Theaterkultur eines österreichischen Prälatenklosters in der Barockzeit

P. Alkuin Schachenmayr O.Cist.

Klöster sind Orte des religiösen Staunens, daher sollte es nicht überraschen, dass dort eine rege Theaterkultur herrschen kann; diese war in der Barockzeit besonders ausgeprägt. Der Begriff „Klostertheater" ist allerdings unscharf, weil eben im Kloster so *viel* gespielt wurde. In Klöstern waren viele Gattungen vorhanden, etwa Geistliches Singspiel, Grabmusik (*sepolcri*), Applausus, Karfreitagsspiel – um nur einige Spielgattungen zu nennen –, und diese waren zwar theatralisch, aber nicht immer szenisch. Andere Spiele waren ausdrückliche Bühneninszenierungen. Obwohl die mittelalterliche Theatergeschichte die Unterscheidung zwischen Feier und Spiel kennt[1], ist diese Trennung im barocken Kontext komplizierter, weil bühnenbildnerische Bauelemente in den Altarraum reichen[2]. Dieser Aufsatz will im ersten Teil eine allgemeine Darstellung der Theaterkultur eines österreichischen Prälatenklösters im weitesten Sinne vorlegen, um dann im zweiten einen konzentrierten Blick auf die Faschings- und Fastenzeit zu richten. Der Fokus soll neue Zugänge zu einem ordens- und theatergeschichtlichen Ereignis anregen.

Das barocke Stift und seine Theaterkultur

Die bisherige Forschung

Da Bildung und Theaterpraxis oft zusammenhängen, hat bisherige Forschung den schulischen Aspekt des Klostertheaters unterstrichen. Die monumentalen theaterkulturellen Leistungen der Jesuiten und Piaristen, zum Beispiel, lassen sich in unzähligen Publikationen dokumentieren und analysieren[3]. Eine Buch-

1 Jan Mohr–Julia Stenzel, Art. Mittelalter – geistliches Spiel. *Handbuch Drama* (Stuttgart–Weimar 2012) 209–214, hier 209–210.

2 Ursula Brossette, Die Inszenierung des Sakralen. Das theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext (Weimar 2002).

3 Allein aus den Jahren 1650–1750 sind uns mehr als 100.000 Dramen bekannt, die aus den katholischen Schulorden hervorgegangen sind. Siehe Reinhart Meyer, Bibliographia dramatica et dramaticorum. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen

reihe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zur Theatergeschichte Österreichs hat diesen Faden aufgegriffen und Monographien unter anderem über das Benediktinertheater an der Ordensuniversität in Salzburg[4] oder die Theaterkultur des Stiftes Seitenstetten[5] vorgelegt. Kremsmünster und seine Schulen ragten aufgrund von P. Simon Rettenpacher (1634–1706) besonders hervor[6]. Diese Studien waren oft theaterwissenschaftliche Dissertationen und gingen auf Grundlagen wie Spielplan- und Personenforschung ein, konnten aber nicht weitere Felder wie Liturgie, Festtagszeremoniell und Semidramatik erfassen. Gelegentlich berücksichtigt eine Studie diese Weite, wie etwa Freemans Studie zur barocken Musikkultur im Stift Melk[7]. Frank Pohle hat in einer beachtlichen Studie gezeigt, wie die Analyse von diversen Arten der Performanz sowohl rhetorische als auch religiöse Erkenntnisse sichtbar macht[8].

Sobald man die überdeterminierten Kategorien der Theaterwissenschaft beiseite lässt, stellen sich die Prälatenklöster als noch theaterfreundlicher heraus. In ihnen wurde das ganz schulische Theaterspiel selbstverständlich gespielt. Darüber hinaus bereicherte das Theaterspiel die klösterliche Liturgie, den Alltag und den Jahreskreis mit Dreikönigs-, Faschings-, Karfreitags- Spielen und einer ausgeprägten Festkultur in Refektorium, Sprechzimmer und Prälatur. Die monastischen Orden waren zwar in mancher Hinsicht dem Jesuitenerbe verpflichtet, aber in einem Stift war die Theaterkultur umfangreicher und komplexer als an einer Jesuitenschule.

An dieser Stelle fällt das Manko an erforschten Frauenklöstern besonders schmerzlich auf. Janet Page hat 2014 eine Studie über einige Wiener Frauenklöster des

---

Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart. 34 Bände (Tübingen–Berlin 1993–2012).

4 Heiner Boberski, Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617–1778) (Theatergeschichte Österreichs 6, Wien 1978).

5 Johann Haider, Die Geschichte des Theaterwesens im Benediktinerstift Seitenstetten in Barock und Aufklärung (Theatergeschichte Österreichs 4, Wien 1973).

6 Simon Rettenpacher, Dramen (lateinisch-deutsch) Teil 2,1. Selecta dramata. Übersetzung und Kommentar (1–5), ed. Benno Wintersteller und Christoph Fackelmann (Wiener Neudrucke 19, Wien 2007), Bibliographica auf 282–286.

7 Robert Freeman, The Practice of Music at Melk Abbey. Based upon the Documents 1681–1826 (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 23, Wien 1989).

8 Frank Pohle, Glaube und Beredsamkeit. Katholisches Schultheater in Jülich-Berg, Ravenstein und Aachen (1601–1817) (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 29, Münster 2010).

18. Jahrhunderts veröffentlicht, in der der Horizont noch weiter wird: Die Musikwissenschaftlerin zeigt, wie in den Frauenklöstern die geistigen Ebenen von Frömmigkeit und Musik mit der politischen Dynamik zwischen dem Kaiserhof und der Kirche zusammenspielten[9]. Derartige, auf Italien, Spanien, Frankreich und England bezogene Untersuchungen von Frauenkonventen liegen schon länger vor.

Es braucht eine breiter aufgestellte Reflexion über theatralische Ereignisse in geistlichen Häusern, weil die Trägerinstitutionen komplexe Personenverbände waren, die mit weiteren vernetzt waren. Theaterzettel bleiben eine unerlässliche Quellengundlage, aber es gäbe viel mehr zu berücksichtigen. Allein die Publikumsfrage ist sehr heikel: Da man realistisch annehmen kann, dass Zuschauer in ländlichen Prälatenklöstern meist aus der Grundherrschaft des Klosters stammten, gäbe es folglich konfessionelle Fragestellungen und auch Berücksichtugen des jeweiligen Ordens und seiner Eigenschaften. Bei den Benediktiner-, Cistercienser-, Prämonstratenser- oder Chorherrenstiften, zum Beispiel, schlugen sich Reformbestrebungen oder selbstdarstellerische Akzentsetzungen in der Theaterkultur nieder.

Die Neigung zur literarisch-dramatischen Kanonbildung und eine Haltung des Vergleichs mit städtischen Theatern haben in der Vergangenheit zur Verengung des Blicks auf die klösterliche Theaterkultur geführt. Der Fall des P. Norbert Theuerkauf (1637–1683?), eines cisterciensisischen Pendants zum oben genannten Benediktiner Rettenpacher, zeigt, wie die Forschung sich durch Beschäftigung mit Hochleistungen verengen kann. Theuerkaufs Leistungen im Genre der *ludi caesarei* haben dazu geführt, dass das Stift Heiligenkreuz in den großen europäischen Theatergeschichten des 20. Jahrhunderts erwähnt wird. Angesichts der *ludi* stellen Willi Flemming und Heinz Kindermann in ihren mehrbändigen Universaldarstellungen Heiligenkreuz als cisterciensische „Ausnahme" dar. Das Wienerwaldkloster sei die einzige Cisterce, die theatermäßig mit den Jesuiten oder Benediktinern mithalten könne[10]. Inzwischen gilt diese These aus mehreren Gründen als fragwürdig, aber man suchte den Bau des Heiligenkreuzer Kaisersaals im unmittelbaren Zusammenhang mit den häufigen dortigen Besuchen Kaiser Leopolds zu verstehen: Heiligenkreuz (bzw. sein Kaisersaal) sei ein Stiftstheater im Wienerwald.

Theuerkaufs Werke sind beachtlich. *Castra Domini Exercituum* („Heerlager der Divisionen des Herrn") um 1674 und *Epitome Pietatis Caesareae* („Beispiel

9 Janet Page, Convent Music and Politics in Eighteenth-Century Vienna (Cambridge 2014).

10 Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas (Salzburg 1967) 3 471–473; Willi Flemming, Das Ordensdrama (Barockdrama 2, Hildesheim 1965) 35.

kaiserlicher Frömmigkeit") im Jahr 1677 zeugen von einer theaterkulturellen Blüte[11]. Gemäß ihrer Gattung verherrlichen die Stücke auf antikisierende Weise nicht nur den Kaiser, sondern seinen gesamten Hofstaat, der zur *aula sancta habsburgica* stilisiert wurde. Sie sind „antitragische Spiele" schlechthin und verherrlichen die unzerstörbare „Unveränderlichkeit des katholischen Imperium Habsburgicum mit gesungenen Partien, musikalischen Zwischenspielen, Chören, Balleten und Tänzen"[12].

Eine derartige Inszenierung in Heiligenkreuz eröffnet eine ganze Reihe von Schlussfolgerungen: Heiligenkreuz rangierte mit Inszenierungen, die sonst überwiegend am Hof (oder den Jesuitenkollegen) in Wien, Graz oder Innsbruck stattfanden. Der finanzielle Aufwand für einen *ludus caesarius* war enorm und wurde vom Kaiserhof nicht subventioniert: Einen *ludus* zu inszenieren, und drei Jahre danach gleich einen zweiten, konnten sich nur vermögende Stifte leisten. Mehr als 100 mitwirkende Darsteller und aufwändige Theaterbauten waren jeweils zu erwarten[13].

Aufgrund dieser Frequenz hat der Theaterhistoriker Jean-Marie Valentin, eine international anerkannte Autorität für das Jesuitentheater in deutschen Landen, Heiligenkreuz „le centre du théâtre des Cisterciens" genannt. Das Theater in Heiligenkreuz sei nach Valentis Auffassung ausschließlich imperial und geistlich. Daher ließe sich die dortige Theaterkultur nicht durch das Ordensprofil des Mönchsordens erklären, sondern anhand von gesellschaftlichen Konstrukten. Der Nicht-Theologe Valentin folgerte daraus, dass die Theaterkultur im Wienerwaldkloster das Ergebnis von drei „personalités exceptionelles" gewesen sein muss: Kaiser Leopold I., Abt Clemens Schäffer und P. Norbert Theuerkauf[14]. Aus dieser problematischen Schlussfolgerung ergibt sich die Gefahr einer Kanonisie-

11 Friedrich Hlawatsch, Kaiser Leopold I. als Gast des Abtes Klemens von Heiligenkreuz [Sonderdruck aus *CistC* 34] (Bregenz 1922) 13–16.

12 Jean-Marie Valentin, Die Jesuitendichter Bidermann und Avancini, in: Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk, hg. von Harald Steinhagen–Benno von Wiese (Berlin 1984) 385–414, hier 410–412.

13 Jakob Zeidler, Die Schauspielthaetigkeit der Schüler. *Programm des k.k. Staats-Gymnasiums [...] Oberhollabrunn* 18 (1888) 1–41, hier 31. Zum Bühnenbau: „Wahrscheinlich hat die Bühne zu Heiligenkreuz auch jene Vorrichtungen besessenen, um die ‚scena' unter Wasser zu setzen." Edmund Haller, Die Karfreitagsspiele von Heiligenkreuz. *Die Quelle, Sonntag-Beiblatt der Reichspost* (25. März 1928) 19–20, hier 19.

14 Jean-Marie Valentin, Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande 1554–1680. Salut des âmes et ordre des cités (Berner Beiträge zur Barockgermanistik 3, Bern–Frankfurt 1978) 1 21.

rung, die sich auf einige Höhenflüge wie Theuerkauf fixiert und dabei den Kontext ausklammert, der eventuell viel wichtiger wäre.

Liturgisches Spiel

Allgemein wurde im kirchlichen Alltag der Barockzeit viel inszeniert; das heutige kirchliche Angebot ist sicher nüchterner und schränkt folglich auch unsere analytische Erkenntnisfähigkeit ein. Das Spektrum zwischen Alltag und Festtag bietet vielfache Abstufungen, wenn wir folgende Ereignisse als Performanz verstehen: Liturgische Prozessionen, Umgänge der Bruderschaften, akademische Disputationen, multimediale Katechesen, mehrtägige Volksmissionen mit Predigten, Translationen von Katakombenheiligen, Lebende Bilder, Honoratiorenempfänge, Trauerkulissen, ephemere Bildtafeln und Heilige Gräber.

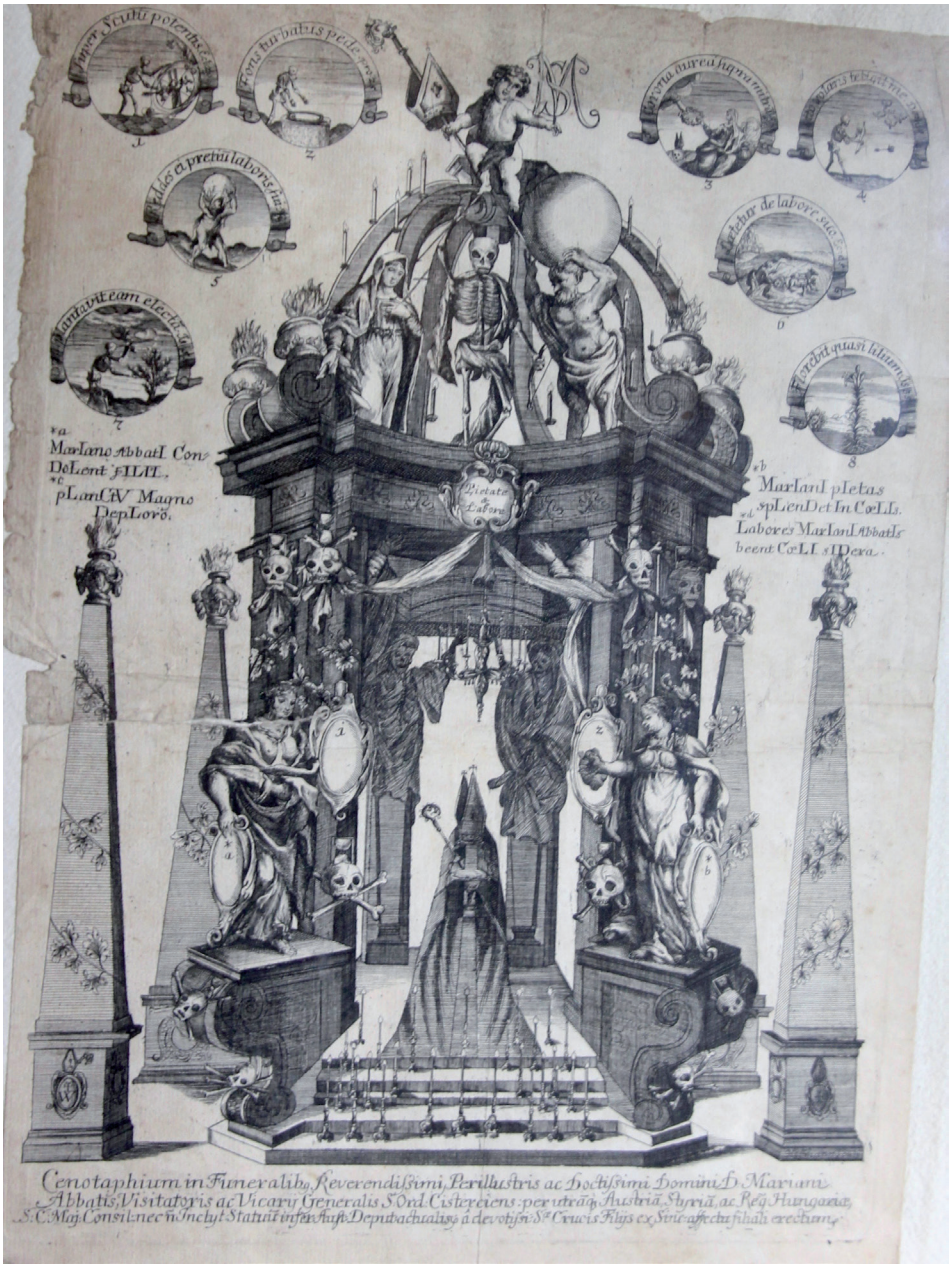
Obwohl man die Kategorien nicht überstrapazieren sollte, kann eine Kategorie innerhalb dieser Vielfalt abgegrenzt werden, nämlich die der streng rituell-liturgischen Spiele. Dazu gehören (mindestens) Krippenspiele, Dreikönigsspiele, Corpus-Christi Prozessionen und *sepolcri*. Man muss bei der Kategorie „liturgisch" weiterdenken, beispielsweise an äbtliche Jubiläumsfeiern, wofür wir das faszinierende Heiligenkreuzer Beispiel aus 1720 haben: Abt Gerhard Weixelberger wurden während einer Hl. Messe vier erwachsene Türken geschenkt, die er dann taufte, jedem einen neuen Namen gab und in die Freiheit entließ. Der erste Name lautete stets Carolus, bezogen auf den regierenden Kaiser, der (*in absentia*) als Taufpate fungierte. Die Neugetauften erhielten deutsche Familiennamen. Der erste hieß vor seiner Taufe Ibrahim Constantinopolitanus und danach Carolus Joseph Gerhard Weixelberger. Die anderen Familiennamen lassen sich in Bezug auf Heiligenkreuz bzw. Türkenklischees der damaligen Zeit erklären: Creutzberger, Heylberger und Mohrenberger[15]. Eine weitere Untersuchungslinie eröffnet sich mit dem Hinweis auf den Heiligenkreuzer Pater Robert Leeb, der zum Zeitpunkt der Jubelfeier eine Jerusalemreise machte und in einem späteren Reisebericht von abenteuerlichen Begegnungen mit Muslimen berichtete[16].

Liturgisches Spiel ist zwar nicht auf den Kirchenraum beschränkt, findet aber oft dort statt: Trauergerüste sind ein gutes Beispiel.

---

15 Heiligenkreuz, Stiftsarchiv, Ephemerides abbatiales Weixelberger, CA 229, fol. 400–401. Ausführlicher Bericht in: *Wiener Zeitung* (20. Juli 1720) 2.

16 Georg Krones, Robert Leeb, der letzte Barockabt von Heiligenkreuz (1688–1755). *ACi* 11 (1955) 45–138.



Ein Trauergerüst bzw. „Castrum doloris" für den am 27. Juni 1705 verstorbenen Abt Marian Schirmer, Stift Heiligenkreuz. Sammlung Sakrale Kultur im Pfarrhof Herrenhaus Niedersulz. Photo: Pernerstorfer.

Die weit verbreiteten Trauergerüste waren gut etablierte Beispiele für den effektvollen Umgang mit beweglichen Szenenelementen; diese *castra* sind bedauerlicherweise meist verschollen.

Bewegung, Musik und gesprochenes Wort können im liturgischen Spiel vielfach eingesetzt werden[17], ohne dass die Darsteller sich während des Ereignisses als spielende (oder schon gar nicht professionell handelnde) Personen verstünden. Sogar im Publikum war ein Teil der Zuschauer gleichzeitig auf einer weiteren semiotischen Ebene als darstellende Person aktiv, etwa im Fall der akademischen Disputationen, die durchaus als Inszenierungs-Kunstwerke zu verstehen sind[18]. Bei den Jahresschlussprüfungen der Jesuiten in Wien im Jahr 1752 waren die Äbte von Klosterneuburg, Heiligenkreuz und dem Schottenstift anwesend, um die Fertigkeit der Studenten zu bewundern. Die Prälaten hatten dabei eine zeremonielle und größtenteils stumme Rolle zu spielen, mittels derer Feierlichkeit und Legitimation vermittelt wurden. Wo dies nicht möglich war, konnte eine distinguierte Persönlichkeit sich durch Effigien (lebensgroße Puppen oder Bilder) vertreten lassen. Bei einer Heiligenkreuzer Professfeier im Jahr 1719 nahm Abt Gerhard Weixelberger *in effigie* teil[19]. Übrigens konnten Personen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit *in effigie* hingerichtet und beerdigt werden; die Puppe oder das Gemälde verwendet man, die abwesende Person hinzurichten, aber auch zu brandmarken oder nicht tödlich zu bestrafen[20].

Spiel außerhalb der Kirche, in Bauten

Um 1600, noch vor der Welle klösterlicher Barockumbauten, gab es keine Bühnenräume in den Klöstern. Aufführungen fanden an einer Reihe von Schauplätzen statt: Innenhöfe, Plattformbühnen und Seitenkapellen waren besonders beliebt. Nach der baulichen Revolution ihrer Barockumgestaltung standen die

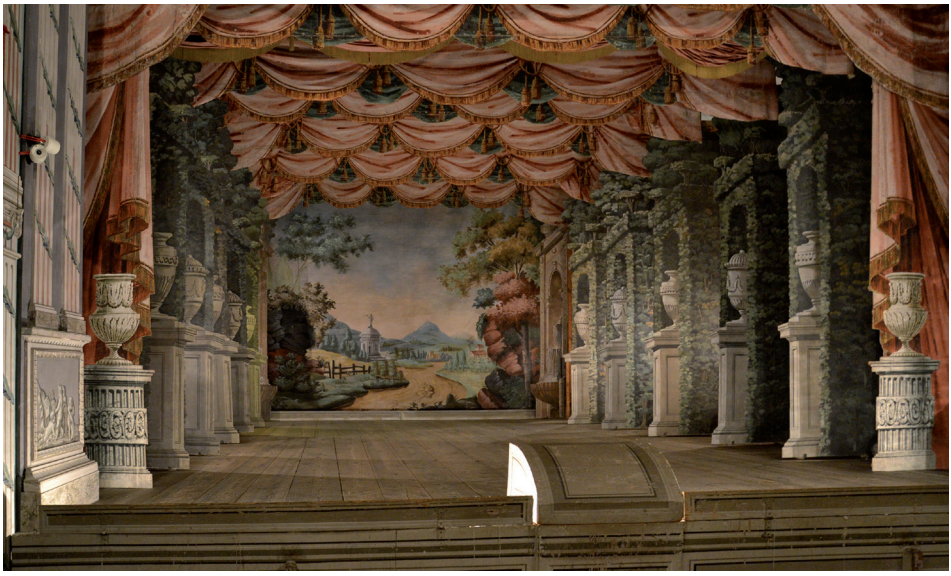
17 Philine Helas, Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts (Berlin 1999) 8, Anm. 48.

18 Ulrich Leinsle, Festdisputationen in Prälatenklöstern, in: Solemnitas. Barocke Festkultur in Oberpfälzer Klöstern, hg. Manfred Knedlik–Georg Schrott (Veröffentlichungen Kultur- und Begegnungszentrums Abtei Waldsassen 1, Kallmünz 2003) 101–113; Ulrich Leinsle, „impune disceptant theologi". Der Wandel der Disputation in der Spätzeit des Hausstudiums der Prämonstratenserabtei Speinshart, in: Reimund Szduj, Robert Seidel, Bernd Zegowitz (Hg.), Dichtung – Gelehrsamkeit – Disputationskultur. Festschrift für Hanspeter Marti zum 65. Geburtstag (Wien 2012) 650–671.

19 Heiligenkreuz, Stiftsarchiv, Ephemerides abbatiales Weixelberger, CA 229, fol. 379.

20 Wolfgang Brückner, Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies (Berlin 1966) 283–315, hier 305.

Prälatenklöster den städtischen Bühnen kaum nach; nun verfügte fast jedes Kloster über einen großflächigen Theatersaal. Ihre Bühnen hatten Perspektive-Szenen mit illusionistischer Tiefe.



Das Schlosstheater Leitomischl kann als ein typischer Prototyp für klösterliche Theaterbauten gelten. Photo: Pudelek [CC BY-SA 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0)] Wikimedia Commons.

Diese Bühne konnte sich im Kaiser- bzw. Prälatensaal befinden. Wo aber die Theaterkultur stärker ausgeprägt war, gab es selbständige Kulissentheater, und in größeren Stiften gleich mehrere davon. Im Stift Melk, zum Beispiel, gabe es in den hundert Jahren zwischen 1686 und 1785 nicht weniger als neun Räume für Theatervorführungen, die freilich für viele andere Zwecke außer dem Theaterspiel verwendet wurden[21]. Die Auftritte im großen Saal setzten einen entsprechen großen Stil ein; Musik, Tanz, Kostüme und überdimensionierte Perücken sorgten für spektakuläre Theaterereignisse. Dennoch blieben klösterliche Varianten meist etwas kleiner als die höfischen; ein sympathisch dimensioniertes Beispiel ist heute ist noch im Stift Lambach erhalten.

21 Freeman, Music at Melk (wie Anm. 7) 239.

Das Klostertheater Lambach. Photo: Johannes Hörtenhuber.

Dieses szenische Theater war nicht immer sakral aber beinhaltet durchaus religiöse und teilweise liturgische Elemente. Eine Kategorisierung ist schwierig: Man spielte Erzählstoff aus der Bibel, aber auch Operetten, heidnische Mythologie oder Bauernspiele. Waren sie „weltliche Feiern"[22]? Liturgische Elemente, etwa ein Gebet aus dem Missale Romanum oder ein Tedeum kamen regelmäßig in den Stücken vor.

In Kremsmünster wurde 1658 eine Kulissenbühne mit bemaltem Rückprospekt und einer stattlichen Auswahl an Prospektzügen eröffnet. Die Prospekte zeigten folgende Szenenbilder: Praetorium (Vorsaal oder Vorhölle), Aula, Caelum (der himmlische Hof, als Palastsaal verstanden), Kerker im Stil eines Kellergewölbes und Hölle mit Teufelsfratzen. Dazu kamen eine Stadt als gassenförmige Anlage, ein französischer Architekturengarten, ein Wald und ein Meer mit beweglichen Wellen. Es gab einen Bühnenvorhang mit Proscenium (Vorbühne) davor, wo

22 Haider, Geschichte des Theaterwesens Seitenstetten (wie Anm. 5) 37.

Zwischenspiele vor verschlossenem Vorhang aufgeführt wurden[23]. Diese Art Kulissnetheater befanden sich in beinahe allen Prälatenklöstern (und Jesuitenschulen) des späten 17. Jahrhunderts in unserem Untersuchungsraum[24].

Bewegliche liturgische Tafeln, in der Sakristei des Stiftes Kremsmünster gelagert. Photo: Schachenmayr.

Auch im Altarraum wurde gespielt; in diesem Fall beinflussen sich Altar und Theater gegenseitig. Sehr viele Kloster- und Pfarrkirchen der Barockzeit verwendeten eine „theatralische Raumdisposition mit klarer Trennung von ‚Zuschauerraum' und ‚Bühnenraum', wobei zwischen beiden Raumteilen ein ‚Proszenium' ausgebildet ist."[25] Dabei ist diese Einteilung der Räume keine Erfindung des Barockzeitalters, denn die „Affinität der sakralen Raumdispuation zum Theater reicht bis in die Zeit des frühen Christentums zurück." Das Theater beeinflusst auch die Einteilung des Zuschauerraums im typischen Stiftstheater, wo eine Empore (bzw. Galerie oder Loge) für das Mönchspublikum errichtet wurde. Steht

23 Laut Tagebuch des P. Beda Plank „von den löblichen Landständen in Linz gekauft". Kremsmünster, Stiftsarchiv, zitiert in: Sigmund Walter Tönig, Das Schultheater zu Kremsmünster (Dissertation Wien 1932) 181.

24 Brossette, Inszenierung des Sakralen (wie Anm. 2) 70–76.

25 Brossette, Inszenierung des Sakralen (wie Anm. 2) 92.

hier die weltliche Theaterloge Pate, oder ist es die barocke Orgelempore? Aus dem szenischen Fundus des Theaters wanderte auch das bewegliche Prospekt in den Altarraum; einige wenige sind erhalten.

Bewegliche Säulen im Kreuzgang des Stiftes Dürnstein, unweit vom Heiligen Grab. Photo: Schachenmayr.

Schlussendlich sei festgehalten, dass nicht nur der Altar sich wie eine Bühne gestaltet, sondern die Bühne wollte nicht selten den Zuschauer an den Altar versetzen, wie eine benediktinische Kollegiumsaufführung in Salzburg im Jahr 1628 belegt, die den Dom bühnenbildnerisch darstellte[26].

Mit dem klösterlichen Refektorium als Theaterraum gerät die räumliche Abgrenzung eines performativen Raumes erst recht ins Ungewisse. Dieser Raum muss verhältnismäßig schnell durch die Errichtung einer Bühne in ein Theater verwandelt worden sein, denn er wurde zusätzlich zu seiner alltäglichen gastronomischen Funktion auch von konventinternen und -externen Darstellern, deren Spielangebot von der Dreigkönigsthematik[27] bishin zum Hanswurst[28] reichte, verwendet. Diese Raumkategorie muss auch die *mensa abbatis* einschließen, die sich nicht im Refektorium befindet, aber ihr sehr ähnlich ist. Der Abtstisch hat auch nicht unbedingt seinen fixen Platz in der Prälatur, sondern er ist als beweglicher Rahmen zu verstehen. Wo auch immer der Prälat sich aufhält, da ist seine *mensa*, und dort besorgt der Regenschori, falls erwünscht, eine Unterhaltung[29].

Spiel im Freien

Im Laufe eines Jahres traten in den „Freiluftträumen" eines Stiftes Volkskomödianten, Trompeter, Turner, Schausteller, Gaukler und Sternsinger auf[30], ja sogar Schwerttänzer[31] sind dokumentiert. Ein Tierballet *in forma favorum* (in Form einer Honigwabe) fand 1751 in Heiligenkreuz statt[32]. Diese Performanzen fanden an diversen Orten statt, zum Beispiel auf Innen- und Außenhöfen, unter Arkaden, im Schulhof und vor Kirchenportalen.

---

26 Brossette, Inszenierung des Sakralen (wie Anm. 2) 75–76.

27 Im Cistercienserstift Neuberg an der Mürz am 6. Jänner 1710. Die Darsteller waren Mönche. Heiligenkreuz, Stiftsarchiv, Ephemerides abbatiales Weixelberger, CA 229, fol. 116.

28 Brossette, Inszenierung des Sakralen (wie Anm. 2) 66.

29 Instruction pro regente chori. Dokument 6811 in Freeman, Music at Melk (wie Anm. 7) 335–340.

30 Haider, Geschichte des Theaterwesens Seitenstetten (wie Anm. 5) 45.

31 „…Schwerttänzer, von denen in unseren Rechnungen nur bis etwa gegen 1630 Erwähnung geschieht." Handschriftliche Korrespondenz P. Sigmund Walter Tönig OSB an P. Friedrich Hlawatsch O.Cist. vom 12. Juni 1929. Heiligenkreuz, Stiftsarchiv, R6–10–1.

32 Die Tradition des Rossballets ist in Wien bekannt und war 1666, bei der Hochzeit Kaiser Leopolds I. in Wien, zur Hochform gelangt. Kristiaan Aercke, Gods of Play. Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse (Albany [New York] 1994) 221–252.

Diese von liturgisch-zeremoniellen Ereignissen abzugrenzen ist schwierig. Wer will mit Sicherheit definieren, wie liturgisch oder weltlich der Ablauf einer Passionsprozession war? Dabei kamen diverse kirchliche Personenkreise zusammen: Die Kapuziner in Oberösterreich waren für ihre inszenierten Leidensbilder auf Wagenbühnen berühmt. Berittene Soldaten, Henkersknechte, symbolische Gestalten und der Teufel selbst wurden in den Ablauf der Prozession integriert, die in ländlichen Dörfern, aber auch auf dem Klosterareal von Prälatenklöstern wie Kremsmünster und Lambach stattfanden. Die Bruderschaften konnten dabei die Vermittlungsinstanz gewesen sein[33]; diese bestanden zwar größtenteils aus Laien, waren aber dem Konvent zugeordnet.

Dürfen Cistercienser das? Klischeebeseitigung

Romantische Auffassungen vom cisterciensischen Klosterleben implizieren zwar die rhetorische Arbeit im Skriptorium, stellen aber den Cistercienser-mönch nicht gerne beim Theaterspiel dar. Forscher des Mittel- und Neulatein behaupten allerdings, dass die Rhetorik, unter dem Schlagwort *ars dictaminis,* eine dem Cistercienserorden nahestehende Kulturleistung war[34]. Die Mönche Gutolf von Heiligenkreuz (Beichtvater der Cistercienserinnen von Sankt Nikolaus in Wien) und Baldwin von Viktring (Abt einer Cisterce in Kärnten) genießen seit Jahrzehnten die Aufmerksamkeit der Germanistik, weil sie eine rhetorische Systematik für die Briefkomposition gemeistert haben[35]. Die klösterliche Schreibstube ist längst zum Ort der gestischen, mündlichen und musikalischen Performanz erklärt worden[36].

---

33 Fritz Fuhrich, Theatergeschichte Oberösterreichs im 18. Jahrhundert (Theatergeschichte Österreichs 1, Graz 1968) 156–158.

34 Anne-Marie Turcan-Verkerk, Les Cisterciens et les outils d'aide à la rédaction. Un premier aperçu, in: Les pratiques de l'écrit dans les abbayes cisterciennes (XIIe – milieu du XVIe siècle). Produire, échanger, contrôler, conserver, hg. von Arnaud Baudin und Laurent Morelle (Paris 2016) 131–144.

35 Dieter Schaller, Baldwin von Viktring. Zisterziensische ars dictaminis im 12. Jahrhundert. *DA* 35 (1979) 127–137; Claudio Felisi–Anne-Marie Turcan-Verkerk, Les artes dictandi latines de la fin du XIe à la fin du XIVe Siècle: un état des sources, in: Le *dictamen* dans tous ses états. Perspectives de recherche sur la théorie et la pratique de l'*ars dictaminis* (XIe – XVe siècles), hg. von Benoît Grévin und Anne-Marie Turcan-Verkerk (Bibliothèque d'histoire culturelle du Moyen Âge 16, Turnhout 2015) 417–541, hier 429–430.

36 Benoît Grévin, Le *dictamen* dans tous ses états. Perspectives de recherches sur la theorie et la pratique de L'*ars dictaminis*, in: Le *dictamen* dans tous ses états (wie Anm. 35) 9–25, hier 19–20.

Bernhard von Clairvauxs vierte *Homilia in Laudibus Virginis Matris* schildert die theatralische Perspektive des Verfassers deutlich: *Da, Virgo, responsum festinanter!* – „Gib, o Jungfrau, schnell deine Antwort!"[37] sagt er narrativ-hypothetisch zur Jungfrau Maria, die in seinem imaginären Szenario gerade dem Erzengel Gabriel begegnet. Bernhard übernimmt in diesem Text die Rolle des Souffleurs auf der Bühne der Heilsgeschichte.

Auf Ähnlichkeiten zwischen höfischer und monastischer Rhetorik wurde mehrfach hingewiesen[38]. Schließlich sollte man die cisterciensische Zeichensprache[39] aus der Karikatur der Romantik heben und als Verbindung von Gestik und sprachlichem Zeichen entdecken, die für die Begriffe der darstellenden Kunsttheorie höchst relevant ist.

Cistercienser rekrutierten Troubadoure. Die jüngere Forschung hat belegt, dass ein klassischer Weg in den Orden über das Leben am Adelshof, eine darauf folgende Bekehrung und den Klostereintritt führte. Wenig beachtet, weil etwas unkonventionell, ist die Tatsache, dass viele Troubadoure nach ihrer Bekehrung ausdrücklich Ciscerciensermönche werden wollten. Der Trend sollte nicht überraschen, da der Reformanspruch der religiösen Bewegung von Cîteaux sich in Gedankenmustern abspielte, die auf erwachsene adelige Männer vom Hof abgestimmt waren[40].

Die Nonnen des Ordens praktizierten eine szenisch-imaginäre „Pilgerfahrt im Geiste", ohne ihre Klausur zu verlassen. Diese Meditationsform galt in Cistercienserinnenklöstern des 13. Jahrhunderts als „Inszenierungstyp" und „Fröm-

37 Bernhard von Clairvaux, Sämtliche Werke lateinisch/deutsch, ed. Gerhard Winkler (Innsbruck 1993) 4 112–113.

38 Henri Irénée Marrou, Les troubadours (Paris 1971); Jean Leclercq, Monks and Love in Twelfth-Century France. Psycho-Historical Essays (Oxford 1979); beide zitiert in Maximilian Sternberg, Cistercian Architecture and Medieval Society (Brill's Studies in Intellectual History 221, Leiden 2013) 217.

39 Radka Lomicková, Zeichensprache in der Klausur im Wandel der Zeit (vom Mittelalter bis zur Gegenwart). *ACi* 61 (2011) 100–121; Robert Barakat, The Cistercian Sign Language. A Study in Non-Verbal Communication (Cistercian Studies Series 11, Kalamazoo 1975).

40 „many Troubadours who eventually decided to convert to monastic life chose Cistercian abbeys. This is not entirely surprising, as Cistercian reforming spirituality was founded on structures of meaning tuned to address the courtly background of adult noble converts." Sternberg, Cistercian Architecture (wie Anm. 38) 217.

migkeitserfahrung“ zugleich[41]. Die Verehrung eines Bildes, einer Reliquie oder einer bestimmten Kapelle bildeten Anlässe für eine szenische Reise nach Rom, Jerusalem oder Santiago. Nonnen erhielten sogar Erlaubnis für derartige pilgernde Betrachtungen und waren in der Folge mehrere Wochen „unterwegs“, freilich ohne die Klausur verlassen zu haben. Mechthild von Hackeborn machte auf diese Weise eine Romfahrt, wozu das Schweißtuch der Veronika sie angeleitet hatte[42].

Vom Schultheater des Cistercienserordens in der Frühen Neuzeit ist oben die Rede gewesen. Mehr als 10% der überlieferten neuzeitlichen nichtliturgischen Handschriften aus der cisterciensischen Reichsabtei Salem sind Theaterschriften aus der Klosterschule[43]. Die schulische Spielkultur ist freilich nicht auf die Barockzeit beschränkt. Religiöse Spiele und Feiern waren prägende Ereignisse in den Cistercienserschulen des Mittelalters[44], die aber wegen des anfänglichen Schulverbots des Ordens nicht zum überlieferten Bild der Reformbewegung passen und daher vernachlässigt werden.

Auch in der Disputationskultur der Klöster berühren sich Fachtheologie und Theatralik[45]. Die cisterciensischen Bibliothekskataloge des 18. Jahhunderts bestätigen den hohen Stellenwert von rhetorischer Fertigkeit unter den Mitbrüdern. Die Übung der Rhetorik führte vielerorts zur Übung der Dichtung. Lehrbücher vermitteln diverse *carmina*, *orationes* und rhetorische Florilegien, die sich, beispielsweise, in einem gereimten Regelkommentar niederschlagen[46]. Klosterbibliotheken beinhalten in der Regel P. Franciscus Langs *Dissertatio de actione scenica* (München 1727); das „erste ausführliche Lehrbuch für die

41 Friederike Hassauer, Santiago: Schrift, Körper, Raum, Reise. Eine medienhistorische Rekonstruktion (München 1993) 65, zitiert in: Nine Robijntje Miedema, Rompilgerführer in Spätmittelalter und Früher Neuzeit (Frühe Neuzeit 72, Tübingen 2003) 405, Anm. 19.

42 Sie bezog den ganzen Konvent mit ein, in dem sie von ihren Mitschwestern ein Paternoster pro Meile „sammelte“. Miedema, Rompilgerführer (wie Anm. 41) 401–432, hier 404–405.

43 Uli Steiger, Einleitung, in: Die neuzeitlichen nichtliturgischen Handschriften des Zisterzienserklosters Salem (Wiesbaden 2012) XXXII.

44 Walther Lipphardt, Lateinische Osterfeiern und Osterspiele, 9 Bände (Ausgaben deutscher Literatur des 15. bis 18. Jahrhunderts, Reihe Drama, Berlin 1976–1990).

45 Alkuin Schachenmayr, Zeremoniell, Bild und Gestus in der Disputationskultur der Frühen Neuzeit, in: Glaube und Kirche in Zeiten des Umbruchs. FS für Josef Kreiml, hg. von Veit Neumann–Josef Spindelböck–Sigmund Bonk (Regensburg 2018) 505–528.

46 Explanatio regulae sancti patris nostri Benedicti per quaestiones pie facta. Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek, Codex 468, fol. 106r.

Schauspielkunst in Deutschland“ war „von großer Relevanz für die deutsche Theatergeschichte“[47]. Ebenso sind die fünf Bände von P. Nikolaus Avancinis *Poesis Dramatica* (Wien 1655) ein weit verbreitetes Kompendium an Rhetorik und Bühnenstücken. Mit diesen häufig in Klosterbibliotheken anzutreffenden Werken dokumentiert sich der jesuitische Einfluss auf die Theaterkultur der Prälatenklöster.

Engere Fokussierung auf Fasching und Fastenzeit

Die vorhergehende Hinführung will mit ihrem Detail klarstellen, dass die klösterliche Bühneninszenierung in der theater- und ordensgeschichtlichen Betrachtung nicht isoliert werden sollte. Eine Analyse von Einzelstücken läuft Gefahr, den religiös-kulturellen Hintergrund zu verkennen. Der zweite Teil dieses Aufsatzes widmet sich daher nicht einem Theaterstück, sondern einigen theatralischen Ereignissen einer liturgischen Jahreszeit, nämlich in der Wende vom Fasching zur Fastenzeit. Der theologische Kontrast zwischen Heiterkeit und Askese bietet dabei einen bewussten Übergang von einer emotionalen Tonlage zur anderen. Außerdem ist der Übergang vom Fasching zur Fastenzeit eine erfahrbare Realität für Gläubige in ihrer Teilnahme am Kirchenjahr.

Fasching

Während der *feriae Bacchi* – so wurde der Fasching etwa im Wiener Schottenstift genannt[48] – fanden in vielen Klöstern gesellige Theaterabende statt. Die Konventualen erhielten ein Faschingsgeld (jedenfalls weniger als 5 Gulden) und wurden zu mehreren Faschingsabenden eingeladen: Ein Abend wurde vom Prior selbst veranstaltet, ein anderer vom Konvent, ein anderer von der Schule und so weiter. Schauspieler, Musiker und Tänzer traten bei diesen Gelegenheiten gegen Bezahlung auf, aber der größere Teil der Darsteller kam aus dem Konvent[49].

In Heiligenkreuz wurde im Fasching des Jahres 1694 das Fastnachtspiel *Metamorphosis Bacchanalica* aufgeführt[50]. Es stellt die Verwandlung des Bacchus in ein Schwein dar, als Anspielung auf die homerische Göttin Kirke, die in der

47 Dirk Niefanger, Art. Gattungen des Dramas im historischen Kontext. Barock. *Handbuch Drama* (Stuttgart–Weimar 2012) 230–243, hier 238.

48 Wien, Stiftsarchiv Schotten, Scrinium 94–14-j.

49 Wien, Stiftsarchiv Schotten, Prioratsrechnungen vom 22.–28. Feb. 1724.

50 Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek Hs. 480.

Odyssee Männer in Schweine verwandelt. Das Stück ist insofern bemerkenswert, als es eine Kritik am Weingenuss und den kaiserlichen Festgelagen ausübt, die im Wienerwaldkloster häufig vorkamen. Die Posse ist ebenso eine meisterhafte Brücke zwischen der heiteren Ausgelassenheit des Karnevals und dem Ernst der Fastenzeit.

Mehrtägige *hilaria* sind im Servitenkloster Schönbühel (Niederösterreich) von mindestens 1760 bis 1820 belegt. Sie fanden zweimal jährlich statt; vor dem Beginn des Advents und der österlichen Fastenzeit. Eingeladene Patres aus dem benachbarten Stift Melk nahmen daran teil, wie auch der Klosterarzt und eine Reihe von klösterlichen Mitarbeitern bzw. Freunden des Klosters. Für den Konvent waren die *hilaria* auch Tage des Aderlasses[51].

Im Refektorium suchten manche Obere die Lektüre eigens im heiteren Charakter der Faschingszeit aus; in Benediktbeuern hatte man 1736 besondere Freude am Roman „Robinson Crusoe", in anderen Jahren las man antilutherische Polemik („Der lutherische Skrupulant" in 1732) oder Abraham a Santa Clara vor. „Crusoe", die abenteuerliche Geschichte des schiffbrüchigen Seemannes war 1719 im Englischen erschienen und hat den Mönchen – 17 Jahre später in deutscher Übersetzung – eine besonders große Freude beim Zuhören verursacht[52].

Nach dem Aschermittwoch waren heitere Unterhaltungen dieser Art nicht mehr angebracht, aber ein puritanische Abwendung vom Theater war deswegen nicht angesagt. Im Gegenteil, die Vorbereitungen auf die Karwoche müssen bald nach dem Beginn der Fastenzeit eingesetzt haben, denn diese hochheilige Woche war ein Höhepunkt des Theaterjahres in vielen Klöstern und hat seine Vorbereitungszeit gebraucht.

Die Karfreitagsspiele im Stift Heiligenkreuz

Die Karfreitagsspiele waren ein fester Bestand des liturgischen Jahreskreises in diesem Cistercienserkloster für gut hundert Jahre. Da sie so lange florierten, konnten sie nicht das Ergebnis einzelner Theatermacher gewesen sein, sondern waren in der Theaterkultur des Stiftes tief verwurzelt. Wir dürfen vermuten, dass ein neuer Text jedes Jahr erstellt wurde, obwohl Wiederholungen denkbar sind. Die heute erhaltenen Karfreitagsspiele aus Heiligenkreuz beginnen mit

51 St. Pölten, Diözesanarchiv, Bestand Schönbühel, Buch 3/11 und 3/12.

52 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 30092, Benediktbeuern 1729–1772, fol. 1r.

1661 und reichen bis 1759. Die Überlieferung für die Zeit von 1731 bis 1759 ist besonders dicht[53].

Sie sind vergleichbar mit den *sepolcri*, gesungenen Trauergesängen vor einer Darstellung des im Grabe liegenden toten Christus; über dem Grab wird am Karfreitag und Karsamstag das Allerheiligste Altarsakrament ausgesetzt. Das Behältnis für die Eucharistie ist oft in die Grabarchitektur integriert[54]. Auch *sepolcri* fanden häufig in Heiligenkreuz statt, wie Pernerstorfer dokumentiert hat[55].

Inhalt der Heiligenkreuzer Karfreitagsspiele

Auch wenn die Stimmungslage des Karfreitag sehr deutlich vorgegeben ist, wurde das im künstlerisch-spirituellen Denken der Barockzeit weit ausgelegt: Man fühlte sich nicht verpflichtet, den leidenden Christus in den Mittelpunkt der Spiele zu stellen oder gar zu erwähnen. In manchen Stücken erscheint er als Guter Hirte, ohne jeden Hinweis auf die Passion, und in anderen tritt Jesus Christus gar nicht direkt auf, sondern in symbolischer Identifikation mit einer anderen Gestalt (etwa dem Barmherzigen Vater des Verlorenen Sohnes). In manchen Jahren fand am Karfreitag Jesus Christus in den Spielen gar keine namentliche Erwähnung: Hauptgestalt war eine messianische Gestalt aus dem Alten Testament (Isaak, David u. a.). Auch hier tragen die Theaterstücke Spuren der Frömmigkeitsgeschichte jeweiliger Epochen.

Den narrativen Höhepunkt in „Virtus Coronata", einem Heiligenkreuzer Spiel aus dem Jahr 1739[56], nimmt die Form eines gesungenen Duetts ein, um den Kampf zwischen David und Goliath darzustellen. Es ist durchaus theologiegeschichtlich relevant, dass der Schwerpunkt des Stückes auf der Versöhnung zwischen Vater Saul und Sohn David liegt. Die Parallelkonstruktion Saul–David und Gottvater–Jesus lässt das am Karfreitag thematisierte Kreuzesopfer als Versöhnungsopfer zwischen Vater und Sohn verstehen. Im Jahr 1756 hingegen fand das Stück „Trauer- und Buß-Gedancken über die Evangelische Geschicht"[57] in einem gänzlich unterschiedlichen, ausdrücklich liturgischen Gefühlsregister

53 Haller, Karfreitagsspiele von Heiligenkreuz (wie Anm. 13) 20.

54 Herbert Seifert, Art. Sepolcro. *Oesterreichisches Musiklexikon online*, Zugriff: 24.8.2018 (https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Sepolcri.xml).

55 Matthias Pernerstorfer, Karfreitagsoratorien des 18. Jahrhunderts im Cistercienserstift Heiligenkreuz. *ACi* 68 (2018) 187–220.

56 Pernerstorfer, Karfreitagsoratorien Heiligenkreuz (wie Anm. 55) 200–201.

57 Pernerstorfer, Karfreitagsoratorien Heiligenkreuz (wie Anm. 55) 208–209.

statt: Es war eine einzige gesungene Passionsbetrachtung, vergleichbar mit der heute am Palmsonntag und Karfreitag gesungenen Passion.

„Misericordia et Veritas Obviantes Sibi", das Heiligenkreuzer Karfreitagsspiel von 1749, identifiziert sich auf dem Titelblatt schon als Vertonung einer Predigt des berühmte Cisterciensers Bernhard von Clairvaux[58]. *Sermo 1 de Annuntiatione BMV* wird von vier Stimmen „gleichniß-weis vorgetragen": Barmherzigkeit (Sopran), Gerechtigkeit (Alt), Christus (Tenor) und Mensch (Bass). Die gesungene Reflexion über die Kreuzigung erhält Kommentare wie „Mein Jesus stirbt, damit ich lebe, sein fall macht, dass ich mich erhebe...". Der Vortragstext vermerkt eine Vielzahl an Bibelstellen bzw. Verweise auf die Opera Bernardi Claraevallensis.

Intermedien

Bei den Intermedien, auch *intermezzi* oder Zwischenspiele genannt[59], öffnet sich ein nichtkanonischer Themenbereich. Die oben erwähnten Inhalte der Karfreitagsspiele waren wohl von den Oberen abgesegnet worden und sind daher wichtige Zeugnisse in der Rezeption von vielen theologischen, spirituellen und politischen Themen. Die Intermedien aber waren improvisiert und daher nicht leicht kontrollierbar.

Intermedien waren mehr oder weniger vergleichbar mit dem späteren Quodlibet des Alt-Wiener Volkstheaters. Daher gilt der Text eines Intermediums, wenn er erhalten ist, als *pretiosissimus*. In Kremsmünster sind ganze drei von 150 Stücken überliefert. In Heiligenkreuz gibt es zwei. In Jesuitenarchiven sind sie auch selten, weil die Ratio studiorum Zwischenspiele verboten hat.

Intermedien sind ordinär, auch wenn sie in einem Kloster gespielt wurden. In einem lautet der gesungene Refrain, zu dem auch getanzt worden sein könnte: *Ebrietas et negligentia vestra, vestra, vestra* (Eure, eure, eure Trunkenheit und Faulenzerei). Darauf folgt die Regieanweisung: *Rixandra trahit maritum per capillos* (Rixandra schleppt ihren Mann an den Haaren herein). Eine andere Szene ist überschrieben mit *Triumphus dominii muliebris* (Triumph der weiblichen Herrschaft), in der kommentiert wird: *servitius sub una foemina crudelior est quam mille mortes* (unter der Herrschaft einer Frau zu dienen, ist grausamer als

58 Pernerstorfer, Karfreitagsoratorien Heiligenkreuz (wie Anm. 55) 203–204.

59 Edmund Stadler, Art. Zwischenspiel. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 4 (Berlin 2001) 1081–1105.

tausendmal sterben)[60]. Sie kommen aus der Massenunterhaltung und könnten ein Beleg dafür sein, dass das Publikum am Karfreitagstheater gemischt, also mit Bauerntheater vertraut war. Man soll allerdings beachten, dass das Triduum in der Frühen Neuzeit *nicht* als besonders nüchterner Termin galt: Priester- und Diakonenweihen am Karsamstag waren im 18. Jh. keine Seltenheit, in Salzburg kamen sie fast jährlich vor[61].

Die ordinären Stellen erinnern daran, dass Klostertheater schließlich kein Hoftheater war. Vieles vom Theaterangebot im Umfeld eines Prälatenklosters war auf eine ländliche Bevölkerung ausgerichtet. Sie wollte man durch attraktive Unterhaltung zu hohen Festen ins Kloster locken, andererseits wollte man ihr Niveau heben[62]. Die Stücke des Lambacher Benediktinerpaters Maurus Lindemayr (1723–1783), die häufig in Lambach und Kremsmünster aufgeführt wurden, konnten recht derb sein. Die von ihm verfassten Werke wurden auch außerhalb des Klosters aufgeführt, zur Unterhaltung der Bauern der Umgebung und, auf eine gewisse Weise, auch zu ihrer Erbauung[63]. Lindemayr war abwechselnd Pater Comicus, Pfarrer und Novizenmeister und hatte daher Bezug zu verschiedenen Personengruppen und ihrem Geschmack. Er verwendete durchaus grenzwertige Töne.

Aus dramaturgischer Sicht sei darauf hingewiesen, dass ein Intermedium sich vom kanonischen Theaterereignis abgrenzen und unterscheiden *muss*. Die kleinen Pausen-Stücke entstanden aus der formalen Trennung zwischen ernster und heiterer Handlung, die sich nach dem Stilempfinden der damaligen Zeit nicht vermischen durften. Das Opernpublikum erwartete keinen Zusammenhang zwischen der Handlung des Zwischenspiels und der des Hauptstücks. Die Titelseiten der gedruckten Karfreitagsspiele vermerken es: der Abend werde *cum saltibus ac intermediis (ac choris musicis)* – „mit Sprüngen und Zwischenspielen (und musikalischen Einlagen)" ablaufen[64]. Ähnliche Klosterunterhaltung gab es in den Frauenklöstern.

60 Heiligenkreuz, Stiftsarchiv R5-MK und R5-TWH.

61 Salzburg, Archiv der Erzdiözese, 10/81, Catalogus ordinandorum, Bd. 1:1669–1736 fol. 151r, 152v, 176r, 206r und passim.

62 Brossette, Inszenierung des Sakralen (wie Anm. 2) 66.

63 Maurus Lindemayr, Die hochdeutschen Komödien, hg. und kommentiert mit einer Studie von Christian Neuhuber (Wien 2006).

64 Wien, Schottenstift Archiv, Scrinium 94–14.

Inszenierungsorte der Karfreitagsspiele

Weitere Forschung müsste feststellen, wie die Spiele in die liturgischen Abläufe integriert waren, um Fragen zu beantworten wie: Was machten die Zuschauer vor und nach der Aufführung? Gingen manche betend durch die 14 Meditations-Stationen auf dem nahegelegenen Kalvarienberg? Die Lage des heiligen Grabes ist in Heiligenkreuz nicht eindeutig geklärt. Es hätte in der Pfarr- bzw. Pfortenkirche, der Stiftskirche oder der Bernardikapelle sein können. Im Schottenstift verwendete man keinen sakralen Raum, sondern das Museum, als Aufstellungsort: Das Karfreitagsspiel wurde „ad Scotos in musaeo in scenam datus"[65]. In Heiligenkreuz verwendete man nach 1683 den Namen „Museum" für die heute als Bernardikapelle bekannte Kapelle. 1697 diente diese wieder sakralen Zwecken, aber die theatralische Verwendung kann zur gleichen Zeit gewesen sein[66].

Die Darsteller

Die Darsteller der Karfreitagsspiele waren im Grunde dieselben, die generell im Stift als Theaterkünstler tätig waren: Es war eine Mischung aus Patres, Fratres, Schülern, Bediensteten und bezahlten Künstlern. Die spießig-domestizierende Behauptung, Theater sei nur von Schülern und nicht von Patres aufgeführt worden, ist schlichtweg erfunden.

Eine Auflistung der Heiligenkreuzer Sängerknaben von 1715 notiert, was aus den meisten geworden ist. Aus insgesamt 41 Schülern ergriffen 19 den Beruf des Musikers, elf gingen in den (Verwaltungs-)Dienst des Hofes oder der Kirche, sechs wurden Geistliche[67]. Von den Geistlichen setzten viele ihre Theaterarbeit auch im geistlichen Stand fort.

Darüber hinaus gab es eine Auswahl an Sängern, Tänzern, Musikanten und Komödianten, die ihren Lebensunterhalt als Schausteller verdienten und in niederösterreichischen Stiften im Laufe des Jahreskreises auftraten, etwa zu Neujahr, Christi Himmelfahrt, Primizen und Abtsbeerdigungen. Von Küchenrechnungen wissen wir, dass sie meist nicht länger als eine Woche im Kloster

65 Wien, Stiftsarchiv Schotten, Scrinium 94–14-b.

66 Alois Niemetz, Franz Gerhard Pruneder (1692 bis 1764) – ein Heiligenkreuzer Oratorienkomponist. *Sancta Crux* 48 (1987) 109–110.

67 Heiligenkreuz, Stiftsarchiv, Ephemerides abbatiales Weixelberger, CA 229, fol. 204–206.

weilten und wie abwechslungsreich die Anlässe waren, die ihren Besuch verursacht haben[68].

Regenschori

Obwohl von höchster Bedeutung für die Liturgie, war dieser Posten nicht immer von einem Kleriker besetzt. Die drei berühmtesten *Regentes chori* im Heiligenkreuzer Barock waren Angestellte. Sie arbeiteten intensiv mit den Mönchen zusammen und hatten Zugang zur Klausur, vor allem zum Refektorium als Aufführungssort. Balthasar Kleinschrott ist wohl der berühmteste von ihnen, da seine abenteuerliche Flucht vor den Türken in einem Kriegstagebuch weite Verbreitung fand[69]. Seine Lehrjahre hatte er in Seitenstetten absolviert (1665 war er Hauptdarsteller in einem Seitenstettener Kaiserdrama[70]). Ein anderer prominenter Regens in Heiligenkreuz war Gabriel Gezl, der 1681 mit einem höheren Gehalt vom Wienerwald nach Melk gelockt wurde. Dort waren seine Hauptaufgaben die Komposition und Aufführung von Figuralmusik im Auftrag von Abt und Prior[71].

Der am stärksten in Erscheinung tretende Musikus der Heiligenkreuzer Karfreitagsspiele war Franziskus Gerhard Pruneder, der 1764 starb und von der Musikwissenschaft (u.a. dem Österreichischen Musiklexikon) gründlich rezipiert wurde; Dutzende von seinen Kompositionen sind bekannt[72]. Er war der Sohn des ehemaligen Sängerknaben Oswald Pruneder (1667–1711), der 1683 mit Balthasar Kleinschrott vor den Türken aus Heiligenkreuz fliehen musste. Zehn Jahre später kehrte er zurück und wurde Tafeldecker und Stiftsmusiker. Die Arbeit als Tafeldecker war für darstellende Künstler und Musiker eine ideale „Nebenbeschäftigung", weil im Speisesaal auch gespielt wurde. Der Sohn, unser Komponist, war seit ca. 1715 als Stiftsorganist tätig, seine zwei Brüder und zwei Söhne waren als Kammerdiener und Musiker im Stift beschäftigt. Diese Art Vernetzung von Musikerdynastien mit Prälatenklöstern ist nicht selten: Die

68 Haider, Geschichte des Theaterwesens Seitenstetten (wie Anm. 5) 45–48.

69 Hermann Watzl, Flucht und Zuflucht. Das Tagebuch des Priesters Balthasar Kleinschroth aus dem Türkenjahr 1683 (Forschungen zur Landeskunde von Niederösterreich 8, Graz 2. Auflage 1983).

70 Haider, Geschichte des Theaterwesens Seitenstetten (wie Anm. 5) 208.

71 Freeman, Music at Melk (wie Anm. 7) 45–46.

72 Alois Niemetz, 800 Jahre Musikpflege (Heiligenkreuz 1977) 62–64; Alexander Rausch, Art. Pruneder, Franz Gerhard. *Oesterreichisches Musiklexikon online*, Zugriff: 18.9.2018 (http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pruneder_Franz.xml).

Reutter Familie hat sich über drei Generationen in der Wiener Musikkultur beteiligt, deren Sproß Marian wurde 1787 Abt vom naheliegenden Kloster Heiligenkreuz[73].

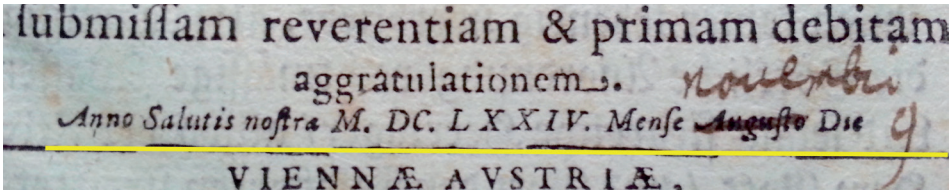
Schriftliche Quellen

Die oben geleistete Streifung von Arten des Spieles in einem süddeutsch-österreichischen klösterlichen Kontext der Frühen Neuzeit will zeigen, dass die theaterwissenschaftliche Analyse unseres Gegenestandes vielfältiger sein kann, als das Gros der theaterwissenschaftlichen Gesamtdarstellungen vermuten lässt. Aufschlussreiche Analysen könnten eintreten, wenn die Spielereignisse nicht mehr liturgsich/nichtliturgisch überdeterminiert, die vielfältigen Räume besser berücksichtigt und die neuen Zugänge zu dramaturgischen und religiösen Gattungsmerkmalen appliziert werden.

Freilich soll man eine der bisher prominentesten Quellengattungen in der Erforschung der klösterlichen Barocktheaters nicht ausklammern: Die Perioche ist nach wie vor von einem großen Forschungswert gekennzeichent, der sich sogar steigern könnte.

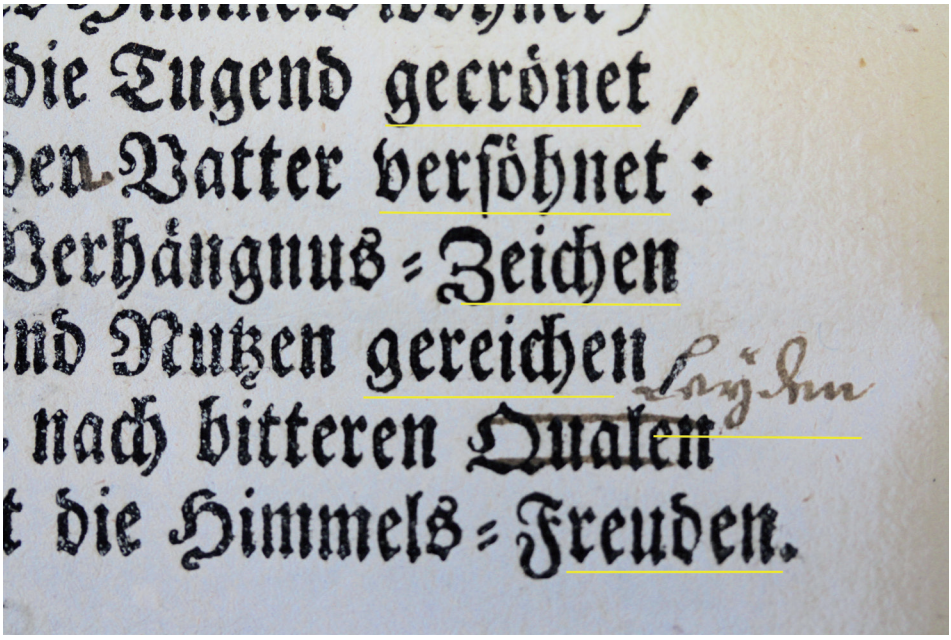
Viele Inszenierungsformen, weit über den klösterlichen Rahmen hinaus, wurden von einem gedruckten Programmheft oder Theaterzettel begleitet, der so genannten Perioche, die als Begleittexte zu vielfältigen theatralischen Ereignissen verteilt wurden. Diese Theaterdrucke spielten eine zentrale Vermittlungsrolle, da sie die in lateinischer Sprache gespielten Handlung ins Deutsche übersetzten und sie inhaltlich streiften. Sie wurden nicht nur für Bühnenstücke, sondern auch zur Begleitung von Einzügen und sogar Feuerwerk gedruckt. Sie liefern sowohl narrative Orientierung als auch moralisch-didaktische Unterweisung. Sie sind nicht als Memorabilia zu verstehen; wer derlei sammeln wollte, hat eher die Prachtpublikationen ergattert, die nachher (nicht, wie die Periochen, vorher) gedruckt wurden.

73 Dagmar Glüxam–Christian Fastl, Art. Reutter, Familie. *Oesterreichisches Musiklexikon online*, Zugriff: 25.8.2018 (https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Reutter_Familie.xml).


submissam reverentiam & primam debitam
aggratulationem.
Anno Salutis nostra M. DC. LXXIV. Mense Augusto Die
VIENNÆ AVSTRIÆ.

Die händisch auf dieses Libretto eingetragene Verschiebung des Aufführungsdatums vom August auf den November 1674 deutet auf mindestens zwei klösterliche Spielsaisonen hin.

Als Kulturobjekte laden die Periochen zu mannigfaltiger Analyse ein. Manche wurden mit Leerstellen für die nachträgliche Eintragung von Tag und Monat gedruckt. Andere Periochen dienten – etwa im Schottenstift – gleichzeitig als Schülerverzeichnisse. Ab 1733 sparte man dadurch an Kosten, um den Theaterdruck auch als Jahresbericht möglichst rentabel zu machen, denn schulische Aufführungen fanden dort am Ende des Schuljahres statt. Erkenntnisse reichen bis auf die philologische Ebene durch besonders wervolle Marginalia, wie im unten stehenden Beispiel, wo ein Reim „verbessert" wird: *gekrönet / versöhnet, Zeichen / gereichen, Leyden und Freuden*.


die Tugend gecrönet,
den Vatter versöhnet:
Verhängnus-Zeichen
und Nutzen gereichen
nach bitteren Qualen
t die Himmels-Freuden.

Auf diesem Libretto wurde eine Reimkorrektur eingetragen. Mit welcher Absicht: Den Reim zu verbessern, oder die inhaltliche Aussage zu verändern?

Ausblick

Untersuchungen zur Geschichte des Affekts oder der Emotionen kommen ohnen einen Verweis auf das Theater kaum aus. Die notwendige Vielschichtigkeit der Untersuchung zeigt sich am Beispiel des Heiligenkreuzer Karfreitagsspiels von 1731, „Monarchia Conscientiae oder das innerliche Reich des Menschen" genannt[74]. Allein die Rollenverteilung des Stücks lässt die Handlung sich zeitgleich auf zwei Ebenen abspielen: Ein „Mensch" spielt den König, die „Liebe" ist ein Herzöglicher Prinz, die „Vernunft" stellt ein Reichsfürst dar, das „Gewissen" ein Geheimer Rat, die „Eigenliebe und Sinnlichkeit" waren *beyde Kerbsweiber*, d. h. Konkubinen. Nach damals selbstverständlicher Rollenverteilung wurden diese alle von Knaben gespielt, womit drei Schichten entstehen: Ein Knabe spielt einen Reichsfürsten, der die Vernunft darstellt usw. Darüber hinaus könnte man die gesellschaftliche Schichtung der Knabendarsteller und ihre Bühnenrollen vergleichen, denn die adelige Herkunft der Knaben wurde auf den Spielzetteln verzeichnet.

Eine metaphysische Orientierung in Raum und Zeit ist bei vielen Unterhaltungen nicht eindeutig herzustellen, was auch zum Reiz der Heiligen Gräber beitrug, die auf Gleichzeitigkeit und Ewigkeit ausgerichtet sind. Der Zuschauer wird Zeuge des Todes Christi und seines Grabes, weiß jedoch von der Ewigkeit des Sohnes Gottes beim Vater. Das dabei ausgesetzte Allerheiligste Sakrament betont beide Dimensionen und sprengt daher die gewöhnlichen Kategorien von Raum und Zeit.

Wie könnte sich ein neuer Zugang zur Erforschung der klösterlichen Theaterkultur der Frühen Neuzeit gestalten? Inzwischen hat sich die Theaterwissenschaft als Disziplin weit vom Forschungsschwerpunkt „Christliches Spiel" entfernt, weil die das Fach Betreibenden mit dem christlichen Erbe weniger vertraut sind und der Trend zu Performance Studies andere Akzente setzt. Einige wenige verheißungsvolle Studien von Pohle[75], Brossette[76] und Page[77] sind erschienen; deren Verfasser identifizieren sich jedoch selten als Theaterwissenschaftler.

Die cisterciensische Ordensgeschichtsschreibung weiß gar nicht, was sie mit Theater anfangen soll, weil es erstens nicht mediävistischen Vorstellungen zur

74 Pernerstorfer, Karfreitagsoratorien Heiligenkreuz (wie Anm. 55) 192–194.
75 Pohle, Glaube und Beredsamkeit (wie Anm. 8).
76 Brossette, Inszenierung des Sakralen (wie Anm. 2).
77 Page, Convent Music (wie Anm. 9).

„Cistercienserkultur“ entspricht oder zweitens zu „jesuitisch“ anmutet. Dabei könnten die Theaterquellen sehr viel Material für ordensgeschichtliche Forschung über Identität und Repräsentation liefern. Die Hagiographie wird von der Aufarbeitung der größtenteils vergessenen Bühnendarstellungen der Heiligen profitieren. Die Stücke zeigen Züge der damaligen Bernhardsverehrung auf; gleichzeitig dokumentieren sie die damalige Vermittlung der eigenen Ordensgeschichte. Bernhard wurde um 1700 mit einer auffallenden Häufigkeit dargestellt[78]. Das theatralische Ereignis zeigt ebenso die Vernetzung zwischen Stiften und Ausbildungszentren auf, sowie Fragen der Patronanz und Öffentlichkeit. Als Beispiel sei auf das Vierzigstundengebet in der Kapelle des Heiligenkreuzerhofs zu Wien hingewiesen[79]. Bei der Andacht waren wahrscheinlich fünf bis sieben Cisterciensermönche von Heiligenkreuz anwesend. Wer aus Wien nahm an solchen Andachten teil, und wie begegneten sie den dortigen Stadtmönchen?

Die oben lancierte Untersuchung von einem Bruchteil des Theaterspektrums eines österreichischen Prälatenklosters, nämlich der Faschings- und Fastenzeit in Heiligenkreuz, hat zu besserer Einsicht in das religiöse und kulturelle Leben des Stiftes geführt. Diese Art Untersuchung gibt Auskunft über Frömmigkeit, Rhetorik, Liturgie, Katechese, Affektenlehre, Ordensidentität und zahlreiche soziale Fragen wie Grundherrschaft, Schulgeschichte und Darsteller- und Publikumsforschung.

78 Joachim Werz, Bernhard von Clairvaux in Jesuitenschauspielen. Konfessionelle Identitätssicherung im 17./18. Jahrhundert. *CistC* 125 (2018) 28–48.

79 Alois Niemetz, Franz Gerhard Pruneder (wie Anm. 66) 109–110; Heiligenkreuz, Stiftsarchiv, Ephemerides abbatiales Weixelberger, CA 229, fol. 555.