

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Der verlorene Sohn

Dörrer, Anton

Heidelberg, 1936

"Der verlorene Sohn". Ein Beispiel landschaftlicher Spielentfaltung

„Der verlorene Sohn“.

Ein Beispiel landschaftlicher Spielentfaltung.

Von Dr. A. Dörrer, Staatsbibliothekar 1. Kl. der Universitätsbibliothek Innsbruck.

Die meisten großen kirchlich-bürgerlichen Spiele der tirolischen Städte brachen während des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts mitten in ihrer einzigartigen Spätblüte jäh ab. Der Ursachen mögen gar viele gewesen sein, allgemeine und örtliche. Die patrizische Gemeinschaft dieser Handels- und Wirtschaftspunkte des Brennerlandes erlitt an der aufgerissenen Kluft zwischen Welt und Kirche schwere Zersetzungen. Die Verfeindung in verschiedene Bekenntnisse trug neue Schichten und Führer empor. Die politisch-soziale Auflehnung der Bauern, Krappen und der ihnen nahestehenden kleinen Handwerker setzte gleichfalls dem bisherigen Brauchtum zu. Persönlichkeiten, wie der angesehene Tondichter und Lateinschulmeister Benedikt Debs in Bozen¹, raffte der Tod aus ihrem besten

¹ Vgl. Stammers Verfasserlexikon I, Sp. 405ff. und 698ff.

Wirken fort. Der Bauernkrieg schaltete große Unternehmungen wie die herkömmlichen Passionsspiele plötzlich aus. Die Unruhe und Not der nächsten Jahre ließen nur einzelnes wieder ordentlich aufkommen. Sterzing verdankte vornehmlich dem Eifer seines Malers Vigil Raber die Weiterführung seiner Spiele¹. Im allgemeinen nahmen sich die beweglicheren Berufe, wie die Bergwerksleute und gewisse „Hantierer“, entgegen der bisherigen Vorrechte der eingezünfteten Bürgerschaften die Freiheit bescheidener Spielbetätigung heraus. Sie griffen nämlich in ihrem freieren und lärmenden Genießen auch die Möglichkeit auf, abseits von der herkömmlichen Ordnung selber „Figur“ zu machen und das landläufigste Mittel zum Einschärfen ihrer Anschauungen, das Bilderbuch für alle, für ihre kleineren und neuen Kreise in Anspruch zu nehmen, wobei oft eine viel strengere Moral und eine instinktive Angst vor den kommenden und letzten Dingen zum Ausdruck kam, als bloß das dreiste Zurschaustellen des natürlichsten Triebens im Fasching. Schulmeister und Kunsthandwerker standen ihnen hierbei gerne zu Diensten. Das Volk eiferte nach frischer und scharfer Lebenslehre und zeitkräftiger Auslegung der biblischen Geschichte und ihrer Parabeln. Der Buchdruck und die Marktflugzettel nährten den Aufklärungsaussch. Die freien Spielplätze wurden wichtige Kanzeln der Augenblicksideen. In Meran, das stark unter dem Einbruch von Schweizer Reformgedanken stand und sich nur ausnahmsweise und nie in voller Gemeinschaft im alten Passionsspiel betätigt hatte, begegnen wir der ersten Nachricht einer fahrenden Spielgesellschaft, die selbst ihr Publikum suchte². In Bozen, Bruneck, Sterzing, Innsbruck und Hall den nächsten. Mitte des 16. Jahrhunderts trat eine solche aus Tirol bei Hof zu Wien rühmlich hervor. Um dieselbe Zeit sah manches Tiroler Dorf Handwerkerspiele und Schulmeisterkomödien auf seinem Platze oder Spieltennen, und umgekehrt zogen Dörfner in die benachbarte Stadt oder gar vor die hohen Herren, um aufzuspielen.

Die Auflockerung der alten Bürgerspielfront setzt freilich nicht erst mit der Reformation selber ein. Die schweren Kämpfe des vorausgegangenen Jahrhunderts drängten trotz der wirtschaftlichen und sozialen Sonderstellung Tirols im ausgehenden Mittelalter zum gewaltsamen Umsturz der bestehenden Ordnung, so daß es nur mehr auswärtigen Zündstoffes zur gewaltsamen Entladung bedurfte. Gerade im Volksspielbrauch spiegelte sich die Wendezeit deutlich ab. In den Klammern bürgerlicher Kirchlichkeit reifte der große Prozeß der Auflösung. Als Kehrseite zu den anschaulichen Passionsspielen, welche die Städte ins Realistisch-Historisch-Menschliche hinübergedrängt hatten, zeigten sich im Fastnachtsspiel die Schwächen der Zeit, übergroßer Aufwand, Verwilderung der Sitten, Trunksucht, Betrug, Hohn auf Ritter und Bauern, ebenso stark wie die Kraft fürs Reale und

¹ Ebd. unter: Raber, Mynner, Passionsspiele, Albrecht von Neustift.

² S. Arch. f. n. Spr. 157 (1930) S. 69ff. und 1ff.

Praktische. Auch Klöster, wie die Augustiner Chorherrenpropstei Neustift bei Brixen, und Städte wie Hall begnügten sich schon um die Jahrhundertwende nicht mit den großen Festspielen an den hohen Kirchentagen. Zu Pfingsten 1507 mußten Zimmerleute zu Hall die Hölle für das Spiel des Jüngsten Gerichts eiligst zurichten und mit- samt dem Maler den Regenbogen, die Engelsflügel und anderes besorgen. Solche Aufführungen vom Jüngsten Gericht und vom Antichrist gehören weiterhin zu den bevorzugten Stoffen der Tiroler Volksschauspiele¹. Die beurkundeten theatralischen Veranstaltungen des Klosters Neustift aus jener Zeit sind in meiner Studie über mittelalterliche Mysterienspiele in Tirol im Archiv für neuere Sprachen, Bd. 164 (1933), S. 165ff. erwähnt. Auch Stoffe, die bisher fast durchwegs als von den Reformationsdramatikern aufgegriffen bezeichnet wurden, müssen schon zuvor in tirolischen Spielplänen heimisch gewesen sein, wie z. B. die eine Abschrift Vigil Rabers vom Spiel „Der Reich mann vnd Lazarus“ aus dem Jahre 1539 bezeugt, an dessen Außenseite des vorderen Umschlagblattes er ausdrücklich bemerkt: „Hab Ich wider fur bracht vnd den seid 1520 Jar aus glihn vnd nit habhafft habn mügen, wider abgeschrieben“. Ich erinnere hierbei auch an das nun freigelegte Fresko Michael Pachers im Neustifter Kreuzgang². Das Gemeinsame dieser Schaustücke, die breite Vorführung des Genußlebens mit der drastischen Warnung vor liederlicher Gesellschaft, springt ins Auge.

Einer der beliebtesten biblischen Stoffe des 16. und 17. Jahrhunderts war der Verlorene Sohn aus dem Evangelium des hl. Lukas (15, 11ff.). Die Parabel war schon im Mittelalter durch biblische Darstellungen und durch Dichtungen, wie „Barlaam und Josaphat“ von Rudolf von Ems, über das geistliche Schrifttum hinausgewachsen. Die Stadt Kolmar verrechnete am 20. Februar 1519 ein Geschenk von 2 fl. für die erste, uns bekannte hochdeutsche Aufführung. Ein bescheidenes Spiel vom Verlorenen Sohn wurde am Pfalz-Zweibrückner Hof aufgeführt (s. E. Schmidt, *Analecta Germ.*, H. Paul dargebracht 1906). Auf ein weiteres deutet R. M. Werner angesichts einer Stelle in Thomas Murners *Gôuchmatt* von 1515 (ed. Kloster 8,920 und 1105) in seinem Beitrag „zum Drama des 16. Jahrhunderts“ (VLS 5, 1892, S. 274ff.) hin. Die dramatischen Bearbeitungen der italienischen *Rappresentazioni* des 15. Jahrhunderts hinterließen kein Anzeichen von Einfluß auf die benachbarte tirolische Spielkultur. Eine selbständige Tiroler Dramatisierung des Vorwurfs läßt sich aus der

¹ Vgl. *Stammlers Verfasserlexikon I: Ludus de Antichristo*.

² Auf die kleineren geistlichen Spiele Rabers will ich später ausführlicher zurückkommen. — M. Schrott, *Die neu aufgefundenen Fresken im Neustifter Kreuzgange, Der Schlern 12* (Bozen 1931) S. 424—28 mit 3 Abbildungen. Eb. Hempel, *Die neuesten Ergebnisse der Pacherforschung, Belvedere 11* (1932), S. 116—122.

ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts freilich nicht mehr feststellen. Die neuen Stücke scheinen vielmehr mit der ganzen Bewegung aus dem Norden, über Frankreich nach Holland und von dort vom Oberrhein aus Bayern und von der Schweiz in die österreichischen Alpen gedrun- gen zu sein. Diese Spiele verdankten ihre rasche und starke Verbrei- tung den pädagogischen Neigungen der Glaubenskampfzeit, den be- quemeren Vorbildern bei Plautus und Terenz, für welche die Humanisten eingetreten waren, deren Komödien gern übersetzt und bearbeitet wur- den und eine Reihe wirksamer Bühnenfiguren und komischer Auf- tritte zur Ausmalung des Sündenlebens feilboten, und der religiösen Auswertung, die teils nach der neuen, teils nach der alten Lehre zielte. Den Protestanten genügte es nicht mehr, den Sohn in Lebens- und Welt- lust vom Vaterhause ziehen zu lassen und als reumütigen Sünder in die Arme des gütig Verzeihenden zurückzuführen, sondern sie verschärften die Gegensätze zwischen dem älteren und jüngeren Bruder der Parabel zu jenem schweren Widerspruche zwischen Glauben und Werken.. Weil Lutheraner damit die Rechtfertigung vor Gott allein durch den Glauben ohne Werke beweisen wollten, arbeiteten Katholiken den ent- gegengesetzten Sinn heraus.

Dramatische Werke beider Richtungen fanden in Tirol damals Verbreitung. Das Bürgermeisteramt von Bozen vermerkt im Jahre 1545: „den Spilleuten mit dem verlornen Sun, so am Sonntag sant Margartentag¹ gehalten worden, auf Befehl eines ehrsamten Rats- vererung geben 3 Mark“. Im selben Jahre verrechnet der Stadt- schreiber von Kitzbühel: „Als man das spil hatt gehalten von dem Jungen gesellen, der sich bekehrt hatt, geben im namen gmainer statt 3 Gulden“. Endlich gab eine Spielgesellschaft am Sonntag vor St. Matthäi 1551 die Parabel „Von dem verlohrenen Son“ auf dem Stadt- platze zu Innsbruck vor dem goldenen Dachl. Außerdem befand sich un- ter den von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol beschlagnahmten „ket- zerischen“ Schriften und Drucken „Der ungeraten Son, auch spilweis gereimbt“ (s. A. Dörrer, Etschländer Buchwesen und Geistesleben, Bozen 1933, S. 46). Verschiedene andere Orte Tirols folgten mit Aufführungen desselben Stoffes bis herauf zu Schwaz, dem großen Bergwerksort im Unterinntale, aus dem erst 1588 das „Spill vom ver- lohrenen Son“ verbürgt ist. Aus den ungleichen Titeln, den Erlaub- nissen und dem Verbot des Spiels kann man ablesen, daß es sich um verschiedene Fassungen der katholischen und antikatholischen Seite handelte. Mangels näherer Angaben bleibt es ungewiß, von welchen der vielen Dichter und Bearbeiter sie stammten. Einen schwachen An- haltspunkt bieten noch zwei Sammelbände gedruckter lateinischer

¹ Die hl. Margaret war (zusammen mit dem hl. Georg) Stadtpatronin von Bozen, daher auch ihre Darstellung innerhalb der dortigen Fronleichnamsprozession. An ihrem Festtage wurden dort gerne Spiele abgehalten.

Komödien und Tragödien aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die sich in der Universitätsbibliothek zu Innsbruck erhalten haben. Der eine des Basler Buchdruckers Nikolaus Bryllinger vom September 1541 ist bei Goedecke II² S. 132 A angeführt und enthält als erstes Werk das Drama vom Verlorenen Sohn „Acolastus“ des Niederländers Wilh. Gnapheus (Willem de Volder) und als 8. das Drama vom Sterbenden Menschen „Hecastus“ von Gg. Macropedius van Langveldt). Auch diese Moralität wurde in Tirol aufgeführt, so 1549 in Bruneck. Die Regierung verwahrte diesen Abdruck bis zur Gründung der dortigen Staats- (jetzt Universitäts-) Bibliothek in ihrem Wappenturm neben der alten Hofburg zu Innsbruck mit viel wertvolleren Bücherschätzen. Als ursprünglicher Besitzer trug sich Johannes Mann auf dem Titelblatt ein. Er schrieb auch zwei lateinische Lebenssprüche, Randglossen zum ersten Drama u. dgl. m. ins Buch. Ein Sammelband aus der Bücherei der ehemaligen Haller Jesuiten, in der auch Burkard Waldis vertreten war, enthält neben Werken von Joh. Reuchlin, Gg. Macropedius („Rebelle“), Joh. Lapidus, Jak. Driesch und Joh. Peregrinus noch das Spiel vom verlorenen Sohn „Asotus“ von Macropedius (Köln 1540). Dramen von Macropedius, Sixt Birk, Bruschius, Gängel, Gegenbach usw. in deutscher Sprache waren um 1540 zu Hall im Unterinntal auch nach anderer Angabe verbreitet. Die Haller Jesuiten scheinen diese und verwandte dramatische Drucke aus dem Besitz der Haller Spielgesellschaft erhalten zu haben. Bei der Ordensaufhebung gelangten sie an die Innsbrucker Staatsbibliothek.

Am 2. Juli 1589 ging ein lateinisches Spiel vom Verlorenen Sohne (Comoedia de filio prodigo) über die Bühne des Innsbrucker Jesuitengymnasiums. Dieses Schauspiel läßt sich auf den Portugiesen Louis de la Cruz (latinisiert: Crucius) zurückführen. Nach seiner eigenen Bezeichnung stammte er aus Lissabon; er war im Jahre 1543 geboren worden, trat mit 15 Jahren in den Jesuitenorden ein, wurde Professor der Rhetorik in Coimbra und starb dort am 18. Juli 1604. Coimbra, am Meere gelegen, ist noch heute der Sitz der bedeutendsten Landesuniversität. Sie wurde 1307 gegründet und nahm unter den großen überseeischen Eroberungsfahrten der Portugiesen mit Dichtung und Kunst mächtigen Aufschwung. Ihre Studenten durften meist vor dem Könige spielen. Stücke des großen portugiesischen Dramatikers Gil Vicentes gingen ebenso über ihre öffentliche Bühne wie eine Tragikomödie Goliath im Jahre 1550, das einzige lateinische Schauspiel, das W. Creizenach-Ad. Hämel in ihrer Geschichte des neueren Dramas (Bd. 2, S. 76, 1923) für diese Zeit anzuführen wissen, und Dramen von de la Cruz. Er dichtete eine lateinische Erklärung von 150 Psalmen Davids usw., die in Ingolstadt 1597, weiters in Neapel, Mailand und Venedig in den Druck gelegt wurde. Ein Jahr nach seinem Tode brachte der Orden dramatische Werke von Crucius bei Cordon in Lyon heraus. Der erste Dramentheoretiker der Jesuiten, der

Mantuaner Ant. Possevino, rühmte in seinem „Apparatus sacri“ (Bd. 2, S. 553, Venetiis 1606) diese Dramen sehr, weil sie der Jugend durch eigene Spiele Ersatz für weltliche und lockere Stücke der Komödianten böten. Dagegen beanstandete der Franzose Adr. Baillet 120 Jahre später in seinem „Jugemens des Savans sur les principaux ouvrages des auteurs“ (Nouv. éd. Bd. 4/1, S. 427, Amsterdam 1725), daß der geistliche Verfasser seiner unverhüllten Tendenz die Regeln von Kunst und Theater nachgesetzt hätte. Einen Abdruck dieser dramatischen Werke gab die Innsbrucker Jesuitenbücherei an die dortige kgl. Staats- (jetzt Universitäts-)Bibliothek ab. In der Einführung heißt es, daß seine Dramen ungefähr 30 Jahre vor ihrer Drucklegung in Coimbra aufgeführt worden seien. Bei seiner *Tragico-comoedia Prodigus appellata* (S. 1—213) läßt sich die Entstehungszeit noch sicherer festsetzen; denn de la Cruz bemerkt bei ihr, daß der ehrwürdige Oberhirte Johannes Saurius mit der hohen Schule bei der Aufführung zugegen war. Juan Suares O. S. Aug. war Bischof von Coimbra in den Jahren 1545 bis 1572. Die erste Ausgabe des „Prodigus“ von Crucius auf deutschem Boden erschien anläßlich einer akademischen Aufführung in Altorf bei Nürnberg (1614).

Das Stück gehört zu den wenigen Innsbrucker Schulkomödien des 16. Jahrhunderts, die uns überliefert sind. Es zeigt den Jesuitendramatiker mit den Äußerlichkeiten auf den Spuren von Terenz. Die Innsbrucker Jesuiten hatten auch schon eigene Stücke von Terenz, freilich gereinigt und für die Studenten zurechtgerichtet, vorgeführt, nachdem Alphons von Este 1543 vor Papst Paul III. von Mitgliedern seiner Familie eines der Stücke, nämlich „Die Brüder Adelphoe“ hatte inszenieren lassen. Wahrscheinlich wurde 1564 dieses mit dem Verlorenen Sohne stoffverwandte Drama von den Innsbrucker Jesuitenschülern gegeben. Mit solchen Terenzaufführungen stand das Innsbrucker Schultheater in einer der ersten Reihen. Terenzausgaben fanden sich außerdem in den größten Liebhaberbüchereien des Landes, des Renaissancefürsten Erzherzog Ferdinand II. von Tirol in den Ambraser Sammlungen und des kongenialen Freiherrn Christoph von Wolkenstein auf dessen Schlosse Rodenegg am Eingang in das Pustertal vor. Letzterer besaß nicht weniger als acht Ausgaben von Komödien des Terenz, zwei handschriftliche Foliobände, darunter einen aus dem Jahre 1431, und sechs gedruckte gleichfalls lateinische Ausgaben von Straßburg 1521, Basel und Lyon 1540, Paris 1541, Lyon 1547 und Augsburg 1564. Ich will im „Zentralblatt für Bibliothekswesen“ auf diese Renaissanceschätze des glanzvollsten Nachfahren Oswalds von Wolkenstein zurückkommen. Desgleichen besitzt die Bibliothek des fürstbischöflichen Priesterseminars in Brixen am Eisack, deren Grundstock aus älteren Schätzen von Bischöfen und Priestern der Diözese gebildet wurde, Ausgaben der Terenz-Komödien von 1474, 1537, 1550, 1668, 1678, der Seneca-Tragödien von 1493 usf.

Das Werk von de la Cruz ist auch bühnengeschichtlich bedeutsam; denn es eröffnet mit dem Drama von der hl. Katharina des flandrischen Jesuiten Johannes Sonhow (clm. 583), das 1576 und 1577 auf der Innsbrucker Schulbühne zur Aufführung gelangte, mit dem Spiel vom hl. Tobias des vermutlich deutschen Jesuiten O. M. Friccius, das dort 1583 gegeben wurde und mit anderen Innsbrucker Schulübungen aus der Zeit von 1581 bis 1587 in die obengenannte Brixener Priesterseminarbibliothek kam, und dem Dreikönigsspiel von 1588 (clm. 24 657 ff., 963 ff.) die erste sichere Schau auf die damalige Ausgestaltung des Innsbrucker Jesuitentheaters. „Tobias“ und „Katharina“ gehören auf die verengte Simultanbühne der Humanisten. De la Cruz befruchtete endlich die reiche Jesuitendramatik vom Verlorenen Sohn im entscheidenden Augenblicke. Infolgedessen verdient er die Vernachlässigung nicht, die ihm bis herauf zu Ad. Schweckendieck (in dessen Bühnengeschichte vom Verlorenen Sohne, Theatergeschichtliche Forschungen 40, Leipzig 1930) zuteil wurde.

De la Cruz unterrichtet selber in seiner lateinischen Einleitung über die Anlage und Richtung seines Dramas ungefähr folgendermaßen: „Ich habe ‚Prodigus‘ eine Tragikomödie genannt. Der Unterschied zwischen Tragödie und Komödie ist bekannt. Jene verlangt einen großen Gegenstand, unverhoffte Lösungen, Königsmord, Zerstörung von Städten und Reichen, kurz Trauriges. Die Komödie dagegen umfaßt alltägliche Erlebnisse, Vorfälle, die von selber aus der Aufregung in die Ruhe übergehen. Dem haben auch Stil und Rede zu entsprechen: bei der Komödie die Umgangssprache, getragener und erhabener Stil beim Trauerspiel. Ich wollte in meinem Stücke beides verbinden, um Ernst und Scherz der Zuschauerschaft zu bieten. Der Stoff zwingt dazu. Hier tritt nicht bloß eine Pythias¹ auf, um einem Greis Geld aus der Nase zu ziehen², oder ein Davus³, der seinen Herrn überlistet, sondern ein weit wichtigeres Problem liegt der Parabel zugrunde, wie ja jeder Christ schon weiß: ein Sünder wandert reumütig den Weg zur Buße und wird heilig. Muß man ein solches Problem nicht tragisch behandeln? Und doch läßt sich vieles aus dem Leben damit vereinigen, was eine komische Behandlung verdient. Deswegen wollte

¹ Pythias ist eine verschmitzte Sklavin in einer Komödie des Cäcilius, die ihren Herrn, den Simon-Simandl der Fasnachtsspiele, zur Aussteuer ihrer Tochter Geld entlockt. C. Cäcilius Statius, ein geborener Insubrer, wurde unter besonderer Begünstigung seines Talentes ähnlich wie Terenz in Rom erzogen und war um 180 v. Chr. ein angesehener Komödiendichter. Er bearbeitete gleich Plautus griechische Werke für die römische Bühne. Sein Latein galt freilich nicht viel. Auch vergrößerte er stark die Feinheiten der Originale. In höherem Grade zieht seine Klage eines Jünglings über die Nachsicht seines Vaters an (s. Cicero, De natura deorum III-29, 72).

² Dieser Ausdruck des Crucius stammt wohl aus Horaz. Wahrscheinlich kannte er die Werke des Cäcilius gar nicht unmittelbar; sie sind als Fragmente auf uns gekommen.

³ Davus ist ein häufiger Sklavename in der Komödie des Horaz.

ich beide Stilarten verbinden.“ Diese Worte erwecken die Hoffnung, daß endlich ein Dichter auch das Tragische des Problems von Vater und Sohn und den ungleichen Brüdern hervorkehrt, wenngleich das Schwergewicht von dem geistlichen Verfasser schon von vornherein auf den Sünder und seinen Bußgang verlegt ist, während das Evangelium des hl. Lukas den gütigen Hausvater in ihr mildes Licht rückt und damit die Freude der Gotteskindschaft in den Gläubigen beseeligt.

Im Personenverzeichnis führt de la Cruz die Namen der einzelnen Rollen nach ihrem Auftreten an. Mit zwei Versen aus Lukas zeigt er den Sinn (Argumentum) des Spiels an. Das übrige setzt der Ordensmann bei seinen Darstellern als bekannt voraus. Die Buße (Poenitentia) spricht den Prolog, zuerst über ihre Aufgabe, sodann über den Inhalt des Stückes. Jedem der einzelnen fünf Aufzüge ist wiederum eine Inhaltsangabe vorangestellt, ja selbst innerhalb der Akte sind solche eingeschoben. Den Abschluß jedes Aufzuges besorgt ein Chor, beim ersten ein glykomischer, beim zweiten und vierten ein anapästischer, beim dritten ein asklepiadischer und beim fünften ein sapphischer. Diese kunstvoll gebauten Chöre am Schlusse der Akte gehörten schon zur Zeit des Celtes, Chelodionius usw. zu den wesentlichen Bestandteilen der Tragödien. Die Handlung spielt sich auf geschlossener Bühne ab, der 1. und 5. Akt vor dem Vaterhause, der 2. zuerst auf der Straße in der Nähe der Stadt, später sowie der 3. und Anfang des 4. vor dem Wirtshause, sein Ende auf der Straße. Innenräume nimmt das Stück nicht in Anspruch.

Der Ablauf der Handlung vollzieht sich in vorwiegend dialektischen Gesprächen: Neomachus (= der Stürmer) kommt zornig auf die Bühne und wettet wider seinen Vater, entschlossen, dessen Haus zu verlassen, und setzt hiervon Sosia, einen guten Diener, in Kenntnis. Dieser redet ihm beruhigend und mahnend zu. Darüber erbost, jagt Neomachus ihn fort. Philenus, der böse Diener, lobt gerade das, was Sosia getadelt hatte. Von dem Plane des Sohnes in Kenntnis gesetzt, klagt der Vater Androphilus (= der Menschenfreund d. i. Gott selbst) über die schweren Pflichten der Eltern und das Verhalten des Zweitgeborenen. Er entfernt Philenus und bespricht sich mit seinem Erstgeborenen Sophronius (= dem Weisen) über Neomachus, der sein Erbteil fordert (1. Aufzug). Da dieser von seiner Absicht nicht mehr zu bringen ist, befiehlt der Vater den beiden Dienern Geria und Litanus¹, den Geldschatz herbeizuschaffen. In Gegenwart seines Freundes Polymedes zahlt er dem Zweitgeborenen dessen Erbteil aus. Dieser zieht fröhlich in die Fremde (2. Aufzug). Von Philenus begleitet, gerät Neomachus an einen Ort, wo sich Gelegenheit zu jeder Schlechtigkeit bietet. Während Philenus Träger für die Sachen seines Herrn sucht, begegnet dieser Du-

¹ Jörg Wickram nennt einen Koch Litanus in seinem Spiel vom Verlorenen Sohn.

lrophobus¹, gerät zu Schlemmer und Genießer (Gastrophilus und Pamphagus²) und Komödianten und wird von ihnen betrogen. Von Gastrophilus wird er auf einem Umwege ins Gasthaus geführt. Pamphagus war ihnen auf einem kürzeren Pfade vorausgeeilt und hatte den Wirt verständig, ein reicher Jüngling folge, dem sie wohl Hab und Gut abjagen könnten. Die Schenke wird vor dem Hause vorbereitet, Melpodius mit seiner Musikbande gedungen, ebenso ein Tänzer und der Sänger Pyrricus mit seinen Choristen. Mit Sang und Klang empfangen sie Neomachus. Dadurch herbeigelockt, kommen zwei Bauern Cepario und Celerdus, herbei; sie verursachen durch ihr freches Benehmen eine Rauferei und erhalten ihre Prügel. Der Wirt ruft zum Mahle. Die Bauern kehren bewaffnet zurück und fangen mit dem Koch Phodromus Streit an (2. Akt). Neomachus verprägt Geld, wird desübrigen beraubt und schließlich hinausgeworfen. Wiederum erscheint Dulophobus vor Neomachus. Phileus stellt sich an die Spitze der Räuber, der Wirt bereitet alles zum Überfall vor. Neomachus bleibt nichts mehr, als über seine Not zu klagen (3. Akt). Er irrt, arm, hungrig und erschöpft, umher; das Gewissen (Conscientia) tritt persönlich auf; er muß beim Bürger Philemon Schweine hüten. Besorgt um seinen Sohn, fragt sein Vater die des Weges Ziehenden nach ihm. Phileus übergibt Neomachus dem Bauern Dulophobus. Conscientia treibt den Ärmsten zur Reue an. In der 3. Szene singt ein Pilger ein Lied, in der 9. Dulophobus. Neomachus bereut ernstlich sein Tun und beschließt, sich zu Füßen des Vaters zu werfen (4. Akt). Androphilus spricht mit seinem Freunde über den verlorenen Sohn. Dieser wankt zum Vaterhause und bereut bitterlich sein Elend. Sosia erkennt ihn nicht; so gesteht er selber, wer er ist. Sosia bringt dem Vater die Kunde. Androphilus nimmt freudig den Sohn auf und besänftigt Sophronius. Als Engel verkleidete Knaben singen den Schlußchor, anknüpfend an Lukas 18: „Freude wird sein im Himmel über einen Sünder, der Buße tut“. Nach der Heimkehr des Sohnes singt der Vater ein Lied und nach dem Chor der Aufmunterer (Hortator) ein solches an die Zuschauer.

Soweit der Inhalt des Dramas. Es geht in diesem Rahmen nicht an, auf die näheren Eigenschaften und Beziehungen der Dichtung in-

¹ Dulophobus ist der Knecht der Furcht. Wie niemand im Handumdrehen schlecht wird, so, sagt sich de la Cruz, schreckt den Sünder bisweilen die Furcht. Diese Aufgabe gegenüber dem Verlorenen Sohne fällt Dulophobus zu. Er ist eine Art überirdischen Wesens, eine Parallelerscheinung zu mittelalterlichen und antiken Personifikationen und ein Vorläufer der Schutzgeister, Warner und Verfänger des Barockdramas.

² Pamphagus war ein beliebter Name für Schmarotzer. Im Verlorenen Sohn von Gnapheus kommt er ebenso vor wie in dem des Lutheraners Martin Boehme, desgleichen im „Elternspiegel“ des Joh. Bußleben usw. Der Name stammt aus Aristoteles, Ethica Eudemia III 7, oder aus Ovid, Metamorphosae III 310. Letzterer gibt einem Hunde den Namen zur Charakteristik. In Bidermanns „Cenodoxus“ spielt der Schmarotzer Mariscus neben der Conscientia eine dankbare Rolle.

nerhalb ihres Stoffkreises, besonders zu Castellani und zu dem französischen Drama, einzugehen; schon die Form deutet auf eine vor Waldis, Gnapheus und Macropedius gefestigte Überlieferung, aber auch auf eine humanistische Ausweitung des Stoffes und der moralisierenden Tendenz hin; sie weist nichts Gesuchtes, Gemachtes, Schwankendes auf. Das Stück gibt auch keinen Anlaß, von einer gegenreformatorischen Tätigkeit des Ordens zu sprechen. Wohl aber macht sich die pädagogische Einstellung jener Zeit insofern sehr stark geltend, als Partei für den Vater ergriffen ist und die Verfehlungen des Sohnes als Folgen seiner Loslösung vom Vaterhause die Hauptsache der Handlungen ausmachen und abstoßend dargestellt sind. Die Wirtshaus- und Prügelszenen waren ebenfalls nicht gerade aus Terenz und Plautus herübergenommen, sondern jener Zeit zu eigen; gegenüber Gil Vicentes, Luis de Miranda oder den holländischen und deutschen Bearbeitungen des Stoffes hält der gestellte Zweck den Dialektiker de la Cruz von einer wirklichkeitsfreudigen Veranschaulichung solcher Erlebnisse etwas fern. Um der Schulkomödie willen kommt für ihn eine Frauengestalt überhaupt nicht in Frage und damit vieles Menschliche in Wegfall. Die Personifikationen der Poenitentia, Conscientia, des Dulophobus usw. leiten zu den Gestalten des hohen Barock (J. Bidermann) über. Den symbolischen Sinn der Parabel deuten einzelne Namen von Handelnden, wie des Androphilus, an. So ist der Gleichnisdichtung „Androphilus“ von Jak. Masen S. J. hier stark vorgearbeitet. Es ist nicht recht ersichtlich, aus welchen Gründen das Drama von Crucius jener zweiten Generation des Jesuitentheaters zugeteilt sein soll, die W. Flemming aufstellte¹. De la Cruz ist ein braver Wegbereiter für Meister wie Masen und Bidermann.

Sein Werk scheint in Deutschland früh beachtet und auch in anderen Städten, so in Trier² aufgeführt und 1601 in Innsbruck wiederholt worden zu sein³. Seine übrigen Schauspiele verdienen gleichfalls Beachtung im Rahmen des lateinischen Jesuitendramas innerhalb des deutschen Sprachgebietes. Der Orden bezeugte seine außerordentliche Hochschätzung für diese Beispiele seiner jungen Schuldramatik durch deren Drucklegung.

Der weiteren Ordensauffassung diente das 1621 in Antwerpen gedruckte Moralebuch *Adolescens prodigus* des Jesuiten Carol. Scribanus mit seinen vielen poetischen Zitaten als Vorlage. Es war stark verbreitet und erhielt sich in der Brixener Seminar- und Innsbrucker

¹ W. Flemming, *Geschichte des Jesuitentheaters in den Ländern deutscher Zunge*, Berlin 1923, S. 286; dazu Schweckendieck S. 114; E. Haller, *Linzer Jesuitendramen*, Heimatgaue 3 (Linz 1922), S. 3ff.

² Festschrift des Friedrich-Wilhelm-Gymnasiums in Trier 1913, S. 294f.

³ Nach Lipowsky, *Die Jesuiten in Tyrol*, S. 81. Die „*Litterae annuae*“ enthalten darüber nichts. Trotzdem verzeichnen u. a. auch die Jesuiten Johannes Müller (*Das Jesuitendrama*, Bd. 2, S. 54 und 123) und Anton Ludewig (s. dritt-nächste Anm.) gerade diese Aufführung.

Universitäts-Bibliothek, letzteres Exemplar aus der Karthäuserbücherei von Schnals bei Meran. Strengen Lehrern wirkten nämlich manche Auftritte aus dem Weltleben des Verlorenen Sohnes selbst in den katholischen Bearbeitungen noch zu bedenklich auf der Bühne, ähnlich wie solche der Magdalenaszenen im Mittelalter. In dem Zensurbuch der Jesuiten wird unterm 30. September 1631 ausdrücklich davor gewarnt, es den weltlichen Komödianten darin gleichzumachen¹. Die Wirkung solcher Einsprüche, die der Verwilderung der Zeit einen harten Damm entgegensetzen wollten, zeigt sich in den nächsten Aufführungen zu Linz und zu Dillingen. Am Feste des Erzengels Michael von 1633 erlebte die Donaustadt einen „Cosmophilus, ein freches üppiges Weltkind, wie solches anfänglich der Welt dient, endlich aber zu Gott bekehrt wird“. Zwei Jahre darauf gab die hohe Jesuitenschule zu Dillingen den Verlorenen Sohn als „Liebhaber der Welt, als Weltkind“ zur Warnung. Der Übergang vom realen Lebensbild zum allegorischen Lehrstück war hier endgültig vollzogen. So gingen die formale und geistige Ausprägung des durchschnittlichen Jesuitendramas Hand in Hand. Aber gerade dieser rationellen Zuspitzung der Parabel folgten die landläufigen Volksprediger und Erbauungsschriftsteller wie auch die Mittler zwischen dem hochbarocken Stil und Geist und dem konservativen Volksschauspiel nicht, die Prämonstratenser von Wilten, die Zisterzienser von Stams, die Augustiner Chorherren von Neustift, die Benediktiner von Marienberg-Meran, die theaterfreudigen Weltgeistlichen, ja selbst die Dominikaner von Bozen und Kitzbühel. Mit Ausnahme der letzten waren die genannten Klosterherren auch Landseelsorger rund um die Städte Innsbruck, Brixen, Meran und daher wie der Weltklerus mit dem Volkstum verbunden und berufen, die kulturellen Brücken zu bauen. Diese begünstigten aber nicht bloß die Muttersprache, ja sogar die Mundart in Dichtung und Theater, sondern hingen selber stark am Volksmäßigen und Herkömmlichen, auch wenn etliche aus ihnen die hohen Schulen zu Ingolstadt und Rom besucht hatten, waren bei allem katholischen Restaurationseifer auch für das Gemütvolle und Behagliche, Festliche, Kultische und Drastische eingenommen, duldeten daher blutige Büßerfahrten und Geißlerumzüge der eifrigen Kapuziner und geistesverwandter Veranstalter. Als diese Klöster mit ihren Aufführungen und Umzügen stärker hervortraten, hatten die Jesuiten die Höhe ihrer theatralischen Leistungen und Schulmacht schon erreicht. Der Auflockerung ihrer Front verdankt das Volksschauspiel die bunte Vermischung mit Elementen aus dem Ordensdrama, dem Hoftheater, der fahrenden Spielgesellschaften und Komödianten, oft in unmittelbarer Fortsetzung der alten Bürgerspiele; aber auch das zunehmende Wiedereindringen des Volksmäßigen in das höfische

¹ Th. Heigel, Zur Geschichte des Zensurwesens in der Gesellschaft Jesu, Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels 6 (1881), S. 164.

und gelehrte Theater verbreitet sich. Es vollzieht sich ein ähnliches Schauspiel wie um die Halbjahrtausendwende: inmitten des triumphalen Glanzes der Barockbühne besinnen sich die beiseite geschobenen Kräfte der Spielkultur des Landes auf ihr Vermögen. Obgleich dieser Vorgang sich beim Spiel vom Verlorenen Sohn ziemlich eindeutig und klar ausdrückt, müssen wir uns auch bei ihm mit einigen Lücken abfinden.

Über die nächsten Tiroler Aufführungen des Verlorenen Sohnes wissen wir nämlich noch recht wenig. Zu Fastnacht 1643, demnach zur Verspottung der Irrgänge des Weltstürmers, gaben die Trienter Jesuitenschüler einen *Prodigus filius*¹. Über die Veranstaltung am Gymnasium zu Feldkirch in Vorarlberg von 1657 ist einzig zu finden, daß der elende Zustand der sündigen Seele hierbei vorgeführt war². Am 2. und 5. September 1650 wurde am Haller Jesuitengymnasium ein „Acharistus“, eine Allegorie, vorgestellt, nach der Perioche in der „einer sündigen vnd büßenden Seel übel — vnd wolstand durch die Parabel deß verlohrenen Sohnes . . . Abgebildet wird“. Das Argumentum bringt die Parabel selber, wie sie Lukas (15) erzählt, vor und „wie dise parabel auff ein vernünfftige Seel gedeutet werde, ist auß folgender Action zu verstehen . . . Prologus will die fürwitzige Zuseher höflich abweisen vnd allein die, so nutz vnd Frucht suchen, eingeladen haben. Legt beyneben den Inhalt vorhabender Action sowol in die Ohren als vnder die Augen der Zuhörer“. Der 1. Akt enthält drei Szenen und den Chor: Der römisch-katholische Glaube kann zwar bedrängt, aber nicht vernichtet werden. „Zu den Hayden, Turggen vnd Ketzer helfen den funff Sinnen die Kirch Christi bestreiten: Dero kommen jung vnd alt, ja sogar Kinder vnd zarte Jungfräwlein zu hülf. Die Feind werden erlegt; die Kirch siget ob: derentwegen die Sinn von dem Glauben, den sie nicht haben kunden vertilgen, abfallen, springen auß der Kirch Christi vnd ziehen die Seel mit sich in das Verderben“. Der 2. Akt enthält zwei Szenen und den Chor: „. . . Ein Christlicher Philosophus zeigt an die gefahr der schädlichen Freyheit; erstlich durch ein wildes ungezäumtes Thier, alsdann durch einen Weingarten, der vmzäumt; wie auch durch ein Vögelein, so auß dem Köffig abgeflogen. Der Seel vnd jren Sinnen wird gleicher weiß das Verderben angericht, so doch Christus als ihr liebreicher Vatter abwendet“. Der 3. Akt mit einer Szene und dem Chor: Die Seele mit ihren fünf Sinnen wird durch die tötlichen Fallstricke gereizt. Der 4. Akt mit 2 Szenen und dem Chor: Die Hoffnung wird gegenüber den zahllosen Schrecken der Hölle bestärkt. Der 5. Akt mit 2 Szenen und dem

¹ Bruno Emmert (Rappresentazioni fatte nel Collegio dei Gesuiti, nel Liceo ecc. in Trento, Atti dell' i. r. Accademia roveretana degli Agiati ser. 4 vol. 1 [1913] p. 1—11) vermag dafür keinen Beleg aufzubringen.

² Ant. Ludewig, Das Feldkircher Schultheater im 17. und 18. Jahrhundert, in: 75 Jahre Stella matutina, Festschrift, Bd. 1 (1931), S. 275.

Schlußchor: Die fürsorgliche Liebe erlebt den Triumph zweifachen Sieges. Am „komischen“ Chore waren beteiligt: ein Christ mit seinem Sohne, ein Völkerkenner, ein Türke, ein Häretiker und ein Tierbändiger. Diese Fassung vom Verlorenen Sohne stand mitten in der Barockdramatik, deren Stil und Tendenz nun auch allmählich auf das Land hinauswanderten und in vergrößerter Form fast hundert Jahre lang auf den Tiroler Volksbühnen als Vorbild dienten. Infolge der Überallegorisierung der Parabel und Verlagerung ihres tiefmenschlichen Gehaltes wurde aber gerade dieser Stoff, der in holländisch-englisch-deutschen Bearbeitungen sich bis Ende des Jahrhunderts in Tirol festgehalten zu haben scheint, durch ortsverbundenere und ereigniskräftigere Patroziniumsstücke, Märtyrerdramen und Welthistorien vom Volksspielplan abgedrängt und kehrte erst über das höfische und klösterliche Musik- und Hirtenstück auf die Landbühnen zurück. Die Musikpflege unter dem Landesgubernator Karl Philipp von der Pfalz in Innsbruck, den fürstlichen Bischöfen zu Brixen und Trient, dem kgl. Damenstift zu Hall brachte aus dem Süden die Sitte, Oratorien in der Fastenzeit aufzuführen. So erfolgte z. B. in der Fasten von 1711 die Aufführung der „Operette“ „Il Figlio prodigo“ über Befehl des Pfalzgrafen mit den Darstellern des Verlorenen Sohnes und dessen Vaters, des Vergnügens, der Jugend und der Enttäuschungen durch den Sängerkhor zu Innsbruck. Vier Jahre darauf fand die zweite Hofvorstellung dieser Art statt: die dreiteilige Tondichtung stammte von Carlo Cesarini, das Dramolett von Kardinal Pamfili. In diesem Oratorium traten der Verlorene Sohn, seine Eltern und sein Bruder auf. Solche Fastenvorstellungen veranstalteten auch die Domkirchen von Brixen und Trient und schließlich die großen Pfarrkirchen mit eigenen Singschulen, gleichwie sich musikalische Aufführungen zu einzelnen Festen der Bischöfe und Stiftsprälaten einbürgerten¹. Wenn der Verlorene Sohn auch eine bevorzugte Rahmenlehre für die an

¹ Die Oratorien und Musikstücke der Stifte, wie Neustift bei Brixen, Marienberg im Vinschgau, Stams im Oberinntal und Wilten bei Innsbruck, der Frauenklöster Sonnenburg bei Bruneck und Säben oberhalb Klausen und des Damenstifts zu Hall setzten schon früh ein. Desgleichen die musikalisch-dramatischen Aufführungen in den Domen zu Brixen und Trient und in den Pfarrkirchen von Meran, Bozen und Innsbruck. Bei der Mehrzahl der Stifte überwog nun die musikalische Betätigung gegenüber der dramatischen. Die Musik allein schon bedingte ein gemütvolleres Vertiefen in das Seelenleben des verelendeten Zweitgeborenen und seines von Sehnsucht und Sorge erfüllten und schließlich freudig beglückten Vaters. Es wäre ungerecht, den Gesinnungswandel in der Behandlung des Stoffes daher allein in charakteristischen Unterschieden zwischen den Jesuiten und den Stiftsherren zu erkennen, ganz abgesehen davon, daß von einer unentwegt gleichen Ausdeutung der Parabel durch die Jesuitendramatiker, wie schon aus den angeführten Einzelfällen hervorgeht, nicht die Rede sein kann. — Auf die theatralischen Leistungen der Tiroler Stifte will ich mit einem Berichte über Wilten in der Berliner Zeitschrift für Volkskunde demnächst einzugehen beginnen.

Stelle der ignatianischen Exerzitien getretenen dreitägigen „Gemütsversammlungen“ von Kongregationspräses in der Fastenzeit verblieb, trat in und mit den musikalischen Vorführungen doch immer stärker der vergebende Hausvater in den Vordergrund, der in einem breitausgesponnenen Auftritte den heimkehrenden Verirrten verzeihend und beglückt aufnahm. Ein solches Singspiel vom Verlorenen Sohn wurde sogar in der „Kohlstadt“ von Innsbruck, die, durch den Inn von der Stadt getrennt, mehr den Charakter einer ärmlicheren Vorstadt als eines Stadtteiles trägt, und trotzdem mit den Vororten um den Vorrang unter deren Theatern sich bemühte, im Jahre 1795 veranstaltet.

Daß die alten Spiele nicht ganz untergegangen waren, geht schon daraus hervor, daß eine Spielgesellschaft von Kitzbühel im Jahre 1751 wieder mit einem solchen Stücke hervortrat und daß der gebürtige Fulpmer Vitus Augetti, ein Tabakspinner zu Schwaz, im Vormärz den Stoff nach alten Vorlagen aufs neue bearbeiten konnte. In ursprünglicherer Einfachheit und rein stofflicher Einfalt der Parabel hatte sich dieser außerdem in der Stubenkomödie erhalten. Solche Stubenspiele erfuhren z. B. zu Landl im Bereiche der Passionsspielgemeinde Thiersee bei Kufstein eine treue Pflege, unter der sich manches alte und primitive Spielgut fast bis in unsere Zeit herüberrettete. In den Thierseer Bauern- und Holzhackerstuben blieb der Verlorene Sohn als Spiel am längsten auf tirolischem Boden erhalten.¹

Das Beispielhafte dieser landschaftlichen Spielentfaltung in Tirol bliebe allein von innen beleuchtet, wenn nicht wenigstens mit einer Wendung auch das Gedeihen desselben Stoffes in den benachbarten Alpenländern einbezogen würde. Der reichen Behandlung des anfänglichen 16. Jahrhunderts steht auch in der Schweiz eine Abkehr des Spätbarock gegenüber. 1699 erscheint ein Spiel vnd History von dem Verlorenen Sohn zu Basel, 1678 ging ein Prodigus über die Freiburger Jesuitenbühne. In der festlichsten Residenzstadt benediktinischer Theaterkultur, in Salzburg, wo italienische Musikalität und bayrische Lebenslust sich in seltener Harmonie fanden, bearbeiteten vor allem etliche Vertreter und Schulmänner des hl. Benediktus die Parabel im 17. Jahrhundert für die Schulbühne in leichter Fortführung der Dramatik des vorausgegangenen Jahrhunderts und steigerten die biblischen Gleichnisbilder zu einer von Personifikationen beherrschten Allegorie mit einigen lebensfrohen Abschwächungen der jesuitischen Rationalisierung. Der landeseigene Hang zum Komischen und Musikalischen konnte sich auch hier erst im 18. Jahrhundert unter Vorantritt bayrischer Benediktiner bis zur Parodie durchsetzen.²

¹ Vgl. A. Dörrer, Die Thierseer Passionsspiele von 1799 bis 1935. Ringen um Bestand und Gestalt eines Tiroler Volksbrauches, 1935, S. 18.

² Vgl. R. M. Werner a.a.O. S. 281 ff. — A. Kutscher, Das Salzburger Barocktheater, 1924, S. 116 ff. Nr. 21, 95, 138.

Die derbkomische Reaktion auf das Barocke, die im schwäbischen Prämonstratenser Sebastian Sailer ihren Repräsentanten gewann, setzte sich in Nordtirol nur vereinzelt durch, meist unmittelbar aus Schwaben, und fand auch in Südtirol einigen Anklang. Hierher gehört die Geschichte von dem Axamer Bauernsohn, die ihm den Übernamen „Der verlorene Sohne“ eintrug und die Sterzinger im 9. Band von Amthors Alpenfreund erzählt.

Die öfters dramatisierte alttestamentliche Geschichte von Absalon wurde in nahe Verwandtschaft zum Verlorenen Sohn, auch die Parabel vom Guten Hirten mit dessen Erlebnissen gebracht. Die faustische Figur des legendären Theophilus geriet gleichfalls in Beziehung zum erweiterten Problem des Verlorenen Sohnes. Infolge Betonung ähnlicher Züge kamen noch Darstellungen von den zwei ungleichen Brüdern bis heraus zu Schillers „Räuber“, die im romantischen Ritterstück der Tiroler Bauernbühnen Schule machten, von Jedermann, vom Schul- und Knabenspiegel und Komödien vom Studentenleben dazu. Die mehr schulmäßig empfundenen Themen gewannen begreiflicherweise in der Volksdramatik nicht jene reich- und nachhaltige Beachtung und Abwandlung wie das täglich im Leben und Streben der Menschen wiederkehrende Schauspiel von dem jüngeren Sohne, der weltsüchtig das Vaterhaus verläßt und voller Heimweh zum Vaterherzen zurückfindet.
