

Neuhuber, Christian

**Ein Gottesgeschenk für die Bühne Dramatisierungen der Dorothea-Legende
im deutschen Sprachraum**

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. 131-181

ISBN 978-80-210-7526-9

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/133039>

Access Date: 16. 02. 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.

Ein Gottesgeschenk für die Bühne

Dramatisierungen der Dorothea-Legende im deutschen Sprachraum

Christian Neuhuber

Die Jungfrau und Märtyrerin Dorothea von Caesarea, Schutzpatronin der Bräute, Frischvermählten, Wöchnerinnen, aber auch der Gärtner, Bierbrauer und Bergleute, zählte ab dem 14. Jahrhundert zu den beliebtesten Heiligen im Reich, im Glauben ebenso wie in der Kunst. Als eine der ‚quattuor virgines capitales‘ und Nothelferin verehrt, wird sie zumeist mit einem Körbchen voll Rosen und/oder Früchten abgebildet. Ihr Gedenktag am 6. Februar war ein geschätzter Lostag in der bäuerlichen Alltagskultur und wurde in vielen Gebieten mit Umgängen gefeiert, bei denen sich Schulkinder oder Arme mit Dorotheenliedern ein kleines Zubrot ersingen konnten. Historisch belegt ist nichts aus dem Leben der Heiligen als der Name und ihr Blutzugnis. Nach einer ersten Erwähnung Dorotheas im *Martyrologium Hieronymianum* aus dem 5. Jahrhundert findet sich ihre Legende erstmals in Aldhelms von Malmesbury um 690 entstandener Schrift *De laudibus virginittatis*, mit der er Klerikerinnen an exemplarischen Lebensläufen vorführen wollte, welchen eschatologischen Gewinn die Verteidigung der Jungfräulichkeit erwarten ließ.¹ Weitere narrative Elemente fügten u.a. Beda Venerabilis, Hrabanus Maurus, Ado von Vienne, Notker Balbulus und Usuard hinzu.

Populär wurde die Legende in zwei Fassungen: einer detaillierteren, wie sie das Legendenwerk des Surius tradiert, und einer knapperen, wie sie sich im Anhang der *Legenda aurea* findet.² Dieses erfolgreichste religiöse Volksbuch des

1 Zur Geschichte der Dorotheenlegende vgl. vor allem KIRSTEN WOLF: The Legend of Saint Dorothy. Medieval vernacular renderings and their Latin sources. In: *Analecta Bollandiana* 114 (1996), S. 41–72. – KIRSTEN WOLF: The Icelandic Legend of Saint Dorothy. Toronto 1997. (Studies and Texts. 130.)

Der erste Teil dieses Beitrags basiert auf einem 2013 im Stift Admont gehaltenen Vortrag, vgl. CHRISTIAN NEUHUBER: ludus de sancta dorothea – The Virgin Martyr. Zur Entwicklung des Dramas vom spätmittelalterlichen Laienspiel zum professionellen Theater der Frühen Neuzeit. In: Das geistliche Spiel des Spätmittelalters. Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 20 [im Druck].

2 Vgl. BHL 2321–2322 bzw. BHL 2324–2325 in: Bibliotheca Hagiographica Latina. Antiquae et Mediae Aetatis. Ediderunt Socii Bollandiani. A-I. Bruxelles 1898/99, S. 349 und Bibliotheca Ha-

Mittelalters bediente das sensationshungrige Publikum mit detaillierten Schilderungen von Folterungen und Hinrichtungsarten und vermittelte dabei implizit die Machtlosigkeit des sündigen Menschen, der im Kampf gegen den allgegenwärtigen Satan auf himmlischen Beistand angewiesen war. Durch die Verteufelung von Leiblichkeit und die Verherrlichung von Askese und Selbstaufgabe wurde ein christliches Menschenideal geschaffen, das sich in allen Belangen der Kirche unterwarf. Dass die von Jacobus de Voragine zunächst nicht berücksichtigte Dorotheenlegende später der Sammlung hinzugefügt wurde, ist ein Beleg für die steigende Beliebtheit der Heiligen im ausgehenden 13. Jahrhundert. Zugleich trug diese Integration wieder wesentlich zur Verbreitung und literarischen Rezeption des Stoffes bei. In der *Legenda aurea* ist Dorothea, das ‚Geschenk Gottes‘, die jüngste Tochter des Senators Dorus und seiner Frau Thea, die mit ihren Töchtern Christe und Caliste vor der Christenverfolgung zur Zeit Diocletians nach Caesarea in Kappadokien umgezogen waren. Verführt vom Teufel hält dort der heidnische Statthalter Fabricius um die Hand der tugendhaften Schönheit an. Da diese ihn aber zurückweist, weil sie sich bereits Jesus versprochen habe, befiehlt Fabricius wutentbrannt, sie zu foltern. Zunächst wirft man sie in siedendes Öl; sie aber fühlt sich, als sitze sie in einer Blumenwiese, und überzeugt dadurch viele Heiden, sich zum Christentum zu bekehren. Nun lässt Fabricius Dorothea ohne Nahrung neun Tage lang in den Kerker sperren; doch kann ihr dies nichts anhaben, da ihr ein Engel Speisen bringt. Als man sie daraufhin zwingen will, ein Götzenbild anzubeten, wird dieses von Engeln zerstört. Auch die folgende Streckfolter übersteht Dorothea, denn am nächsten Tag ist ihr Körper wieder unversehrt. Ihre beiden Schwestern, die sich aus Angst vom Glauben abgewandt hatten, wollen sie zur Apostasie überreden, doch bekennen auch sie sich nach einem Gespräch im Kerker wieder zu Christus und werden auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Weil Dorothea die Prügel der Henkersknechte gleichfalls unbeschadet übersteht, soll sie schließlich enthauptet werden. Auf dem Weg zum Schafott höhnt der Jurist Theophil, sie solle ihm doch Früchte aus dem Paradies schicken. Tatsächlich überbringt ihm nach dem Tod Dorotheas ein Knabe eine Schale mit Blumen und Früchten – mitten im Winter. Beeindruckt davon bekennt sich Theophil öffentlich zum Christentum und wird mit glühenden Zangen zu Tode gefoltert. Die Märtyrerlegende kombiniert somit zwei dreiteilige Schemata: zum einen das Legendenschema von Konfrontation, Glaubensbeharren trotz Folter und Martyrium mit anschließendem Mirakel, zum anderen das Schema sündhaftes Leben, Umkehr durch göttliches Wirken und Hinrichtung. Dieser doppelte Fokus der Legende mag auch mit ein Grund gewesen sein für ihre Popularität: Nicht nur die Makellosigkeit eines

giographica Latina. Antiquae et Mediae Aetatis. Novum Supplementum. Edidit Henricus Fros. Bruxelles 1986, S. 268f.

vorbildlichen christlichen Lebens, sondern auch die tätige Reue des sündhaften Menschen versprach Einlass in das Himmelsreich.

Seit dem Spätmittelalter zählte die Vita der glaubensstarken Märtyrerin Dorothea zu den beliebtesten Legenden in deutschsprachigen Gebieten, wo sie, wie andere hagiographische Stoffe auch, häufig für das Schauspiel adaptiert wurde. Zwei zentrale Traditionsstränge lassen sich dabei differenzieren: Ab dem 14. Jahrhundert finden sich Aufführungsbelege für ein geistliches Spiel, das zwar nur fragmentarisch überliefert ist, doch vermutlich bis weit ins 19. Jahrhundert zerspielt und trivialisiert im Volksschauspiel zumal der böhmischen Länder lebendig blieb. Ebenso lange waren deutsche Adaptionen der *Virgin Martyr* im Umlauf, einer Tragödie des Londoner Autorenduos Thomas Dekker und Philip Massinger, die 1620 am Londoner ‚Red Bull Theatre‘ von der Revels Company erstmals präsentiert wurde und bald darauf zu einem Paradestück des Wandertheaters avancierte, um letztendlich im Puppentheater zu enden. Es ist derselbe Stoff, der hier auf sehr unterschiedliche Weise dramatisiert und jahrhundertlang in enger Nachbarschaft in Szene gesetzt wurde. Die Hinweise dafür, dass es in diesem langen Nebeneinander von Laientheater und Berufstheater zur Verschmelzung beider Formen gekommen wäre, sind spärlich; doch lassen sich zumindest vereinzelt Übernahmen feststellen. Keine oder nur geringe Nachwirkung zeitigten dagegen Bearbeitungen des Stoffs im neulateinischen Humanistendrama, im protestantischen Tendenzstück oder auch im jesuitischen und benediktinischen Schultheater, deren unterschiedliche Vorstellungen von thematischer Ausdeutung, szenischer Repräsentation und ästhetischer Funktion hier gleichfalls vorgestellt werden sollen.

Der *ludus de sancta dorothea* und die Spuren des Dorothea-Spiels

Das mittelalterliche Legendenspiel war nicht bloß theatrale Unterhaltung; als performative Vergegenwärtigung eines exemplarischen Verhaltens diente es zur identitätsstiftenden Versicherung christlicher Werthaltungen. Jede Aufführung war ein sozialer Akt mit rituellem Charakter, ein verständlicherer Gottesdienst, der alle Beteiligten, Spieler wie Zuschauer, am Numinosen teilhaben ließ.³ Das Spiel machte die Transzendenz des Göttlichen in verständlichen Bildern erfahrbar und war sowohl Ausdruck als auch Impuls der Frömmigkeit. In der Repräsentation des Martyriums inszenierte man identitätsstiftend die Grundlagen des gemeinsamen Glaubens. Über die ästhetischen Bedingungen dieser theatralen

3 Vgl. u.a. JAN-DIRK MÜLLER: Realpräsenz und Repräsentation. In: HANS-JOACHIM ZIEGLER (Hg.): Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Tübingen 2004, 113–133. – ERIKA FISCHER-LICHTE: Theater oder/und Ritual? Anmerkungen zu den geistlichen Spielen des Mittelalters. In: EDDA FUHRICH / HILDE HAIDER (Hg.): Theater Kunst Wissenschaft. Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag. Weimar 2004, 143–154.

Form religiöser Praxis weiß man jedoch vergleichsweise wenig. Einer mündlichen Aufführungskultur verpflichtet, haben sich nur sehr wenige Texte und nicht viel mehr Hinweise zu ihren Inszenierungen erhalten.

Die meisten Aufführungsbelege zu einem Legendenspiel lassen sich im deutschsprachigen Raum für Dramatisierungen der Dorotheen-Vita nachweisen. Aber auch dieses Spiel ist nur in einem Fragment überliefert, das sich in einem Sammelband der Kremsmünsterer Stiftsbibliothek erhalten hat, den der Schleißheimer Pfarrer Johannes Seld⁴ dem Kloster zusammen mit über 30 weiteren Codices dedizierte. Auf den Blättern 86v–88v des Codex Cremanensis 81 eingetragen ist der mehrfach edierte *ludus de sancta dorothea* durch den Verlust einer Lage nur als Fragment von 271 Versen erhalten (Abb. 9).⁵ Niedergeschrieben wurde das Stück von einem Nachfolger des Schulmeisters Nikolaus von Reichenberg (Liberec), der auf f. 80 das Datum 14. August 1340 vermerkt hatte, das als terminus post quem die Datierung des Fragments in die 1340er Jahre ermöglicht. Die Sprache und inhaltliche Zusammenstellung der Teile IV und VI lassen eine Stadtschule in der Diözese Breslau als Entstehungsort vermuten. Einem österreichischen Zwischenbesitzer vor 1440 sind mittelbairische Bastarda-Korrekturen und Anmerkungen im Spiel zu verdanken, das ihm offenbar noch vollständig vorlag. Dass dieser auch musikalisch interessierte Schreiber D – auf Blatt 35r/v notierte er drei Lieder(fragmente), darunter ein lateinisches Lied auf die Hl. Margarethe mit Melodie in schwarzer Mensuralnotation – den Text als mögliche Aufführungsgrundlage sah, scheinen diese Bearbeitungen zumindest nicht auszuschließen. Ursprünglich diente die relativ flüchtige Niederschrift aber wohl der ‚Sicherheit‘, wie das kontextuelle Umfeld einer Lehrstoffsammlung oder auch die aufgelöste Versform vermuten lassen. Als Vorlage könnte dabei durchaus auch ein Spielbuch gedient haben, dessen rubrizierte Rollenanweisungen im fortlaufenden Text mit Trennungsstrichen vom Sprechtext abgehoben wurden. Wie Elke Ukena gezeigt hat, mischt der Schreiber Formen einer ausgleichenden ostmitteldeutschen Schriftsprache mit Elementen der mittelschlesischen Mundart. Der eigentliche Ursprungsort des Spiels ist damit freilich noch nicht benannt.

4 Zu Selds Biographie (und folgenreicher Verwechslung mit einem Namensvetter), vgl. NEUHUBER: *ludus de sancta dorothea* – The Virgin Martyr.

5 Von Heinrich Hoffmann von Fallersleben entdeckt, wurde das Spiel erstmals 1837 ediert, allerdings in einer Übertragung in mittelhochdeutsche Dichtersprache (vgl. HEINRICH HOFFMANN V. FALLERSLEBEN: *Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Litteratur*. Breslau 1837, S. 284–295). Eine wesentlich verbesserte Edition mit umfangreichen Erläuterungen legte 1903 der Kremsmünsterer Benediktiner P. Heinrich Schachner vor (vgl. HEINRICH SCHACHNER: *Das Dorotheaspiel*. In: *ZfdPh* 35 (1903), S. 157–196, hier 186–193). Verbliebene Verlesungen korrigierte 1975 ELKE UKENA: *Die deutschen Mirakelspiele des Spätmittelalters. Studien und Texte*. 2 Bde. Bern, Frankfurt a.M. 1975. (= Europäische Hochschulschriften. I,115.) S. 337–349; zudem überprüfte sie Schachners Konjekturen und erläuterte ihre editorischen Grundsätze in einem kenntnisreichen Kommentar.

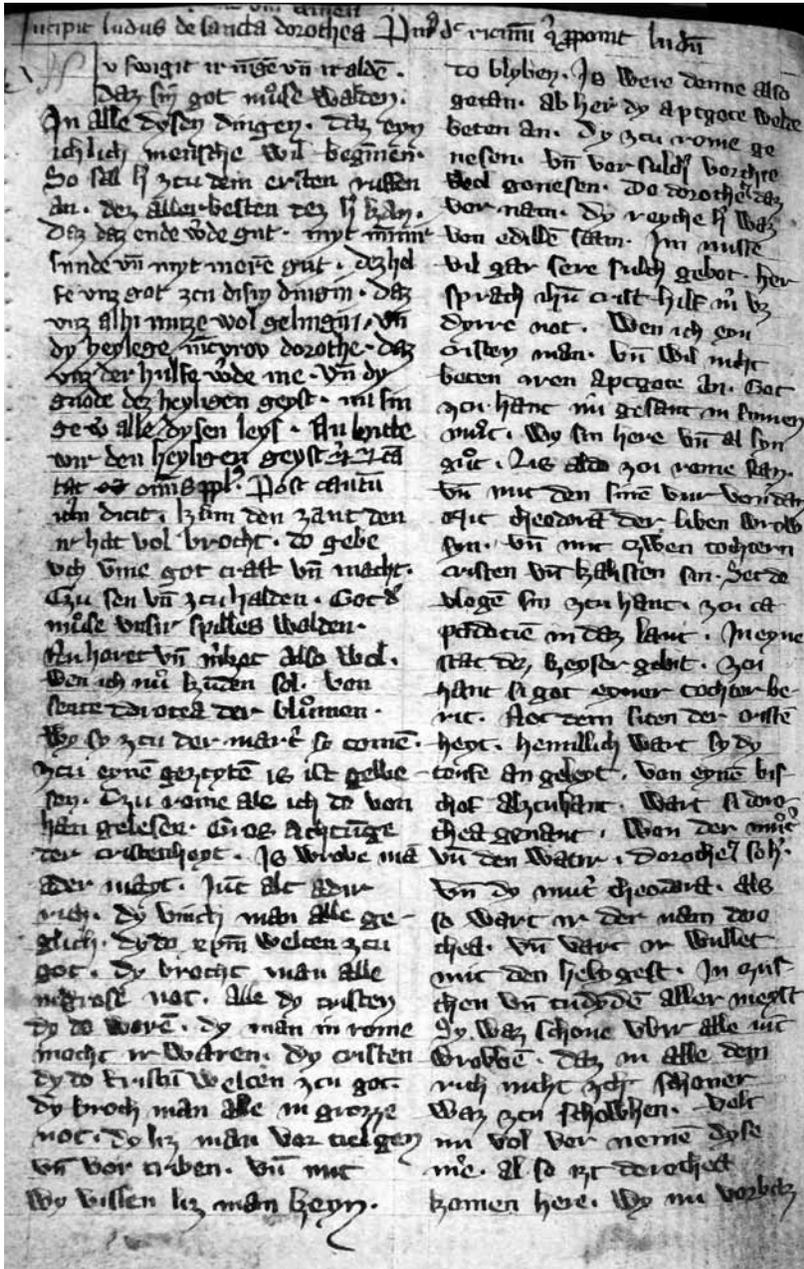


Abb. 9: Beginn des ludus de sancta dorothea (Stiftsbibliothek Kremsmünster, CC 81)

Auch der Inhalt erlaubt keine lokale Eingrenzung, folgt das Spiel doch einer Fassung, wie sie sich im Anhang der *Legenda aurea* findet;⁶ zumindest deutet der strukturelle Aufbau im erhaltenen Teil unmissverständlich darauf hin. Es beginnt mit der moralisierenden Einleitung des Praecursors, der Aufforderung zum gemeinsamen Gesang und der erzählten Vorgeschichte. Dann setzt die eigentliche dramatische Handlung ein, die sich überwiegend an der Legende orientiert, aber das Personal erweitert. Ausgebaut wird auch die Rolle der Schwestern Dorotheas, deren Glaubensabfall vor den Folterungen in Szene gesetzt wird, um ihre Wiederbekehrung und ihren Märtyrertod stärker zu akzentuieren. Aber schon zuvor bricht der Text etwa bei seiner Hälfte abrupt ab, unmittelbar nach der Zerstörung des Götzenbilds und den folgenden Bekehrungen:

Pagani hic videntes quod y-
dolum superasset conversi sunt
ad dominum et primus dicit
Io Dorothe daz izt also
vnd bin des von herczen
vro. daz ihesum han irkant.
vnd ouch den gelouben⁷

Die Figurenkonstellation verbindet Rollen aus der Vita mit eigenen Erfindungen: Den zentralen Gestalten Fabricius und Dorothea stehen ein Dämon bzw. ein Engel bei. Dem in der Legende nicht vorgebildeten Gefolge des Statthalters gehören sein Hauptmann Grim und der Herold Ewer sowie die Folterknechte Notopolt und Tarant an, stumpfe, gierige Gewaltmenschen, die Dorothea vor der Ölfolter die Kleider vom Leib reißen. Zu den 15 Sprechrollen zählen neben dem Prologisten noch die Schwestern sowie vier Heiden; Theophil wäre im zweiten Teil aufgetreten. Statisten stellen Soldaten, Heiden, Engel und Volk dar.

Gespielt wurde auf einer Simultanbühne, bei der die Schauplätze nebeneinander aufgebaut und alle Akteure nach dem feierlichen Einzug von Beginn weg anwesend waren; der Handlungsverlauf freilich war nicht ‚simultan‘, sondern sukzessiv.

6 Schon Schachner weist auf den engen Zusammenhang zwischen dem *Ludus* und der *Legenda aurea* hin und präsentiert den entsprechenden Text zum Vergleich (vgl. SCHACHNER: Dorotheaspiel, S. 173–175); weitere Parallelen zeigen UKENA: Die deutschen Mirakelspiele, S. 47 und HEINRICH BIERMANN: Die deutschsprachigen Legendenspiele des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Köln 1977, S. 52–54 auf. Sieht man von der situativen Einführung des Prologs und den neu eingeführten *dramatis personae* ab, weicht der *Ludus* von BHL 2324 lediglich in zwei wesentlichen Momenten ab: erstens in der Bezeichnung der Eltern, die – wie in BHL 2325d – Dorotheus und Theodora statt Dorus und Thea genannt werden, und zweitens in der vorgezogenen Apostasie der Schwestern Criste und Kaliste, die – im Gegensatz zu Dorothea – bereits bei Androhung der Ölfolter von ihrem Glauben lassen (während von ihrem Glaubensabfall sowohl in BHL 2324 und 2325d erst nach der dritten Marter berichtet wird).

7 Stiftsbibliothek Kremsmünster, CC 81, f. 88v.

Das Publikum nutzte das umliegende freie Gelände und verfolgte von mehreren Seiten das Geschehen, bei dem sich die Spieler von Ort zu Ort bewegten. Im Dorotheaspiel-Fragment lassen sich zumindest sechs Handlungsorte differenzieren; dazu kommen noch die Warteplätze („mansiones“) für das gespielte Volk und die Engel. Die Anordnung der Schauplätze könnte folgendermaßen gewesen sein: An der Stirnseite des bespielten Raums steht das Prätorium, von dem Fabricius mit dem Volk zum gegenüberliegenden Götzenbild zieht. Auf dem Weg zurück macht er Dorothea seine Aufwartung und lässt sie nach seiner Zurückweisung auf dem nahegelegenen Folterplatz in den Kessel werfen. Das Volk, zwischen Prätorium und Folterplatz positioniert, beobachtet die Marter, einzelne bekehren sich; diese lässt Fabricius zum danebenliegenden Hinrichtungsplatz führen. Dorothea wird in den Kerker vis-à-vis geworfen, wo ihr ein Engel beisteht. Nach neun Tagen wird sie wieder zu Fabricius gebracht, der mit ihr und dem Volk zum Götzenbild geht, das von den dort positionierten Engeln unter Donnerschlägen zerstört wird.

Von der musikalischen Dimension mittelalterlicher geistlicher Spiele weiß man vor allem aus Regieanweisungen; Noten haben sich nur selten erhalten. In älteren Spielen wie dem von Kremsmünster wurde der Musik wohl weniger Platz eingeräumt; die Gesänge besaßen vor allem dramaturgische Funktion, indem sie die Perzeption steuerten und das Publikum in das Geschehen integrierten. So wurden nicht zuletzt allseits bekannte Melodien aus der kirchlichen Tradition gesungen, um das Miteinstimmen zu ermöglichen. Im *ludus de sancta dorothea* begegnet uns Musik in zweierlei Weise: als Volksgesang und in den chorischen *Silente*-Rufen. Bei der Spieleröffnung fordert der Praecursor alle Anwesenden auf, im gemeinsamen Gesang um die Gnade des Heiligen Geists zu bitten: „Nu singe *wir* alle dysen leys. Nu bitte wir den heyligen geyst.“⁸ Dieser Leis, bis heute eines der bekanntesten Beispiele dieser Liedform, hatte eine zentrale Rolle in der gottesdienstlichen Praxis, zu der ja auch das geistliche Spiel zählte. Inspiriert von der lateinischen Sequenz *Veni Sancte Spiritus*, wird der ursprünglich einstrophige Leis bereits in der (Berthold von Regensburg zugeschriebenen) Predigt *Von drin lägen* (um 1250?) als „ein nütze sanc“⁹ präsentiert. Die pentatonische Melodie ähnelt jener des tschechischen *Jhesu criste*-Leis, der als Nummer 53 im hussitischen Kantional von Jistebnice (um 1420) eingetragen ist.¹⁰ Im theatralen Kontext finden wir den Leis in ganz ähnlicher Funktion im Innsbrucker Spiel von Mariae Himmelfahrt, in der Alsfelder Dirigierrolle

8 Stiftsbibliothek Kremsmünster, CC 81, f. 86v.

9 FRANZ PFEFFER (Hg.): Berthold von Regensburg. Vollständige Ausgabe seiner Predigten mit Anmerkungen und Wörterbuch. Bd. 1. Wien 1862, S. 29–47, hier 43.

10 Vgl. ZDENĚK NEJEDLÝ: *Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách*. Praha 1904, S. 250. Zum ersten Mal mit deutschem Text und sicher lesbarer Melodie begegnet uns *Nun bitten wir den Heiligen Geist* als dreistimmiger Satz im Glogauer Liederbuch (Nr. 123), vgl. JOACHIM STALMANN / KONRAD AMELN (Hg.): *Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien*. Abt. 3. Teil 2: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680. Kassel 1997, S. 120 und HANSJAKOB BECKER [i.a.]: *Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder*. München 2001, S. 42–50.

oder auch noch in Burkard Waldis' *Parabel vom verlorenen Sohn*. Mit sieben *Silte*-Rufen werden im erhaltenen Teil des Dorothea-Spiels Handlungseinheiten gebildet und inszenierungsbedingte Pausen markiert.¹¹ Gesungen vom Engelchor, mahnen sie als Aufforderung zum Schweigen die Aufmerksamkeit des Publikums ein und signalisieren den eigentlichen Spielbeginn, Übergänge, Standortverlagerungen, Szenenwechsel oder Zeitsprünge.¹²

Die puristische Fassung des Spiels, der völlige Verzicht auf Komik (die sich bei den Folterszenen angeboten hätte), der lateinische Nebentext und die knappe, ungelente Dialogführung lassen das Stück archaischer wirken als das einzige vollständig erhaltene geistliche Spiel des deutschen Mittelalters, das Mühlhäuser Katharinenspiel. Förderlich für seine Popularität war sicherlich, dass der Dorothea-Feiertag, der 6. Februar, in der theateraffinen Faschingszeit lag. Als thematische Anbindung für Heischegänge und Schulaufführungen bot sich das Motiv des Knaben mit dem Früchte- und Blumenkorb an, das die Dorotheenlegende von den schematisierten Abläufen ähnlicher Märtyrerinnengeschichten mit ihrer Parallelisierung von gefährdeter Jungfräulichkeit und bedrohtem Glauben abhob. Diese Bedrohung des Glaubens und die Beschwörung christlicher Standhaftigkeit wiederum machen eine Adaption des Stoffs zumal in Krisen- und Kriegszeiten nachvollziehbar. Eine besondere Rolle spielt dabei offenbar der Deutsche Orden, der der Heiligen seit dem frühen 14. Jahrhundert eine besondere Verehrung zukommen ließ (auch die spätere Patronin des Ordens, Dorothea von Montau, war nach ihr benannt).¹³ Energische Förderer des Deutschen Ordens waren als deutsche Kaiser auch die Habsburger, die in Wien den Dorotheenkult schon seit zumindest Mitte des 14. Jahrhunderts massiv unterstützt hatten.¹⁴

So ist es vielleicht auch kein Zufall, dass sich der erste Aufführungsbeleg für ein Dorothea-Spiel in Österreich findet; allerdings ist unklar, ob mit dem alljährlichen, hochdotierten „löblichen gesang“¹⁵, der 1366 im (nahe Kremsmünster gelegenen)

11 Zur Funktion und Aufteilung der *Silte*-Rufe vgl. BIERMANN: Die deutschsprachigen Legenden-spiele, S. 47–52.

12 Im CC81 sind diese Rufe nicht notiert, doch haben sich verschiedene Melodien erhalten, u.a. im Wiener Osterspiel. Vgl. die Gegenüberstellung bei PETER MACARDLE: *The St. Gall Passion Play. Music and Performance*. Amsterdam, New York 2007, S. 173f.

13 Nachdrücklich verweist auf diese Beziehung SIBYLLE JEFFERIS: *Das Dorotheenspiel und Ein Passienbüchlein von den vier Hauptjungfrauen*. In: DIES. (Hg.): *Intertextuality, Reception, and Performance – Interpretations and Texts of Mediaeval German Literature*. Göttingen 2010. (= Göttinger Arbeiten zur Germanistik. 758.) S. 171–242.

14 Ausführlicher dazu KLAUS WOLF: *Hof – Universität – Laien. Literatur- und sprachgeschichtliche Untersuchungen zum deutschen Schrifttum der Wiener Schule des Spätmittelalters*. Wiesbaden 2006. (Wissensliteratur im Mittelalter. 45.) S. 26, 115, 149, 152 und 231. Wichtige Impulse für den Dorotheenkult gingen offenbar von den Augustinern aus; auch die 1414 durch Kanzler Andreas Plank initiierte Gründung des Augustinerchorherrenstift St. Dorothea, das sich rasch als Reformzentrum des Ordens etablierte, muss in diesem Zusammenhang gesehen werden.

15 Vgl. BERND NEUMANN: *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet*. München 1987, S. 819. Zu den weiteren Belegen

Benediktinerkloster Lambach erwähnt wird, tatsächlich eine schauspielerische Darbietung verbunden war. Durch die erste dokumentierte Theaterkatastrophe im deutschen Sprachraum ist uns die Bautzener Aufführung von 1413 bekannt: So viele Zuschauer waren auf das Dach der umliegenden Tuchläden geklettert, dass eine Mauer einstürzte und 33 Personen zu Tode kamen. Aufführungsbelege liegen 1436 und 1437¹⁶ für Schulaufführungen in Kulm (Chelmno) vor, in Bayreuth spielten 1517 Gesellen, in Dresden, wo das Spiel schon 1498 belegt ist, geht 1523 ein ‚Pallacium‘ (wohl ein hölzernes Podium mit Thronaufbau) zu Bruch. Aufführungen eines Dorothea-Spiels hat Bernd Neumann auch in Nimwegen (1414), Butzbach (1517), Megentheim (1498) und möglicherweise Eperies (Prešov, 1523) nachgewiesen. Bei ihm nicht erfasst sind u.a. die Spielorte Werdau (1518)¹⁷ und Solothurn (1591).¹⁸

In den böhmischen Ländern finden wir das Dorothea-Spiel dreimal in Eger (Cheb, 1500, 1517, 1544),¹⁹ wobei hier schon seit 1455 alljährliche Heischelieder belegt sind, mit denen sich Schul- bzw. Lehrkinder unter Begleitung ihres Lehrers bei Obrigkeiten und Bürgern am Gedenktag der Heiligen ein Almosen ersangen.²⁰ Wie mehrfach bezeugt, war der ‚Dorothea-Gang‘ mit kleinen dramatischen Aufführungen in der sudetendeutschen Volkskultur bis weit ins 19. Jahrhundert beliebt.²¹ Überliefert sind allerdings nur die tschechischen Pendant. Das älteste Stück, die *Komedye O Swate Pannie Dorotie*,²² hat sich in der handschriftlichen Sammlung des Prämonstratensers Evermod Jiří Košetický aus dem späten 17. Jahrhundert erhalten und „steht in der Tradition der Kurrende-Spiele (ohne ein Umzugsstück zu sein) noch in der Phase vor deren Folklorisierung“.²³ Zehn weitere sammelte Julius

vgl. ebda., S. 125, 288, 301f., 258, 308, 431, 594, 890 sowie UKENA: Die deutschen Mirakelspiele, S. 298–304 und JEFFERIS: Das Dorotheenspiel, passim.

16 Vgl. JÜRGEN SARNOWSKY: Die Wirtschaftsführung des Deutschen Ordens in Preußen: 1382–1454. Köln, Weimar, Wien 1993. (Veröffentlichungen aus den Archiven Preußischer Kulturbesitz. 34.) S. 355.

17 Vgl. F[RANZ] TETZNER: Beiträge zur sächsischen Literaturgeschichte. In: Neues Archiv für sächsische Geschichte 37 (1916), S. 16–55, hier 16f., 31f.

18 Am 30. September (Stadtfeiertag) führte „M. Franciscus Wilimannus ludimoderator urbis huius“ (i.e. der später bedeutende Historiker Franz Guillimann) mit seinen Schülern ein Dorothea-Spiel öffentlich auf (Kalender 1591, Sign. L553559). Für den Hinweis danke ich dem Leiter der Sonder-sammlungen der Solothurner Zentralbibliothek, Ian Holt.

19 Vgl. NEUMANN: Geistliches Schauspiel, S. 300–302.

20 Vgl. HEINRICH GRADL: Deutsche Volksaufführungen. Beiträge aus dem Egerlande zur Geschichte des Spiels und Theaters. In: Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen 33 (1894/95), S. 121–152, 217–241, 315–336, hier 21, 27.

21 Vgl. SCHACHNER: Das Dorotheaspiel, S. 159 und OTTO VON REINSBERG-DÜRINGSFELD: Fest-Kalender aus Böhmen. Ein Beitrag zur Kenntniß des Volkslebens und Volksglaubens in Böhmen. Prag 1862, S. 45: „Auf dem Lande und in mehreren Klöstern, besonders des Augustiner Ordens, ward noch vor zwanzig Jahren das sogenannte Dorotheenspiel aufgeführt.“

22 Strahovská knihovna, Sign. DG II 6, Košetický: Quotilibetica III, f. 482v–490v.

23 VOJTĚCH RON: Komédie o svatě Panně Dorotě. In: ALENA JAKUBCOVÁ / MATTHIAS J. PERNERSTORFER (Hg.): Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Neu bearbeitete, deutschsprachige Ausgabe. In Zusammenarbeit mit Hubert Reitterer, Bärbel Rudin, Adolf Scherl und Andrea Sommer-Mathis. Wien 2013, S. 340f., hier 340.

Feifalik Mitte des 19. Jahrhunderts in Mähren.²⁴ Gemeinsam ist diesen zumeist recht kurzen Spielen die Simplifizierung, aber auch Konzentration der Handlung: Oft werden die Rollen des Boten und Theophils vereinigt, die Foltern entfallen weitgehend, die Schwestern und bekehrten Heiden fehlen; dafür wird der König am Ende vom Teufel geholt. Dorotheas Hinrichtung wird zumeist durch eine symbolische Berührung mit dem Requisitenschwert vollzogen; zuvor aber gebietet der Engel dem Henker mit einem vielfach überlieferten Lied Einhalt und stellt der Märtyrerin Krone und Thron im Himmel in Aussicht:

Stůj, katane, nepospíchej,
zadrž meče svého,
Krásná panno, si nevzdychej,
uslyš hlasu mého:
Andělé na tě čekají,
korunu tobě chystají,
tvůj trůn oslavují.²⁵

Noch aus dem Geist solcher volkstümlicher Legendenspiele, doch vorrangig zu pädagogischen Zwecken geschaffen ist ein einst gern aufgeführtes und mehrfach aufgelegtes ‚religiöses Schauspiel für Mädchen‘ aus der Feder des bedeutenden Weihnachtsliedsammlers Wilhelm Pailler (1838–1895), Chorherr im oberösterreichischen Augustinerstift St. Florian.²⁶ Anregung für seine *S. Dorothea. Legende in zwei Aufzügen* (1876) mag er dabei auch von einem Heischelied erhalten haben, das offenbar zu dieser Zeit noch im Salzkammergut im Umlauf war.²⁷ Pailers für Mädchenbildungsinstitute gedachtes Laienspiel orientiert sich zwar in den Grundzügen am Legendenstoff, beschränkt jedoch das Personal ausschließlich auf Frauenfiguren, mit weitreichenden Konsequenzen für den Handlungsverlauf dort, wo männliche Beteiligung erforderlich wäre. Das Motiv unerfüllter Liebe entfällt konsequenterweise, auch die Folter- und Hinrichtungsszenen werden den zarten Gemütern nicht zugemutet; das größte Problem, die Rolle Theophils, wird durch ‚crossgendering‘ gelöst. Die Handlung spielt im Haus Cornelias, der Ge-

24 Vgl. JULIUS FEIFALIK (Hg.): Volksschauspiele aus Mähren. Olmütz 1864, S. 81–166.

25 Ebda., S. 145.

26 Vgl. WILHELM PAILLER: *S. Dorothea. Legende in zwei Aufzügen*. In: DERS.: Religiöse Schauspiele für Mädchen. Mit einer musikalischen Beilage von Bernhard Deubler. Linz 1876, S. 119–164, 185–191. Immerhin fünf Auflagen sind für diese Sammlung bis 1912 nachweisbar; Aufführungen sind in zahlreichen Mädchenschulen (etwa auch in Milwaukee) belegt.

27 Zumindest ediert Pailler in seiner Sammlung das über Jahrhunderte kursierende Dorotheenlied *Es war ein gottesfürchtigs / und christlichs Jungfräulein* des evangelischen Cantors und Kirchenlieddichters Nicolaus Herman (um 1480–1561) aus einer handschriftlichen Quelle (die den kursierenden Flugblattfassungen allerdings verdächtig nahe kam), vgl. WILHELM PAILLER (Hg.): *Weihnachtslieder aus Oberösterreich*. Mit 38 Singweisen. Innsbruck 1881, S. 377ff.

mahlin des Proconsuls von Caesarea. Deren Tochter Kallista²⁸, eben aus Rom zurückgekehrt, erfährt im Kreise ihrer Freundinnen, dass ihre Jugendgefährtin Dorothea zur Christin wurde. Auf dem Weg zu ihrer Hinrichtung erbittet Dorothea sich ein letztes Gespräch mit Kallista, der sie Rosen aus dem Himmelsgarten als Gottesbeweis verspricht. Als ein Engel Kallista nach Dorotheas Tod die „Paradiesesblumen“ bringt, bekehrt auch sie sich, brüskiert die Kaiserin und sieht getröstet vom Engel ihrem Martyrium entgegen. Ein Lied der Engel beschließt das Spiel, das mit Bibelsentenzen wie „Wer Vater und Mutter mehr liebt als mich, ist meiner nicht werth“²⁹ auf die jugendlichen Darstellerinnen und das Zielpublikum im Sinne einer zölibatären Selbstentäußerung für den christlichen Glauben einzuwirken suchte.³⁰

Reuters *Comedia gloriose parthenices et martiris Dorothee*

Andere produktions- und wirkungsästhetische Ziele als die geistlichen Spiele des Mittelalters verfolgten jene dramatischen Arbeiten, die zu Beginn der Frühen Neuzeit den Dorotheen-Stoff aufgriffen. An die Stelle der identifikatorischen Teilhabe am göttlichen Wirken rückte die unterhaltende und belehrende Präsentation; das Spiel beginnt auf sich selbst zu verweisen. Voraussetzungen für diese Entwicklung waren so unterschiedliche Faktoren wie die Wiederentdeckung antiker Dramenliteratur im Humanismus, die Ausdifferenzierung der Schriftkultur, die Literalisierung performativer Kunst, die Gönnerschaft aristokratischer Kunstliebhaber, das neue Selbstverständnis akademisch gebildeter Autoren oder auch pädagogische Zielsetzungen im Schulmilieu.

Losgelöst von der Volksreligiosität des Spätmittelalters rückt Kilian Reuters *Comedia gloriose parthenices et martiris Dorothee agoniam passionemque depingens* die ästhetische Erfahrung anstelle des spirituellen Erlebnisses in den Mittelpunkt seines 1507 gedruckten Erstlingswerks (Abb. 10).³¹ Im vorangestellten Widmungsbrief an Kurfürst Friedrich von Sachsen formuliert der Wittenberger Humanist sein Ansinnen, der deutschen Nation, die in religiösen und moralischen Dingen anderen Nationen voraus sei, nun endlich auch eine adäquate Dichtung zu geben, damit nicht länger die Geschichten und Dramen der alten Dichter reproduziert werden

28 Dass Kallista hier Tochter des Christenverfolgers ist, scheint von den professionellen Dramatisierungen in der Nachfolge der *Virgin Martyr* angeregt zu sein, auf die im Folgenden näher eingegangen wird.

29 PAILLER: Religiöse Schauspiele, S. 163.

30 Der Vollständigkeit halber erwähnt sei hier noch das ungedruckte, in Privatbesitz befindliche Laienspiel *Dorothea und Theophilus* (1950) des 1935 vom jüdischen Glauben zum Katholizismus konvertierten Wiener Schriftstellers Felix Braun (1885–1973).

31 Chilian Equitis Mellerstatini [i.e. KILIAN REUTER] *Comedia gloriose parthenices et martiris Dorothee agoniam passionemque depingens*.



Abb. 10: Kilian Reuter: *Comedia gloriose parthenices* (Bayerische Staatsbibliothek, Res/4 P.o.lat. 743,16)

müssten.³² Als Thema hatte er sich die ‚wahre Geschichte Dorotheas‘ gewählt, um sie „dyalogice“, also dramatisch – und natürlich in Latein – abzubilden; allzu Eigenständiges war damit nicht gemeint, wie er selbst eingesteht.³³ Denn wie sein Versprolog ausweist, hatte sich Reuter durch die Lektüre der (von Conrad Celtis 1501 edierten) Legendendramen Hrotsvits von Gandersheim inspirieren lassen, deren Märtyrerstücke *Dulcitus* und *Sapientia* ihm ebenso als Vorlagen dienten wie Plautus’ *Amphitruo* (v.a. für die ersten Szenen), Apuleius’ *Metamorphosen* (für das Lob der Schönheit Dorotheas) und Baptista Mantuanus’ *Parthenice secunda*

32 Vgl. „Et quia in reliquis contueor nationes nostra Germania religione honestatisque observantia presideat cunctis fabulamenta veterumque poetarum drammata recensere ac scribere puduit“, in: REUTER: *Comedia*, Titelblatt verso.

33 Vgl. „non ex mea sed aliorum sententia ferme cuncta emanerunt“, in: ebda.

(für die Paradiesvisionen der Märtyrerin).³⁴ Dass es bei dieser zuweilen sehr weitgehenden Quellenmontage zu dramaturgischen Brüchen kommt, zählte schon Schachner zu den Schwächen des Stücks.³⁵

Eingeteilt nach plautinischer Manier in fünf Akte ohne Szenengliederung, folgt die Handlung im Wesentlichen BHL 2324; Freiheiten nimmt sich Reuter u.a. bei der vorlagenlastig komödiantischen Exposition der Handlung, wenn ein Soldat dem Prätor Fabricius die Kunde von der Schönheit Dorotheas überbringt und dieser ihn mit einem Diener ins ferne Caesarea schickt, um sie herbeizuschaffen. Der Einbruch in ihr Haus, die Klagen der Mutter Thea und die Entführung gehören zu den lebendigeren und eigenständigen Szenen des Stücks und verraten durchaus poetisches Talent, auch wenn die einzelnen Teile oft schlecht miteinander verknüpft erscheinen, Schauplätze unvermutet wechseln und das Geschehen durch das rhetorische Gepränge in den Hintergrund rückt. So wird auch Dorotheas Martyrium, der Kulminationspunkt des Stücks, hinlänglich herbeigeredet, um schließlich in einem sentimental Quasi-Erzählerkommentar durch Fabricius' Diener zu verpuffen, der beschreibt, wie Dorothea von den Liktores ‚unter immenser Trauer‘ weggeführt wird: „OR-ESTES: pol lictores accurrunt ingentique luctu defletam sepulture tradunt puellam“³⁶. Nicht gerade von handwerklichem Geschick zeugt auch der Schluss: Nach der Hinrichtung Theophils lässt sich der erschöpfte Fabricius ein Festmahl mit Musik bereiten und geht nach Hause:

FABRICIUS. Orestes abi interea temporis ad edes mensam instrue et perleue phialas calicesque vinarias sum defatigatus cibum petam post hac introduce tibicenes ut tubarum concentu clangentisque cithare simphonia me recreem et ut exultantis animi popularibus depromam indicia fac ut omnia curentur laute et opipare.

OR-ESTES. mandatum exequar.

FABRICIUS. nunc ad edes concedam. milites vos subsequamini.³⁷

Geschuldet ist dieses banale Ende wohl Reuters Konzept, das Legendendrama mit Elementen der Komödie zu verbinden. In der deutschen Humanistendramatik sollte dieser Ansatz ohne Nachwirkung bleiben. Aufgeführt wurde das – von

34 Vgl. v.a. FRANZ SPENGLER: Kilian Reuther von Melrichstadt. In: Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Festgabe für Richard Heinzel. Weimar 1898, S. 121–129. – LUCA ROBERTINI: Kilian Reuther, imitatore di Rosvita. In: Res publica litterarum 14 (1991), S. 209–215. – JOHANNES KLAUS KIPF: Der Beitrag einiger ‚Poetae minores‘ zur Entstehung der neulateinischen Komödie im deutschen Humanismus 1480–1520. In: REINHOLD F. GLEI / ROBERT SEIDEL (Hg.): Das lateinische Drama der Frühen Neuzeit. Exemplarische Einsichten in Praxis und Theorie. Tübingen 2008, S. 31–58, hier 47–51.

35 Vgl. SCHACHNER: Das Dorotheaspiel, S. 161.

36 REUTER: Comedia, f. Ciiij.

37 Ebda., f. Ciiij.

Zeitgenossen wie Konrad Mutianus Rufus abfällig beurteilte³⁸ – Stück vermutlich nie. Allein schon die abrupten Ortswechsel hätten die Sehgewohnheiten des zeitgenössischen Publikums wohl überfordert, auch wenn sich der Prologsprecher innerfiktional mehrmals direkt an ein Auditorium wendet und das Gedicht ‚Ad Lectorem‘ die Jugend auffordert, zum Theater zu eilen.³⁹ Dennoch diente Reuters Lesedrama später als Vorlage für das dänische Mysterienspiel *Dorotheae Komædie* (1531) des Odenser Schulmeisters Christiernus Joannis (Hansen, Jensen), der den Stoff mit paargereimten Knittelversen für das Theater aufbereitete.⁴⁰

Thamms Von der Gottseligen züchtigen Jungfrawen Dorothea

War Reuters Dorothea-Adaption ein Versuch, den „christl[ichen] Stoff mit antiken bzw. antikisierenden Elementen zu verbinden, um so die scholast[ische] Kritik an der humanist[ischen] Rezeption ‚heidnischer‘ Texte zu unterlaufen“,⁴¹ so verbindet sich in einer späteren Dramatisierung das protestantische Tendenzstück mit einem Fürstinnenpreis. Balthasar Thamm, Cantor am Altenburger Gymnasium, widmete seine fünftaktige ‚Tragicomoedia‘ *Von der Gottseligen züchtigen Jungfrawen Dorothea* (1594)⁴² der hochgebildeten askanisch-anhaltischen Prinzessin Dorothea Maria, seit 1593 Herzogin von Sachsen-Weimar, vor ihrer Hochzeit mit Herzog Johann III. aber Äbtissin des freien evangelischen Damenstiftes Gernrode (Abb. 11). Der Herzog war es auch, der den Autor mit diesem Stück beauftragt und das Thema zu Ehren seiner Frau vorgegeben hatte. Ganz unbelastet war eine solche Themenwahl von protestantischer Seite freilich nicht: Luther etwa hatte die Dorotheenspiele 1525 gemeinsam mit anderen Theaterformen noch ausdrücklich als „narrenteyding“ verurteilt, bei dem „mit reymen affenspiel“⁴³ getrieben werde. Ganz im Gegensatz dazu äußert sich der Zwickauer Schulmeister Joachim Greff,

38 Vgl. KIPF: Der Beitrag einiger ‚Poetae minores‘, S. 51. Mutianus stieß sich vor allem an den stilistischen Fehlern und ‚Barbarismen‘.

39 Vgl. ebda., S. 50.

40 Vgl. WOLF: The Icelandic Legend of Saint Dorothy, S. 53ff. Ob das Spiel an Joannis' Wirkungsstätte, der ‚Vor Frue Skole‘ in Odense, von den Schülern aufgeführt wurde, ist nicht belegt, doch durchaus denkbar.

41 GERHARD WOLF / REIMUND B. SDZUJ: Reuter, Kilian. In: WILHELM KÜHLMANN (Hg.): Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums. Bd. 9. Berlin, New York 2010, S. 580f., hier 581.

42 Tragicomoedia, Ein schönes Christliches Spiel/ von der Gottseligen züchtigen Jungfrawen Dorothea. Welche unter dem Keyser Maximino zu Alexandria die Kron der Martyrer empfangen. Zu Ehren und glückwünschung deß Geburtstages der Durchlauchten/ Hochgebornen Fürstin und Frawen/ Frawen Dorotheæ Mariæ, Gebornen von Anhalt und Fürstin zu Sachsen. Beschrieben und agiret auff dem Fürstlichen Schloß zu Altenburgk/ und in Druck verfertiget/ und mit schönen Figuren gezieret/ Durch Balthasarum Thammium, Cantorem und Collegam der Schulen daselbst. Anno M.D.XCV.

43 NEUMANN: Geistliches Schauspiel, S. 900.

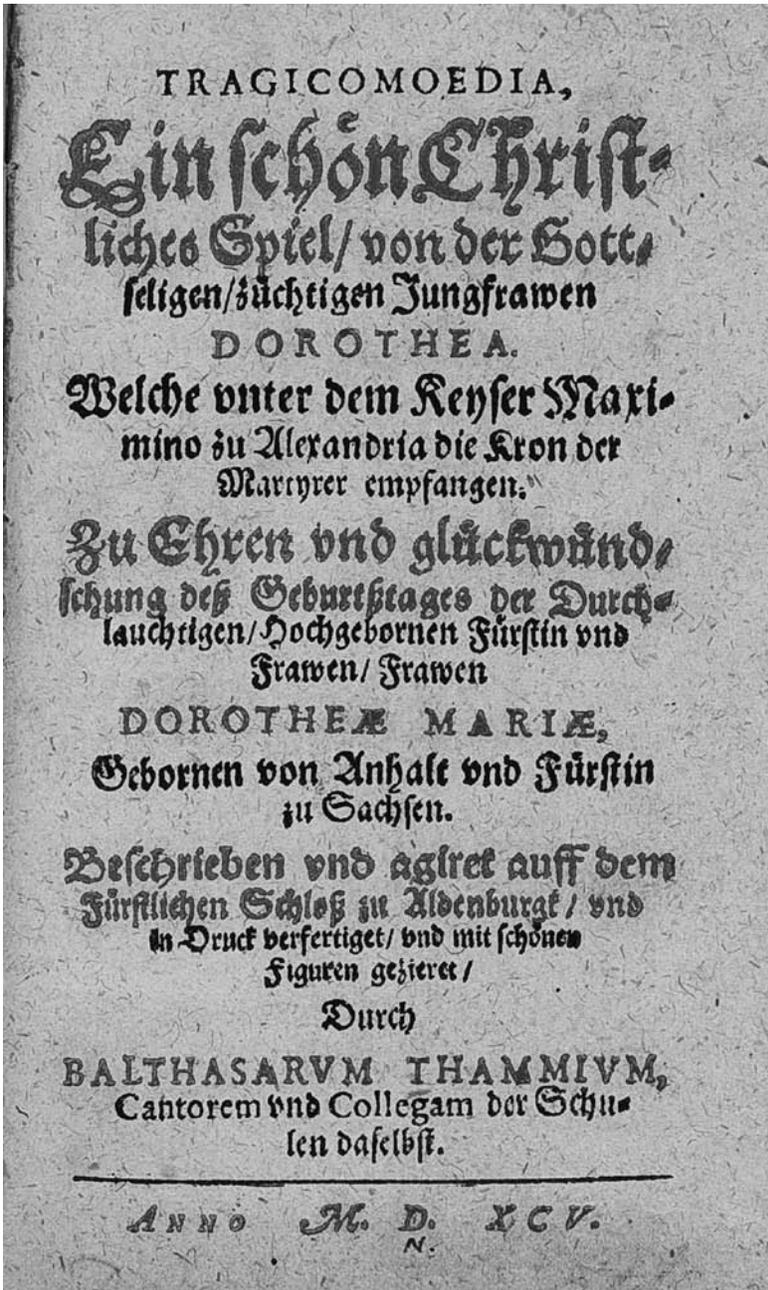


Abb. 11: Balthasar Thammius: *Tragicomoedia*
 (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, A 118.7 Eth. (c))

wenn er 1535 den pädagogischen Effekt dieser Spiele mit ihrer Demonstration christlicher Standhaftigkeit und Moralität hervorhebt.⁴⁴ In diesem Sinne wollte wohl auch Herzog Johann sein Auftragswerk gestaltet sehen.

Thamm machte sich mehr mit religiösem Eifer als poetischer Kraft an die Sache und nahm sich dabei wesentlich größere dichterische Freiheiten als seine Vorgänger. An welcher Legendenvorlage er sich bei seinem im strengen Knittel verfassten Stück orientierte, ist schwer zu bestimmen, so umfangreich sind die Veränderungen. Die *dramatis personae* sind auf 49 Rollen aufgestockt, darunter Mädchen, Teufel, Trabanten, Dienerfiguren, Priester und Ratsherren; auch Dorotheas Eltern, Theodorus und Eusebia, sind Teil des Spiels, dafür fehlen überraschenderweise ihre Schwestern. Dass auch zentrale Handlungsmomente der Legende wie sämtliche Folterungen oder die Zerstörung des Götzenbilds eliminiert wurden, ist der Spannung nicht gerade förderlich. Das Stück setzt mit einem doppelten Bedrohungsbild ein: der Ratsherr Sebastus warnt seinen Freund Theodorus vor der von Kaiser Maximinus verordneten Christenverfolgung und gibt dem Publikum zugleich mit einem Anachronismus einen unmissverständlichen Hinweis, wie dies in Zeiten der beginnenden Gegenreformation zu verstehen ist:

Man wil uns jetzt verfolgen wider/
 In diesem Land auff und nider/
 Ein Spanisch Inquisition/
 Wil man bey uns jetzt richten an.⁴⁵

Folgerichtig tritt auch zu Beginn des nächsten Akts der Teufel Mephistophiles „in der Münchßkuten“⁴⁶ auf und brüstet sich, dass er die Ratssitzung nach seinen Vorstellungen manipulieren werde. In dieser Sitzung berät sich der Präfekt Fabricianus mit seinem Consilium, wie mit den Christen zu verfahren wäre, doch stößt er auf Uneinigkeit: Hetzer wie der dem Teufel verschriebene Zoroaster stehen der Gruppe der Christensympathisanten um Sebastus gegenüber. Um Ausgleich bemüht ist der Kanzler Theophil, doch wird das weitere Vorgehen den ‚Baalspfaffen‘ überantwortet, die schon längere Zeit gegen Dorothea Groll hegen.⁴⁷ Denn diese bemüht sich um die Ausbreitung des Glaubens bei der Jugend, wie Katechismusübungen am Ende des Akts *in extenso* belegen. Im dritten Akt schließlich werden die Christen gefangen gesetzt; die Heiden im Stadtrat verlangen ihren Tod, doch Dorothea lässt sich nicht einschüchtern. Ihre Schönheit weckt indes Fa-

44 Ebda., S. 890f.

45 THAMM: Von der Gottseligen züchtigen Jungfrauen Dorothea, f. 14r.

46 Ebda., f. 17r.

47 Der um Ausgleich bemühte ‚Kanzler Theophil‘ und die ‚Baalspfaffen‘ finden sich bereits in Nikolaus Hermans Dorotheenlied *Es war ein gottesfürchtigs / und christlichs Jungfräulein* (1560), das auch hier als Inspiration gedient haben könnte, vgl. Anm. 27.

bricians Begehren und so befiehlt er Zoroaster, sie gefügig zu machen. Wohl um seinem Stück etwas mehr Unterhaltungswert zu geben, lässt Thamm hier unvermutet eine alte Kupplerin im Stil der plautinischen *lenae* auftreten, die sich dem Publikum mit einer modifizierten Erzählfassung von Hans Sachs' Fastnachtspiel *Der Teuffel mit dem alten Weib* (1545) als rotbeschuhte Teufelskumpanin vorstellt. Als weder sie noch Theophil Dorothea umstimmen können, ordnet Fabricianus ihre Hinrichtung an. Diese wird nicht auf offener Bühne dargestellt; doch *post factum* weist der grimmige Henker Carnifex den Schaulustigen als Abschreckung „ein blutiges Heupt“ und droht:

Also muß man den Ketzern thun/
 Und ihnen geben solchen lohn.
 Also mus man sie Mores lehren/
 Und ihnen die Ketzerey thun wehren/
 Daß ist nun der Ertzketzerin/
 Der Dorotheen beste gwin/⁴⁸

Dann überschlagen sich die Ereignisse: Theophil bekehrt sich durch das Rosenwunder und wird auf Befehl des Präfecten hingerichtet, der unmittelbar darauf selbst vom Schlag gerührt stirbt. Die Teufel führen Zoroaster und die Kupplerin in die Hölle, das Volk aber setzt den Christen Sebastus als neuen Präfecten ein:

Der sol ein Reformation/
 Anstellen in der Religion/
 Die Abgötterey/ und Baalßpaffen/
 Mit allem Götzendienst abschaffen.⁴⁹

Der aufdringliche didaktisch-moralische Impetus, die religionskämpferische Ausrichtung, der Verzicht auf spektakulärere Elemente der Geschichte, die langatmigen Dialoge und stark narrativen Monologe sowie die starke Redundanz im Allgemeinen verhinderten wohl eine breitere Rezeption des Werks. Die einzige belegte Aufführung⁵⁰ fand nicht, wie vorgesehen, zum Geburtstag der Herzogin

48 THAMM: Von der Gottseligen züchtigen Jungfrawen Dorothea, f. 87rv.

49 Ebda., f. 12r.

50 Johannes Bolte erwähnt eine weitere Aufführung in Windsheim 1617 (vgl. JOHANNES BOLTE: Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert. Hamburg, Leipzig 1895, S. 79). Allerdings gibt es keinerlei Hinweise dafür, dass diese erstmals 1831 mitgeteilte Aufführung tatsächlich auf Thamm's Stück basiert, vgl. THEODOR DORFMÜLLER: Bruchstücke für eine altdeutsche Theater- und Modezeitung. Aus einer handschriftlichen Chronik der Reichsstadt Windsheim gezogen. In: Archiv für Geschichte und Alterthumskunde des Ober-Main-Kreises 1 (1831), S. 72–75, hier 73: „Windsheim 1617. Der schon öfters gerühmte Herr Cantor Georgius Österreicher hat uns in diesem Monat Julio die Comödiam von der Dorothea gegeben, dabei sich einige Bürger gebrauchen lassen.

am 2. Juli, sondern erst am – julianisch gerechnet – 1. September 1594 auf dem Altenburger Schloss statt. Der im Jahr darauf bei Abraham Lamberg in Leipzig erschienene, mit Holzschnitten eines ungenannten Meisters versehene Druck wartet in den Begleittexten mit einigen theatergeschichtlich interessanten Informationen auf. Neben den obligaten Schmeicheleien im Vorwort – z.B. die Herzogin sei „in der alten Christlichen Dorotheen fußstapffen getreten“ – wird im Prolog das Publikum aufgefordert „zu schawen in der still“, der Vorwurf, angesichts der „Türcken Tyraney“ Theater zu spielen, wird mit einem „Ein jedes ding hat seine zeit“⁵¹ entkräftet und die Verwendung von echten Rüstungen als Kostümen gerechtfertigt. Ob die im Epilog ausgesprochene Hoffnung des Autors „Das wir uns auff ein ander mal/ Wider finden auff diesen Saal/ Und führen auff Susannen frumb/ Oder den keuschen Josephum“⁵² in Erfüllung ging, ist nicht überliefert.

Schuldramen der Jesuiten und Benediktiner

Nicht nur das protestantische Schultheater bediente sich des beliebten Stoffs zur moralischen Belehrung; auch die Jesuiten griffen ihn schon in den Anfängen ihrer Theatergeschichte auf. Für 1607 ist die Aufführung einer *S. Dorothea virgo martyr* in Graz belegt; ob es sich bei der *Diva Dorothea virgo et martyr*, die 1614 in Krumau vor Kaiser Matthias in Szene gesetzt wurde,⁵³ um dasselbe Stück handelte, muss offen bleiben, hat sich doch nur vom Grazer Schuldrama der Text erhalten.⁵⁴

Insonderheit hat Herr Valentinus Zink, des Herrn Cantoris Kostgänger, der noch dieß Jahr gen Wittenberg zog, die Dorotheam so wohl repräsentiret, daß ihm ein ehrbarer Rath einen Zehrpfenning verehren ließ.“

- 51 THAMM: Von der Gottseligen züchtigen Jungfrauen Dorothea, f. 4r, 7v, 8r. Vgl. auch DETLEV METZ: Das protestantische Drama: Evangelisches geistliches Drama in der Reformationszeit und im konfessionellen Zeitalter. Köln, Weimar, Wien 2013, S. 181.
- 52 THAMM: Von der Gottseligen züchtigen Jungfrauen Dorothea, f. 84r.
- 53 Vgl. JOHANNES MÜLLER: Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665). Bd. 2. Augsburg 1930, S. 57, 60. In Graz, das seit 1572 eine jesuitische Niederlassung hatte, war der Regierungssitz des späteren Kaisers Ferdinand II., der – von Jesuiten in Ingolstadt erzogen – als Erzherzog von Innerösterreich mit aller Vehemenz die Rekatholisierung seiner überwiegend protestantischen Lande vorantrieb. Krumau, wo Matthias 1614 residierte, hatte seit 1584 ein Jesuitenkolleg.
- 54 Die Datierung des Cod. 13259 der Österreichischen Nationalbibliothek auf 1595 geht auf eine falsche Schlussfolgerung Kurt Adels zurück (vgl. KURT ADEL: Handschriften von Jesuitendramen in der Österreichischen National-Bibliothek in Wien. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 12 (1960), S. 83–112, hier 97). Tatsächlich muss das Stück 1607 gespielt worden sein, wie aus dem Prolog und dem Personenverzeichnis hervorgeht: Die Huldigungsrede bezieht sich – neben Herzog Wilhelm von Bayern und Erzherzog Ferdinand – auf die Mutter des Erzherzogs, Maria Anna von Bayern, die als *avia* ihres Enkels Johann Karl (1605–1619) angesprochen wird und im April 1608 verstarb. Der Darsteller des Sapritius, der spätere Grazer Erzpriester Georg Hammer, wird im Textbuch bereits mit seinem Titel genannt, den er am 11. Mai 1607 erworben hatte (vgl. JOHANN ANDRITSCH: Die Matrikeln der Universität Graz. Bd. I: 1586–1630. Graz 1977, S.

Aus didaktischer Sicht dienten lateinische Stücke wie diese dazu, die Lehrziele einer umfassenden Wissensvermittlung, moralischen Schulung und rhetorischen Ausbildung in ‚spielerischer‘ Weise zu erreichen (nicht umsonst wurde das Personal auf 105 Rollen erweitert). Die intentionale Ausrichtung allerdings entsprach dem vorrangigen Aufgabenbereich des militant-missionarischen Ordens zu dieser Zeit: der gegenreformatorischen Agitation. Ganz gezielt auch gegen das protestantische Bildungsprogramm gestaltet,⁵⁵ ist die katholische Auslegung des Stoffs als symbolische Wertevermittlung unmissverständlich und unterscheidet sich wesentlich vom protestantischen Ansatz. Im jesuitischen Märtyrerdrama zeigen sich vorbildliche Standhaftigkeit im Leiden und kompromisslose Todesbereitschaft als Weg, Wankelmütigen zu helfen und Ungläubige zu bekehren; hier setzt auch das Grazer Stück seinen Schwerpunkt.

Wohl auf Basis der Surlius-Adaption der Legende entstanden, zeigt das Drama nicht nur im vorangestellten Fürstenpreis, sondern auch im Aufbau durchaus Ähnlichkeiten mit Thamm's Stück. Wie dort Fabricianus sucht hier Sapritius Rat bei seinem Consilium, wo Theophil als *orator* zwischen einer Scharfmacher- und einer gemäßigten Position vermittelt,⁵⁶ wie dort haben die Martern und die Zerstörung des Götzenbilds kein dramaturgisches Gewicht mehr. Aber nicht eine lehrende Dorothea steht im Mittelpunkt der Handlung oder eine unwiderstehliche Schönheit (das erotische Motiv wird gänzlich eliminiert), sondern eine überzeugte Märtyrerin, die schon im ersten Akt ein Lob der Keuschheit und Selbstaufgabe zum Besten gibt, das durch den Gesang der Chöre und durch allegorische Figuren (die den Handlungsverlauf schon vorwegnehmen) noch akzentuiert wird. Vielleicht ist es ja vom geistlichen Spiel inspiriert, dass im zweiten Akt umständlich vorgeführt wird, wie zunächst Caliste, dann auch Christina mit Einschüchterungen, aber auch Versprechungen in die Apostasie getrieben werden, während der Engel Dorothea im Gefängnis beisteht. Im dritten Akt versucht der Rat noch einmal, Dorothea von ihrem Glauben abzubringen. Zwischendurch billigt man dem Publikum – wie bei Thamm – ein bisschen Komik zu, um die Handlungsarmut etwas auszugleichen. Wieder sind es plautinische Figuren wie das Lügenmaul Pseudulus oder der geschäftstüchtige Dentifrangibulus (Zahnbrecher), die dem Advokaten Brusus zusetzen. Ohne weitere Überraschungen kommt es in den bei-

113). Darüber hinaus war der Erzherzog – wie wir nicht zuletzt aus dem berühmten Theaterbrief seiner Schwester Maria Magdalena wissen – vom 12. November 1607 bis zum Tod seiner Mutter nicht in Graz. Da Ferdinand zudem im Prolog wiederholt als ‚redux‘ angesprochen wird, ließe sich der Aufführungsrahmen durch den Abgleich seines Itinerars mit jenem seines Onkels und Schwiegervaters Wilhelm wohl noch weiter einengen.

55 Belegt ist etwa ein Zwickauer Schuldrama zum Dorothea-Stoff aus dem Jahr 1606, vgl. UKENA: Die deutschen Mirakelspiele, S. 304.

56 Insbesondere Periander rät Sapritius zu hartem Durchgreifen gegenüber den Christen („extunde, disperde, perime, trucida, eneca“), während Lysimachos einen generöseren Umgang empfiehlt („Operam frequentem perdidit Martis furor, Ubi blanda palmam retulit invictam Venus“).

den verbleibenden Akten zu den Hinrichtungen Dorotheas und Theophils, die im begeistert begangenen Martyrium selbst ihre Peiniger beeindrucken und umgehend Nachahmer finden.

Die langatmigen, sentenzenreichen Diskurse über Vor- und Nachteile des Glaubens, wie sie das Drama dominieren, mögen schon die Geduld der zeitgenössischen Zuschauerschaft auf die Probe gestellt haben; dem heutigen Leser sind sie nur mehr schwer bekömmlich. Doch dienen sie dazu, einen wesentlichen Aspekt jesuitischer Missionarstätigkeit herauszuarbeiten: Bei aller göttlichen Lenkung kommt dem Menschen letztendlich die Entscheidungsfreiheit zu, den rechten, d.i. katholischen Weg zu wählen. Diesen dem Publikum mit allen theatralischen Mitteln naheulegen, war Wirkungsabsicht der *propaganda fides*.

Im rhetorischen Gepränge ähnlich bombastisch, doch intentional deutlich konzilianter zeigt sich ein Schuldrama, das sich gleichfalls in der Stiftsbibliothek Kremsmünster erhalten hat und wohl aus der Feder des damaligen ‚pater comicus‘ Ernest Leopold (1623–1689) stammt.⁵⁷ 1651 von der „iuventute Cremiphansensi“⁵⁸ am Ende des Schuljahrs mit Musikeinlagen in Szene gesetzt, bot das nach Surinus gestaltete Prämienstück *Sancta Dorothea Virgo Caesareae in Cappadocia Martyrio affecta a Sapritio Tyranno* wenig Handlung, doch ausgiebig Raum für Deklamationen der studierenden Jugend.⁵⁹ Auch hier werden die Martern Dorotheas nicht mehr explizit vorgeführt; die Kesselfolter wird nur noch angekündigt, die angeandrohte Streckbankfolter kommt erst gar nicht zustande, weil Dorothea wunderbarerweise von ihren Peinigern nicht von der Stelle bewegt werden kann. Nur die Hinrichtung wurde aufwändig inszeniert mit einem Gerüst, aus dem man einen präparierten Kopf ragen ließ, den der Henker kunstgerecht und effektiv abschlagen konnte.⁶⁰ Für die komischen Einlagen sorgen die ebenso großmäuligen wie erfolglosen *satellites* auf ihrer Christenjagd, vor allem aber der – wie schon sein Name sagt – träge Zimmermann Lentulus, der, statt seinen Kollegen beim Gerüstbau zu helfen, sein böses Ehefrau in den widrigsten Farben schildert.

57 Vgl. ALTMAN KELLNER: Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster. Kassel, Basel 1956, S. 213.

58 Vgl. den Sammelband Ccn 1362a, der Schuldramen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts umfasst; unmittelbar nach dem Spieltext miteingebunden sind auch zwei Szenare, eines deutsch (*Marter der Heyl: Jungfrauen Dorotheae*), das andere lateinisch.

59 Vgl. SCHACHNER: Das Dorotheaspiel, S. 193–196.

60 Mit der möglichst realistischen Inszenierung der Hinrichtung folgte man offenbar einem aktuellen Theatertrend, der wohl von englischen Wandertruppen initiiert worden war. Wie schnell man bei der Suche nach passenden Themen auch auf zeitgenössische Ereignisse reagierte, belegt eine Bremer Aufführung der *Enthauptung des Königs Caroli* durch englische Komödianten, die bereits am 1. November 1649 auf der Bühne zeigten, was erst am 30. Januar desselben Jahres geschehen war. (Vgl. GÜNTHER HANSEN: Formen der Commedia dell'Arte in Deutschland. Emsdetten 1984, S. 68) In den folgenden Jahren zählte die Hinrichtung Charles I. zu den beliebtesten Bühnenstoffen, nicht zuletzt auch im höfischen Bereich. Die vom Berufstheater vorgeführte Darstellbarkeit der königlichen Exekution könnte schließlich auch die Gestaltung in Andreas Gryphius' ‚Martyrerdrama‘ *Carolus Stuartus* (1657) beeinflusst haben; denn in seinen Tragödien *Leo Armenius* und *Papinian* lässt er die Hinrichtungen lediglich erzählen.

Zusätzliche Sprechrollen wurden durch eine stattliche Anzahl allegorischer und mythischer Figuren geschaffen, die das Geschehen (zum Teil auch musikalisch) kommentieren und manchmal auch eingreifen: Ecclesia, Fides, Timor Domini und Poenitudo als Unterstützung der Märtyrerinnen, Idolatria, Alecto, Pluto und Styx auf der Gegenseite. Den Schluss setzt Theophil, der sich nach dem Rosenwunder Sapritius ausliefert. Damit hatte das Spiel sein Ende, doch eine Aufgabe wartete noch auf den grausamen Tyrannen: er verteilte im Anschluss die Prämien an die besten Schüler.

Furttensbachs Bühnenkunst für eine Ulmer Schulaufführung von 1650

Kenntnis von einer Dramatisierung der Dorothealegende haben wir auch aus Ulm. Zwar hat sich der Text selbst nicht erhalten, theaterhistorisch aufschlussreich aber sind die Anmerkungen zur technischen Umsetzung dieser Inszenierung, die der bedeutende Architekt, Ratsherr und Autor Joseph Furttensbach (1591–1667) in seinem *Mannhaften Kunst-Spiegel* (1663) beschreibt. Furttensbach, der bei Giulio Parigi in Florenz studiert und u.a. Bernardo Buontalenti Theatersaal in den Uffizien kennengelernt hatte, gestaltete 1641 auf dem Binderhof beim ehemaligen Dominikanerkloster ein ‚Theatrum‘ nach Florentiner Art, das Platz für zunächst 600 aufsteigende Sitzplätze und 150 Stehplätze bot und 1650 auf 800 Sitz- und 200 Stehplätze erweitert wurde. Für Aufführungen des akademischen Gymnasiums errichtet, wurde es in den folgenden Jahren auch von Meistersingern und Wandertheatertruppen bespielt.⁶¹ Furttensbachs detailfreudiger Darstellung seines in eine ehemalige Kornscheune integrierten Theaterbaus und seiner funktionalen Möglichkeiten⁶² verdanken wir nicht nur wertvolle Hinweise zu den dramaturgischen Möglichkeiten und Gewohnheiten der Zeit, zu Maschinerie, Szenerie, Dekorationen, Beleuchtung, Bestuhlung (bzw. Bebankung) oder auch Belüftung; sie liefert auch inszenatorische Details zu den beiden Schuldramen, die 1641 und 1650 hier in Szene gesetzt worden waren und für deren Bühnenbau er zuständig war. Eröffnet wurde das Theater mit der „Tragico-Comoedia[] von dem Leben und Geschichten Moysis“, einer Verdeutschung von Caspar Brülows *Moses* (1621) durch den Ulmer Rektor Johann Konrad Merck (1583–1659); neun Jahre später kam *Zustand und Beschaffenheit der alten Christlichen Kirchen/ unter Regierung der Römischen Kaysern/ Cari, Diocletiani, Gealerij, Constantij, Maxentij, und Constantini deß Grossen* auf die Bühne, offenbar eine dramatische Kompilation beliebter Märtyrerlegenden aus der Zeit der Christenverfolgung, möglicherweise gleichfalls aus Mercks

61 Vgl. MARGOT BERTHOLD: Josef Furttensbach von Leutkirch. Architekt und Ratsherr in Ulm (1591–1667). In: Ulm und Oberschwaben 33 (1953), S. 119–179. Schon 1640 hatte Furttensbach in Ulm einen ‚Comedi-Stadl‘ erbaut.

62 Vgl. JOSEPH FURTTENSBACH: *Mannhafter Kunst-Spiegel*. Augsburg 1663, S. 111–137.

Feder. Dass in dieses Marter-Potpourri auch die Dorotheenlegende gemischt war, belegen Furttens Erläuterungen zu seiner Wolkenmaschinerie, mit der die Engelrollen spektakulär von oben auf die Bühne gesenkt werden konnten, sowohl der Racheengel im *Moses*, als auch der Engel des Fruchtwunders:

Wann nun der Actus herbey kompt / das sich der WürgeEngel solle sehen lassen / so müssen 2. Männer / doch ohngesehen der Aspectorn, den Spilbalcken bey seinem contrapeso hinden ergreifen / desselben Schiff erhöhen / so wird sich deß Spilbalckens obere Haupt / alsdann ernidrigen/ und hierdurch der Wolcken zwischen dem Himmel biß gar zum Fußtritt der Scena, (sintemahlen vnd bey y. an der mittlern / hinder dem Wolcken herab fallenden Perpendicular Lini / eines halben Centners schwere bleyerne Tafel aufgeschrauffet wird / hierdurch der Wolcken jedes mahl Senckelrecht dahangen thut) anjetzo neigen / der WürgeEngel mit seinem blossen Schwerdt auff die Brucken tretten / (der Wolcken aber gleich wieder hinauff wischen und verschwinden solle) sein officium verrichten / hernach er widerumben von dem Wolcken erhoben / und gen Himmel geführt wird NB. vnd eben auff dise weiß / so wurde in der andern Tragico-Comoedia deß Diocletiani verübungen / auff ein andere Zeit / noch ein Engel herunder gelassen / welcher dem Theophilo die Früchten auß der Martirinen / Dorotheae Garten prasentiert hatte / mit der Zuseher sonderbaren Anmuthigkeit / practiciert worden / auch zu noch mehr Actionen wol zu gebrauchen ist.⁶³

Mit Theatercoups wie diesen, mit den fünf Verwandlungen der Bühne durch Drehen der Telari, mit den Illusionen der zahlreichen ‚Machinae‘ konnte sich das Schuldrama, das „also anmuthig und holdseelig agiert und gehalten [wurde], das noch alleweil ein gantze Commun wol darvon zureden hat“,⁶⁴ durchaus mit den Produktionen der professionellen Truppen messen. Furttensbach hatte vor allem italienische Theaterbauten vor Augen, die er in seinen Erläuterungen als Referenzarbeiten heranzieht. Schon seit 1594 wurden aber auch von Zeit zu Zeit englische Komödianten in Ulm vorstellig.⁶⁵ Fixer Bestandteil ihres Programms war ab Mitte der 1620er Jahre eine Dramatisierung der Dorotheenlegende, die in den folgenden Jahrzehnten – in diversen Adaptionen – zum absoluten Zugstück des Wandertheaters im deutschen Sprachraum avancieren sollte.

63 Ebda., S. 126.

64 Ebda., S. 112.

65 Vgl. KARL TRAUTMANN: Englische Komödianten in Ulm (1594–1657). In: Archiv für Literaturgeschichte 13 (1885), S. 315–324.

Dekkers und Massingers *The Virgin Martyr* und ihre Adaptionen im Wandertheater

Mit Thomas Dekker (um 1572–1632) und Philip Massinger (1583–1640) hatten sich 1620 zwei Größen des jakobäischen Theaters des Dorotheen-Stoffs angenommen und damit einen veritablen Publikumserfolg gelandet.⁶⁶ Am Londoner ‚Red Bull Theatre‘ wurde *The Virgin Martyr* – wie es am Titelblatt des Erstdrucks von 1622 heißt – „divers times publicly Acted with great Applause, By the seruants of his Maiestis Reuels“⁶⁷; im 17. Jahrhundert erlebte das Stück noch drei weitere Auflagen und wurde 1660 nach Ende der Republik rasch wieder in die Spielpläne aufgenommen.⁶⁸ Der Chronist der Restaurationsepoche Samuel Pepys (1633–1703) notiert 1668 nach dem Besuch einer Vorstellung im ‚King’s House‘ enthusiastisch in sein Tagebuch:

But that which did please me beyond any thing in the whole world was the wind-musique when the angel comes down, which is so sweet that it ravished me, and indeed, in a word, did wrap up my soul so that it made me really sick, just as I have formerly been when in love with my wife.⁶⁹

Diese sehr sinnliche Theatererfahrung Pepys zeigt, wie meilenweit das barocke Illusionstheater mit seiner forcierten Multimedialität entfernt war von den biederen Deklamationsstücken der Humanisten- und frühen Schuldramatik. Mit Musik und einer Bühnenmaschinerie, wie sie Furttenbach beschrieb, konnte die Geschichte ungleich spektakulärer und eindringlicher erzählt werden, zumal Massinger und Dekker den alten Stoff nach allen Regeln der damaligen Kunst auffrisiert und mit einer Liebesintrige, einem Vater-Töchter-Drama und einer Liebestragödie äußerst theaterwirksame Motive implementiert hatten.

The Virgin Martyr basiert auf einer Kombination der Legendenfassungen BHL 2323 und 2324.⁷⁰ Zentrale Handlungsmomente wie das Eifersuchtsmotiv, die Liebeskrankheit des Präfektensohns, die versuchte Vergewaltigung und der kindliche

66 Dass Massinger für das Konzept der 1622 gedruckten Tragödie verantwortlich war, steht in der Forschung inzwischen außer Zweifel. Der alte Theaterhaudegen Dekker war vor allem Autor der komischen und intriganten Anteile, da er das Publikum des ‚Red Bull‘-Theaters besser kannte. Vgl. u.a. CYRUS HOY: Introductions, Notes, and Commentaries to texts in ‚The Dramatic Works of Thomas Dekker‘. Cambridge 1980, S. 193.

67 Zitiert nach FREDSON BOWERS (Hg.): The Dramatic Works of Thomas Dekker. Bd. III. Cambridge 1958, S. 365.

68 Vgl. GERALD EADES BENTLEY: The Jacobean and Caroline Stage. Bd. 7. Oxford 1956, S. 753f.

69 Zitiert nach HOY: Introductions, Notes, and Commentaries, S. 193f.

70 Vgl. JOSEPH MARTIN PETERSON: The Dorothea Legend: Its Earliest Records, Middle English Versions, and Influence on Massinger’s *Virgin Martyr*. Heidelberg 1910, 108f. – LOUISE GEORGE CLUBB: *The Virgin Martyr* and the *Tragedia Sacra*. In: Renaissance Drama 7 (1964), S. 103–126, hier 115f. – HOY: Introductions, Notes, and Commentaries, S. 180ff.

Diener sind darüber hinaus von der Agnes-Legende inspiriert.⁷¹ Schon die erheblich komplexere Figurenkonstellation belegt die sehr freie Ausdeutung der Passio. Mit Diocletian und seinem Mitkaiser Maximinus wird eine übergeordnete Herrschaftsebene installiert, deren Machtfülle durch die eben unterworfenen Könige von Epirus, Pontus und Mazedonien unterstrichen wird. Diesen Gefangenen wird in Aussicht gestellt, Diocletians Tochter zu heiraten, doch begehrt Artemia Antoninus, den siegreichen Feldherrn ihres Vaters und Sohn des Statthalters Sapritius. Dass dieser wiederum in Dorothea verliebt ist, wird beider Verhängnis, denn die Kränkung der Kaisertochter ist Ausgangspunkt der Intrige. Massinger und Dekker verlagern also das katastrophenauslösende Element enttäuschter Liebe von Sapritius auf Artemia und auch die zweite ursprüngliche Handlungsfunktion des Statthalters wird umverteilt, indem die Nebenfigur Theophilus als manischer Christenhasser nun zum eigentlichen Gegenspieler Dorotheas aufgewertet wird. *The Virgin Martyr* nutzt also die Zweiteiligkeit des Stoffs mit dem Tod Dorotheas im ersten Teil und der Bekehrung und Folter Theophils im zweiten dramaturgisch geschickt zur Konstruktion des zentralen Konflikts. Um zu zeigen, wie ernst es Theophilus mit seinem Hass ist, werden Caliste und Christeta zu seinen eigenen Kindern gemacht, die er schließlich eigenhändig umbringt. Die Gegenspieler Engel und Dämon werden als Angelo und Harpax in die Dienerebene verlagert, wo wir auch den sexsüchtigen Hercius und den versoffenen Spungius finden, zwei von Dorothea vor dem Galgen gerettete Tunichtgute, die für die komischen Elemente sorgen. Sie sprechen im Gegensatz zu den übrigen Figuren, die sich eines eleganten Blankverses bedienen, Prosa.

Die strukturellen Modifizierungen, die Massinger und Dekker vornehmen, sind also tiefgreifend: Mit der Herrscherebene wird ein historischer Kontext erstellt, der Spielraum für zeitkritische Deutungen lässt. Die Implementierung von Artemia und Antoninus profiliert den Unterschied zwischen weltlicher und geistlicher Liebe und macht Dorotheas Hingabe zu Gott noch offensichtlicher. Der durch die einzelnen Folterstufen episodische Charakter der Legende wird durch einen in der Enthauptung Dorotheas kulminierenden Spannungsaufbau ersetzt: Antoninus gesteht Dorothea seine Liebe, wird aber abgewiesen. Durch den Verrat von Spungius und Hercius wird diese Liebe und Dorotheas Festhalten am Christentum öffentlich bekannt, sie wird festgenommen, Caliste und Christeta sollen sie bekehren, finden aber selbst zum Christentum zurück, schänden das Götterbild und sterben durch die Hand des eigenen Vaters, Dorothea wird von Hercius und Spungius erfolglos gefoltert und schließlich von Theophil geköpft; zugleich stirbt der liebeskranke Antoninus. Mit dieser Enthauptungsszene im vierten von fünf Akten eröffnen sich freilich mehrere gattungstheoretische Probleme, wenn man

71 Vgl. PETERSON: *The Dorothea Legend*, 53. – HOY: *Introductions, Notes, and Commentaries*, S. 182–185. – WOLF: *The Icelandic Legend*, S. 43. – JULIA GASPER: *The Dragon and the Dove. The Plays of Thomas Dekker*. Oxford 1990, 18f. Gasper vermutet die katholische Legendensammlung *Flos Santorum* (1609) als Quelle.

das Stück als traditionelle Tragödie verstanden wissen will: Weder geht die Heldin aufgrund eines Fehlers im aristotelischen Sinn zugrunde, noch ist ihr Ende Resultat einer Peripetie, noch ist eine Fallhöhe auszumachen oder das Leid irreversibel; vor allem aber ist der Märtyrertod in der Logik der Heilslehre eigentlich keine Katastrophe, sondern Erfüllung eines christlichen Lebens in der Vereinigung mit Gott. Was bleibt, ist die markante Individualität der Heldin, deren Untergang nicht nur Jammer und Schauer beim Zuschauer bewirkt, sondern durch ihre Standhaftigkeit auch Bewunderung erregt. Glücklicherweise endet die Geschichte auch für ihren Gegenspieler Theophilus, den Reue, Bekehrung und Märtyrertod noch vor der ewigen Verdammnis bewahren. Verlierer ist die eigentliche zentrale Gestalt des Stücks: Harpax, der Teufel. Er treibt mit Intrigen die Handlung voran, verführt Hercius und Spungius zum Verrat, stichelt Theophilus zum Kindermord auf, nur um ihn schließlich in einer eindrucksvoll schaurigen Szene in die Hölle bringen zu können. Doch gegen Dorotheas Blumenkreuz kommt er nicht an und verliert so den Kampf um die Seele des Theophilus gegen Angelo.

Von den oben behandelten Bühnenadaptionen hebt sich *The Virgin Martyr* unter anderem durch die ungleich geschicktere Wissensvermittlung (etwa in der hervorragend gebauten Exposition) ab, durch die komplexere Handlungsstruktur über das doppelte Spiel der Intriganten oder durch die klug austarierten Informationsunterschiede zwischen den Figuren im Vergleich zum Wissensstand des Zuschauers, aus denen sich die dramatische Spannung ergibt. Auch die Charaktere sind nun nicht mehr so eindimensional; Dorothea gewinnt Profil in den Gesprächen mit dem Knaben Angelo und den in sie verliebten Feldherrn Antoninus, aber auch durch ihre selbstlose Einstellung zu den Armen.⁷² Ihre Hinrichtung auf offener Bühne, die auch zum Tod des Antoninus führt, und die letalen Folterungen an Theophil sind Tribute an die Schaulust des an Bühnengrausamkeiten durchaus gewohnten Londoner Publikums und wohl mit verantwortlich für den Erfolg auf den Wanderbühnen in den folgenden Jahrzehnten. Die Glanzpartie des Stücks aber war zweifellos der umtriebige Dämon Harpax, der mit seinen Rollenbildern vom servilen Höfling, tückischen Drahtzieher und perfiden Aufhetzer zum Bösen bis hin zum furchteinflößenden Höllenboten den besten Schauspielern hinlänglich Gelegenheit bot, ihr Können unter Beweis zu stellen.

Die Intention dieses einzigen englischen Märtyrerstücks der Epoche wurde in der Forschung kontrovers diskutiert, waren Märtyrerdramen doch seit mehreren Jahrzehnten auf obrigkeitlichen Druck hin von den englischen Bühnen weitgehend verschwunden.⁷³ Oft verbunden damit waren Spekulationen zur Konfession Massin-

72 Vgl. ELIDA MARIA SZAROTA: *Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrer-drama des 17. Jahrhunderts*. Bern, München 1967, S. 140.

73 Auch *The Virgin Martyr* wurde offenbar nicht sofort von der Zensur freigegeben, wie sich an den 40 Shilling ablesen lässt, die dem ‚Master of the Revels‘ George Buc für eine Überarbeitung bezahlt wurden, vgl. BENTLEY: *The Jacobean and Caroline Stage*, S. 367.

gers; immerhin konnte Dorotheas Haltung zur Staatsreligion mühelos mit der misslichen Situation der Katholiken im anglikanischen England in Beziehung gebracht werden. Das Stück um eine Heilige, die in ihrer Entscheidung für ein zölibatäres Leben in Gott grundkatholische Werthaltungen vertritt, stünde demnach in enger Beziehung zu den (heute verlorenen) gegenreformatorischen italienischen *tragediae sacrae* wie Giambattista Della Portas *Santa Dorotea* (vor 1591?) oder Orazio Persios *Martirio di Santa Dorotea* (1610).⁷⁴ Aber auch als protestantisches Tendenzdrama zu Beginn des Dreißigjährigen Kriegs wurde *The Virgin Martyr* gelesen⁷⁵ oder als Parabel für den Kampf zwischen Gut und Böse, in der die religiöse Dimension vernachlässigbar wäre.⁷⁶

Eine neue, stimmige Lesart rückte Jane Hwang Degenhardt ins Blickfeld, indem sie die christliche *constantia* in Folter und Martertod, vor allem aber die bewahrte Jungfräulichkeit mit dem zeitgenössischen Bedrohungsbild eines islamischen Konversionsdrucks in Zusammenhang brachte.⁷⁷ Das ‚turning Turk‘-Motiv war zu Beginn des 17. Jahrhunderts, als sich die Handelsbeziehungen mit dem mächtigen, stark imperialistisch ausgerichteten Ottomanischen Reich intensivierten, zu einem wichtigen Thema in der englischen Literatur geworden. Mit *The Knight of Malta* und *The Renegado* war Massinger Co-Autor bzw. alleiniger Autor von zwei der bekanntesten Beispiele dieses Genres. In all diesen Stücken ist die Keuschheit einer Frau, die sich erfolgreich gegen die Avancen lüsterner Türken zur Wehr setzt, Sinnbild für den christlichen Widerstand gegen die drohende Islamisierung. Indem Massinger und Dekker nun eine Legende aufgriffen, die in Kappadokien, also mitten im Herrschaftsgebiet der Ottomanen lokalisiert ist, konnten sie das überkommene literarische Modell von zölibatärem Beharren und Martyrium für ihre Zwecke aktualisieren. In der selbstbewussten Bewahrung sexueller Integrität (Dorothea) und im freiwilligen Triebverzicht (Antoninus) wurde ein christliches Selbstverständnis geformt, das sich als zivilisatorische Leistung von der propagierten Triebhaftigkeit der Andersgläubigen abhob. Dass diese Identifikation früherer und aktueller Christenfeinde auch im deutschen Sprachraum (und hier vor allem im Bereich der habsburgischen Erblande) geläufig war, zeigen Verbildlichungen der Dorothea-Legende, bei denen die Heiden mit Turbanen und Kaftanen dargestellt wurden.⁷⁸

74 Vgl. CLUBB: *The Virgin Martyr and the Tragedia Sacra*, S. 114–121. – Hoy, *Introductions, Notes, and Commentaries*, S. 187f. Die älteste italienische Dramatisierung der Legende ist die *Rappresentazione di Santa Dorotea di Vergine e Martire* aus dem 15. Jahrhundert (mit 12 Drucken bis 1648).

75 Vgl. GASPER: *The Dragon and the Dove*, S. 136–159.

76 Vgl. JOSE M. RUANO DE LA HAZA: *Unparalleled Lives. Hagiographical Drama in Seventeenth-Century England and Spain*. In: LOUISE UND PETER FOTHERFILL-PAYNE (Hg.): *Parallel Lives. Spanish and English National Drama 1580–1680*. Lewisburg 1991, S. 252–265, hier 257.

77 Vgl. JANE HWANG DEGENHARDT: *Catholic Martyrdom in Dekker and Massinger's *The Virgin Martyr* and the Early Modern Threat of 'Turning Turk'*. In: *English Literary History (ELH)* 73/1 (2006), S. 83–117.

78 Vgl. etwa Tobias Pocks *Marter der Hl. Dorothea* (um 1656) im Wiener Kunsthistorischen Museum mit einem beturbanten Sapritius, der ungeduldig die Enthauptung Dorotheas verfolgt; auch das zusehende Volk ist in türkischer Gewandung dargestellt.

Welches Bedrohungsbild nun tatsächlich theatralisch vermittelt wurde, hing in den folgenden Jahrzehnten auch wesentlich davon ab, wo das Stück gespielt wurde. Denn bald schon brachten es englische Wanderkomödianten auf den Kontinent, der zu dieser Zeit von vernichtenden Kriegen um Macht und Religion erschüttert wurde. Je nach konfessioneller Ausrichtung konnte die Dorothea-Tragödie hier als Verherrlichung katholischer Standhaftigkeit gezeigt werden, dort aber als protestantische Allegorie auf die Machtfülle des gegenreformatorischen Eiferers Kaiser Ferdinand II. oder eben auch als Warnung vor der ständigen osmanischen Bedrohung, die 1629 mit einem Friedensabkommen nur auf Zeit eingedämmt werden konnte. Schon 1626 führt die Truppe von Robert Reynolds das Stück in Dresden am Hof des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. auf, wo sie für ein Jahr engagiert war, dann zwei Jahre später im katholischen Köln.⁷⁹ Dass es zwischendurch auch an anderen Spielorten zwischen Wien und Frankfurt zum Einsatz kam, ist anzunehmen. Im Jahr des Westfälischen Friedens 1648 finden wir die Dorotheentragödie in Köln und im protestantischen Riga wieder, doch ist dies lediglich der Beginn einer überraschenden Vielfalt an Aufführungs- oder zumindest Repertoirebelegen, die von der immensen Popularität des vielseitig einsetzbaren, da so schicklichen Stücks in den folgenden beiden Jahrzehnten zeugen. 1650 wurde es sowohl von Johannes Schillings ‚Freiberger Springern‘ (einer nebst schauspielerischen Leistungen auch mit akrobatischen Einlagen, Äquilibristik und Dompteurkunst aufwartenden rein deutschen Truppe) als auch von englischen Komödianten unter John Waite in Dresden aufgeführt.⁸⁰ Im Jahr darauf setzt der Lutheraner Schilling das Stück „Von der Heÿligen undt auf ihren Christlichen Catholischen glauben vberauß bestendigen Jungfrawen Dorothea“ bereits an die Spitze der Repertoireliste seiner „Churfürstl. Sächsische \langle n \rangle Privilegirte \langle n \rangle Hoff

Wie sehr die Christenfeinde der Legende mit dem Osmanischen Reich in Verbindung gebracht wurden, zeigt auch eine Anekdote Julius Kerners, der in einem Brief vom 9. September 1809 belustigt von einer Hamburger Aufführung eines Marionettenspiels berichtet: „Es hieß: Die Ent-hauptung der schönen Dorothea, und wurde diesmal vermehrt und verbessert aufgeführt. ‚Hier vor Aller Augen auf dem Theater sollst Du hingerichtet werden, wenn Du Deine Religion nicht ablegst,‘ sagt der türkische Kaiser zu Dorothea.“ In: KARL MAYER: Ludwig Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen. Erinnerungen. Bd. 1. Stuttgart 1867, S. 151.

79 Eine erste Zusammenstellung der Theaterrezeption der *Virgin Martyr* im deutschen Sprachraum bietet BOLTE: Das Danziger Theater, S. 78. Bis heute maßgeblich ist BÄRBEL RUDIN: Fräulein Dorothea und der Blaue Montag. Die Diokletianische Christenverfolgung in zwei Repertoirestücken der deutschen Wanderbühne. In: ADAM J. BISANZ (Hg.): Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung. Bd. 1. Stuttgart 1980, S. 95–113. Vgl. auch JOACHIM KURZ / BÄRBEL RUDIN: Pickelhering, rechte Frauenzimmer, berühmte Autoren. Zur Ankündigungspraxis der Wanderbühne im 17. Jahrhundert. In: BÄRBEL RUDIN (Hg.): Wanderbühne. Theaterkunst als fahrendes Gewerbe. Berlin 1988, S. 29–60.

80 Auf diese erst kürzlich aufgefundenen Aufführungsbelege in Dresden machte mich Bärbel Rudin aufmerksam; dafür und für den Einblick in ihr Manuskript ‚Die ‚lange Welle‘ der elisabethanisch-jakobäischen Dramatik auf dem Kontinent: Neues zum Repertoire des englischen Kolonial- und Exiltheaters‘ (2013) sei ihr herzlich gedankt.

Comedianten⁸¹, um von der argwöhnischen Prager Statthalterei eine Spielgenehmigung zu erlangen. Auch in Wien, wohin die Tournée in weiterer Folge laut Prager Spielgesuch gehen sollte, wird er auf dieselbe Strategie gesetzt haben. 1652 ist das Stück wieder zweimal in Dresden zu sehen, Engländer machten es vor, die kurprinzlichen Hofmusiker spielten es ihnen nach deren Abreise nach. 1655 lässt man es wieder am Hofe inszenieren, um den landgräflichen Gästen aus Darmstadt einen adäquaten Kunstgenuss zu bieten.⁸² Tendenziöser wollte wohl der evangelische Biberacher Rechenschulmeister Ulrich Heß im selben Jahr seine Inszenierung der „Comoedi von der Dorothea“ aufführen, denn der besorgte Magistrat verknüpfte seine Bewilligung mit der Auflage, „daß niemand dardurch vernachtheilt oder geärgert werde“.⁸³

Auch der Hamburger Caspar Stiller, Prinzipal einer siebenköpfigen Kleintruppe, lässt am Güstrower Hof um 1660 seine Vorschlagsliste mit der „action von der h. martyrin Dorothea“ beginnen, „wie sie nemblich enthauptet vndt Theophilus mit glüenden Zangen gezwicket wirdt“.⁸⁴ Ob er mit diesem Fokus auf Hinrichtungs- und Folterszenen bei Herzog Gustav Adolph von Mecklenburg tatsächlich auch Erfolg hatte, wissen wir nicht. Gegen Ende der 1660er Jahre zumindest konnte man, wie Rudin zeigte,⁸⁵ den blutrünstigen Schauspielen im altenglischen Stil an den protestantischen Höfen immer weniger abgewinnen; hier orientierte man sich nun vor allem an den französischen, spanischen und italienischen Dramenproduktionen. Im städtisch-bürgerlichen Bereich Süddeutschlands allerdings ließ sich mit englischem Repertoire vorerst noch Eindruck machen. Sigmund von Birken etwa, der feinsinnige Nürnberger Pegnitzschäfer, vermerkt in seinem Tagebuch einen Theaterbesuch vom 22. Juli 1667, wo er – mit rund 1300 weiteren Zuschauern – „die schöne Comoedie v<on> Dorothea“⁸⁶ sah. Es war dies der Höhepunkt des beinahe dreimonatigen Gastspiels der berühmten norddeutschen Theaterbande unter dem Prinzipal Carl Andreas Paulsen (um 1620–vor 1687)⁸⁷,

81 Zitiert nach OTTO G. SCHINDLER: „Englischer Pickelhering – gen Prag jubilierend“. Englische Komödianten als Wegbereiter des deutschen Theaters in Prag. In: ALENA JAKUBCOVÁ / JITKA LUDVOVÁ / VÁCLAV MAIDL (Hg.): Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen. Prag 2001, S. 73–101, hier S. 94. Vgl. auch OSCAR TEUBER: Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit. 1. Tl. Prag 1883, S. 69.

82 Vgl. RUDIN: Fräulein Dorothea, S. 100.

83 KURT DIEMER: Zur Geschichte des Theaters in Biberach. In: BERNHARD KIRCHGÄSSNER / HANS-PETER BECHT (Hg.): Stadt und Theater. 35. Arbeitstagung 1996. Stuttgart 1998, S. 9–18, hier 11. Auch zu Weihnachten 1733 kam ein Dorothea-Stück dreimal auf die Biberacher Liebhaberbühne.

84 Zitiert nach HANS WILHELM BÄRENSPRUNG: Materialien zu einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin von dem Beginne theatralischer Vorstellungen bis zum Schlusse des Jahres 1779. In: Jahrbücher des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde 1 (1836), S. 81–130, hier 94.

85 Vgl. RUDIN: Fräulein Dorothea, S. 101ff.

86 Vgl. JOACHIM KNÖLL (Hg.): Die Tagbücher des Sigmund von Birken. Tl. 2. Würzburg 1971, S. 303.

87 Vgl. ADOLF SCHERL / BÄRBELE RUDIN: Carl Andreas Paulsen. In: JAKUBCOVÁ / PERNERSTORFER: Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien, S. 503–505.

der sich auch jetzt noch den Stadtobrigkeiten als „Englischer Comoediant“⁸⁸ empfahl, auch wenn seine diesbezüglichen Lehrjahre schon lange zurück lagen und sein Repertoire neben englischen Dauerbrennern auch Neuere aus den Niederlanden, Italien und Deutschland umfasste.⁸⁹ Auch Jakob Kuhlmann (um 1639–nach 1699), der mit seinen ‚Hochdeutschen Compagnia Comoedianten‘ vor allem oberdeutsche Städte bediente, setzt noch auf das Märtyrerdrama, wenn er am 16. April 1668 den Würzburger Stadtvätern zum Abschied die „Tragedia St. Dorothea genandt“⁹⁰ verehrte und dafür einen halben Reichstaler und einen Eimer Wein (immerhin rund 72 Liter) als Geschenk bekam. 1671 war man sich in Rothenburg an der Tauber offenbar nicht mehr so sicher, dass die Passio der Nothelferin, die ein Jahrzehnt zuvor schon (vermutlich von Johann Janicke)⁹¹ präsentiert worden war, tatsächlich noch ein Publikumsmagnet war. Denn die „Hochteutsche Compagni Comoedianten“ Johann Leonhart Eytels annoncierten am Dreikönigstag ihr Stück recht reißerisch mit „Die H. Märtyrin Dorothea. Wie dieselbige öffentlich enthauptet/ und der Groß-Cantzler Theophilus/ mit glühenden Zangen zerrissen wird, mit Pickelhärings Kurtzweil durch und durch“.⁹² Nun kehrte man also plakativ hervor, was stillschweigend ohnedies immer so gehandhabt wurde: den Ernst des religiösen Stoffs – *utile cum dulci* – mit den *comic reliefs* der Dienerschicht zu kontrapunktieren. Längerfristig ließ sich damit allerdings nicht kaschieren, dass Dorotheen-Stücke in der Nachfolge der *Virgin Martyr* auch im süddeutschen Raum abgespielt waren und somit aus den Repertoires ausgemustert wurden. Johannes Velten (1640–1692), der seit 1664 bei seinem späteren Schwiegervater Paulsen gespielt und dessen inzwischen kursächsisch privilegierte Truppe Ende 1678 übernommen hatte, setzte die ‚Dorothea‘ im folgenden Jahr nicht mehr auf seine 87 Stücke (vor allem niederländischer, italienischer und französischer

88 Zitiert nach MARKUS PAUL: Reichsstadt und Schauspiel: Theatrale Kunst in Nürnberg des 17. Jahrhunderts. Tübingen 2002, S. 173f.

89 So etwa Jan Vos' makabre Shakespeare-Adaption *Aran en Titus*, Giacinto Andrea Cicogninis *Don Gastone di Moncada*, Johann Rists Erfolgsstück *Das Friedwünschende Teutschland* und vermutlich auch Daniel Casper von Lohensteins *Ibrahim Bassa*, vgl. BÄRBEL RUDIN: Deutsches Theater nach dem Westfälischen Frieden – Zwanzig Jahre des Aufbaus. In: PETER KLEINSCHMIDT [u.a.] (Hg.): Zu Epicharis. Die Welt des Daniel Casper von Lohenstein. Köln 1978, S. 50–57. – PAUL: Reichsstadt und Schauspielkunst, S. 173f.

90 Zitiert nach WOLFGANG SCHULZ: Vom Schul- und Jesuitenschauspiel zum Würzburger Stadttheater. Ein Gang durch Würzburgs Theatergeschichte von 1600 bis 1945. In: ULRICH WAGNER (Hg.): Geschichte der Stadt Würzburg: Vom Bauernkrieg 1525 bis zum Übergang an das Königreich Bayern 1814. Stuttgart 2004, S. 39–75. Das Stück war natürlich kein „typisches Passionsspiel“ wie Schulz konstatiert.

91 Vgl. HANS-JOACHIM KURZ / BÄRBEL RUDIN: Pickelhering, rechte Frauenzimmer, berühmte Autoren. Zur Ankündigungspraxis der Wanderbühne im 17. Jahrhundert. In: Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 34/35 (1988), S. 29–60, hier 50.

92 Zitiert nach RUDIN: Fräulein Dorothea, S. 102. Zur Identifikation der Truppe vgl. KURZ / RUDIN: Pickelhering, rechte Frauenzimmer, berühmte Autoren, S. 45–47; auf S. 46 Abdruck des Theaterzettels.

Provenienz) umfassende Titelliste, die er am kurpfälzischen Hof vorlegte.⁹³ Das Drama, ehemals ein Paradestück des professionellen Theaters, um die Grundanständigkeit der eigenen künstlerischen Arbeit zu belegen, schien tatsächlich nur mehr für Laiengruppen wie „die biedere evangelische Dilettantengesellschaft Kaufbeurens“⁹⁴ tauglich zu sein, die es ab 1680 mehrfach auf die Bühne brachte. Doch von einem der renommiertesten Ensembles der damaligen Zeit wissen wir, dass es die Märtyrertragödie weiterhin in Ehren hielt: die Eggenbergischen Hofkomödianten.

Gettners *Heylige Martyrin Dorothea* und Stengels Nürnberger Szenar

Wie eine Rechnung Heinrich de Veerles belegt,⁹⁵ hatte der Krumauer Hofmaler zu Beginn des Jahres 1685 einen heidnischen Gott⁹⁶ für ein nicht näher charakterisiertes Dorothea-Stück geschaffen, das wohl bald darauf in Szene gesetzt wurde (vielleicht noch am provisorischen Theater im Hirschensaal, denn das von Giovanni Maria Spinetta und Jacopo Maggi errichtete Theatergebäude im fünften Schlosshof wurde erst im folgenden Jahr endgültig bezogen). Ob dies die Krumauer Uraufführung jenes Spiels war, das uns in der Handschrift Johann Georg Gettners, der es auch „Componirt und aufgesetzt“⁹⁷ hat, erhalten geblieben ist, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Zwei Jahre zuvor war das Schauspiel zumindest nicht in der „Specification der Newen Comoedien, welche wir, ausser den andern, so reisende Comoedianten agiren, bey unß haben“,⁹⁸ enthalten, mit der die Eggenberger Truppe Markgraf Johann Friedrich überzeugen wollte, sie mitten in der Türkenkriegszeit am Ansbacher Hof spielen zu lassen. War eine Dorotheentragödie auch bei anderen Truppen noch im Repertoire, hob sich die Krumauer Fassung zu wenig von den kursierenden Adaptionen der *Virgin Martyr* ab oder war sie zu diesem Zeitpunkt eben noch nicht geschrieben? Bei derzeitiger

93 Vgl. CARL SPEYER: Magister Johannes Velthen und die sächsischen Hofkomödianten am kurpfälzischen Hof in Heidelberg und Mannheim. In: Neue Heidelberger Jahrbücher N.F. 3 (1926), S. 64–77.

94 Ebda.

95 Vgl. JIŘÍ ZÁLOHA: Divadelní život na českokrumlovském zámku v 2. polovině 17. století. In: Sborník Národního muzea v Praze 40 (1986), Nr. 2, S. 53–79, hier 75.

96 Vgl. die Regieanweisung in Gettners *Die Heylige Martyrin Dorothea*: „wird ein Altar, mit einem Götzenbild eröffnet“ (S. 114).

97 JOHANN GEORG GETTNER: Die Heyl. Martyrin Dorothea. Zentralbibliothek Solothurn, Handschriften, Sign. S 344, f. 1r. Zu Text und Kommentar vgl. meinen Beitrag in diesem Band.

98 Vgl. CURT SACHS: Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich (1672 bis 1686). In: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft XI [1909/10], S. 105–137, hier S. 133. Vgl. auch CHRISTIAN NEUHUBER: Der Vormund des Hanswurst. Der Eggenbergische Hofkomödiant Johann Valentin Petzold (um 1648–um 1721) und sein Kilian Brustfleck. In: Daphnis 35 (2006), H. 1/2, S. 263–300, hier 274f.

Quellenlage lässt sich dies ebenso wenig beantworten wie die Frage, von wem Gettner die Vorlage für seine Adaption hatte bzw. wie und in welcher Form er das Stück kennenlernte. Zumindest die älteren bzw. berufstheatererfahreneren Mitglieder der Truppe hatten zweifellos schon früher eine deutsche Bearbeitung des englischen Märtyrerstücks gekannt und wohl auch gespielt. Johann Christoph Pernecker etwa, seit 1654 in leitenden Positionen im ambulanten Schauspielergeschäft nachweisbar und aufgrund seiner Fachkenntnis 1675 von Herzog Johann Christian von Eggenberg für den Aufbau eines Theaters nach Krumau geholt, hatte mit seiner Frau Maria Anna auch bei Paulsen gespielt;⁹⁹ textversiert war sicher auch sein Kollege bei den ‚Innsbrucker Hofkomödianten‘ Johann Wohlgehaben, der schon mit Perneckers Kompagnon Johann Ernst Hoffmann und dessen Frau Maria Ursula, den Eltern von Gettners späterer Gattin Sybilla Juliana, unter dem englischen Prinzipal Joris Joliphus auf den Brettern gestanden hatte.¹⁰⁰

Ob es bei dieser einzigen Aufführung 1685 blieb oder wie oft das Stück auch anderswo zum Einsatz kam, ist nicht überliefert. Die Eggenberger Truppe behielt es sich jedenfalls auch nach der Entlassung aus den herzoglichen Diensten *in petto* und ließ das Manuskript letztlich erst nach Gettners tragischem Tod in Solothurn, der dritten Station ihrer Schweiztournee 1696/97, zurück; an diesem abseits der üblichen Theaterpfade gelegenen, strengkatholischen Spielort mag das veraltete Märtyrerstück noch Liebhaber gefunden haben. Doch Gettners Adaption scheint auch nach dem Ende der Eggenbergischen Hofkomödianten in modifizierter Form ein Fortleben gehabt zu haben. Zumindest weist ein Nürnberger Szenar, das der aus Weißenfels kommende „Principal einer Bande Hochteutscher Comoedianten“¹⁰¹ Johann Paul Stengel 1722 drucken ließ, starke Ähnlichkeiten mit dem Krumauer Abkömmling der *Virgin Martyr* auf. Die angekündigte ‚Commoedie‘ *Der Sieg und Triumph des grossen Kaysers Deocletiani. Oder Die Enthauptung der Fräulein Dorothea* war wohl – so die Annahme Rudins – während Stengels Sommergastspiels (27. Juli–1. Oktober 1722) als Dedikationsstück bei der obligatorischen Ratsvorstellung zur Aufführung gekommen.¹⁰² Angehängt war dem dreilagigen kleinen Druck ein Kupferstich, der wohl (wie die bescheidene Druckqualität vermuten lässt) nicht extra für diesen Anlass gestochen worden sein wird (Abb. 12). Dargestellt ist inmitten einer sehr einfachen Kulissenbühne mit Zwischenvorhang der Spaßmacher der Truppe, nun nicht mehr ein Pickelhäring, sondern bereits ein modischerer Harlequin mit Rautenkostüm und Pritsche. Er treibt im

99 Vgl. ADOLF SCHERL / Bärbel Rudin: Johann Christoph Pernecker. In: JAKUBCOVÁ / PERNERSTORFER: Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien, S. 506f.

100 Vgl. DUŠAN LUDVIK: Die Chronologie und Topographie der Innsbrucker Hofkomödianten (1652–1676). In: Acta Neophilologica 4 (1971), S. 3–40.

101 THEODOR HAMPE: Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806. Tl. II. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 13 (1899), S. 98.

102 Vgl. RUDIN: Fräulein Dorothea, S. 103.



Abb. 12: Nürnberger Szenar zu *Die Enthauptung der Fräulein DOROTHEA* (Stadtbibliothek Nürnberg, Sign. Will. VIII.574)

Dorotheenstück statt Morio seine Späße, doch nicht mehr in Doppel-Conference mit dem Sklaven, der wieder auf seine ursprüngliche Aufgabe als Notzuchtverweigerer reduziert wird.

Bis auf die Episodenfigur des lächerlichen Arztes, die bei Stengel gestrichen ist, gleichen sich die Rollenverzeichnisse von Gettner und Stengel; mit 12 bzw. 11 Sprechrollen (statt der ursprünglichen 20) ist das Figureninventar den personellen Möglichkeiten durchschnittlicher Wandertheatertruppen angepasst. Auch der Handlungsverlauf (vgl. Anhang 1) ist der Krumauer Fassung viel näher als dem englischen Original. Wie dort stellen sich in einem Prolog Engel und Harpax vor (wenn auch monologisch), wie dort werden Figuren, die – wie Artemia – bei Decker und Massinger noch zentrale Aufgaben hatten, eliminiert. Selbst in unbedeutenden Details finden sich Übereinstimmungen: So delektiert sich Theophilus zu Beginn des letzten Akts hier wie dort „im Schlaff=Rock“¹⁰³ an seinen vergangenen

103 Vgl. S. 121 bzw. 169.

Grausamkeiten. Das unmotivierte Vorziehen des Vergewaltigungsauftrags ist allerdings wieder revidiert. Kannte Stengel eine weitere Adaption der *Virgin Martyr*, die hier von Gettners Adaption abwich oder korrigierte er als erfahrener Theatermann intuitiv die Unstimmigkeiten im Ablauf und im Figurenprofil des Sklaven? Dass Stengels Fassung nicht allein auf den Krumauer Text zurückzuführen ist, belegt Theophils Anweisung an Macrinus, alle Christen aus den Gefängnissen zu befreien – ein Handlungsmoment, das sich schon bei Decker und Massinger, nicht aber bei Gettner findet. Auffällig sind zudem weitere Kürzungen und Simplifizierungen der Handlung in der Nürnberger Fassung; so werden etwa die beiden ersten Akte zu einem komprimiert, die wirksame Abschiedsszene zwischen Dorothea und Antoninus und selbst sein synchroner Tod fehlen völlig. Weder zum Titel des Stücks, das ja den Triumph Diokletians vermeldet, noch zur Handlungslogik passt das dramatische Ende mit seiner strapazierten poetischen Gerechtigkeit, wird doch der Kaiser bizarrerweise „von den erzörnten Göttern von Blitz und Donner erschlagen“.¹⁰⁴ Auch der Alternativtitel verspricht mehr, als er hält, denn die „Enthauptung der Fräulein Dorothea“ wird nicht gezeigt – im Gegensatz zum Krumauer Dorotheenstück, wo nicht nur die Exekution zu sehen war, sondern daran anschließend „der heylige Dorothea Leychnam, vnd Kopff, ieder absonderlich mit Lorberkranz vnd Balmzweigen, [...] vnter Sanffter Music“ präsentiert wurde. Dem empfindsameren Publikum des 18. Jahrhunderts waren solche Hinrichtungsszenen und Schaustellereien wohl nur mehr schwer zuzumuten; dafür reüssierten sie im Marionettentheater.

Abgesang im Puppentheater

Die erste Nachricht über eine trivialisierte Puppenspielfassung, in der die Köpfe noch rollen durften, findet sich 1705 in Hamburg, wo man die Enthauptungsszene mit „lieblichem Gesange“¹⁰⁵ garnierte. Drei Jahrzehnte später zählte die *Dorothea* bereits – neben *Tamerlan*, *Adam und Eva* sowie *Karl XII.* – zu den vier prototypischen Beispielen der Gattung, für die frankophile Theaterconnaissure wie Jakob Friedrich von Bielfeld nur mehr Verachtung übrig hatten.¹⁰⁶ 1736 hatte Bielfeld eine Straßburger Darbietung (wohl des Marionettenroutiniers Franz Leopold

104 Vgl. S. ebda.

105 JOHANN FRIEDRICH SCHÜTZE: Hamburgische Theater-Geschichte. Hamburg 1794, S. 97.

106 Vgl. RUDIN: Fräulein Dorothea, S. 108. Tatsächlich hatten sich diese antiquierten Repertoirestücke auch im Theater mit Lebendarstellern erhalten, wie die Programmzettel für die Merseburger Wintersaison 1753/54 der Gesellschaft Johann Martin Lepperts belegen, vgl. dazu auch BÄRBEL RUDIN: Banise als Haupt- und Staatsaktion. Zum erfolgreichsten Lückenbüßer der deutschen Verspätung im Drama. In: DIETER MARTIN / KARIN VORDERSTEMANN (Hg.): Die europäische Banise. Rezeption und Übersetzung eines barocken Bestsellers. Berlin 2012, S. 67–90, hier 85ff. In August Wilhelm Ifflands Lustspiel *Die Marionetten* (1807), in dem der biedere Geheimrat Ward zum Entsetzen seiner Frau ein antiquiertes Dorothea-Stück auf seiner Liebhaberbühne inszenieren möchte, wird die Puppenmetaphorik zum Spiegel einer spießbürgerlichen Kultur.

Nafzer) gesehen und diese in seinen *Progrés des Allemands* (1752) geschildert, um das lamentable Niveau des deutschen Theaters zu illustrieren. Ins Zentrum der Puppenspiel-Dramaturgie war die lustige Figur gerückt, die sich durch die Unbildden der Geschichte hindurchwurstelte, weitgehend unberührt vom Schicksal ihrer Gefährten, die nur noch durch ihre spektakulären Tode punkten. Diese durften nach den Illusionierungsgewohnheiten der Puppenspielbühne durchaus reversibel und wiederholbar sein. So erinnert sich der Hamburger Theaterhistoriker Johann Friedrich Schütze 1794 an eine Aufführung „auf der Schusterherberge am Gänsemarkt“ wenige Jahre zuvor, in der „von einer Gesellschaft lustiger Zuschauer gleich nach Enthauptung der Marionettendorothea ein Da Kapo angestimmt ward, welches der gefällige Prinzpal durch nochmalige Absäbelung des wiederangehefteten Dorotheenhauptes zu befriedigen nicht ermangelte.“¹⁰⁷ Dass den ehrenfesten Aufklärern diese moralische und handlungslogische Beliebigkeit des totalen Spiels unangenehm war, liegt auf der Hand. Die Romantiker dagegen mit ihrem Ideal einer entfesselten Einbildungskraft und dem Faible für Irrationales und Phantastisches hatten ein ganz anderes Sensorium für die besonderen Qualitäten des Marionettenspiels. In seiner späten Novelle *Eine Sommerreise* (1834), die seine Reise nach Süddeutschland im Jahr 1803 literarisch verarbeitet, lässt Ludwig Tieck den ihm sehr nahe stehenden Protagonisten Ferdinand begeistert vom Marionettentheater der Kompagnons Johann Georg Dreher und Joseph Schütz in Quedlinburg berichten, das unter andern „wunderbaren Stücke[n]“ auch eine „heilige Dorothea“ aufführte, die „ziemlich genau der Tragödie [folgte], welche die Engländer Massinger und Decker über diesen Gegenstand gedichtet haben.“¹⁰⁸ Die Figuren, so erläutert Ferdinand,

waren ziemlich groß und wurden sehr geschickt durch eine künstliche Wage und Gewichte regiert, die die Glieder in Bewegung setzen, indem die Fäden an den Fingern der Dirigirenden hingen. Am künstlichsten aber war die Figur des Lustigmachers oder des Casperle, wie er hier genannt wurde. Nach einiger Zeit glaubte man ein wirkliches lebendes Wesen zu sehn; man zweifelte nicht mehr an dem Mienenspiel und er machte mich so lachen, wie ich es nur selten im Leben vermocht habe. Ich erkannte hieraus, wie die Maske, wenn ein gutes Gedicht nur übrigens gut gespielt würde, gewiß nicht die Täuschung stören oder aufheben könne.¹⁰⁹

Auch im einzigen Dorothea-Marionettenspiel, von dem uns der Text überliefert ist (vgl. Anhang 2),¹¹⁰ hat Casperle die Rolle des Spaßmachers übernommen; doch

107 SCHÜTZE: Hamburgische Theater-Geschichte, S. 96f.

108 LUDWIG TIECK: Eine Sommerreise. In: Urania. Taschenbuch auf das Jahr 1834. Leipzig 1834, S. 73–237, hier 203.

109 Ebda.

110 Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Sign. GSA 97/VSt 111.

ist er in Wangulys *Die Enthauptung der Heiligen Dorothea* kein direkter Nachfolger mehr der opportunistischen Lebenskünstler Hercius, Spungius, Morio oder Harlequin. Ganz der Domestizierungs- und Infantilisierungstendenz entsprechend, die nach den hitzigen aufklärerischen Debatten um die Funktionalität der lustigen Figur ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zu beobachten ist, übernimmt der gutmütig-einfältige Casperle nun den Part Angelos als getreuer Diener seiner Herrin. Seine Komik entspringt nicht mehr dem normwidrigen Laster, sondern seiner Naivität, Tollpatschigkeit und Vergesslichkeit, gepaart mit seinem absichtslosen Bemühen, es allen recht zu machen. Auch sonst überrascht das Stück mit zahlreichen Neuerungen. Die wichtigste ist die neueröffnete Konfliktebene zwischen Theophil und Dorotheas Anbeter, der hier Duosar heißt. Beide sind Heerführer Diokletians, doch fühlt sich der ehrgeizige Theophil zurückgesetzt und sucht nach Wegen, seinen jüngeren Widersacher zu beseitigen. Als ihm sein Mohr (vielleicht eine funktionale Verschmelzung von Harpax und Morio) einen Komplott Duosars eröffnet, glaubt er sich am Ziel. Doch der Kaiser kann und will seinen geliebten ersten Heerführer nicht fallen lassen und sieht eine Lösung: Sollte Theophils Tochter Antafolia Dorothea bekehren, würde er sie zu seiner Gattin machen und Duosar mit Dorothea verbinden. Antafolia aber schändet nach ihrem Gespräch mit Dorothea das Jupiterbild, bekennt sich zum christlichen Glauben und wird vom Vater ermordet. Duosar, der mit einer kaiserlichen Begnadigung die Hinrichtung Dorotheas noch verhindern möchte, kommt zu spät und erdolcht sich selbst. Als sich der Mohr schließlich als Höllengeist entpuppt, ruft Theophil verzweifelt um Hilfe und erhält sie in einer himmlischen Erscheinung. Tief erschüttert bekehrt er sich und ist damit Vorbild für den Oberpriester, der sich mit seiner Priesterschaft zu Christus bekennt. Allein der Kaiser vertraut noch seinen Göttern und fleht sie um ein Zeichen an; als der Blutrichtersaal zerschmettert wird, stürzt sich Diokletian desillusioniert in sein Schwert.

Die Puppenspiel-Fassung Wangulys, von dem nichts weiter bekannt ist als dieses Textbuch aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, zeigt anschaulich, welchen Transformationen das Spiel auf seinem Wanderweg durch die Zeiten unterworfen war. Die Motivation der Eifersuchtsintrige verlagerte sich von enttäuschter Liebe hin zum Streben nach Macht, die karnevalistische Subversivität der Komik wich einem heiter-sentimentalen Mitlachen, der exemplarische Einzelfall als Leitbild der Lebensführung wurde zum spontanen Ausgangspunkt einer neuen Weltordnung. Und doch bleibt zwischen den groben Handlungszügen, den grellen Effekten und logischen Brüchen eine Familienähnlichkeit mit all den kursierenden Versionen der einen Geschichte erkennbar, die immer ihr Publikum fand und von dessen Vorlieben geprägt wurde. In ihrer Simplizität mögen sich solche Residuen des professionellen Theaters als wesentlicher Teil der Volksunterhaltung denn auch wieder den zur selben Zeit noch mancherorts kursierenden traditionellen geistlichen Laienspielen angenähert haben.

Anhang 1

Die Heutige COMMOEDIE

Betitul:

Der Sieg und Triumph
des grossen Kayser
DEOCLETIANI.

Oder

Die Enthauptung der Fräulein
DOROTHEA.

Die

Nach=Comœdie,
wird Betitul:

Die drey bezauberten Liebhaber.
ANNO MDCCXXII. <2r>¹¹¹

Actores.

1. Kayser Deocletianus.
2. Theophilus Groß=Cantzler.
3. Dorothea.
4. Christetta / des Groß Cantzlers Tochter.
5. Antoninus.
6. Marcrinius.
7. Engel.
8. Harpax / ein Unter=Irrdischer Geist.
9. Harlequin.
10. Der gefangene König von Epiro.
11. Slav. <2v>

NB.

In Prologo præsendiret sich Harpax, welcher sich resolviret / dahin zu trachten / wie er durch seine List alle Christen zu verführen / und ihnen Schaden zufügen wolle. Zu solchem Ende er auch von seinem Lucifer wäre beordert worden / sich auch in solcher Meynung wieder zurück in seinen Höllen=Schlund verfüget. Hernach kommt ein Engel / meldet in schönen Versen / wie er die Macht und Tyraney des Teufels zernichten / und denen Christen vergnügte Ruhe und alles Wohlergehen verschaffen wolle. <3r>

111 Transkribiert nach dem Exemplar der Stadtbibliothek Nürnberg, Sign. Will. VIII.574, 8°. Die Schrägstriche (Virgeln) werden konsequent mit Spatium davor und danach wiedergegeben, Trennungszeichen am Zeilenrand werden nicht übernommen, Emendierungen werden markiert, Punkte jedoch stillschweigend ergänzt.

ACTUS I.

- Sc. 1. Theophile / Harpax verspricht Theophile seine treue Dienste beständig zu leisten / und ist bedacht / Theophile so weit zu verführen / daß er nichtes thun / als allen Christen grossen Schaden zufügen. Beyde sind auch sehr erfreuet über die Gefangenschafft des Königes Epiro / berathschlagen sich auch dem Kayser aufzuzuwarten.
- Sc. 2. Kayser auf dem Thron / bey ihme Antoninus / Marcrinius / Theophile / Harpax / der König von Epiro / in Ketten gefesselt / Christetta / der Kayser / rühmet seine glückliche Regierung / wie er durch seine Macht es so weit gebracht / daß er der Epiroten bezwungen / und ihren König gefänglich bekommen habe / erkundiget sich / wer Zeithero ein so grosser Verfolger der Christen gewesen seye. Darauf Theophile durch den Harpax vorstellig gemacht wird / welcher von den Kayser gnädigst aufgenommen / und ihme Befehl ertheilet / noch ferner in seinen Eifer gegen die Christen fortzufahren. Gehen endlich ab.
- Sc. 3. Engel und Arlequin / befraget Arlequin / ob der Dorothea Befehl verrichtet / und das Geld unter die Armen ausgetheilet hätte / welches mit Ja beantwortet.
- Sc. 4. Dorothea fraget ihm auch / ob er das Geld unter die Armen getheilet hätte / saget er ihr / er habe ihren Befehl gehorsamet. Gehen miteinander ab.
- Sc. 5. Theophile / Harpax auf der Seite / Marcrinius wird von Theophile befraget / wie sich sein Herr Vetter Antoninus befindet / welcher ihme mit wenigen Worten solches benachrichtet. Harpax erzehlet Theophile / wie sein Herr Vetter in die Dorothea verliebt seye / worüber er sehr erzörnet / und entschließt sich auf ihr Thun und Lassen genau Acht zu haben. Gehen ab.
- Sc. 6. Dorothea, Marcrinius benachrichtet der Dorothea wie sehr Antoninus sie liebet / zu ihnen kommt *Ar*
- Sc. 7. Antoninus / verehret sie mit einem Glückwunsch / Dorothea aber giebt ihm zu verstehen / er solle die Liebe / so er gegen sie traget / fahren lassen / und selbige der Arthemias schencken / welche ihme der Kayser zu einer Braut gewidmet hätte.
- Sc. 8. Theophile mit Harpax und Arlequin / Theophile ist sehr erzürnet / weil er Antoninum bey der Dorothea antrifft / zu ihnen kommt
- Sc. 9. Engel / als Harpax den Engel ersiehet / fällt er in eine Ohnmacht.
- Sc. 10. Der Kayser ist darüber erzürnet / daß Antoninus die Printzessin Arthemias verachtet / und die Dorothea zu lieben beginnet. Verlangt von Dorothea / sie sollte ihren Christlichen Glauben verlassen / worinnen aber die Dorothea Lebenslang beständig zu bleiben verspricht.

ACTUS II.

- Sc. I. Theophile / Christetta / er schicket die Christetta zur Dorothea / um dahin zu trachten / wie sie die Dorothea bereden *Ar* möge / von ihrem Christen Glauben abzulassen / und ihre Götter anbeten. zu ihr kommt

- Sc. 2 Dorothea / Christetta stellet solches der Dorothea vor / selbige beschreibt ihr die Glückseeligkeit ihres Glaubens / dahingegen sie keine Hülffe und Trost von ihren ohnmächtigen Göttern zu gewarten hätte / es wird der Christetta Hertz durch die Dorothea erweicht / und entschlieset sich den Christen Glauben anzunehmen / bittet die Dorothea / ihr best=möglichsten Unterricht zu ertheilen / gehen ab.
- Sc. 3. Kayser Theophilus / Harpax / Theophi·lus berichtet / daß er auf des Kaysers Befehl / seine Tochter Christetta zu der Dorothea gesandt hätte / um selbige zu bereden / daß sie den Christlichen Glauben verlassen / und ihre Götter anbetten möge / der Kayser ertheilet Befehl / den Tempel zu eröffnen / damit die erzörnten Götter mögen versöhnet werden.
- Sc. 4. Dorothea / Christetta / selbige soll auf Befehl ihres Vatters die Dorothea zur Verehrung der Götter veranlassen / sie vermerckt aber durch derer beyden Verachtung der Götter / daß Christetta auch <5r> eine Christin worden / Theophi·lus beschlieset durch einen Stoß seiner Tochter das Leben zu nehmen / gehen ab.
- Sc. 5. Arlequin wird von Harpax in Dienste genommen / welcher ihm auch grosse Versprechung so wohl mit Geld / als auch mit schönen Kleidern thut. Gehen ab.

ACTUS III.

- Sc. 1. Antoninus und Marcrinius / Marcrinius tröstet ihn / er solte doch seine Traurigkeit mindern / und dem Himmel vertrauen / Arlequin überbringt ein Pulffer / welches ihme sein Herr Vetter Theophile schicket / er soll es auf sein Haupt streichen / selbiges würde die Kranckheit bald mindern.
- Sc. 2. Theophile befraget / ob es sich nicht besserte / und ob er nicht von der Liebe gegen die Dorothea ablassen wolle / Antoninus saget / daß er in seiner Liebe wolle beständig verharren / schicket Marcrinio die Dorothea zu holen / zu ihnen kommt <5v>
- Sc. 3. Dorothea und Engel / Theophi·l befiehet einen der stärcksten Slaven zu holen / welcher die Dorothea schänden soll.
- Sc. 4. Slav / wird befehliget / obigen Willen an der Dorothea zu vollziehen / der Slav aber saget / ob das eine Ritterliche That wäre / sollte er es selbsten thun / giebt Befehl die Henckers Knechte zu holen / um der Dorothea grosse Marter anzuthun / kommen
- Sc. 5. Die Henckers Knechte / und wollen seinen Willen vernehmen / er verspricht ihnen vieles Geld / wann sie die Dorothea auf das grausamste peinigten / indeme sie es ins Werck richten wollen / werden sie durch Schläge des Engels davon abgehalten / daß sie nicht vermögend sind / solches ins Werck zu richten / Theophile ruffet Harpax.
- Sc. 6. Harpax will den Befehl des Theophile vernehmen / er gebietet Harpax / die Dorothea in Obacht zu nehmen / damit sie ihre Straffe empfangen.

- Sc. 7. Der Engel / welcher der Dorothea Trost zuspricht / sie sollte in ihrem Glauben beständig verharren / sie sollte nur alle Mar=ter erdulden / welche ihr soll angethan wer=de:n / er wolle ihr zur Seiten stehen / und ihre Leid=ide Schmetzen versüssen. Gehen ab.
- Sc. 8. Theophile / Dorothea / Theophile befiehet die Dorothea auf den Richt=Platz zu führen und das Haupt abzuschlagen / und begehret Früchte / so sie ihm aus dem Garten schicken soll / verspricht ihm solches / Gehen ab.

ACTUS IV

- Sc. 1. Theophile im Schlaff=Rock / rühmet wie viel tausend Menschen er durch seine Grausamkeit habe hinrichten lassen / zu ihm kommt
- Sc. 2. Der Engel mit Früchten / welche ihm die Dorothea aus dem Garten überschicket / er befraget den Engel / ob er nicht auch in diesen Garten kommen könnte / worüber ihm der Knab vor seinen Augen verschwind / er gehet in sich / und betauret die Marter / so er denen Menschen unschuldiger Weisse anthun lassen / ruffet Marcrinius.
- Sc. 3. Marcrinius fraget was er befehle / .6v Theophile saget ihm / er solte augenblicklich alle Gefangene loß lassen / und ihre Freyheit ihnen ertheilen. Gehet ab.
- Sc. 4. Der Kayser fraget / ob der Theophile die Dorothea habe ertödtet lassen / saget er ihm / mit was grosser Standhaftigkeit sie in den Todt gegangen sey / und verkündiget ihm die grosse Reue / so er högte über ihren Todt / meldet auch zu gleich / daß er sich entschlossen / den Christen Glauben anzunehmen und darinnen seine noch übrige Lebens=Zeit zu beschliessen / worüber der Kayser erzürnet / und ertheilt Befehl den Henckers=Knechten / sie sollen den Theophile auf das allergrausamste martern / und seinen Tod befördern / er wird mit Zangen gezwickt / und muß seinen Geist elendiglich wegen Standhaftigkeit des Glaubens aufgeben / darauf der Kayser von den erzürnten Göttern von Blitz und Donner erschlagen wird / und also jämmerlich und in voller Verzweifflung stirbet.

Anhang 2

Die Enthauptung der Heiligen Dorothea Schauspiel in 3. Aufzügen von Wanguly *17*¹¹²

Personen.

Diocletiano. Letzter Kaiser der Heiden.
Duosar. Erster Heerführer.
Theophilus. Zweiter Heerführer.
Antafolia. seine Tochter.
Dorothea. hinterlassene Tochter eines Christen-Königs.
Hano. der Mohr von Cassara.
Hagoni. Oberpriester.
Casperle. Dorothea's Diener.
Angil. } Erscheinungen.
Asmuleus. }
Priester des Jupiters.

Das Stück spielt in Cassara. *27*

Erster Aufzug.

Erster Auftritt. Erste Scene.

Saal im kaiserlichen Schlosse.
Der Kaiser Diocletiano, Duosar, Theophilus
Hano der Mohr und Wache.

KAISER. Konnt' des Jovis Donnerkeil das Rund der Welt bezwingen,
So wird mein Schwert durch Feindes Herzen dringen,
Ich führe das stolze Glück an diamant-goldnen Ketten
Wer ist auf dieser Welt, der sich vor mir kann retten
Ja alles, was an mir ist wird lauter Grausamkeit
Obschon die ganze Welt Rache, ach und wehe schreit. – –

112 Transkribiert nach der Handschrift GSA 97/Vst 111 der Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv. Für die Edition gelten dieselben Richtlinien wie bei der Transkription von Gettners *Die Heylige Martyrin Dorothea* (vgl. S. 128f); darüber hinaus: die Majuskel- / Minuskel-Variabilität bei d und h durch zwei Majuskelvarianten wird in der Transkription kontextuell angepasst, Bindestriche ersetzen Doppelstriche, Unterstreichungen werden nicht übernommen.

Das neu erstandene Christenthum werd ich vernichten

Oder die Krone der Heiden nicht länger auf meinem Haupte tragen – –

DUOSAR. Großer Kaiser schon ist das Christen-Heer geschlagen, ich bringe dir den Sieg und zugleich das Haupt des Christen Königs. *2v*

KAISER. Duosar! welchen Dank bin ich dir schuldig! Du bist der einzige Erhalter von Cassara. Nach meinem Tode prange die Krone auf deinem Haupte. – – Meine Freunde! wer von Euch hat eine Gnade zu bitten? Sprechet frei! Heute soll alles erfüllt werden.

THEOPHILUS. Großer Kaiser! Du bist heute gnädig gegen deine Sklaven. Ich wage eine Bitte, großer Kaiser! Du bist der größte Feind der Christen und gleichwohl duldest du eine Christin an deinem Hofe, die täglich tapfere Haiden zum Christen Herrn überführt. Mir selbst hat sie zwei Söhne geraubt. Lasse sie morden, sonst wehe Cassara! – –

KAISER. Diese Bitte zu erfüllen steht nicht in meiner Macht. Ihr Vater hat mir in einer Schlacht das Leben gerettet, ich schwur ihm dafür seine Familie zu schützen, und diesen Schwur kann ich nicht brechen.

THEOPHILUS. Erlaube, großer Kaiser! was du dem Vater *3r* versprochen hast, bist du nicht schuldig der Tochter zu halten, mit ihm starb auch dein Versprechen.

KAISER. Du hast Recht Theophilus. Wohlan! man lasse einen Scheiterhaufen errichten, darauf soll in Gegenwart des Volkes Dorothea sterben.

DUOSAR. Nehme dein kaiserliches Wort zurück! Ich glaube man wird Jupiter ein größeres Opfer bringen, wenn man Dorothea bewegen könnte, wieder zurück zu kehren zum heidnischen Glauben.

THEOPHILUS. Feldherr! was wagt Ihr! – Ihr bittet für den Tod einer Feindin. Dorothea verläßt ihren Glauben nicht.

KAISER. Schweig' Theophilus! – Der Mann der im Stande ist ein ganzes Heer zu schlagen, wird auch vermögend seyn, das Herz eines Weibes zu besiegen. Eile sogleich zu Dorothea und bringst du mir eine erwünschte Nachricht, so werde ich dich kaiserlich belohnen; aber *3v* zuerst folge mir in meinen Blutrichter-Saal, dort werde ich die Urtheile sprechen über die gefangenen Christen. – Du allein Duosar – nicht Theophilus. – *(Beide ab.)*

2^{ter} Auftritt.

Theophilus und der Mohr von Cassara.

THEOPHILUS. Das ist zu viel! – Das muß ich hören! – Du allein Duosar – nicht Theophilus! – so weit bin ich gesunken, doch ich schwöre nochmals Rache und soll das mein Leben kosten. Ich werde dich stürzen! *(zu dem Mohr)* Was saßest du so gedankenvoll da? – Hast du auch die Worte des Kaisers vernommen?

MOHR. Großer Gebieter! Erlaube daß ich auf mein Angesicht falle!

THEOPHILUS. Was verlangst du?

MOHR. Großer Herr! ich habe dir ein Geheimniß zu entdecken! *4r*

THEOPHILUS. Das Geheimniß kann nicht groß seyn, das ein Schwarzer verbürgt, spreche frei!

MOHR. Großer Herr! Ihr werdet betrogen von dem Feldherrn, er giebt vor, er hat das Christen Heer geschlagen! – nein großer Gebieter! er ist einverstanden mit dem Christen König, einen Wink mit einem weißen Tuche aus dem Fenster des Palastes und die Christen stürmen Cassara; auch sucht der Feldherr nur Gelegenheit zu Dorothea zu kommen, um mit ihr entfliehen zu können. – Denn er selbst hat dem Christen König zugeschworen Dorothea zu retten.

THEOPHILUS. Schwarzer! – sprichst du Wahrheit, so viel Gold sollst du haben, wie du schwer bist. – Denn so hätte ich Gelegenheit mich zu rächen.

MOHR. Ueberzeuge dich von der Wahrheit meiner Worte! gehe zu Dorothea und du wirst dich vollkommen überzeugen.

THEOPHILUS. Gut! ich glaube deinen Worten und deine Belohnung ist groß. – (ab.) <4v>

3^{ter} Auftritt.

(Der Mohr allein.)

MOHR. Bald wären meine Arbeiten vollendet, nun geschwinde zum Christen Herrn, Cassara muß stürzen. – Elende Heiden! ihr sollt an Hano, den Mohren von Cassara, gedenken. – – (ab.)

4^{ter} Auftritt.

Erste Scene.

(Das Theater verwandelt sich in Dorotheas Zimmer.)

(Casperle allein)

CASPERLE. Das muß ich gestehen, so einen vergnügten Tag wie den heutige-n, habe ich noch nicht erlebt. – Meine Prinzessin Dorothea ist eine herrliche Dame. Sie sagte heute zu mir: Komm mein guter Diener! Hier hast du eine Hand voll Goldstücke, trag es den armen Gefangenen hin, – Nun diese Freude, diese Glückwünsche. Nun mir kann es in dieser Welt nicht schlecht gehen; denn wer den Armen Gutes thut hat immer Glück!

5^{ter} Auftritt.

Dorothea und Casperle.

DOROTHEA. Kommst du schon von den Armen und Gefangenen zurück? <5v>

CASPERLE. Ja! gnädige Prinzessin! Sie wünschen Euch tausend Stufen über den Himmel hinaus! allein es waren heute so viel Armer ich habe mit dem Gelde nur knapp gereicht. – –

DOROTHEA. Schweige davon! Gehe nur vor die Thüre, es mag kommen wer da will, es kann mich Niemand sprechen.

CASPERLE. Wie Ihr befiehlt. (*ab.*)

6^{ter} Auftritt.

(*Dorothea allein.*)

DOROTHEA. Ich habe keine bleibende Stelle mehr! ach hätte ich vollendet! Könnte ich bei dir seyn guter Vater!

7^{ter} Auftritt.

(*Casperle und Dorothea.*)

CASPERLE. Verzeiht, daß ich wieder da bin! allein, der Feldherr Duosar ist vor der Thür, er wünscht Euch zu sprechen.

DOROTHEA. Der Feldherr! – Doch er sey mir willkommen! (*Casperle ab.*) <5v>

8^{ter} Auftritt.

Duosar und Dorothea.

DUOSAR. Verzeiht Dorothea, wenn ich Euch störe, allein ich komme im Namen des Kaisers, und ich hoffe in diesem Namen willkommen zu erscheinen.

DOROTHEA. Seid mir herzlich willkommen! Entledigt Euch Eures Auftrags!

DUOSAR. Dorothea! es ist Euch bekannt, daß Euer Vater dem Kaiser das Leben gerettet hat. Der Kaiser schwur Eurem Vater, seine Familie zu schützen. Er hat bis hierher sein Versprechen gehalten. Allein Ihr führt dem Kaiser täglich so viele tapfere Heiden zum Christen Herrn über, so läßt Euch der Kaiser sagen, Ihr sollt Euch entschließen diesen Augenblick Cassara zu verlassen oder wieder den heidnischen Glauben anzunehmen.

DOROTHEA. Feldherr! wie sehr habe ich mich in Euch getäuscht; erinnert Euch Eures Versprechens! –

DUOSAR. Vergebt Dorothea! daß ich Euch diesen entehrenden Antrag that. Auf des Kaisers Befehl muß ich bei Euch erscheinen, <6r> und so finde ich Gelegenheit Euch zu retten! – Dorothea! in dieser Stunde verspreche ich dem Christen König Euch in das Lager zu bringen und dadurch mich selbst zu retten. Seyd Ihr willens mir zu folgen? in diesem Augenblick erregt es keinen Verdacht.

(*Theophilus der sie bisher belauscht hat, stürzt wüthend herbei*)

THEOPHILUS. Halt ein! verwegener, undankbarer Slave! – Ist dieses der Dank und der Gehorsam, den du deinem Kaiser schuldig bist? Mit dieser Zauberin flüchtig zu werden und Cassara an die Feinde zu verkaufen? Dein Tod und Untergang ist gewiß.

DUOSAR. Wer hat dich zu meinem Richter ernannt? – Ich bin der Liebling des Kaisers!

(wendet sich zu Dorothea) verzeiht dem, was hier geschehen ist. –

(Theophilus ruft der Wache. Sie ergreifen Dorothea und schleifen sie fort. – Duosar zieht sein Schwert, allein man entwaffnet ihn.)

DUOSAR. (im Abgehen.) Ich schwöre bei dem Gott der Christen, Dorothea ist mein. – ‹6v›

9^{ter} Auftritt

(Theophilus allein.)

THEOPHILUS. So hette ich Stoff zur Rache. Duosar und Dorothea müssen sterben.

10^{ter} Auftritt.

Theophilus. Der Kaiser.

(Theophilus fällt vor dem Kaiser auf seine Kniee.)

KAISER. Stehe auf! was soll das bedeuten? wo ist mein Duosar?

THEOPHILUS. Großer Kaiser vergebe was ich wagte! und staune über meine Nachricht! Die Verrätherei des Duosar war mir bekannt, und ich wagte es, ihn bei Dorothea zu belauschen und ich fand alles so wie mir der Mohr entdeckte. Duosar wollte mit Dorothea entfliehen. Verzeiht großer Kaiser, ich habe Dorothea einkerkern lassen. Wo aber der Feldherr ist, ist mir nicht bewußt.

KAISER. Duosar liebt die Christin?

THEOPHILUS. Ja großer Gebieter! Höre meine Bitte, lasse sie Beide morden, sonst wehe Cassara. ‹7r›

KAISER. Das vermag ich nicht. Er ist der Liebling des Volkes. – – Doch ein Mittel bleibt uns übrig. Deine Tochter ist eine eifrige Verehrerin von Jupiter. Schicke deine Tochter zu Dorothea, vielleicht ist sie vermögend sie zu bereden ihren Glauben zu verlassen. Vermag sie dieses, so wähle ich deine Tochter als meine Gattin und gebe sie dem Volke als Kaiserin und Duosar wird mit Dorothea verbunden. (ab.)

THEOPHILUS. Danke dir großer Kaiser für deine Gnade.

11^{ter} Auftritt.

(Theophilus allein)

THEOPHILUS. Nun bleibt mir nichts mehr zu wünschen übrig. Meine Tochter Kaiserin. – Ich der nächste am Kaiserlichen Throne. Nun Duosar nun Dorothea. – Wer wird am Ende siegen – Theophilus – und ihr Beide müßt stürzen.

12^{ter} Auftritt.*Antafolia und Theophilus.*

ANTAFOLIA. Lieber Vater gut daß ich Euch treffe, sagt wo ist der Feldherr? Ich wollte ihm meinen Glückwunsch bringen zu dem großen erfochtenen Sieg. <7v>

THEOPHILUS. Meine Tochter! Wünsche dem Feldherrn kein Glück zu dem erfochtenen Sieg. Duosar ist meineidig an seinem Kaiser, wie auch an seinem Gott Jupiter. Er ist verschworen mit dem feindlichen Heere, so eben wollte er mit Dorothea flüchtig werden. Liebe Tochter! du bist im Stande uns alle vom Untergange zu retten. Eile zu Dorothea, wende alle deine Beredsamkeit an, suche sie wieder zum Heidenthum zu bringen. Vermagst du das große Werk zu vollbringen, so wählt dich der Kaiser zur Gattin. Bedenke das große Glück mein Kind! – und Duosar wird mit Dorothea verbunden.

ANTAFOLIA. Bester Vater! ich werde alles anwenden Dorothea von ihrem Glauben zu bringen und nicht allein ich bin glücklich auch du mein Vater! – Ich kenne deine Wünsche. Bald sehen wir uns wieder. (ab.)

(*Theophilus ruft: Wache! – – Casperle erscheint.*)

13^{ter} Auftritt.

CASPERLE. Verzeiht Herr Stofelfuß, daß ich komme, allein es ist keine Wache mehr da. Alle sind bei dem Feldherrn <8v> und keiner ist im Stande ihn zu halten, wenigstens hat er schon einige zwanzig erschlagen.

THEOPHILUS. Ist es dem Kaiser gemeldet?

CASPERLE. Der Herr Kaiser ist dabei und findet den größten Spas daran.

THEOPHILUS. Nun eile so schnell als möglich zu dem Hohenpriester und sage daß der morgende Tag zum Opferfest bestimmt ist, mit dem Frühesten sollen alle Priester erscheinen und alle Rauchfässer mitbringen. (ab.)

14^{ter} Auftritt.*Casperle allein.*

CASPERLE. Nun weiß ich nicht ob ichs recht verstanden habe, und noch einmal zu fragen, da fährt er auf und ich erschrecke, – und kann daraus entstehen, daß ich mich desperat ärgere. Nun was ich verstanden habe: die Priester sollen alle große Weinfässer mitbringen. Das ist etwas für meine Umstände. Nun für heute gute Nacht. Morgen bei dem Schuppitter ein Mehreres. (ab.)

(*Der Vorhang fällt.*)

(*Ende des ersten Aufzuges.*) <8v>

Zweiter Aufzug.

(Tempelsaal des Jupiters. Jupiter steht auf einem erhabenen Throne. Ein Zug von Priestern, die Jupiter das Opfer bringen. Dann folgt der ganze Hof, nur Duosar nicht. Nach geendigtem Opferfest erscheint der Kaiser allein im Tempelsaale und fällt vor Jupiters Throne auf sein Angesicht.)

KAISER. *(indem er sich vom Boden erhebt)* Großer Jupiter! Helfer aller Heiden! Höre die Bitte deines Slaven! Wir bringen dir heut ein heiliges Opfer in deinen geheiligten Tempel – eine Christin. Erleuchte ihr Herz, damit sie einsieht, daß der heidnische Glaube der wahre ist. – Ich eile in die Vorhalle um alles Opfer und Feuer zu vergrößern, dadurch deine göttliche Liebe zu gewinnen. *(ab.)*

2^{ter} Auftritt.

Antafolia und Dorothea.

DOROTHEA. Ich bitte Euch, redet nicht so laut, wir sind beide verloren.

ANTAFOLIA. Traget keine Sorge, liebe Freundin! Euer Leben werde ich schützen, – und muß ich sterben, – so sterbe ich als Christin! – Doch stille! mein Vater kömmt. *«9»*

3^{ter} Auftritt.

THEOPHILUS. *(indem er auftritt, fällt er vor Jupiters Throne nieder.)* Heiliges Wesen! Dir sey mein Dank gebracht; durch deinen Willen geschieht mein großes Glück. *(zu Antafolia.)* Meine liebe Tochter! welchen Dank bin ich dir schuldig? Doch Jupiter wird dich lohnen. *(zu Dorothea.)* Und du Dorothea wirst durch den Wechsel deines Glaubens dann Glück finden. *(zu Antafolia.)* Nun liebe Antafolia zeige Dorothea unsere neuen Ceremonien, dann gebe ich dem Oberpriester einen Wink und das Opferfest kann beginnen.

ANTAFOLIA. Mein Vater! Achtzehn Jahre habe ich vor diesem Götzenbild meine Knie gebeugt, allein von heute an nicht mehr, wisse, ich bin Christin.

THEOPHILUS. Jupiter stehe mir bei! was höre ich? – Hat dich die Zauberin auch bethört? so wie deine beiden Brüder? Ich gebiete dir kniee nieder! oder Jupiter wird dich mit seinen Donner und Blitz zerschmettern.

ANTAFOLIA. Mein Vater! ich fürchte deine Drohung nicht. Jupiter kann mir nicht schaden. Was ist dieses Götzenbild? Er kann sich nicht helfen und soll uns Menschen glücklich machen! Es ist ja nichts *«9v»* als eine Bildsäule. Die Macht und Stärke des Jupiters will ich dir zeigen. *(Sie stößt den Jupiter vom Throne.)* Nun mein Vater, wo bleibt sein Blitz, ich höre auch seinen Donner nicht.

THEOPHILUS. Weh mir unglücklichen Vater! Siehe da die Priester fallen alle auf ihr Angesicht, da sie die Greuelthat sehen. Meine Tochter! mein einziges geliebtes Kind! Bedenke, was du gethan hast! Du hast den vom Throne geworfen, den deine Väter und Urväter

anbeteten! Du bist bethört, bezaubert von Dorothea. Gehorche den Worten deines Vaters. Hebe Jupiter wieder auf seinen Thron und es sey dir alles vergessen.

ANTAFOLIA. Nein! mein Vater! ich bin eine Christin!

THEOPHILUS. (*zieht einen Dolch aus dem Gürtel.*) Siehe elende Schlange, an diesem Dolche klebt das Blut deiner beiden Brüder, willst du ihnen nachfolgen? willst du auch ein Opfer werden?

ANTAFOLIA. Ja, mein Vater! ich bin bereit, hier ist meine Brust, ich sterbe als Christin.

THEOPHILUS. (*stößt ihr den Dolch in die Brust. Sie fällt in Dorothea's Arme. Theophilus ruft um Hülfe. Einige heidnische Frauen tragen Antafolia ab und Dorothea wird der Wache übergeben.*) *10r*

THEOPHILUS. (*fällt vor Jupiter auf sein Angesicht.*) Großer Helfer aller Heiden! Höre die Bitte eines unglücklichen Vaters! Werfe deinen Zorn nicht auf mich! Ich kann nicht die Schuld meiner Kinder tragen. Ich habe meine Pflicht erfüllt. Ich habe dir drei Kinder geopfert, die die Stütze meiner alten Tage waren. Höre die Bitte eines unglücklichen Vaters, laß mich nicht die Schuld meiner Kinder tragen.

4^{ter} Auftritt.

KAISER. Es ist Wahrheit, was ich von dem Oberpriester hörte, das Heiligthum ist zerstört.

THEOPHILUS. (*noch am Boden liegend.*) Großer Kaiser! Ich bin zum Opfer bereit. Lasse mich morden, ich sterbe für meinen Jupiter.

KAISER. Stehe auf! Du bist ein tapferer Heide! Du hast Jupiter drei Kinder geopfert. Nach deinem Tode sollen deine Gebeine verbrannt und die Asche in einer goldnen Urne aufbewahrt werden als ein Heiligthum. Nun aber kein Glück mehr für Dorothea. Gebe Befehl daß man sie morgen mit dem Frühesten, ganz in der Stille im Blutrichter-Saal enthauptet. Du allein sollst Zeuge ihres Todtes seyn. Dann schicke Eilboten in alle meine Länder wo ein *10v* tapferer Heide ist, der Jupiter nie beleidigt hat, der soll ihn auf den Thron führen, er erhalte zehntausend Goldstück. (*ab.*)

THEOPHILUS. (*allein.*) Ich gehorche mit Freuden deinem Befehl. Nun Dorothea, laß sehen, ob du Zauberkraft besitzt. (*ab.*)

5^{ter} Auftritt.

CASPERLE. (*kommt schnell herein und ruft.*) Herr Stofelfuß! sollt gleich zum Kaiser kommen (*er fällt über den Jupiter.*) Nun was ist das? (*betrachtet ihn.*) Du siehst auch miserabel aus! Doch warte ich will dir helfen. (*er setzt den Jupiter auf den Thron, da es aber nur eine Bildsäule ist, bringt er ihn nicht zum sitzen, er wird darüber ärgerlich und wirft ihn zu Boden.*) Da bleibe liegen, bis du ausgeschlafen hast. (*ab.*)

Ende des 2^{ten} Aufzugs. 11r

Dritter Aufzug.

(Blutrichter-Saal, Dorothea sitzt, in ein weißes Sterbegewand gehüllt, auf einem Stuhle. Ihre Augen sind verbunden. Der Scharfrichter, in einen rothen Mantel gehüllt, steht hinter ihr. Der Feldherr Theophilus steht an ihrer linken Seite.)

THEOPHILUS. Nun Dorothea siehst du, daß du nicht mehr auf Glück zu hoffen hast! wer einmal den Blutrichter-Saal betritt, der ist verloren. Doch für dich ist noch Glück zu hoffen. Verspreche mir deinen Glauben zu verlassen, Jupiter auf seinen Thron zu führen, so eile ich diesen Augenblick zu dem Kaiser und dein Leben ist dir geschenkt, Duosar wird dein Gemahl und so ist dein großes Glück gebaut.

DOROTHEA. Nein Theophilus! Das kann nicht geschehen! Lasse mich morden! Denn ich bin jetzt da, wo ich längst wünschte zu seyn. Nur der Tod ist mein großes Glück! Nur durch den Tod kann ich Ruhe und Zufriedenheit finden.

THEOPHILUS. Närrin! willst du mich auch so bethören, wie du meine Kinder betrogen hast? Da irrst du sehr! Denn nach dem Tode kann der Mensch kein Glück finden. Denn wer todt ist, bleibt todt, und wird nie wieder zurückkehren *«Ih»* um neue Freuden zu finden. Die allzugroße Gnade ist die, daß nach unsern Tode unsere Gebeine verbrannt werden und die Asche in einer Urne aufbewahrt wird, die vielleicht nach Jahrhunderten gefunden wird. Daraus sehe ich kein Glück nach dem Tode.

DOROTHEA. Des Menschen Glück nach dem Tode kennt ihr Heiden nicht. Nur wir Christen gehen nach dem Tode in ein neues Leben, welches das Köstlichste und Heiligste des Menschen ist. Dort, dort Theophilus, sehe ich deine guten Kinder wieder.

THEOPHILUS. *(lachend.)* Dorothea! Du treibst deinen Wahnsinn zu weit! Unverständige Menschen mögen dir glauben nur Theophilus nicht. Wie viele Menschen sah ich schon sterben, aber keiner kam wieder.

DOROTHEA. Dieses waren auch nur ohnmächtige Heiden.

THEOPHILUS. Lästere nicht, oder dein Tod soll doppelt schmerzhaft werden.

DOROTHEA. Der Tod eines braven Christen ist nie schmerzhaft, vielmehr Freudenvoll. Ach Theophilus! hätte ich die *«I2r»* Heilige Kraft dich zu bekehren! Doch das kann mir nicht gelingen, denn du bist durch heidnischen Wahnsinn ein verstockter Sünder.

THEOPHILUS. Dorothea! schicke mir doch nach deiner Enthauptung ein Kennzeichen, daß du wirklich in neues Leben hingegangen bist. Kannst du das, so schwöre ich dir, selbst zum Christen-Heere überzugehen.

DOROTHEA. Theophilus! in diesem Augenblicke bete ich zu dem großen Herrn der Christen, dir nach meinem Tode ein Wunder zu zeigen, wie alle gute Christen sterben, und nach dem Tode heilig auferstehen.

THEOPHILUS. Nun halt ich es nicht mehr aus! Scharfrichter! bist du bereit? Wirf den Mantel ab! Ziehe das Schwert! Du hast den Befehl sie zu richten, du bist Meister in deiner Art. Doch da wir beide allein sind, wirst du für eine Hand voll Goldstücke meinem Willen gehorchen. Suche sie zu quälen, ich wünschte Monden lang. Laß sehen Rothmantel ob

sie Zauberkraft besitzt. Den ersten Hieb in die Schulter, den zweiten zu hoch – so mußst du sie quälen. –

DOROTHEA. Deine Wünsche kommen nicht in Erfüllung. Mein Gott hat <12v> mich schon aufgenommen. Du wirst dich überzeugen wie ruhig und sanft ich sterbe.

THEOPHILUS. (*für sich.*) So habe ich noch keinen Heiden sterben sehen. Kein Heide starb ohne Verzweiflung.

DOROTHEA. So sterben alle gute Christen.

THEOPHILUS. Scharfrichter! Das Schwerdt zum Hieb bereit!

SCHARFRICHTER. Vollende! oder mein Arm versagt mir seinen Dienst.

THEOPHILUS. Elender Slave! auch du willst mich quälen! Du dessen Leben in dem Augenblick in meinen Händen steht?

DOROTHEA. Laß ihn Theophilus! auch er, der durch euren Befehl so manches unschuldige Blut vergossen hat, auch er fühlt mein irdisches Leiden. Doch Theophilus nun höre: Da du meinen Tod so verzögerst, was ich durch den Herrn voraussagen werde: Du wirst kurz nach meinem Tode ein Christ. Duosar stirbt als Selbstmörder, doch stirbt er glücklich. Der Kaiser aber stirbt als Sünder aus Verzweiflung! Nun denke meiner Worte! <13r>

THEOPHILUS. Scharfrichter haue zu! (*Der Scharfrichter haut und das Haupt der Dorothea fällt zu ihren Füßen. Theophilus stößt den Scharfrichter sein Schwerdt in die Brust.*) Verwegener! ist das meinen Willen vollbracht? Sie so schnell sterben zu lassen? (*Der Scharfrichter sinkt, in seinen Mantel gewickelt, ohne ein Wort zu sprechen zu Boden und stirbt.*)

Man hört den Feldherrn DUOSAR mit lauter Stimme rufen: Gnade, Gnade für Dorothea. Sie soll nicht sterben, der Kaiser sprach Gnade für sie aus.

2^{ter} Auftritt.

Duosar und Theophilus.

(*indem DUOSAR auftritt.*) Gnade! Gnade!

THEOPHILUS. Zu spät, schon ist sie enthauptet.

DUOSAR. Weh mir! meine Dorothea ist nicht mehr! (*er zieht einen Dolch und stößt sich denselben in die Brust und fällt bei Dorothea's Leichnam nieder.*) Mit dir konnte ich nicht leben, aber sterben kann ich mit dir!

THEOPHILUS. (*triumphirend.*) Endlich ist mein Wunsch erfüllt! Meine Feinde sind dahin! Die nur Gelegenheit suchten mich zu stürzen. Sie sind dahin und ich lebe. Nun der Erste an des <13v> Kaisers Throne, und nach seinem Tode prangt die Krone auf meinem Haupte! (*Er will zur Saalthür hinaus, aber der Mohr von Cassara tritt ihm entgegen.*)

MOHR. Halt ein! wo willst du hin!

THEOPHILUS. Elender! wer gab dir die Macht, mir zu gebieten? (*Der Mohr wirft den Mandel ab und ein höllischer Geist steht vor ihm. Theophilus fällt zurück.*)

MOHR. Erschrecke nicht! Dein Freund steht vor dir! Dein Rathgeber zu allem Bösen. Nun fordere ich meinen Lohn, fort mit dir zum Sitz der Hölle! (*Der Geist umfaßt ihn. Theophi-*

lus schreit ängstlich: Hilfe! Hilfe! (er stürzt zu Boden.)

(Das Theater wird in dem Augenblick durch Rothfeuer erleuchtet, ein Engel kommt in einer Wolke. Wie der Genius erscheint, flieht der böse Geist.)

DIE ERSCHEINUNG. Blicke auf Theophilus! Dorothea schickt mich dir zu zeigen, daß sie durch den Herrn Wort halten kann. Sie fordert dich auf: auch dein Versprechen zu halten. *(Die Erscheinung verschwindet.)* <14r>

THEOPHILUS. *(richtet sich auf und sieht sich schüchtern im Saale um.)* Wo bin ich! Habe ich geträumet? oder war es eine wahrhafte Erscheinung? Ja ich habe recht gesehen. Es war ein Abgesander der Heiligen Dorothea *(er fällt bei Dorothea's Körper auf die Kniee.)* Vergebe! vergebe! ich habe dich schwer beleidigt. Ich sehe nun mein Unrecht vollkommen ein; aber ich werde dir nicht mehr fluchen, Heiliger Segen über dich! Ja, ich halte auch mein Versprechen und gehe in diesem Augenblick zum Christen-Heere. *(ab.)*

3^{ter} Auftritt.

(Der Hohepriester tritt ein.)

PRIESTER. Wehe! wehe! Cassara muß stürzen! Der größte und Heiligste Heide geht zum Christenheere. Doch er hat Recht – auch ich, und alle Priester folgen seinem Beispiel. Ich habe Wunder gesehen die mir Jupiter noch nicht gezeigt hat. Heilig! heilig ist der Christen Herr! *(Man hört den KAISER ängstlich rufen: Duosar! Duosar! mein Duosar! wo bist du? indem er auftritt.)* <14v>

4^{ter} Auftritt.

(Der Kaiser und der Hohepriester stürzen auf Duosar.)

KAISER. Duosar! mein Liebling! erwache! erwache! Höre die Stimme deines Freundes!

PRIESTER. Kaiser! laß ihn ruhen, er hat den besten Kampf überstanden! wohl uns wenn wir da wären.

KAISER. Wo ist Theophilus?

PRIESTER. Den siehst du nicht wieder, er ist zum Christen Heere.

KAISER. Schwärmst du alter Graukopf?

PRIESTER. Ja mein Kaiser, ich habe bis in mein Greisenalter geschwärm, aber heute wurden mir durch Dorothea die Augen geöffnet. Ich sehe ein, daß der heidnische Glaube nichts ist. Wir beten ein Wesen an, das sich nicht helfen kann und soll uns Menschen helfen. Dort liegt er im Winkel der Halle, besaß er nur Menschenmacht, so könnte er selbst auf seinen Thron, allein <15r> er ist nichts als ein Stück Holz vom Künstler zum Heidengott gebildet.

KAISER. Verwegener! Was erfrechst du dich zu sagen? Du der Oberpriester?

PRIESTER. So nannte man mich viele Jahre, allein von diesem Augenblick nicht mehr. Ich gehe sammt allen Priestern zum Christen Heere. Kaiser! gebe deine Krone in die Hand des Christen Königs, noch ist es Zeit. Erreicht Theophilus das Heer früher, so ist Cassara verloren.

KAISER. Schweige Verwegener! oder ich lasse dir dein Haupt zu deinen Füßen legen.

PRIESTER. Ohnmächtiger Kaiser! Deine Macht ist dir genommen! Folge meinen Worten, werde ein Christ wie wir alle! (*ab.*)

KAISER *allein.* (*in Verzweiflung.*) So wäre denn meine Macht so vogelschnell entflohen, so daß von selbiger kaum die Spur zu sehen ist? Man raubt mir von dem Haupt den Glanz der Kaiserkrone; so nehmt den Zepter auch und stürzt mich von dem Throne. *15v.* (*Er steht einen Augenblick in Gedanken, dann fährt er plötzlich auf*) Nein Jupiter lebt, er ist mächtig! (*fällt auf die Kniee*) Großer Jupiter! erhöre meine Bitte, laß mir deine Donner hören, laß mir deinen Blitz sehen! (*Man hört in der Ferne einen dumpfen Donner. Der Kaiser springt freudenvoll vom Boden auf*) Hört ihr Lästerer des großen Jupiters. Hört ihr seine Macht? (*fällt wieder auf die Kniee.*) Noch eine Bitte großer Helfer aller Heiden, zeige auch du, daß du Wunder thun kannst. Zerschmettere das Christenthum! (*In diesem Augenblick hört man einen starken Donnerschlag. Das Theater steht von allen Seiten in Flammen, ein Theil des Blutrichter-Saales stürzt zusammen und verschüttet den Eingang indem der Kaiser zur Thüre hinaus wollte; er stürzt ohne Bewußtseyn zurück; er liegt einen Augenblick zu Boden, dann springt er auf und stürzt sich in sein Schwert; in diesem Augenblick erlöschen die Flammen im Saale und Dorothea steigt als Gloria von zwei Engeln begleitet durch die Öffnung der eingestürzten Decke empor. Der Vorhang fällt.*)

Ende des Schauspiels.

