

Kosmopolitische Spielstrategien

Das barocke Jesuitentheater und sein nach Rom entschwundener Chefdramatiker

Ein Tod in Rom

Als Jakob Bidermann, der wohl bedeutendste Dramatiker des Jesuitenordens, 1639 starb, hatte er die rund zwei letzten Jahrzehnte seines Lebens in der ewigen Stadt verbracht. Aus der römischen Perspektive sind ihm seine bescheidenen Augsburger Anfänge vielleicht ganz aus dem Sinn gekommen. Der Prunk liebende Barberini-Papst Urban VIII. barockisierte in jenen Jahren mit staunenswertem Ehrgeiz das Stadtzentrum Roms. 1626 konnte nach etwa 120 Jahren Bauzeit der Petersdom eingeweiht werden. Der Star-Architekt und Bildhauer Gian Lorenzo Bernini erhielt hier seine epochemachenden Auftragsarbeiten. Wohnte Bidermann der Petersdom-Einweihung bei? In seinen „Heldenbriefen“ feiert Bidermann jedenfalls die architektonischen Glanzleistungen unter dem städte liebenden, ‚urbanen‘ Papst und lässt ihn vom spätantiken Kaiser Konstantin loben. Römische Wutbürger hingegen hassten die verschwendungssüchtigen Großprojekte des Kirchenoberhauptes. Und auch die glanzvolle Theater- und Opernszene Roms, wie mag sie auf den Ordenstheologen Bidermann, der mit so großem Engagement am Augsburger Jesuitengymnasium Schultheater gespielt hatte, gewirkt haben? Giulio Rospigliosi etwa arbeitete in den 1630er-Jahren in Rom als Librettist, dramatisierte dabei innovativ das Operngenre – und wurde schließlich Papst Clemens IX. Bidermann schrieb in Rom allerdings keine Bühnenwerke mehr. Hatte er sich für seine Schultheaterstücke zu schämen angefangen? In Widmungen seiner späten Werke spricht Bidermann vor allem in heiterem Ton zu seinem väterlichen Förderer Muzio Vitelleschi, dem gelehrten Jesuitengeneral aus dem römischen Stadtadel. Vertrautheit mit dem römischen Adel, der seine Vorfahren bis auf antike Helden zurückführte, hatte sich bei dem aus dem schwäbischen Ehingen gebürtigen Jesuiten eingestellt. Als Bücherzensor wurde Bidermann von Muzio Vitelleschi nach Rom geholt. Welche Aufgaben er hier übernommen hat, welche Bücher er zensierte? Wir wissen es nicht. Der Katalog verbotener Bücher (Index Librorum Prohibitorum) war erst vor einem guten halben Jahrhundert eingeführt worden.¹ Wie sah die Arbeit eines Zensors jener Zeit aus? Sollen wir uns Bidermann vorstellen, wie er über einen Stapel von denunzierenden Briefen gebeugt seine mühsame Lektüre-Arbeit verrichtet –

die Rechtgläubigen verteidigt, ausführliche Textbearbeitungen vornimmt,² Häretiker unnachtsichtig indiziert? Bidermann-Biographen haben zumeist lapidar darauf hingewiesen, dass wir über seine Rolle als Bücherzensor völlig im Unklaren sind.³ Ein berühmtes Opfer der Zensur-Behörden jener Jahre kennen wir freilich, auch weil der Augsburger Bertolt Brecht ihn im atomaren Zeitalter auf die Bühne brachte. Galileo Galilei wird im April 1633 in Rom der Prozess gemacht. Bidermanns Ordensbruder, der Jesuit Melchior Inchofer, ist im Prozess gegen Galilei engagiert. Bei Bidermanns Rolle in zeitgenössischen Verfahren tappen wir dagegen im Dunkeln. Zwei Jahre vorher hatte ein anderer, aus heutiger Sicht spektakulärer Prozess in Rom stattgefunden. Mary Ward wurde von München aus vor die kirchlichen Tribunale geladen. War Bidermann darüber entsetzt oder gar belustigt, dass eine Frau einen weiblichen Zweig des Jesuitenordens gründen wollte? Oder hat er, wir können es uns nur wünschen, die Zielstrebigkeit der sympathischen Frau wohlwollend verfolgt? In unmittelbarer zeitlicher Folge auf diese beiden Prozesse veröffentlicht Bidermann sprachgewaltige Heldenbriefe, in denen die großen Männer der Kirche wie Petrus, Hieronymus oder Augustinus zu Wort kommen. Über sein früheres Schaffen und seine Jugendwerke äußert sich Bidermann in diesem Werk besonders abfällig. Hässliche Kinder seien es, die er am liebsten in der Wiege erwürgt hätte – wenn sich nicht wohlwollende Freunde bis heute dagegen aussprechen würden.⁴ Meint Bidermann dabei etwa gar seine berühmten Schauspiele, den Augsburger ‚Cenodoxus‘ oder den in Dillingen entstandenen ‚Philemon Martyr‘, große Erfolgswerke in Bidermanns Herkunftslanden? Vieles spricht dafür, dass der Jesuit hier einem allgemeinen Bescheidenheitstopos folgt. Doch eine kühle Distanz des Neu-Römers, der sich zugleich in Tusculum auf den Spuren Ciceros wähnt, gegenüber seiner Prägung in der alten schwäbischen Heimat ist auch zu spüren. Es gehört zur Ironie der Geschichte, dass wir heute über den Karriere-sprung Bidermanns ins prachtliebende, barocke Rom so wenig wissen, die provinziellen Anfänge und Wirkmöglichkeiten des schwäbischen Schultheaterautors dagegen eine kaum mehr zu überblickende Flut von Forschungsliteratur hervorgebracht haben. Zum „Siege geführt“⁵ habe noch so manche Inszenierung der Nachkriegszeit Bidermanns Stücke, formulierte ein bayerischer Publizist vor ein paar Jahren pointiert. Den wahren Glauben siegreich vor Augen zu stellen, das ließe sich in der Tat denn auch als das Wesensmerkmal Bidermanns und des jesuitischen Theaterschaffens allgemein hervorheben.

Theater als Augenheilkunst für die Gläubigen

Den christlichen Glauben vor aller Augen sichtbar werden zu lassen, das hatte Bidermann mit geradezu spielerischer Leichtigkeit etwa in seinem Dillinger Märtyrerdrama ‚Philemon Martyr‘ von 1618 verstanden. Ein ängstlicher, wenn

nicht gar feiger Christ und ein trinkfreudiger Schauspieler tun sich darin im Zeitalter der spätantiken Christenverfolgung zusammen. Der Schauspieler spielt den Christen, schlüpft in dessen Kleider, opfert angesichts der drohenden Folter der heidnischen Götterwelt – das ist der Plan. Der wenig heldenhafte Christ kann so weiter, ohne Gott zu leugnen, Christ bleiben, hält sich Ärger mit der Gesinnung schnüffelnden Staatsgewalt aber vom Leib. Doch dem Schauspieler Philemon, der eigentlich den ‚Brotgott‘ anbetet, widerfährt ein Bekehrungserlebnis, das seinen Hunger nach metaphysischer Wahrheit weckt. Jupiter kann er nicht mehr opfern und geht für seinen gewonnenen christlichen Glauben standhaft in den Tod. Der Jesuit Bidermann inszeniert die Heiligenlegende des Philemon nach Laurentius Surius als eine sinnliche Komödie über das richtige und falsche Sehen. Polternd und fluchend stürzen in der ersten Szene die antiken Götter auf die Bühne, beschweren sich über ihren Rauswurf aus dem Himmel der Gläubigen. Jupiter ohne Blitze, Vulcanus ohne Ofen, Cupido ohne Pfeile, die antike Götterwelt ist der Schaulust und dem Gelächter der Zuschauer von Anfang an ausgesetzt. Dämonisch schmieden die entthronten Götter wie zwielichtige Wirtshausbesucher dafür Rache und Rückkehrpläne. Auch die Idolatrie, den Götzendienst, führt Bidermann personifiziert vor, hatte diese doch Ägypten dank des Christentums fast gänzlich verlassen müssen. Knoblauch und Lauch seien allein als Götter geblieben, Götter in Krokodils- und Stiergestalt haben dem Land schon den Rücken gekehrt, klagt Idolatria. Schallendes Gelächter einer ecclesia triumphans, so ist es unzweifelhaft die Intention, ertönt auch gegenüber dem polytheistischen Ägypten. Doch in den Folterverhören der Christenverfolgung ist weit weniger offensichtlich, wer hier nur den wahrhaft Gläubigen spielt und wer sich zum wahren Glauben bekennt. Der Christenhasser Arrianus ist begeistert, wenn der Schauspieler Philemon sich als Christ bezeichnet und hält ihn für einen virtuosen Mimen, der sich komödiantisch über die starrsinnigen Christen lustig macht. Philemons folgendes Martyrium wird umgekehrt aber für den glaubensblinden Arrianus dann zur Folter. Von einem Pfeil im Auge getroffen, wünscht sich Arrianus eher den Tod als die schmerzhafteste Erblindung. Als auch Arrianus sich zu Christus bekennt, heilt sein Auge. Gläubiges Sehen als inneres Erkennen der göttlichen Gesetze und barocke Sinnenlust stehen nicht im Widerspruch, sie bedingen sich gegenseitig. Der Schauspieler ein Held! – Wenn die innere Wahrheit des christlichen Glaubens denn auch seine Darstellungskünste sinnreich durchdringt. So kann die schreckliche Angst vor dem irdischen Leid überwunden werden, die personifiziert im 3. Akt erscheint und das Einstehen für den Glauben bis in den schrecklichsten Tod fordert. „redit oculus, valet, videt – das Augenlicht kehrt zurück, er lebt, er sieht“⁶ staunt freudig gerade der antike Oberinquisitor Storax, selbst ganz Auge („totus oculus“) – und doch blind. Das Theater als Heil-Anstalt für die kranken Zuschaueraugen, in dem das Publikum in den göttlichen Heilsplan blicken kann, so verstand Bidermann sein Theaterschaffen als Ordensmann.

Bereits in seinem Erstlingswerk, dem 1602 in Augsburg uraufgeführten ‚Cenodoxus‘, stand der Gegensatz von Schein und Sein, weltlichem Ansehen und göttlicher Wahrheit im Zentrum der Gelehrtentragödie. Der hoch gerühmte Doktor Cenodoxus von Paris findet vor Gottes Richterstuhl keine Gnade. Eigenliebe und Heuchelei des eitlen Universitätsdozenten triumphierten im Leben über Schutzengel und Gewissen. Während er im Todeskampf mit der Krankheit ringt, schlagen auf einer Simultanbühne die Teufel schon lustig auf ihren Trommeln und feiern den Fall des Gelehrten in die Hölle. Das Gewissen, der innere Richter, bezeugt in einem postmortalen Verfahren, wie sehr der Gelehrte auch noch vor dem göttlichen Richter lügt.⁷ Die Angst, die die Zuschauer zweifellos überkam, als der personifizierte Tod von der Bühne herab sein nächstes Opfer suchte, war als Ruf zu Umkehr und Buße zu verstehen. Die Angstpädagogik erweist sich damit als heilsnotwendig. Im Dienst am Glauben, als Glaubenspropaganda, sollten Bidermanns Theaterstücke wirken, auch wenn Teufel und Tod dabei im Theater Angst und Schrecken zu verbreiten hatten.

Die Revolution als Spiel – globale Missionspläne

Als Jesuit und Dramatiker dachte der Glaubenspropagandist Bidermann global. Den indischen Barlaam-und-Josaphat-Stoff, der bis auf die Vita Buddhas zurückreicht, bearbeitete er gleich zwei Mal. Seine in Dillingen 1617 entstandene ‚Cosmarchia‘, ein Weltkampf als Theaterschauspiel, handelt von den Einwohnern der Stadt Cosmopolis. Diese Kosmopoliten sind alle Schauspieler und inszenieren jährlich die Einsetzung eines stadtfremden Königs, der nach nur kurzer Herrschaft ins Exil geschickt wird. Der Jahreskönig, der seine Herrschaft exzessiv genießt, ist im barocken Gleichnis der irdischen Vergänglichkeit verfallen. Nur wenn es ihm gelingt, während seiner Herrschaft für die Zeit danach (das Jenseits im christlichen Verständnis) zu sorgen, ist seine Regentschaft wirklich geglückt. Bidermanns Drama entwickelt virtuos die Absetzung des Jahreskönigs als inszenierte Revolution der Schauspieler-Bürger, die sich in diesem Moment für die Regisseure des Thronsturzes halten. Deine Herrschaft war ja nur ein Spiel zu unserer Unterhaltung, triumphieren die Bürger und rufen die Revolution als „*ludum maximum*“ aus.⁸ Allerdings kehrt bei Bidermann der Jahreskönig mit einer Armee aus dem Exil zurück, besiegt im Krieg die Schauspieler und etabliert seine Herrschaft von Neuem. Es wird klar: Nicht auf einen jenseitigen, von Gott erst zu verwirklichenden Staat zielt das Drama. Zum Vorschein gelangt ein irdischer, christlicher Idealstaat, der zwar keinesfalls demokratisch, jedoch am Heil aller Untertanen interessiert ist – auch wenn dieses Heil durch Gewalt und Krieg erzwungen wurde. Bidermanns Anlage des Dramas zeigt unmissverständlich, dass die Rückkehr des Jahreskönigs nach Cosmopolis seine zeitgenössische, hoch politische Deutung des Barlaam-und-Josaphat-Stoffes vorführt. Noch kurz vor seiner

Berufung nach Rom, der wohl wahren Cosmopolis jener Zeit, wendet er sich wieder dem indischen Stoff zu und legt ein weiteres ‚Josaphat‘-Drama vor.⁹

Als Mitglied des Jesuitenordens wird Bidermann in den römischen Jahren die sich überstürzenden, schockierenden Nachrichten aus Japan auch mit seinen Brüdern besorgt besprochen haben. Konnte der Jesuitenorden an die 150 000 Japaner im 16. Jahrhundert zum Christentum bekehren,¹⁰ verschlossen sich die Inselherrscher zusehends gegenüber den europäischen Missionaren. Blutige Christenverfolgungen besonders in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts setzten in Japan der jesuitischen Missionsarbeit ein Ende. Zugleich begannen japanische Märtyrer die europäischen Bühnen bis weit ins 18. Jahrhundert hinein zu bevölkern. 1614 berichten die jesuitischen Jahresbriefe etwa von dem standhaften japanischen Adligen Titus, 1624 findet in Mindelheim sein christliches Zeugnis auf der Bühne ihren Niederschlag, 1629 wird eine ‚Titus Japon‘-Bearbeitung in Augsburg als Druck vorgelegt. Besonders die Glaubenstreue der drei Kinder des Titus, die der unter der Folter unbeugsame Christ an seine Verfolger ausliefern muss, trug zum maßgeblichen Erfolg des Märtyrerdramas bei. Eine andere populäre japanische Stofftradition behandelt das Schicksal des Protasius von Arima, der aus Staatsräson seinen Sohn Miguel Naozumi mit einer heidnischen Partnerin vermählt und damit die christliche Ehe mit seiner ersten Ehefrau Martha auflöst. Die Macht des Herrschers Protasius verfällt, sein Sohn wendet sich wieder dem Buddhismus zu, Vater Protasius wird schließlich hingerichtet. Der Stoff diente vor allem exemplarisch zur Veranschaulichung einer schlechten Erziehung des Sohnes sowie als Ehebruchs-drama, oft in Anlehnung an biblische Davidstragödien. Auch im japanischen Gewand treten damit die didaktischen Absichten eines Schultheaters deutlich hervor. Das ‚pietätvolle Verhalten‘ japanischer Kinder gegenüber ihren Eltern zeigt etwa auch ein weiteres Schauspiel, in dem sich Söhne fälschlicherweise als Mörder stellen, um ihren armen Eltern eine stattliche Belohnung zukommen zu lassen. Ein solches Theaterstück wurde noch 1736 in Kaufbeuren aufgeführt.¹¹ Selbst bei einem Besuch der im 18. Jahrhundert fertig gestellten Studienkirche in Dillingen fällt die Vermischung von imaginerter japanischer Kultur und familiärer Bindung sofort ins Auge: Im Deckenfresko der Studienkirche verabschieden sich die drei heiliggesprochenen Paul Miki, Jakob Kisai und Johannes de Goto von ihrem Vater und gehen in den Märtyrertod. Tödliche Auseinandersetzungen im gefährvollen Missionseinsatz waren für den global agierenden Jesuitenorden jener Zeit alltäglich.

Konfessionskonflikte und humanistischer Pazifismus

Als 1582 das Jesuitengymnasium St. Salvator in Augsburg eröffnet wurde, hatte man sich auch hier ganz der energischen Durchsetzung der katholischen Reformen in der Stadt verpflichtet. Das Schultheater war dennoch ebenso für

einen pazifistischen Geist in Dienst zu nehmen. Jakob Pontanus, der aus Böhmen gebürtige wichtige Theatertheoretiker und Lehrer Bidermanns, schrieb etwa ein ‚Stratocles sive bellum‘ betiteltes Werk.¹² In diesem bricht ein pubertierender Schüler aus dem tristen Lernalltag aus und will mit seinem Freund in den Krieg ziehen. Sogar eine Büchse feuert er auf der Bühne ab und fuchelt wutentbrannt mit einem Dolch. Das seien nun seine logischen Schlüsse und seine rhetorischen Mittel, triumphiert er gut gelaunt. In die Niederlande oder nach Ungarn, egal, Hauptsache die Hirne aus den Schädeln tropfen lassen und die warmen Eingeweide der Feinde mit kaltem Eisen durchwühlen. So die Splatter-Phantasien des jugendlichen Fanatikers, der am liebsten mindestens tausend Türken töten würde. Erst als den beiden kriegslustigen Schülern zwei heruntergekommene Söldner begegnen, können diese vom Kriegsdienst abraten. Vom Glück des Wiedersehens mit Frau und Kindern träumt der eine Kriegsheimkehrer gar und stellt den pubertierenden Militaristen ein familiäres Idyll als Ideal entgegen. Beim gemeinsamen Essen kehren alle vier erleichtert dem Krieg den Rücken. Pontanus hat sein Werk mit zahlreichen Argumenten unterlegt, die er vom großen Humanisten Erasmus von Rotterdam aus dessen berühmtem Traktat ‚Dulce bellum inexpertis‘ übernahm.¹³ Die Szenen sind fast ausschließlich dialogisch angelegt, so dass die Jesuitenzöglinge bei der Inszenierung darin geschult wurden, rhetorisch ihre Argumente überzeugend darzulegen. Auch das Scheitern des Lehrers, den kriegslustigen Stratocles weiter an die Schulbank zu binden, wird dadurch plausibel, dass der Lehrer selbst die Erklärung für das Schülerverhalten gibt: mangelnde Lebenserfahrung, überschießende Kräfte und Maßlosigkeit im Tun. Wer Jugendliche grundsätzlich für dumm („stultos“¹⁴) halte, so der Lehrer, liege meistens nicht falsch. Das pazifistische Plädoyer ist damit auch ein vehementes Plädoyer für die umsichtige Erziehung in den Jesuitengymnasien, die vor vielen Dummheiten bewahren könne. Die Eltern unter den Zuschauern im Theater werden bei dieser Aufführung Ende des 16. Jahrhunderts sicher genau zugehört haben.

Ohne Frauen, ohne Perspektive. Jesuitische Geschlechterrollen

Doch wenn die familiäre Erziehung ein so großes Gewicht in den Theaterinszenierungen erhielt, wie steht es dann um die Rolle der Frauen in den Jesuitendramen? Wenig wurde hierzu bisher geforscht. Sowohl in den ausführlichen Bestimmungen für das Collegium Romanum, die der Pater Jakob Ladesma 1564/65 verfasste, als auch in der berühmten ‚Ratio Studiorum‘ von 1591 findet sich einerseits das Verbot, Frauen an den Theatervorführungen des Jesuitenordens teilnehmen zu lassen, andererseits der strikte Hinweis, die Schüler dürften nicht in Frauenkleidern auf der Bühne erscheinen.¹⁵ Allego-

rische (weibliche) Darstellungen von Tugenden, Religion und Kirche sollten folglich gerade im Kopf- und Brustbereich auf feminine Ausstattung verzichten, um pädagogisch keinen Schaden anzurichten. Als 1583 die erste Theatervorstellung am Jesuitengymnasium in Augsburg gegeben wurde, ist davon allerdings nicht die Rede: „Eine große Menschenmenge strömte zusammen, kein Alter, Stand, Geschlecht und keine Religion war ausgeschlossen. Selbst Gelehrte der lutherischen Schule, die teils eingeladen worden waren, teils ungebeten waren, kamen“¹⁶, so kann man in der ‚Historia Collegii Augustani‘ lesen. Scheinbar gab es sogar Sondervorstellungen für Frauen, manchmal auch abgetrennte Frauenbereiche im Publikum. Auch soll es vorgekommen sein, dass sich besonders theaterbegeisterte Mädchen dennoch unter die männlichen Zuschauer geschlichen haben.¹⁷ Wie sieht es dann mit weiblichen Glaubensheldinnen im Jesuitentheater aus? Auch wenn hier den Männern weit mehr der Vorzug gegeben wurde: Ein besonders eindrückliches, positives Beispiel liefert der aus dem Umkreis der bretonischen Artusepik entnommene ‚Hirlanda‘-Stoff. Hirlanda, Frau von König Artus, bezichtigt man der Untreue an ihrem Mann. Zur Strafe für ihren Ehebruch, so die bössartigen Gerüchte, habe sie gar ein Tier zu Welt gebracht. Hirlanda wird ihr Erstgeborenes genommen, sie flieht vom Hof und lebt als Schafhirtin in stiller Hingabe zu Christus. Artus wendet sich schließlich wieder seiner Frau zu, das kurze Eheglück allerdings zerstören erneut gestreute Untreue-Gerüchte. Artus selbst will darauf Hirlanda zum Tod im Scheiterhaufen verurteilen. Doch der zur rechten Zeit erscheinende Sohn Hirlandas rettet seine Mutter, worauf Hirlanda und Artus am Ende des Schauspiels ein Einsiedlerleben in der Wüste beginnen. Hirlanda erträgt das ihr zugefügte Leid als stille Dulderin, vertraut auf Gott und wird von ihrer Liebe zu Christus getragen. ‚Hirlanda‘-Dramen waren im süddeutschen Raum überaus populär: 1728 inszenierten etwa die Mindelheimer Jesuiten den Stoff, eine deutschsprachige Version kam bereits 1700 in Kempten auf die Bühne.¹⁸ Der große Jakob Bidermann dagegen hat sich an seine Ordensgebote gehalten und keine weibliche Figur zur Glaubensheldin seiner Schauspiele erkoren. Allein Eva, die sündhafte Mutter aller Menschen, erscheint in seinen 1638 in Rom verfassten ‚Heldinnenbriefen‘ als Verfasserin gleich mehrerer Briefe und drückt ihre Reue über den Sündenfall aus. Doch auch als liebende Mutter wird Eva kenntlich.¹⁹ Bidermanns Frauenbild kann damit allerdings kaum als innovativ bezeichnet werden. Für die bürgerliche Bühne des 18. Jahrhunderts hingegen waren in der Folgezeit weibliche Figuren und natürlich auch Schauspielerinnen oder gar Direktrinnen von Schauspieltruppen eine Selbstverständlichkeit. Ist die fehlende Frauenquote daran schuld, dass sich das Publikum von den Bühnen der Jesuiten in nachbarocken Zeiten abwendete? So überspitzt zu fragen, macht zumindest kenntlich, wie sehr die bürgerliche Emanzipation das Familienbild im 18. Jahrhundert revolutionierte.

Der Niedergang des Jesuitentheaters

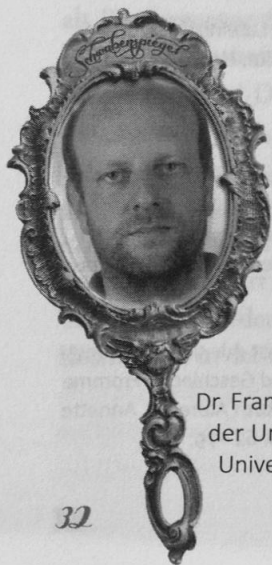
Vieles wurde über den Niedergang des Jesuitentheaters im 18. Jahrhundert gesagt. Für Augsburg mag hier der wirkmächtige Prediger Franz Neumayr als Beispiel dienen. Neumayr, ein wortgewaltiger Jesuit mit ausdrucksstarker Physiognomie, bemühte sich in seinem 1751 erschienenen Werk ‚Idea Poeseos‘ um eine Annäherung des Jesuitentheaters an die Richtlinien des französischen Klassizismus und der Gottschedschen Dichtungstheorie. Tugendliebe ist für Neumayr oberstes Gebot. Szenische „Meditationen“ sieht er denn auch als poetisches Leitprinzip, denn in diesen werden Affekte beim Zuschauer erzeugt, die auf das Übernatürliche der Schöpfung hin angelegt seien. Als ‚asketisches Theater‘ formuliert Neumayr seine dramentheoretischen Programmschriften, macht in seinen Werken den ‚fures temporis‘ den Prozess und begräbt in einer allegorischen Komödie die unvernünftigen Begierden. Dies alles ist hier verbunden mit den rigorosen Vorgaben nach den Einheiten von Ort, Handlung und Zeit, wie sie im französischen Klassizismus und bei Gottsched zu finden waren.²⁰ Vier Auflagen erlebte Neumayrs ‚Idea Poeseos‘ und beweist damit den Bedarf nach Reformen in der jesuitischen Theaterpraxis,²¹ die nicht mehr aus sich selbst heraus innovativ zu wirken vermochte. Hatte die Theaterlandschaft der Zeit nur darauf gewartet, Neumayers am französischen Klassizismus geschulte Jesuitendramen zu sehen? Wohl kaum. Bürgerliches Trauerspiel, nicht zuletzt Stürmer und Dränger kündigten sich bereits auf den Bühnen an und diese ließen sowohl den französischen Klassizismus als auch die Ordensdramen alt aussehen.

Als Jakob Bidermann seine letzten Lebensjahre in Rom verbrachte, war er von Krankheit gezeichnet. Im Collegium Romanum wird von einem Schlaganfall berichtet, in dessen Folge Bidermann an einem Arm und Fuß behindert worden sei.²² Eine große innere Erbauung gehe von seinem Lebensbeispiel aus, heißt es weiter im Eintrag des römischen Kollegs – sowohl durch seine Tätigkeit als Bücherzensor als auch durch seine vielen Werke. Im süddeutschen Raum breitete sich indessen Bidermanns Ruhm weiter aus,²³ erzielte zeitgleich sein ‚Johannes Calybita‘-Drama große Publikumserfolge. Unerkannt lebt dieser Heilige Johannes Calybita, der aus Heimweh nach Hause zurückkehrt, als Almosensammler bei seinen Eltern. Seine Mutter ekelt der Anblick des bettelnden Sohnes, den sie nicht als den ihrigen erkennt, gar an. Sie lässt ihn entfernen. Bidermanns späte Lebensjahre haben mit jenem Heiligenschicksal wenig gemein: geliebt und verehrt in der provinziellen Heimat und doch ein fremdgewordener Theaterheiliger, der sich zusehends von seiner Fangemeinde entfernte und als Kosmopolit in der römischen Machtzentrale verschwand.

Literatur

- 1 Zu den Anfängen der Bücherzensur vgl. Hubert Wolf, Index. Der Vatikan und die verbotenen Bücher. 2. Aufl. München 2006, S. 35–45.
- 2 Vgl. Edoardo Tortarolo, Zensur als Institution und Praxis im Europa der Frühen Neuzeit. Ein Überblick, in: Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit, hg. von Helmut Zedelmaier und Martin Mulsow. Tübingen 2001, S. 277–294, hier S. 283.
- 3 „Näheres über seine Schicksale zu Rom berichtet keine Quelle“. So der wohl ausführlichste Biograph Meinrad Sadil, Jakob Bidermann. Ein Dramatiker des 17. Jahrhunderts aus dem Jesuitenorden. Wien 1900, S. 20. Über hundert Jahre später lässt sich ein gleich lautendes Resümee bei Julius Oswald lesen. Vgl. Julius Oswald, Jakob Bidermann – der Jesuit, in: Helmut Gier (Hg.), Jakob Bidermann und sein „Cenodoxus“. Der bedeutendste Dramatiker aus dem Jesuitenorden und sein erfolgreichstes Stück. Regensburg 2005, S. 79–96, hier S. 95
- 4 Vgl. hierzu Jost Eickmeyer, Der jesuitische Heroidenbrief. Zur Christianisierung und Kontextualisierung einer antiken Gattung in der Frühen Neuzeit. Berlin, Boston 2012, S. 286.
- 5 Wolfgang Johannes Bekh, Der Schöpfer des ‚Cenodoxus‘ Jakob Bidermann (1578–1639), in: ders., Vom Glück der Erinnerung. Dichter aus Bayern. München 2000, S. 11–16, hier S. 14.
- 6 Jakob Bidermann, Philemon Martyr. Lateinisch und Deutsch. Hg. und übersetzt von Max Wehrli. Köln 1960, S. 310.
- 7 Jakob Bidermann, Cenodoxus. Deutsche Übersetzung von Joachim Meichel. Hg. von Rolf Tarot. Stuttgart 1986, S. 130.
- 8 Jakob Bidermann, Cosmarchia sive mundi respublica. Aus dem Lateinischen übersetzt von Christian Sinn. Konstanz 2002, S. 104.
- 9 Vgl. hierzu Wilfried Schouwink, *Bi wem sol ich senden dar / min guot, swenne ich hinnan var.* Barlaams Jahreskönig bei Rudolf von Ems und in Jakob Bidermanns ‚Cosmarchia‘. In: Impulse und Resonanzen. Tübinger mediävistische Beiträge zum 80. Geburtstag von Walter Haug, hg. v. Gisela Vollmann-Profe, Cora Dietl, Annette Gerok-Reiter, Christoph Huber u. Paul Sappeler. Tübingen 2007, S. 245–264.
- 10 Vgl. Charles Boxer, The Christian Century in Japan 1549–1650. London 1951, S. 375–383.
- 11 Vgl. zu den gemachten Ausführungen insbesondere Claudia von Collani, Helden, Heiden und Märtyrer: Ostasien im deutschen Jesuitentheater. Ein Überblick, in: Christel Meier, Angelika Kemper (Hgg.), Europäische Schauplätze des frühneuzeitlichen Theaters. Normierungskräfte und regionale Diversität. Münster 2011, S. 369–416 sowie Adrian Hsia u. Ruprecht Wimmer (Hgg.), Mission und Theater. Japan und China auf den Bühnen der Gesellschaft Jesu. Regensburg 2005.
- 12 Vgl. Jacobus Pontanus, Stratocles sive bellum, in: Fidel Rädle (Hg.), Lateinische Ordensdramen des XVI. Jahrhunderts mit deutschen Übersetzungen. Berlin, New York 1979, S. 296–349.
- 13 Vgl. ebd., S. 559.
- 14 Ebd., S. 318.
- 15 Vgl. hierzu Helmut Feld, Ignatius von Loyola. Gründer des Jesuitenordens. Köln, Weimar, Wien 2006, S. 252f.
- 16 Zitiert nach: Manuela Oberst, Exerctium, Propaganda und Repräsentation. Die Dramen-, Periochen- und Librettosammlung der Prämonstratenserreichsabtei Marchtal (1657 bis 1778). Stuttgart 2010, S. 188.
- 17 Ebd., S. 189.
- 18 Vgl. zu den gemachten Ausführungen Toni Bernhart, „alles leiden ist mir sies“. Frömmigkeit und Geschlecht am Beispiel von *Hirlanda* (1791), in: Glaube und Geschlecht. Fromme Frauen – Spirituelle Erfahrungen – Religiöse Traditionen, hg. von Ruth Albrecht, Annette Bühler-Dietrich, Florentine Strzelczyk. Köln, Weimar, Wien 2008, S. 62–79.

- 19 Jost Eickmeyer, Der jesuitische Heroidenbrief. Zur Christianisierung und Kontextualisierung einer antiken Gattung in der Frühen Neuzeit. Berlin, Boston 2012, S. 297f.
- 20 Vgl. Hans Gumbel, Franz Neumayr. Ein Beitrag zur Geschichte des lateinischen Dramas im 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1938, S. 17.
- 21 Vgl. hierzu P. Th. van der Veldt SJ, Franz Neumayr SJ (1697–1765). Leben und Werk eines spätbarocken geistlichen Autors. Mit einer vollständigen Bibliographie seiner Schriften. Amsterdam 1992, S. 123f.
- 22 Vgl. Julius Oswald, Jakob Bidermann – der Jesuit, in: Helmut Gier (Hg.), Jakob Bidermann und sein „Cenodoxus“. Der bedeutendste Dramatiker aus dem Jesuitenorden und sein erfolgreichstes Stück. Regensburg 2005, S. 79–96, hier S. 95.
- 23 Vgl. Johannes Müller SJ, Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge Bd. II. Augsburg 1930, S. 18.



Dr. Franz Fromholzer lehrt Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. Zudem ist er Preisträger der Augsburger Universitätsstiftung und gilt als Experte für das Jesuitendrama.