

Havlíčková, Margita

Zu den Beziehungen zwischen barockem Schul- und Berufstheater am Beispiel der Representation Von S. Bonifacii wunderbarlichen Kampf und Lobwürdigen Sieg (Nikolsburg 1639)

In: *Johann Georg Gettner und das barocke Theater zwischen Nikolsburg und Krumau*. Havlíčková, Margita (editor); Neuhuber, Christian (editor). Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2014, pp. 205-215

ISBN 978-80-210-7526-9

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/133041>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Zu den Beziehungen zwischen barockem Schul- und Berufstheater am Beispiel der *Representation Von S. Bonifacii wunderbarlichen Kampf und Lobwürdigen Sieg* (Nikolsburg 1639)

Margita Havlíčková

Den Schultheateraufführungen des Piaristenordens wurde in der tschechischen Fachliteratur bereits vergleichsweise große Aufmerksamkeit geschenkt, darum möchte ich mich im Folgenden auf einen Aspekt konzentrieren, der meines Erachtens bislang noch nicht ausreichend bedacht wurde. Da die Bühnenpraxis an Piaristengymnasien – wie bei den Jesuiten – einen wesentlichen Bestandteil des Unterrichts und Lernprozesses bildete, stellt sich die Frage, ob und wie eine solche intensive praktische Erfahrung mit dem Theater auch zur Heranbildung künftiger Theaterprofis beigetragen haben könnte. Die tschechische Musikwissenschaft hat eine ähnliche Fragestellung bislang kaum in ihre Überlegungen einbezogen, obwohl bekannt ist, wie viele großartige Musiker ihre Jugend in Piaristenkollegien verbrachten, wo sie eine gründliche Musikausbildung genossen. Es handelt sich dabei keinesfalls nur um berühmte Persönlichkeiten wie František Xaver Brixi (1732–1771), Georg Anton Benda (Jiří Antonín Benda, 1722–1795) oder Adalbert Gyrowetz (Vojtěch Jírovec, 1763–1850). Ganz allgemein stand die Musikkultur der böhmischen Länder im 17. und 18. Jahrhundert unter dem Einfluss der Musikseminare im Umfeld der Piaristenkollegien; wie umfassend dieser war, deutet etwa das Grundlagenwerk zum Wirken der Piaristen in Böhmen, Mähren und Schlesien *Piaristé v Čechách, na Moravě a ve Slezsku* an:

Für die Entwicklung des Musiklebens in den böhmischen Ländern waren die Musikseminare der Piaristen von außerordentlicher Bedeutung. Hier wurden Hunderte von fachkundigen Musikern ausgebildet, die sich als Sänger, Organisten, Schuldirektoren und Regentes chori sowie als Musiker auf verschiedenen Stellen verwirklicht haben.¹

1 Im Original: „Pro rozvoj hudebního života v českých zemích měly hudební semináře piaristů, jezuitů a dalších řádů nedocenitelný význam. Vychovaly stovky odborně vzdělaných hudebníků, kteří se uplatnili jako zpěváci, varhaníci, ředitelé škol a kůrů i jako hudebníci na různých místech.“

Lässt sich Entsprechendes auch für die barocken Berufsschauspieler behaupten? Immerhin hatten diese – soweit wir heute sehen – in der Regel gleichfalls eine profunde Ausbildung erhalten und waren in ganz ähnlicher Weise imstande, ihre Kunst dem jeweiligen Publikum anzupassen. Als professionelle Künstler spielten sie vor Herrschern, vor geistlicher und weltlicher Aristokratie ebenso wie vor einem Stadt- oder sogar Dorfpublikum, denn auch im tschechischen barocken Volkstheater (dem sogenannten ‚sousedské divadlo‘²) gibt es einige Theaterstücke, in denen der Einfluss des Wanderbühnenrepertoires nicht zu übersehen ist.³

Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zogen im Heiligen Römischen Reich – neben italienischen, manchen holländischen, französischen und vereinzelt späten englischen Truppen – vor allem deutschsprachige Theatergesellschaften umher, deren Wirken einschließlich der Namen ihrer Prinzipale und mancher Akteure bereits relativ gut untersucht ist. In den Ländern der Böhmisches Krone trifft dies zumindest auch auf Prag,⁴ Brünn⁵ und Olmütz⁶ zu. Zu den bedeutendsten Persönlichkeiten des Barocktheaters im süddeutschen Sprachraum gehörte der Theaterdirektor, Schauspieler und Dramatiker Johann Georg Gettner,⁷ dessen Wirken untrennbar mit den ‚Fürstlich Eggenbergischen Hofkomödianten‘ in Krumau (Český Krumlov) verbunden ist. Zu Gettners Lebensgeschichte gibt es zwar reiches Quellenmaterial, allerdings erst ab dem Augenblick, als er in Krumau in die Dienste des Reichsfürsten Johann Christian von Eggenberg trat (1. Mai 1675), bis zum Moment seines unglücklichen vorzeitigen Endes (Basel, 7. Dezember 1696). Was jedoch Gettners Anfänge betrifft, d.h. die Zeit, in der die Grundlagen für seine spätere schauspielerische Tätigkeit gelegt wurden, war bis vor kurzem gar nichts bekannt – mit Ausnahme der Tatsache, dass seine Heimatstadt das südmährische Nikolsburg (Mikulov) war, wo 1631 die erste Niederlassung des jungen Piaristenordens außerhalb Italiens entstanden war. Gettner hatte sich wiederholt zu diesem Ort bekannt, so etwa im Adelsdiplom, mit dem ihm sein fürstlicher Arbeitsgeber 1687 in den niederen Adelsstand erhob,⁸ oder im Traubucheintrag, als er am 14. Februar 1677 im südböhmischen Gojau (Ká-

In: METODĚJ ZEMEK / JAN BOMBERA / ALEŠ FILIP: Piaristé v Čechách, na Moravě a ve Slezsku 1631–1950. Prievidza 1992, S. 186.

2 Übersetzt in etwa ‚nachbarschaftliches Theater‘.

3 So tritt z.B. im tschechischen Volksspiel *Komedie o Františku, dceři krále anglického, též o Honzíčkově, synu kupce londýnského* [Komödie über Franziska, die Tochter des englischen Königs, sowie über Hans, den Londoner Kaufmannssohn] eine Narrenfigur auf, die nichts anderes ist als eine bodenständige Spielart des Hanswurst oder Harlekin.

4 Vgl. ADOLF SCHERL: Berufstheater in Prag 1680–1739. Wien 1999.

5 Vgl. MARGITA HAVLÍČKOVÁ: Berufstheater in Brünn 1668–1733. Brno 2012.

6 Vgl. JIŘÍ ŠTEFANIDES [u.a.]: Kalendárium dějin divadla v Olomouci (od roku 1479). Praha 2008.

7 Vgl. ALENA JAKUBCOVÁ: Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla. Praha 2007, S. 200–201.

8 Vgl. JIŘÍ ZÁLOHA: O povýšení eggenberského herce Jana Jiřího Göttnera do šlechtického stavu. In: Divadelní revue 7 (1996), Nr. 4, S. 76–81.

joy) die Schauspielerin Sybilla Juliana Hoffmann heiratete.⁹ Aus den erhaltenen Dokumenten, vor allem aus dem Text seiner Schäferdichtung *Donau-Syren*,¹⁰ die Gettner 1673 anlässlich der Kaiserhochzeit schrieb, sowie aus dem eigenhändigen Begleitbrief an Leopold I.¹¹ geht ferner hervor, dass Gettner ein ungewöhnlich gebildeter Mann war, der eine umfangreiche Erziehung genossen haben muss. Zwar ließ sich bislang noch nicht belegen, dass er Absolvent des Nikolsburger Piaristengymnasiums war, da die betreffenden Matrikeln erst ab dem Jahr 1692 zur Verfügung stehen. Doch ist mit hoher Wahrscheinlichkeit davon auszugehen. Piaristenschüler zu sein bedeutete zugleich einen frühen und intensiven Kontakt mit dem Theaterspiel. Sollte Gettner tatsächlich um 1645/1650 geboren sein, muss er seine schulische Ausbildung zwischen den späten 1650er und den späten 1660er Jahren absolviert und abgeschlossen haben, denn im Herbst 1673 firmiert er im erwähnten Schreiben an Leopold I. als – bereits wechselwilliger – Diener des Grafen Magnis. War Gettner in den 1660er Jahren Piaristengymnasiast, so erlebte er die zweite Blütezeit des Schultheaters mit, das erst 1659 erneut bewilligt worden war – wenn auch mit gewissen Einschränkungen, die allem Anschein nach von den Schulen nicht immer konsequent eingehalten wurden.¹²

Die erste Phase des schulischen Theaterspiels der Piaristen war bereits 1641 auf Anordnung des Generalkapitels in Rom jäh beendet worden. Es ist bemerkenswert, dass das überraschende Verbot des Generalkapitels eine unmittelbare Reaktion auf zwei äußerst erfolgreiche Vorstellungen der Nikolsburger Piaristen war. Bei den dargebotenen Stücken handelte es sich um ein Legendendrama über den Hl. Bonifatius, das im September 1639 aufgeführt wurde, und ein Stück über Joseph den Patriarchen, das ein Jahr später, im November 1640, anlässlich der zweiten Hochzeit des Fürsten Maximilian von Dietrichstein auf die Bühne kam. Beschreibungen des Verlaufs der beiden Inszenierungen und ihrer außerordentlichen Wirkung auf das Publikum finden sich in der Korrespondenz der Nikolsburger Patres nach Rom, die offensichtlich eine derart negative Reaktion des Generalkapitels auf diese Berichte nicht vorhergesehen hatten.¹³ Zwar sind uns die Texte der angeführten Stücke bedauerlicherweise nicht überliefert, doch steht uns zumindest eine vierzehnzeilige deutschsprachige Perioche des Bonifatius-Spiels zur Verfügung, die im Staatskreisarchiv in Přerov aufbewahrt wird und im opulenten Titel auch verrät, wem das Stück gewidmet war (Abb. 15):

9 Státní oblastní archiv Třeboň (Staatliches Gebietsarchiv Wittingau), Sbíрка matrik, fara Český Krumlov, matrika oddaných 1676–1699 (Hochzeitsbuch Krumau), S. 749.

10 Verfügbar unter: WDB – Wolfenbütteler Digitale Bibliothek: <http://diglib.hab.de/drucke/gm-3348-1/start.htm>.

11 Vgl. dazu den Beitrag von Miroslav Lukáš in diesem Band, S. 25f.

12 ZEMEK / BOMBERA / FILIP: Piaristé v Čechách, S. 139.

13 Ebda., S. 138.

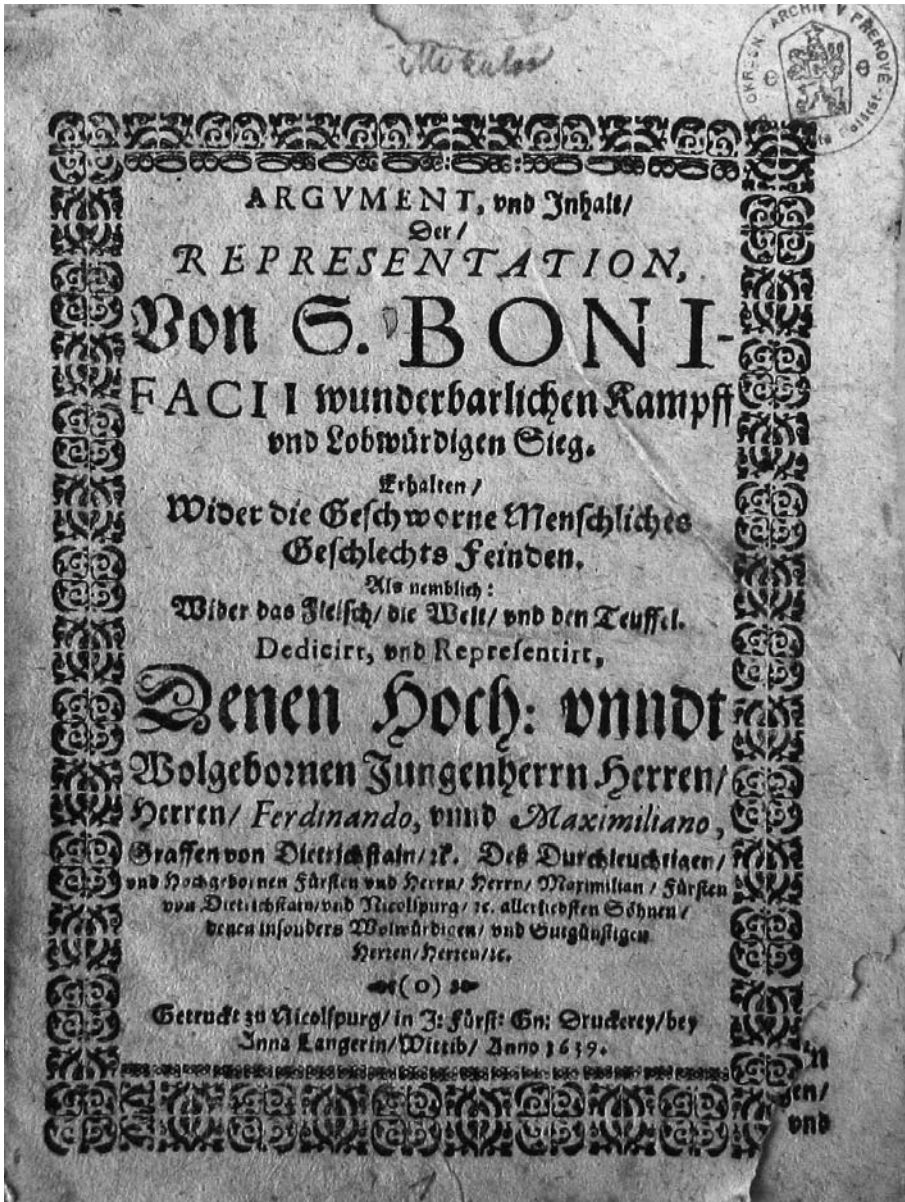


Abb. 15: Szenar der REPRESENTATION Von S. BONIFACII wunderbarlichen Kampff vnd Lobwürdigen Sieg (Staatskreisarchiv Pířerov, Piaristische Bibliothek aus Leipnik an der Betschwa [Lipnik nad Bečvou], ohne Signatur)

ARGUMENT, vnd Inhalt/ Der/ REPRESENTATION Von S. BONIFACII wunderbaren Kampf vnd Lobwürdigen Sieg. Erhalten/ Wider die Geschworne Menschliches Geschlechts Feinden. Als nemblich: Wider das Fleisch/ die Welt/ vnd den Teuffel.

Dedicirt, vnd Representirt, Denen Hoch: vnndt Wolgebornen Jungenherrn Herren/ Herren/ Ferdinando, vnnd Maximiliano, Graffen von Dietrichstain/ etc. Deß Durchleuchtigen/ vnd Hochgebornen Fürsten vnd Herrn/ Herrn/ Maximilian/ Fürsten von Dietrichstain/ vnd Nicolsburg/ etc. allerliebsten Söhnen/ denen insonders Wolwürdigen/ vnd Gutgünstigen Herren/ Herren/ etc.

Getruckt zu Nicolspurgh/ in I: Fürst: Gn: Druckerey/ bey Anna Langerin/ Wittib/ Anno 1639.¹⁴

Anhand der Informationen, die diese Perioche bereithält, versuche ich im Folgenden jene literarischen und dramaturgischen Methoden herauszuarbeiten, die das Schultheater der Piaristen meines Erachtens aus der Praxis des italienischen Berufstheaters übernahm und die aufgrund ihres zweifelhaften pädagogischen Werts wohl auch entscheidend zum erwähnten Schulaufführungsverbot beitrugen.

Für die Vermutung, dass die Nikolsburger Piaristen bei professionellen Theaterleuten Inspiration für ihre aufwändigen Produktionen fanden, spricht u.a. die in der Forschung schon mehrfach hervorgehobene Tatsache, dass sie es waren, die bei der Inszenierung des Josephstücks 1640 erstmals sogenannte Telari oder Periakte einsetzten, drehbare Prismen-Säulen, die eine rasche Änderung der Dekoration während der Vorstellung ermöglichten.¹⁵ Dieser Bühnenmechanismus, bereits im antiken Griechenland bekannt und von Vitruv beschrieben, war zu dieser Zeit in italienischen Theatern schon durchaus üblich, doch im tschechischen Kontext noch unbekannt und brachte die Zuschauer sicherlich ins Staunen. Doch war dies nicht die einzige Anregung, die die Piaristen vom Berufstheater in ihrer Heimat, vor allem vom szenographisch kostspieligen und raffinierten Hoftheater aufgriffen und nach Mähren importierten. In den 1630er Jahren stand auch die Commedia dell'Arte in Italien schon in voller Blüte. Im Zentrum ihres Spiels standen dramaturgische Mittel, die vielleicht weniger spektakulär waren als die mit einer aufwändigen Bühnenmaschinerie erzeugten Effekte, doch für das Publikum waren sie dennoch äußerst attraktiv. Gemeint ist die vielfältige sprachliche wie körperliche Komik der typisierten Figuren mit ihren (nach einem bestimmten Handlungsgerüst) improvisierten Auftritten: dumme, tollpatschige oder gerissene Diener und Dienstmädchen, einfältige rechthaberische bzw. lüsterne Alte, prahlerische Soldaten und nicht zuletzt verliebte Paare junger Männer und Frauen.

14 Staatskreisarchiv Přerov, Piaristische Bibliothek aus Leipnik an der Betschwa (Lipnik nad Bečvou), ohne Signatur (unbearbeitet).

15 Vgl. u.a. ALOIS AUGUSTIN NEUMANN: Piaristé a český barok. Přerov 1933, S. 136–137.

Die Spielelemente der Commedia dell'Arte – wie jene des elisabethanisch-jakobäischen Theaters, der italienischen Barockoper, der spanischen Dramatik des Siglo d'Oro oder auch der niederländischen Gouden Eeuw – leisteten einen nicht unerheblichen Beitrag zur eklektischen Form des zentralen barocken Dramengenres, das sich im 17. Jahrhundert ausbildete und im deutschsprachigen Raum als ‚Haupt- und Staatsaktion‘ bekannt wurde. Auch in diesen ‚Haupt- und Staatsaktionen‘ kommt den komischen Dienern, indem sie einen Bedeutungsgegenpol zu den adeligen Protagonisten der Handlung bilden, eine besondere Stellung zu, die räumlich wie zeitlich der mitteleuropäischen Wirklichkeit enthoben ist. Der Doyen der tschechischen Barocktheaterforschung Adolf Scherl definiert die ‚Haupt- und Staatsaktion‘ folgendermaßen:

Eine affirmativ, moralisch bzw. religiös wirkende ernsthafte Handlung mit aristokratischen Helden und Heldinnen, entsprechend pathetisch und schwülstig, die in Kontrast zu den destruktiven Gegenaktionen, Parodien und Kommentaren der komischen Figur stand, teils improvisiert.¹⁶

Ich bin überzeugt, dass sich im Handlungsabriss der ältesten erhaltenen Perioche des Piaristenschuldramas – wenn auch im begrenzten Maße, denn der Gesamttext des Stücks steht uns nicht zur Verfügung – Spielgewohnheiten abzeichnen, die sowohl für die ‚Haupt- und Staatsaktion‘, als auch für die Commedia dell'Arte typisch sind.

Das Theaterstück selbst bearbeitet die eher legendarische als historische Geschichte des Hl. Bonifatius von Tarsus, der – bevor er den Märtyrertod starb – Verwalter im Hause einer reichen Römerin namens Aglaja war (im Nikolsburger Theaterstück wird die lateinische Form Aglae benutzt). Von Gewissensbissen geplagt, weil sie mit Bonifaz in einer außerehelichen Beziehung lebte, schickte Aglaja ihren Geliebten ins ferne Tarsus, um ihr Reliquien eines christlichen Märtyrers zu besorgen, den sie verehren wollte. Bonifatius reist nach Kleinasien, wo er sich angesichts des Leidens der Christen selbst zum Christentum bekennt und den Märtyrertod stirbt. Seine Begleiter bringen Bonifaz' sterbliche Überreste zurück nach Rom; voll Reue lässt Aglaja sie bestatten und über seinem Grab eine Kirche errichten. Diese knappe Geschichte wird im Theaterstück zwar wiedergegeben, zugleich aber differenziert, um Korrespondenz- und Kontrastfiguren erweitert und in einzelne Handlungslinien überführt. Wie so oft in Märtyrerdramen bildet auch hier der Kampf um die Seele des Titelhelden ein wesentliches Handlungselement: Ein böser Geist versucht Bonifatius und Aglae

16 Im Original: „Loajálně, moralisticky nebo i nábožensky vyznívající vážný děj s aristokratickými hrdiny a hrdinkami, přiměřeně patetický a nabubřelý, střetával se s destruktivními protiakcemi, parodiemi a komentáři komické postavy, zčásti improvizovanými.“ ADOLF SCHERL: Hauptakce. In: Divadelní revue 11 (2000), Nr. 4, S. 63–64.

mit Falschinformationen und Intrigen vom rechten Weg abzubringen; doch ein Schutzengel weiß dies zu verhindern. Weitaus weniger ernstzunehmende Tugendangriffe durch einen lächerlichen Liebenden werden auf der Dienerebene abgewehrt.

Zu Beginn des Stücks steht der übliche Prolog, der jedoch nicht in Form eines Vorspiels realisiert wurde, sondern als Monolog, da die abschließende Schauspielerliste dafür nur einen Namen nennt. Der Prologist begründet die Themenwahl mit einer der Jahreszeit entsprechenden theatralischen Erquickung, die „das Gemüt von Irdischen Sachen zu höhern/ auch nützlichern zu erhebn/ vnd geleiten“ beabsichtigt. Aus dem Martyrium des Bonifaz solle „ein jedweder abnehmen vnd lernen [...] das zeitliche Leben zu verachten/ vnd das Ewige mit gantzem fleiß/ ja so gar durch Marter und Pein/ vnd so es von nöthen thut/ durch den Todt selbst zu suechen.“¹⁷ Die Handlung des Dramas ist in drei Akte gegliedert, zwischen denen zwei Interludien aufgeführt wurden. Der erste Aufzug besteht aus dreizehn Szenen, der zweite aus fünfzehn und der dritte, der Schlussakt, lediglich aus neun, wobei die abschließende Szene die Bezeichnung „Triumphirend Kirch/ vnd Streitende Kirch“¹⁸ trägt. Es war dies vermutlich ein feierlicher Epilog mit moralischer Belehrung in Form eines dialogischen Auftritts zweier Schüler, die jeweils einen Aspekt des Kirchlichen verkörperten.

Aus der Korrespondenz der Nikolsburger Piaristen ist zu ersehen, dass die Vorstellung – überraschenderweise – auf Deutsch gespielt wurde, d.h. in einer der beiden Landessprachen. Eine Ausnahme stellen die lateinischen Interludien dar, musikalische Zwischenspiele mit Gesang, von deren Umsetzung einzelne Anmerkungen in der Perioche einen zumindest rudimentären Eindruck geben. Thema des ersten Interludiums war der Kampf zwischen David und Goliath, der „Gantz in Musica/ oder Gesang gehalten“¹⁹ war. Das zweite Interludium vermittelte – wieder musikalisch untermalt – das Urteil des Königs Salomon. Bei der Aufführung wirkten sowohl Gymnasiasten, als auch Schüler der beiden Nikolsburger Musikseminare, des ‚lauretanischen‘ ebenso wie des ‚wenzeslausischen‘, mit. Außerdem trat im ersten Interludium auch einer der Professoren auf, der die Rolle des Goliath übernahm. Zweifelsohne wurde dadurch der gewünschte visuelle und dramatische Effekt erreicht, wenn der Sänger aus der Grammatikklasse gegen den Erwachsenen antreten musste. Beide Interludien sind ernst aufgefasst, Komödiantisches enthalten sie nicht. Auch in diesem Punkt entsprechen sie nicht dem Bild, das sich die Forschung von Zwischenspielen im Ordentstheaterbereich gebildet hat. Als Beispiel sei etwa der bereits erwähnte Sammelband *Piaristé v Čechách, na Moravě a ve Slezsku* zitiert:

17 Representation von S. Bonifacii, f. 2r.

18 Ebda., f. 6v.

19 Ebda., f. 3v.

Die kurzen Interludien [...] hatten vorwiegend einen lustigen, weltlichen, komödiantischen Charakter, manchmal wurden sie auch in der Volkssprache aufgeführt, ihre Aufgabe war es, den Zuschauern Vergnügen und Belustigung zu vermitteln, in Kontrast zur ernstesten Handlung des Theaterstückes; diese wurden jedoch in tragischen sowie weihvollen Theaterstücken ausgelassen.²⁰

In der Nikolsburger Inszenierung von 1639 bleibt dagegen die lateinische Sprache den beiden Interludien mit ihren nicht komisch gebrochenen biblischen Themen vorbehalten. Im Kontrast dazu war der Rollentext der Haupthandlung in Volkssprache verfasst; schon deswegen war er den Aufführungen der Komödianten näher, auch wenn das deutschsprachige Berufstheater gegen Ende der 1630er Jahre erst seine allerersten Schritte unternahm. Das Stück scheint eine Übersetzung zu sein, und zwar vermutlich aus dem Italienischen,²¹ d.h. gleichfalls aus einer Volkssprache, die schon damals in den Libretti der Opern und höfischen Dramen sowie in den Szenaren der italienischen Improvisationskomödien am gängigsten war. Die Verwendung von Deutsch als Bühnensprache im ordensdramatischen Kontext war jedoch zur selben Zeit noch dermaßen ungewöhnlich, dass sich die ältere Forschung bemüht fühlte, diese Tatsache irgendwie zu begründen. So konstatiert Alois Augustin Neumann, ohne einen genauen Quellennachweis zu geben, in seiner Studie *Piaristé a český barok*:

In der Faschingszeit 1639 wurde in Nikolsburg [...] ein nicht näher bekanntes lateinisches Stück aufgeführt. Der Fürstenfamilie (den Kindern) blieb dieses Stück jedoch unverständlich, deshalb versprachen die Piaristen eine andere, deutschsprachige Vorstellung.²²

Diese Behauptung Neumanns wurde später von anderen Autoren übernommen und in dem Sinne modifiziert, dass das Deutsche deshalb benutzt wurde, weil die jungen Herren noch kein Latein beherrschten. Tatsächlich findet sich auf der Titelseite der *Bonifatius*-Perioche eine Dedikation an die Söhne des Fürsten Maximilian von Dietrichstein. Vergleicht man jedoch die Geburtsjahre der beiden mit dem Datum der Vorstellung, stellen wir fest, dass der am 25. September 1636 geborene Ferdinand Joseph im Herbst 1639 erst knapp drei und sein jüngerer Bruder Maximilian Andreas (geboren am 14. April 1638) sogar erst eineinhalb

20 Im Original: „Krátká interludia [...] byla převážně veselého, světského, komického rázu, někdy i v lidové řeči, sloužila pobavení a obveselení diváků mezi vážným dějem hry, byla však vynechávána ve hrách tragických a posvátných.“ In: ZEMEK / BOMBERA / FILIP: Piaristé v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, S. 147.

21 Ebda., S. 138.

22 Im Original: „o masopustě 1639 dávali v Mikulově [...] latinskou hru blíže neznámou. Rodina knížecí (dítky) však uvedené hře nerozuměla, a proto piaristé slíbili jiné představení německé.“ In: NEUMANN: Piaristé a český barok, S. 135.

Jahre alt waren.²³ Ihre fehlenden Lateinkenntnisse werden also kaum der Grund sein, dass das *Bonifatius*-Stück auf Deutsch gespielt wurde, denn auch dessen Handlung wird den Kleinkindern unverständlich geblieben sein.

Doch zurück zu den Interludien, die ja oft einen inhaltlichen Zusammenhang mit der Haupthandlung aufweisen. Auch in unserem Piaristendrama hat das zweite Zwischenspiel um das Urteil des Salomon einen interessanten Bezugspunkt in einer Figur der *Bonifatius*-Handlung. Bereits seit dem Mittelalter gehörte zur Geschichte vom weisen und edlen alttestamentarischen König Salomon sein groteskes Gegenbild, der hässliche, aber kluge und vorlaute Narr Markolt.²⁴ Dass uns in der *Representation Von S. Bonifacii* der schlaue Marcolffus begegnet, ist deshalb sicher kein Zufall. Die komische Figur hat zwar keinen direkten Bezug zum Salomon-Interludium, doch spielt sie eine wichtige Rolle in der Haupthandlung. Marcolffus ist der grobe Diener des Hauptmanns, der in die weibliche Hauptfigur Aglae verliebt ist. Ständig treibt er seine Späße mit seinem Herrn, den er stets, bevor er auf die Szene kommt, gründlich verleumdet und lächerlich macht. In solchen Fällen sind die Auftritte des Marcolffus monologisch und werden wohl größtenteils als improvisierte Ex-tempores realisiert worden sein. Den ersten gemeinsamen Auftritt von Marcolffus und seinem Herrn bilden die 4. und 5. Szene des ersten Akts. Der Hauptmann schickt, um dem Ziel seiner Sehnsucht näher zu kommen, Marcolffus zu Asteria, einem Kammermädchen Aglaes, um mit ihr eine dringliche Sache zu besprechen (die sich später natürlich als Rendezvous entpuppt). Zuvor aber rühmt der Soldat als wahrer *miles gloriosus* seine eigene Tugend und seine Heldentaten. Der nächste Auftritt von Marcolffus und seinem Herrn findet sich zu Beginn des zweiten Akts. Hier entschließt sich der Hauptmann, Aglae Verse zu schreiben, die Marcolffus seiner Auserkorenen überbringen und vortragen soll. Um ihn darauf vorzubereiten, gibt er seinem Diener eine Lektion in korrekter Deklamation. In der folgenden Szene kommt das Zimmermädchen Asteria, der der stolze Amateurdichter die für ihre Herrin bestimmten Verse übergibt. Selbstverständlich vergisst er dabei nicht, wieder „seine Triumph und Sieg“²⁵ zu rühmen, doch Asteria verspottet sowohl ihn als auch sein Gedicht. Der dritte Auftritt der komischen Figuren steht am Ende des zweiten Akts. Der Hauptmann organisiert für Aglae ein nächtliches Ständchen, das Asteria jedoch verhindert; verlacht und verprügelt muss der Soldat das Weite suchen. Im letzten gemeinsamen Auftritt von Hauptmann und Marcolffus Mitte des dritten Akts führen die beiden „ein lange Red mit einander/ darinnen der Herr von dem Diener allzeit nur verspottet wird“.²⁶

In der ursprünglichen Märtyrerlegende gibt es für solche komischen Figuren und Situationen selbstverständlich keinen Platz; doch sind sie bestens aus den

23 Vgl. <http://www.rmm.cz/dietrichstein/index.html>.

24 ČENĚK ZIBRT: *Markolt a Nevím v literatuře staročeské*. Praha 1909, S. 37.

25 *Representation von S. Bonifacii*, f. 4r.

26 Ebda., f. 6r.

klassischen Komödien des Plautus und Terenz und – darauf aufbauend – aus der italienischen Commedia dell'Arte bekannt. Der Hauptmann gleicht dem wichtig-tuerischen und bramarbasierenden Capitano, sein Diener Marcolffus trägt alle Züge des klugen Dieners Arlecchino und die geschickte Kammerjungfer Asteria hat in Franceschina oder Colombina ihre Vorbilder. In diesem Kreis fehlt zwar der lüsterne Pantalone; an seine Stelle aber tritt der geschickte Intrigant, wie wir ihn aus den Haupt- und Staatsaktionen kennen. In der Nikolsburger *Representation* ist dieser Intrigant der Teufel selbst, der dem jungen Paar zahlreiche knifflige Situationen bereitet, aus denen sich Bonifatius und Aglae letztendlich immer befreien können. Der Teufel tritt hier nicht in seiner eigenen übernatürlichen Gestalt auf, sondern schlüpft in verschiedene menschliche Verkleidungen. Als arabischer Pilger etwa begleitet er Bonifatius auf seiner Reise nach Tarsus. Im Stück tritt jedoch auch ein guter Geist auf, der Schutzengel, der Bonifatius vor den Fallen und Intrigen des Teufels beschützt. Auch er benutzt eine Verkleidung und trägt das Kleid eines Sündenbüßers. Metoděj Zemek, der die Korrespondenz der Nikolsburger Piaristen untersuchte, führt an, dass „die Szenen sich durch eine beträchtliche Vielfalt und eine überraschend umfangreiche Anzahl an Kostümen“²⁷ auszeichneten. Bei der Anschaffung von Kostümen gingen die Piaristen genauso vor wie professionelle Komödianten – sie suchten sie aus dem Kleiderfundus eines adeligen Mäzens, in diesem Fall des Fürsten Maximilian von Dietrichstein.²⁸

Betrachtet man den Aufbau der *Representation von S. Bonifacii wunderbarlichen Kampff und Lobwürdigen Sieg*, findet man – soweit sich das aus den Verkürzungen der Perioche ersehen lässt – typische Elemente der ‚Haupt- und Staatsaktionen‘, und zwar nicht nur in den teils improvisierten Auftritten der komischen Figuren. Denn diese sind integriert in eine religiöse Handlung voll moralisierender Überlegungen, die der Hauptheldin Aglae in den Mund gelegt werden; auch ein Engel und die allegorische Figur der Reue („Pönitentz“) treten auf. Zu den edlen Figuren gehört auch Bonifatius, der sich anfangs zwar als aufrichtig Liebender weigert, Aglae zu verlassen, und sich über ihre mangelnde Beständigkeit beklagt. Der Anblick eines christlichen Märtyrers, der für seinen Glauben mutig den Tod erleidet, lässt ihn aber letztendlich selbst zum Märtyrer werden. Beide Stillagen, die hoch-tragische und niedrig-komische, lassen sich in diesem Stück nicht voneinander trennen, sondern sind eng miteinander verbunden – ganz dem Topos barocker Gegensätzlichkeit entsprechend bildet das eine einen ergänzenden Bedeutungsgegenpol zum anderen.

27 Im Original: „scény měly značnou variabilitu a překvapily značným množstvím kostýmů“, In: METODĚJ ZEMEK: Gymnázium Mikulov, 1631–1981. Almanach k 350. výročí založení mikulovského gymnázia. Brno 1981, S. 12.

28 Vgl. „Le Vesti de Personaggi ha donato il S. Principe, quanto haveva nel suo guardarobba, a proposito detto effetto“. Ebda, S. 18.

Meine eingangs gestellte Frage, ob die Schulaufführungen der Piaristen zur Ausbildung künftiger Schauspieler beigetragen haben könnten, kann angesichts dieser teilweisen Übereinstimmung von pädagogisch motiviertem Schauspiel und professioneller Theaterkunst dahingehend bejaht werden, dass sie zumindest eine hochwertige Vorbereitung auf die Anforderungen des Künstleralltags darstellten. Auch im Fall Johann Georg Gettners deutet vieles darauf hin, dass seine vermutliche Ausbildung im Piaristenkolleg den Weg für seine spätere Karriere bereitet hat. Denn wie sonst hätte er sich in so kurzer Zeit zu einem der künstlerischen Leiter des wichtigsten Hoftheaterensembles seiner Zeit und nicht zuletzt zum Interpreten der zentralen komischen Figur der Haupt- und Staatsaktion, des Pickelherings, hocharbeiten können? Um diese These zu verifizieren, wird es jedoch noch systematischer Forschung und des einen oder anderen (Zufalls-)Funds bedürfen.

