schüler der Unterstufe konnten beispielsweise im Chor auftreten, einen Prosabrief verlesen oder als Statisten mitwirken. Mädchen war der Zugang zum Jesuitengymnasium generell verwehrt. Weibliche Rollen wurden ebenfalls von den männlichen Schülern übernommen, sollten aber, so die *Ratio studiorum*, am besten gänzlich vermieden werden, was in der Praxis allerdings kaum realisierbar war.

Wo fanden die Aufführungen statt? Diese Frage kann nicht pauschal beantwortet werden. Je nach Kontext und v.a. Witterung konnte ein Stück in einer Kirche, in Sälen, in der Aula oder im Hof des Kollegiums stattfinden. Teilweise wurden aber auch öffentliche Plätze der Stadt dafür verwendet, v.a. bei den großen, höfisch-repräsentativen Aufführungen. Größere Kollegien verfügten über eine feste Bühne, ansonsten war man teilweise auf einen hohen Grad an Improvisationskunst angewiesen.

Aufgrund der Beleuchtungsproblematik mussten die z.T. mehrstündigen Aufführungen schon am frühen Nachmittag beginnen. In ganz seltenen Ausnahmen konnte sich ein Stück aber auch über mehrere Tage ausdehnen oder musste aufgrund von plötzlich einsetzendem Regen am Folgetag zu Ende gespielt werden.

Im Anschluss an die Aufführungen anlässlich des Schuljahresbeginns fanden außerdem die Preisverleihungen an die Schüler statt, die sich im vergangenen Schuljahr durch hervorragende Leistungen hervorgetan hatten.

Ein praktisches Problem, das bis heute noch nicht in zufriedenstellender Weise gelöst werden konnte, stellt die Verständlichkeit der rein lateinischen Dramentexte für ein weitgehend lateinunkundiges Publikum dar.²⁸ Auch wenn das Primärpublikum, die Lehrer und Schüler eines Jesuitenkollegs, sowie gewisse Teile der

²⁸ Siehe hierzu und zum Folgenden: ABELE 2015, bes. 69-79.

gesellschaftlichen Elite in erforderlichem Maße des Lateinischen mächtig waren, dürften sie dennoch stark in der Minderheit gewesen sein.

Warum hielten die Jesuiten augenscheinlich wider jede praktische Vernunft am Lateinischen als alleinige Dramensprache fest? Hierbei zwei Faktoren entscheidend: erstens die bereits besprochene humanistische Grundorientierung der jesuitischen Pädagogik. Die *Ratio studiorum* schreibt unmissverständlich vor, dass die szenischen Darbietungen ausschließlich in lateinischer Sprache zu verfassen und aufzuführen seien. Volkssprachliche Interludien sind explizit verboten.

Zweitens sind institutionelle Paradigmen zu nennen: die Bildungstätigkeit der Jesuiten und, damit verbunden, ihre Pflege des Theaterwesens waren primär für die Ausbildung des eigenen Ordensnachwuchses bestimmt. Für die *Societas Jesu* als *global player*, der über beinahe alle europäischen Länder- und Sprachgrenzen hinweg zentral auf Rom ausgerichtet war, ja sogar durch seine Missionstätigkeit auf allen vier zu dieser Zeit bekannten Kontinenten vertreten war, hatte die lateinische Sprache als alleiniges weltweites Kommunikationsmittel im 16. und 17. Jahrhundert eine regelrecht überlebenswichtige Funktion. Sie war der sprachliche Kitt, der dieses globale Gebilde überhaupt erst zusammenhalten und sein Funktionieren garantieren konnte. Entsprechend musste gerade im Nachwuchs- bzw. Ausbildungsbereich des Ordens dafür gesorgt werden, dass durch die Beherrschung des gemeinsamen sprachlichen Mediums die Vitalität dieses Gebildes auch in Zukunft sichergestellt sein würde.

Dennoch ist der gewaltige Erfolg des Jesuitentheaters ohne ein Mindestmaß an Verständnis von Seiten des lateinunkundigen Publikums undenkbar, und damit zurück zur Ausgangsfrage. Wie konnte der lateinunkundige Zuschauer dem dramatischen Geschehen auf der Bühne folgen ohne die Dialogpartien zu verstehen?

Eine zentrale Bedeutung kommt in diesem Kontext den bereits erwähnten Periochen zu. Diese gedruckten Inhaltsangaben sind seit 1597 verbreitet.²⁹ Sie nennen zum einen den Titel, die aufführende Institution und den Autor des Stücks. Zum anderen wurde im Anschluss an eine z.T. zweisprachige Inhaltsangabe (*argumentum*) das Geschehen einer jeden einzelnen Szene beschrieben. Diese Einzelbeschreibungen sind in gut drei Vierteln aller Fälle sowohl in deutscher als auch lateinischer Sprache verfasst. Der entscheidende Punkt für den vorliegenden Zusammenhang liegt dabei in der Tatsache, dass die deutsche Zusammenfassung oftmals viel ausführlicher ausfällt als die lateinische. Die Informationen der deutschen Perioche sind meist so beschaffen, dass einzelne Details und besonders markante Handlungen explizit auf der Bühne wiederentdeckt werden können und der lateinunkundige Zuschauer die Entwicklung des Handlungsgeschehens mühelos nachvollziehen kann. Somit entsteht eine wechselseitige Beziehung von Periochentext und szenischem Bild. In dieser Funktion sind die Periochendrucke weitgehend mit modernen Programmheften zu vergleichen, die z.B. den Inhalt einer italienischsprachigen Oper detailliert in deutscher Sprache wiedergeben. Der Opernbesucher ist damit auch ohne deutschen Untertitel in der Lage, anhand der Figuren, die sich jeweils auf der Bühne befinden, oder durch markante Handlungselemente (z.B.

²⁹ Gesammelt und gedruckt von: E.M. SZAROTA 1979-1983: *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachraum*. Eine Periochen-Edition; Texte und Kommentare, 6 Bde., München.

Handgreiflichkeiten, Gesten der Freude oder der Trauer, Tanzeinlagen usw.) der Gesamthandlung zu folgen.

IV Matthäus Raders *Drama de Divo Cassiano* (Drama über den Heiligen Cassian)

a. Matthäus Rader SJ (1561–1634)

Folie 31-33 Matthäus Rader wurde zu Beginn des Jahres 1561 in Innichen in Südtirol geboren und trat im Alter von 20 Jahren nach dem Studium in Innsbruck in den Jesuitenorden ein. Er war daraufhin lange Zeit am Augsburger St. Salvator Kolleg sowie an weiteren Kollegien in der oberdeutschen Ordensprovinz als Lehrer tätig. Zu seinen Schülern zählten u.a. die bereits genannten Jesuiten Georg Stengel, Jeremias Drexel und Jakob Bidermann. Rader machte sich neben seiner Tätigkeit als Dramenautor einen Namen als Herausgeber und Kommentator von antiken Texten (u.a. Martial, Curtius Rufus und Seneca) sowie als Verfasser von hagiographischen Werken, u.a. einer Heiligengeschichte Bayerns mit dem Titel *Bavaria sancta*. Im Jahr 1612 bewirkte Herzog Maximilian I. die Versetzung Raders an das prestigeträchtige Münchener Jesuitenkolleg, wo er bis zu seinem Tod im Jahre 1634 lehrte und mehrfach das Amt des Rektors bekleidete.

b. Raders *Drama de Divo Cassiano*

Folie 34-35 Raders *Cassianus* wurde im Jahre 1594 im Beisein des Kölner Kurfürsten, des bayerischen Herzogs Wilhelm, seines Bruders Ernst und des versammelten bayerischen Adels im Münchener Jesuitenkolleg uraufgeführt; drei Jahre später kam es in Regensburg zu einer Wiederaufführung in einer etwas erweiterten und adaptierten Form. Das Drama handelt, wie sein Titel bereits verrät, vom Heiligen Cassian, der der Legende zufolge im dritten, nach anderen Versionen im vierten Jahrhundert in *Forum Corneliū*, dem heutigen Imola in San Marino, als Lehrer tätig gewesen sein soll. Als er sich im Zuge der Diokletianischen oder ‚Julianischen‘ Christenverfolgung weigerte, die heidnischen Götter zu verehren und weiter die christliche Lehre unterrichtete, wurde er zum Tode verurteilt. Die Todesstrafe ließ man angeblich seine Schüler vollstrecken, die ihn mit ihren eisernen Schreibgriffeln zu Tode marterten.

Das Drama ist lediglich in einer Handschrift überliefert und heute, wie so viele Jesuitendramen, in der Studienbibliothek Dillingen (cod. dil. XV 237,75-118) zu finden. Ein vollständiges Digitalisat ist seit Kurzem online frei zugänglich.³⁰

Das Drama ist in drei Akte eingeteilt, welchen, wie im Jesuitentheater üblich, ein Prolog vorangeht, der über den Inhalt des folgenden Stückes eine grobe Auskunft gibt.

Die ersten beiden Akte behandeln den Alltag an Cassians Schule, der er als Rektor vorsteht, und zeichnen ein katastrophales Bild vom Können der Schüler, welches mit einem hohen Grad an Frustration auf Seiten der Lehrer einhergeht. Dies wird bereits in der Eingangsszene thematisiert, in der sich Cassian

³⁰ <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0010/bsb00105886/images/index.html?fip=193.174.98.30 &seite=157 &pdfseitentext=>

und einer seiner Lehrer, ein gewisser Quintilius, unterhalten. Letztgenannter stimmt u.a. folgende Klage an:

Folie 36

Quint.: [...] Ich glaube, dass heutzutage keine Menschengruppe elender, unglücklicher und verachteter ist als die der Lehrer. Jungen, gerade einmal einen abgesägten Meter groß, ja fast noch Kinder, wagen es uns in der Schule zu widersprechen: Achtung, Anstand, Ehrfurcht und Ehrbarkeit sind schon längst in die Ferne geflohen: Unverfrorenheit, Frechheit und Unverschämtheit haben die Herrschaft unangefochten inne.

Folie 37 Willst du zu den etwas Fleißigeren ein bisschen freundlich sein, werden sie übermütig: willst du die Faulen mit harschen Worten einschüchtern, geben sie die Hoffnung auf, prügelt du sie, verlieren sie den Verstand, fliehen vom Gymnasium und machen sich daran sich zugrunde zu richten.

Und später weiter:

Folie 38 Irgendwann aber befällt sie ein solcher Wahnsinn, dass sie [sc. die Jugend] wie von einer Bremse gestochen jede Vernunft verliert. Durch kein freundliches Wort wird sie mehr sanftmütiger und durch keinen Prügelschlag mehr vorsichtiger.

Folie 39 Zu Hause stopfen sie die Ohren ihrer Eltern mit Lügen voll, sie würden in der Schule drangsaliert, geschlagen, geprügelt und wie auf der Folterbank mit Geißeln zerfleischt, auf klägliche Art und Weise gemartert. Die Väter glauben's, die Mütter schmerzt's, der Junge plärrt. Und in der Öffentlichkeit machen sie den Lehrer überaus schlecht, sodass er es nur noch unter Lebensgefahr wagt, einen Fuß vor die Tür zu setzen.

Nachdem in der darauffolgenden Szene (I,2) Cassian einen Schüler erwischte, der seine Schulbücher aus Verachtung für den Unterricht anzündete, und dieser dafür mit Karzerhaft und Prügel bestraft wurde, tritt u.a. eine Gruppe von Schülern auf, die vor dem offiziellen Unterrichtsbeginn in ihrem Übermut scheinbar nichts Besseres zu tun haben, als den Stoff der letzten Unterrichtsstunde, wohlgemerkt die vom römischen Historiker Livius beschriebene Schlacht zwischen den Curiatern und Horatiern, authentisch nachzustellen. Wiederum ist es Cassian, der die Raufbolde auf frischer Tat ertappt und die Rädelsführer einsperren lässt, nicht ohne eine ordentliche Tracht Prügel anzukündigen.

Bedauerlicherweise kann in diesem Rahmen nicht auf jede Szene einzeln eingegangen werden und daher muss leider eine überspringen (I,5), in der eine zeitgenössische Unterrichtsstunde relativ authentisch wiedergegeben wird.

Die wirklich urkomische Szene II,1 muss aber unbedingt näher behandelt werden. In einer der vorausgegangenen Szenen (I,6) trat ein Bauer mit der Bitte an die genannten Lehrer heran, sie mögen doch seinen Sohn in ihren Unterricht aufnehmen. Er sei zwar schon zwanzig Jahre alt, aber überaus begabt, ja er könne sogar alle Buchstaben des Alphabets auswendig wiedergeben, vorwärts, rückwärts und durcheinander, und ganz genau sagen, wie viele Hähne, Hühner, Ochsen, Schafe und Schweine auf dem Hof seines Vaters lebten. Als eine Art Bestechung schenkt er Cassian gleich noch eine Gans und kündigt an, dass er ihm bei seinem nächsten Besuch ein Schwein überreichen werde.

Als sich der Bauer von seinem Sohn verabschiedet, trägt er ihm noch Folgendes auf: Folie 40

Mein Simplicius [so der sprechende Name des Sohnes], sieh zu, dass du deinen Lehrern mit Hand, Miene, Zunge, Fleiß und anständigem Verhalten nacheiferst, und sie alle ganz genau nachahmst.

Der Sohn nimmt sich die Worte seines Vaters natürlich zu Herzen, was die spätere Szene II,1 eindrücklich zeigt. Quintilius will herausfinden, was sein neuer Schüler schon kann. Er bittet ihn aufzustehen und vorzutreten. Dieser versteht aber nichts und reagiert entsprechend auch nicht, woraufhin sein Mitschüler Martius, vermutlich sein Nebensitzer, auf ihn einredet, hier die Passage im Wortlaut: Folie 41

Quint.: Ich möchte wissen, was man von deiner Mühe und Anstrengung erhoffen kann. Komm, Simplicius, tritt hervor.

Mart.: Steh auf und geh schneller, der Lehrer ruft dich auf.

Quint.: Komm bitte hierher, Simplicius.

Mart.: Herr Lehrer, er fürchtet gewaltig um sich.

Quint.: Was fürchtet er sich?

Mart.: Geh, Simplicius.

Quint.: Komm, komm.

An dieser Stelle erinnert sich Simplicius in seiner Verlegenheit der Worte seines Vaters und spricht einfach das nach, was sein Lehrer ihm sagt: Folie 42

Simpl.: Komm, komm.

Quint.: Fürchtest du dich? **Simpl.:** Fürchtest du dich?

Quint.: Komm hierher, was fürchtest du dich? **Simpl.:** Komm hierher, was fürchtest du dich?

Quint.: Was bist du denn für einer? **Simpl.:** Was bist du denn für einer?

Quint.: Du scheinst mir ein Dummkopf zu sein. **Simpl.:** Du scheinst mir ein Dummkopf zu sein.

Folie 43

Quint.: Tatsächlich, er ist nicht bei Verstand. **Simpl.:** Tatsächlich, er ist nicht bei Verstand.

Quint.: Zum Henker mit dir. **Simpl.:** Zum Henker mit dir.

Quint.: Was soll ich mit diesem Esel machen? **Simpl.:** Was soll ich mit diesem Esel machen?

Und so geht dies noch einige Verse lang weiter. Irgendwann hat Quintilius die Faxen und Unverschämtheiten allerdings dicke und setzt auf ein altbewährtes Mittel, die Prügel, lässt diese aber die Schüler ausführen: Folie 44

Quint.: Schafft ihn hier unverzüglich weg, führt diesen Esel, damit er nicht noch gegen uns ausschlägt.

Fur.: Lasst uns auf ihn losgehen.

Quint.: Verprügelt ihn anständig. Vielleicht gewinnt er ja dadurch seinen Verstand zurück.

Simpl.: Au, au!

Quint.: Und schon singt er anders.

Folie 45

Mart.: Komm, du dummer Bock, wir werden dir deine Hörner und dein bauerliches Verhalten wegprügeln.

Simpl.: Au, au, hey, hey, ich bin verloren.

Quint.: Werft ihn ganz aus der Schule.

Jungen zugleich: Ungebildeter, ungehobelter Esel, los an den Pflug mit dir.

Simpl.: Au, au!

Das ironische Resümee des Quintilius am Ende dieser Szene fällt folgendermaßen aus: Folie 46

Quint.: Noch nie ist mir ein so dummer Kerl über den Weg gelaufen wie dieser hier. Alles, was ich sagte, sagte er, alles, was ich tat, tat er. Wenn ich ihm die Stiefel ausgezogen hätte, hätte er mir, so glaube ich, auch die meinen ausgezogen.

Allerdings hat er die Anweisung seines Vaters befolgt, der ihn gemahnt hatte, dass er seine Lehrer in Mimik, Verhalten, Sprache und schließlich in allen Dingen nachahmen solle.

Zuletzt soll noch auf eine Szene eingegangen werden, die vermutlich jede Lehrerin und jeder Lehrer nur allzu gut selbst kennt. In der dritten Szene des zweiten Aktes, einer weiteren Unterrichtsszene, fragt Quintilius seine Schüler nach dem Stoff der letzten Stunde ab. Sie sollen den 62. Brief des Seneca zitieren, der zuletzt behandelt wurde. Dem ersten Schüler, der aufgerufen wurde, vermutlich der Klassenbeste, gelingt dies mühelos. Als Quintilius dann aber den Schüler Fabius bittet fortzufahren, antwortet dieser kurz und trocken mit *nescio*, „keine Ahnung“. Quintilius ruft der Reihe nach weitere Schüler auf, erhält aber in einem fort dieselbe Antwort, *nescio*. Kurz keimt Hoffnung auf, als der Schüler Ocellus auf die nicht ganz präzise Frage seines Lehrers, ob er den Brief behalten habe, mit „Ja, ganz fest“, *firmiter*, antwortet. „Na dann los,“ entgegnet ihm Quintilius, „trage ihn vor.“ Seine Hoffnung zerschlägt sich aber schnell: Folie 47

Ocellus: Ich habe ihn nicht im Gedächtnis, sondern in meiner Hand behalten, wie du siehst.

Quint.: Was veräppelst du mich?

Ocel.: Ich veräpple dich nicht, denn so hatte ich es erst verstanden.

Nachdem ihm abschließend von fünf weiteren Schülern die Antwort *nescio* entgegenschallte, tut Quintilius das, was Lehrer in diesen Situationen manchmal tun, er wendet sich in seiner Verzweiflung an den Schulleiter: Folie 48

Quint.: Cassian, ich weiß nicht, was für ein böser Dämon von ihnen Besitz ergriffen hat: Ich frage den Stoff ab, von ihnen kommt nichts, alle haben dieselbe Antwort „Ich habe keine Ahnung“, „Ich kenne das nicht“, „Ich weiß nicht“.

Cassian reagiert mit einer kurzen und knackigen Gegenfrage, die scheinbar als pädagogisches Allheilmittel dient: Folie 49 „Werden sie denn nicht geprügelt?“, *non vapulant?*

„Ja, würden sie,“ entgegnet Quintilius, woraufhin Cassian zu anderen Mitteln rät: den Schülern soll Essen und Trinken entzogen werden. Nachdem er von weiteren Missständen in der Klasse erfahren hat, hebt er zu einer leidenschaftlichen Schimpftirade an, die es in sich hat: Folie 50

Cass.: Oh ihr miesen Würmer, ihr miesen kleinen Ratten, ihr Gesindel, ich werde euch noch mit Ruten schinden und euch alle gleichsam bis zur Erschöpfung verhauen. [...] Was soll dieses ungebührliche Verhalten, diese Faulheit, dieses Trödeln, ihr verschleudert das Vermögen eurer Eltern, macht nichts, was der Mühe wert ist, mit Spiel und Spaß vergeudet ihr Stunden, Tage, Monate, Jahre.

Folie 51

Das soll ‚Lernen‘ bedeuten? Das ‚Fortschritte machen‘? Ihr nichtsnutziges Pack, wenn jemand vom Mittagessen an trödeln, umherirrt, nicht schreibt, soll er weinend und heulend nach Hause verschwinden. Ihr kennt meine Hand und meinen Griffel, ich schreibe blutrote Buchstaben nieder.

An diese beiden Akte voller Komik, schließt sich der ernste, tragische letzte Akt an. Zu Beginn bemüht sich Cassian heimlich darum, einen seiner heidnischen Schüler vom Christentum zu überzeugen. Quintilius gewinnt aber mehr und mehr den Eindruck, dass sein Schulleiter ein Christ sein könnte. Er will die Angelegenheit vor den zuständigen Amtsträger bringen. Gleichzeitig verspricht er sich im Falle einer

Verurteilung Cassians, diesem in seiner leitenden Position nachfolgen zu können. Es kommt, wie es kommen muss: Cassian wird verhört, bekennt seinen christlichen Glauben und wird dafür zum Tode verurteilt, seine Schüler mit der Durchführung der Todesstrafe betraut. Die Jungen durchlöchern ihn daraufhin nicht nur mit ihren spitzen Schreibgriffeln, sondern verhöhnen ihn auch noch in Erinnerung an die Prügel, die sie von ihm zuvor immer erhalten haben.

Cassian lässt die Marterqualen in der Gewissheit seines Glaubens ruhig über sich ergehen: Folie 52

Cass.: O Gott, o Geist, o höchster Schöpfer, welch' großes Lob, welch' große Dankbarkeit bringe ich dir entgegen, mein Christus, der du mich eines solch gewaltigen Lohns würdig erachtest. Nichts Angenehmeres könntest du mir jemals zuteilwerden lassen. Oh, wenn mir nun nur tausend Leben zur Verfügung stünden, ich würde tausendmal für dich, Christus, sterben.

Indes gehen die Schüler immer grausamer gegen den Gefesselten vor, äffen sein früheres Verhalten nach und stacheln sich sogar noch gegenseitig an, wie z.B. wie folgt: Folie 53

Quint.: „Man muss den Satz mit Satzzeichen unterteilen, Quintus, wo ist dein Griffel? Was hast du da noch zu überlegen, ist dir das etwa neu?“ Glaubst du's noch nicht, spürst du's noch nicht?

Fur.: „Habt ihr keine Kommas eingefügt?“

Host.: Siehe, mein Lehrer, schreibe ich die Buchstaben nicht schön, so wie du es vorgegeben hast? Bin ich denn nicht ein gelehriger Junge?

Gegen Ende vergibt Cassian seinen Peinigern wie einst Christus am Kreuz: Folie 54

Cass.: O Vater, o gnädiger Vater, vergib den dummen Kindern, sie wissen nicht, was für ein Verbrechen sie begehen, verschone sie, es sind Jungen, es sind Kinder, sie wissen nicht, was sie tun.

Nach seinem Tod wird Cassian unter dem Beifall der Engel in den Himmel aufgenommen und mit der Märtyrerkrone gekrönt.

Der Epilog des Dramas beinhaltet u.a. die am Beginn meines Vortrags zitierten Verse, die die Verkommenheit der Kinder und Jugendlichen sowie die daraus resultierenden desolaten Zustände an den Schulen zusammenfassen, wie sie auch im Stück präsentiert wurden.

Die eigentliche Pointe dieser Moral von der Geschichte folgt aber erst jetzt. Denn auf diese Verse folgt ein dickes Aber, *sed*: Folie 55

Aber, da wir [der Epilogsprecher spricht im Namen der Lehrerschaft des Münchener Jesuitenkollegs] dem himmlischen Gott zurückgeben, was wir empfangen haben, ist hier eine Schule der Unschuld, ist hier das Zuhause neuer Erkenntnisse und des Fleißes. Sie ehren ihre Eltern, sie folgen ihren Lehrern aufs Wort, sie besitzen ein Herz voller Weisheit, Tugend und Gelehrsamkeit.

Mit anderen Worten, die Zustände, die im Drama szenisch dargestellt und kurz zuvor noch einmal explizit zusammengefasst wurden, mögen anderswo herrschen und geherrscht haben, das Münchener Jesuitengymnasium sei hiervon natürlich keineswegs betroffen, was das Verdienst der dortigen Pädagogen sei. Im Gegenteil: man stilisiert sich selbst als Fels in der Brandung einer angeblichen Bildungsmisere, wobei man nicht verschweigt, dass auch dieser einzelne, aber in der Natur der Sache liegende Risse aufweist, denn im Anschluss heißt es: Folie 56

Gleichwohl fehlt hin und wieder auch eine Gruppe von Faulen nicht. Natürlich ist die Zahl der Fleißigen immer sehr gering, die der Faulen immer sehr groß. Dennoch ist dies das größte Wunderzeichen: uns werden heute eher Bücher, Siegespalmen und Preise ausgehen, als Sieger über die Nachlässigkeit. So schwer hat die Münchener Jugend das ganze Jahr im olympischen Staub geschwitzt. Rufe daher, Herold, nun die edelsten Olympioniken mit solch lautem Klang deiner Trompete öffentlich auf, dass die Stadt, dass Bayern, dass der ganze Erdkreis es hört.

Und damit wird zur offiziellen Preisverleihung an die Schüler übergeleitet.

V Fazit

Anhand von Raders *Cassianus* können die Funktionen des Jesuitentheaters und somit sein Erfolgsrezept exemplarisch zusammengefasst werden: Folie 57 Die mitwirkenden Gymnasiasten schulen aktiv ihre sprachlichen, mnemonischen und gestischen Fähigkeiten. Durch das Voraugenhalten von Cassians vorbildlichem Verhalten während seines Martyriums werden die Anwesenden im Glauben gestärkt. Insbesondere die stark präsente Komik unterhält die Zuschauer. Zusammen mit Cassians anschaulich inszeniertem Martyrium sorgt sie ferner für ein sinnhaftes Erleben. Das Münchener Jesuitenkolleg rechtfertigt seine Bildungstätigkeit, indem es auf drastische Art und Weise die Missstände aufzeigt und anprangert, die angeblich anderswo herrschen, denen man sich selbst aber erfolgreich entgegenstemmt. Gleichzeitig dient das Stück implizit als warnender Fingerzeig in Richtung der anwesenden Schüler und deren Eltern. Die Jesuitenschüler werden am Ende für ihre Mühen und Strapazen mit Anerkennung belohnt, was zusammen mit der Aufführung an sich nicht nur ihnen, sondern auch der Stadt und dem anwesenden Landesvater zum Ruhm gereicht.

Welche Anregungen können aus dieser Betrachtung des Jesuitentheaters und Raders *Cassianus* gewonnen werden, um der heute so häufig beklagten Bildungsmisere zu begegnen?

Eine Rehabilitierung des lateinischen Schultheaters ist sicherlich nicht nur eine unrealistische, sondern vor dem Hintergrund der Herausforderungen und Anforderungen, vor die das 21. Jahrhundert unsere Kinder stellt, keine sinnvolle und wünschenswerte Lösung. Dennoch glaube ich – und hierin mag der humanistisch geprägte Geisteswissenschaftlicher in mir etwas durchgehen –, dass eine Rückbesinnung auf die Grundanliegen des jesuitisch-humanistischen Bildungskonzepts zumindest Teil einer umfassenderen Lösung sein kann, wenn nicht sogar sollte. Ich meine hiermit v.a. die sprachliche und rhetorische Grundausbildung der Schülerinnen und Schüler. Nur wer in der Lage ist, sich mündlich wie schriftlich anständig und dem jeweiligen Gegenstand angepasst auszudrücken, vermag es umgekehrt auch Inhalte zu verstehen und sich anzueignen. Nur wer das einzige Medium des Wissensaustauschs, das uns zur Verfügung steht, die menschliche Sprache, adäquat beherrscht, ist auch in der Lage das transportierte Wissen aufzunehmen, zu verstehen, fortzuentwickeln, anzuwenden und weiterzugeben.

Eine weitere Erkenntnis – oder besser – ein gewisser Trost erwächst möglicherweise der Beschäftigung mit Raders *Cassianus*. Vielleicht war früher doch nicht *alles* besser. Es würde mich doch sehr wundern, wenn die sicherlich der Gattungstradition geschuldeten, karikierten Darstellungen des Schulalltags im *Cassianus* nicht zumindest teilweise auf persönlichen Erfahrungen des Lehrers Matthäus Rader fußen. Folie 58

Verwendete Literatur

- A. ABELE 2015: *Latein und/oder Deutsch?* Zur Wahl der Sprache im geistlichen Spiel des Reformations- und konfessionellen Zeitalters, in: A. Gil/R. Kirstein (Hrsgg.): *Wissenstransfer und Translation*. Zur Breite und Tiefe des Übersetzungsbegriffes, St. Ingbert, 59-83.
- B. DUHR SJ 1913: *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge*, 2. Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts, 2 Bde., München.
- H. KINDERMANN ²1969: *Theatergeschichte Europas*, Band 2: Das Theater der Renaissance, Salzburg.
- C. MEIER 2008: *Sakralität und Komik im lateinischen Drama der Frühen Neuzeit*, in: K. Gvozdeva/W. Röcke (Hrsgg.): *Ritus sacer – sacrum risibile*. Interaktionsfelder von Sakralität und Gelächter im kulturellen und historischen Wandeln, Bern, 163-184.
- D. METZ 2013: *Das protestantische Drama*. Evangelisches geistliches Theater in der Reformationszeit und im konfessionellen Zeitalter, Köln.
- [MHSI 100] Ignatius von Loyola [1969]: *Exercitia Spiritualia*, ed. Iosephus Calveras et Candidus de Dalmases, Rom [= MHSI 100; MI II,2].
- [MPSI 5] Ratio atque institution studiorum Societatis Iesu 1586, 1591, 1599 (1986), ed. Ladislaus Lukács SJ, Rom [MHSI 125; MPSI 5].
- B. NEUMANN 1987: *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit*. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet, 2 Bde., Tübingen.
- F. RÄDLE 1988: *Lateinisches Theater für Volks*: Zum Problem des frühen Jesuitendramas, in: W. Raible (Hrsg.): *Zwischen Festtag und Alltag*: zehn Beiträge zum Thema Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Tübingen, 133-147.
- 1997a: *Theater als Predigt*. Formen religiöser Unterweisung in lateinischen Dramen der Reformation und Gegenreformation, in: RoJdKG 16, 41-60.
- 1997b: *Komik im Lateinischen Theater der frühen Neuzeit*, in: G. Tournoy/D. Sacré (Hrsgg.): *Ut granum Sinapis*. Essays on Neo-latin Literature in Honour of Jozef Ijsewijn, Leuven, 309-323.
- 1999: *Das Jesuitentheater in Dillingen*, in: R. Kießling (Hrsg.): *Die Universität Dillingen und ihre Nachfolger*. Stationen und Aspekte einer Hochschule in Schwaben, Festschrift zum 450jährigen Gründungsjubiläum, Dillingen, 505-532.
- H. RAHNER SJ 1957: *Die „Anwendung der Sinne“ in der Betrachtungsmethode des Hl. Ignatius von Loyola*, in: ZKTb 79, 434-457.
- 1964: *Ignatius der Theologe*, in: Ders. (Hrsg.): *Ignatius von Loyola als Mensch und Theologe*, Freiburg i.Br., 214-234.
- H. RUPPRICH 1973: *Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock*. Zweiter Teil: Das Zeitalter der Reformation 1520-1570, München.
- E.M. SZAROTA 1974: *Versuch einer neuen Periodisierung des Jesuitendramas*. Das Jesuitendrama der oberdeutschen Ordensprovinz, in: *Daphnis* 3, 158-177.
- J.-M. VALENTIN 1980a: *Gegenreformation und Literatur*: Das Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung, in: *HJ* 100, 240-256.
- 1983/4: *Le théâtre des jésuites dans les pays de langue allemande: répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555-1773)*, 2 Bde., Stuttgart.
- 2001: *Les jésuites et le théâtre (1554-1680)*. Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique, Paris.

Weiterführende Literatur zum frühneuzeitlichen Schuldrama und Jesuitentheater (in Auswahl)

- B. BAUER 1994: *Multimediales Theater*. Ansätze zu einer Poetik der Synästhesie bei den Jesuiten, in: H.F. Plett (Hrsg.): *Renaissance-Poetik. Renaissance Poetics*, Berlin, 197-238.
- G. BRAUNGART 1989: *Jakob Bidermanns Cenodoxus*. Zeitdiagnose, superbia-Kritik, komisch-tragische Entlarvung und theatralische Bekehrungsstrategie, in: *Daphnis* 18, 581-640.
- W. FLEMMING 1923: *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge*, Berlin.
- A. HAPP 1922: *Die Dramentheorie der Jesuiten*, München.
- J.A. PARENTE 1987: *Religious Drama and the Humanist Tradition*. Christian Theater in Germany and in the Netherlands 1500-1680, Leiden.
- F. RÄDLE 1979: *Das Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation*, in: J.-M. Valentin (Hrsg.): *Gegenreformation und Literatur*. Beiträge zur interdisziplinären Erforschung der katholischen Reformbewegung, Amsterdam, 167-199.
- 2002: *Musik und Musiker auf der Bühne des frühen Jesuitentheaters*, in: U. Konrad (Hrsg.): *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte*, Göttingen, 187-202.
- K. v. REINHARDSTÖTTNER 1889: *Zur Geschichte des Jesuitendramas in München*, in: *Jahrbuch für Münchener Geschichte* 3, 53-176.
- P. SPRENGEL 1987: *Der Spieler-Zuschauer im Jesuitentheater*. Beobachtungen an frühen oberdeutschen Ordensdramen, in: *Daphnis* 16, 47-106.
- E.M. SZAROTA 1975: *Das Jesuitendrama als Vorläufer der modernen Massenmedien*, in: *Daphnis* 4, 129-143.
- J.-M. VALENTIN 1978: *Le théâtre des jésuites*, 3 Bde., Bern.
- 1980: *Gegenreformation und Literatur*. Das Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung, in: *HJ* 100, 240-256.

- R. WIMMER 1982: *Jesuitentheater. Didaktik und Fest*. Das Exemplum des ägyptischen Joseph auf den deutschen Bühnen der Gesellschaft Jesu, Frankfurt a.M.
- C. WOLF 2000: *Jesuitentheater in Deutschland*, in: R. FUNIOK/H. SCHÖNDORF (Hrsgg.): *Ignatius von Loyola und die Pädagogik der Jesuiten: Ein Modell für Schule und Persönlichkeitsbildung*, Donauwörth, 172-199.

Zuletzt erschienene Jesuitendramen

- B. BAUER/J. LEONHARDT 2000: *Triumphus divi Michaelis Archangeli Bavarici*. Triumph des Heiligen Michael, Patron Bayerns (München 1597). Einleitung, Text und Übersetzung, Kommentar, Regensburg.
- L. MUNDT/U. SEELBACH 2002: N. Avancini SJ: *Pietas Victrix*. Der Sieg der Pietas, herausgegeben, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen, Tübingen.
- B. PAUL 2013: *Petrus Mussonius, „Pompeius Magnus“ – eine neulateinische Tragödie*. Text, Übersetzung und Interpretation, Berlin.
- S. PAUL 2015: *Ignaz Weitenauers neulateinische Tragödie „Annibal Moriens“*, Berlin.
- F. RÄDLE 1979: *Lateinische Ordensdramen des XVI. Jahrhunderts mit deutschen Übersetzungen*, Berlin [beinhaltet: Levin Brecht: *Euripus*; Jakob Pontanus: *Stratocles sive Bellum*; Jakob Gretser: *Dialogus de Udone Archiepiscopo; Theophilus*].
- M. SAULINI 2011: S. Tuccius: *Christus Nascens - Christus Patiens - Christus Iudex*, Tragoediae, herausgegeben, eingeleitet und übersetzt, Rom.
- S. STORK 2013: *Das Theater der Jesuiten in Münster (1588-1773)*. Mit Editionen des ‚Petrus Telonarius‘ von 1604 und der ‚Coena magna‘ von 1632, Münster.
- R. TAROT 2000: *Jakob Bidermann: Cenodoxus*, Deutsche Übersetzung von Joachim Meichel (1635), Stuttgart.
- S. TILG 2005: *Die Hl. Katharina von Alexandria auf der Jesuitenbühne. Drei Innsbrucker Dramen aus den Jahren 1576, 1577 und 1606*, Tübingen.
- A. TORINO 2007/8: *Bernardinus Stephonius SJ: Cripus Tragoedia*, Rom.
- D. WEBER 2000: *Augustinus Conversus*. Ein Drama von Jakob Gretser, Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar, Wien.
- M. WEHRLI 1960: *J. Bidermann: Philemon Martyr*. Lateinisch und Deutsch, herausgegeben und übersetzt, Köln.
- S. WIRTHENSOHN 2015: *A. Claus: Publius Scipio sui victor (1741)*, Ausgabe mit Einleitung, Übersetzung und Anmerkungen, Freiburg i.Br.