

SANDRA KRUMP

AUS GEGEBENEM ANLASS ...
HABSBURGPANEGYRIK IN JESUITENDRAMEN
DER ÖSTERREICHISCHEN ORDENSPROVINZ. AUFGEZEIGT AN
ZWEI DRAMEN DES PASSAUER JESUITENTHEATERS¹

I. LEITMOTIVE DER HABSBURG-PANEGYRIK

Einerseits gewinnt man den Eindruck, in der Habsburg-Panegyrik gäbe es einen bunten Strauß verschiedenster Motive, die je nach Anlass und Aussageabsicht neu gemischt und vielleicht etwas anders akzentuiert würden. Andererseits lässt sich der Eindruck eines regelrechten panegyrischen Ostinatos, das schon mehr penetrant als permanent die immer gleichen Tugenden und Heldentaten feiert, auch nicht von der Hand weisen. Beides ist wohl richtig. Die gepriesenen Tugenden sind der Antike entliehen und vehement unter ein christliches Vorzeichen, die „pietas“, gesetzt. Fast immer geht es um die Dynastie vor einem kaiserlich-römischen-christlichen Hintergrund. Die Persönlichkeit des jeweils gerade amtierenden Habsburgers spielt keine Rolle, persönliche Akzente finden sich allenfalls, wenn die kaiserlichen Wahlsprüche dramatisiert werden, was so persönlich nun auch nicht ist. Das ist jedoch wieder typisch, denn die Person spielt nur insofern eine Rolle, als sie das Amt innehat. Nicht der Person gilt der Lobpreis, sondern dem momentanen Träger des Amtes. Von daher ist jede Panegyrik ein zweischneidiges Schwert: Das Lob der Tugenden, die dem Amt angemessen sind, ist immer Ermahnung an den jeweiligen Inhaber, sich entsprechend zu verhalten.

Auffällig an den im Folgenden besprochenen Panegyrici ist jedoch zweierlei. Einmal, dass im Drama

„Ferdinandus Castellanus“ auf der Reflexionsebene der Chöre die Panegyrik selbst thematisiert wird – natürlich in lobpreisender Absicht – und sich daraus zwei Dimensionen dieser Preisung ergeben: die räumlich-universale und die historische. Das jedoch sind Kategorien, in denen die Bibel denkt, genauer sind sie speziell dem biblischen Gottesbild seit der Zeit der Propheten eigen, welche die historische Perspektive ins Eschatologische ausdehnten. Ganz so weit geht man im genannten Drama nicht, aber durch die Habsburg-Prophetien wird ebenfalls ein ganz beachtlicher Zeitrahmen eröffnet und durch die prinzipiell religiöse Perspektive bildet stets die Ewigkeit den Horizont. Dadurch passiert unter christlichen Vorzeichen mit den Habsburgern Ähnliches wie mit den Caesaren: Sie werden auf ihre Weise vergöttlicht – nicht als Einzelperson, sondern als Dynastie von Kaisern.

Diese erhöhte Panegyricus-Dimension wird quasi unterfangen vom aktuell Konkreten, dem jeweiligen Anlass und der augenblicklichen historischen Situation, was dazu führt, dass die vielfältigen Mühsale des Dreißigjährigen Krieges den schon fast entschwebenden Kaiser wieder zurück auf die Erde holen. Beide Motiv-Bereiche werden durch den zentralen Topos aller Habsburg-Panegyrik verbunden: die „pietas“.

¹ Die folgenden Ausführungen sind eine verkürzte, auf die Thematik der Habsburgpanegyrik hin perspektivierte Zusammenfassung ausführlicherer Interpretationen, die in meiner Dissertation veröffentlicht wurden, vgl. Sandra KRUMP, „In scenam datus est cum plausu. Das Theater der Jesuiten in Passau“ (1612–

1773) Berlin 2000. Da ich mit diesem Beitrag sehr kurzfristig aufgrund einer anderweitigen Absage eingesprungen bin, hat die Zeit nicht für weitere neue Forschungen gereicht – ich bitte, mir dies nachzusehen.

II. PANEGYRIK IM DRAMA – ÜBERZEITLICHES UND AKTUELLES

Ferdinandus Castellanus Maurorum Triumphator
(1630)²

Inhaltliche Skizze

Das Drama „Ferdinandus Castellanus Maurorum Triumphator“ ist das früheste im Volltext erhaltene Stück, das in Passau geschrieben und aufgeführt wurde. Es ist ein anonymes Stück, der Autor ist – wie bei so vielen Jesuitendramen – weder bekannt noch zu ermitteln.

Ferdinand I. von León und Kastilien ist die beherrschende Figur dieses Theaterstückes. Es wird gezeigt, wie er eine nicht näher identifizierbare Stadt erobert, deren Beherrscher offensichtlich sein Schwager war, der sich gegen ihn empört hatte und nun von Ferdinand besiegt und im Kampf gefallen ist. Ferdinand erweist sich als milder und großmütiger Sieger, die Vertreter der besiegten Stadt – Consalvus, Nunnus und Rodericus, es handelt sich wohl um christliche Fürsten – erscheinen von nun an in seiner engsten Umgebung, werden wie die Königsöhne Alfonsus und Ildefonsus und die anderen Fürsten gleichberechtigt in den Fürstenrat und die kommenden Kämpfe mit den Mauren einbezogen. Doch von diesen Kämpfen ist zunächst noch keine Rede. Die vierte Szene des ersten Aktes zeigt erstmals Mauren, die beratschlagen, wie das Vordringen des Christentums aufgehalten werden könne. Man erlässt eine neue Verordnung, nach der jeder getötet werden soll, der den maurischen Ritus nicht heilig hält und Mohammed nicht mit Weihrauch verehrt. Nicht nur die Weihrauchprobe erinnert an die antiken Christenverfolgungen unter Decius und Diokletian, sondern auch die Szenen fünf und sieben des ersten Aktes zeigen entsprechend starke Christen, die nicht vom Glauben abfallen, deshalb gefangengesetzt werden, aber ihre Glaubensstärke auch in den Leiden bewahren, die ihre Arbeit im Steinbruch bringt. Zu Beginn des zweiten Aktes erfährt Ferdinand durch einen Boten von der Verfolgung und den Leiden der Christen. Er ruft die Fürsten, um Rat über die Hilfsmöglichkeiten zu halten. Die Meinung des Rates ist einhellig: Man müsse zum Krieg gegen die gottlosen Mauren blasen. Dennoch beschließt Ferdinand, zuerst noch zum Heiligtum des Jakobus – Santiago de Compostela – zu gehen, um Gott in dieser Sache um Rat und Hilfe zu bitten. Dort erscheint ihm der Heilige und sagt ihm die Unterstützung des Himmels im Kampf gegen die Mauren zu. Der König und seine Fürsten leisten

den Kriegsschwur. Die Mauren haben von Ferdinands Kriegsplänen erfahren, die dritte Szene des dritten Aktes zeigt ihren Kriegsrat und -schwur. Es folgen Szenen, die die Musterung des spanischen und des maurischen Heeres zeigen. Die Mauren befragen ein Hühner-Orakel über Verlauf und Ausgang des Krieges, die Auspizien sind ungünstig und werden verworfen. Der dritte Akt schließt damit, dass Ferdinand sein Heer unter den Schutz Gottes, Marias und des hl. Jakobus stellt, es in drei Heeresgruppen aufteilt und Befehl zum Marsch auf Sevilla, Toledo und Coimbra gibt. Der vierte Akt bringt den Sieg des Heeres unter Ildefonsus über ein maurisches Heer unter dem Befehl von Mauracatus. Das Hauptgewicht liegt aber auf den Vorbereitungen zum Kampf um Coimbra. Ferdinands Heer liegt vor der Stadt, die Mauren in Coimbra bereiten sich auf die Belagerung vor. Bevor es zum Kampf kommt, lässt der Spanier den Mauren durch einen Unterhändler eine Kapitulationsforderung und ein Friedensangebot überbringen, welche die Mauren ablehnen. Noch bevor der Kampf beginnt, erreichen die Mauren Nachrichten über die spanischen Siege, die Übergabe von Toledo und Sevilla, Ildefonsus' großen Ruhm. Dann beginnt der Kampf, die Spanier greifen an, der heilige Jakobus unterstützt sie im Kampf, die Spanier siegen. Die besiegten Mauren unterwerfen sich Ferdinand, dieser zeigt sich als milder Sieger. Der siegreiche König belohnt die Fürsten und das Heer, ein großer Triumph wird veranstaltet, der von Ferdinand Gott gewidmet wird, dem er auch den Sieg zuschreibt.

Zu dieser Haupthandlung gibt es drei Nebenhandlungen, die untereinander nicht verknüpft sind. Die erste dreht sich um Casilda, die Tochter Alemons, des Königs von Toledo. Sie hat Mitleid mit den gefangenen Christen, bringt ihnen – gegen den Befehl des Vaters – Brot. Als sie dabei vom Vater ertappt und gezwungen wird, den Bausch zu öffnen, in dem sie das Brot trägt, sind die Brote in Rosen verwandelt. Casilda hatte schon bisher eine Neigung zum Christentum, die noch verstärkt wird dadurch, dass die Christen ihr ihren Traum, wie sie von ihrer Krankheit des Blutflusses geheilt werden könne, dahingehend gedeutet haben, dass sie durch ein Bad in den Quellen des Märtyrers Vinzentius gesund werden würde. Diese Quellen befinden sich im Herrschaftsbereich Ferdinands. Nach dem Rosenwunder berichtet Casilda dies alles dem Vater, dieser schickt darauf Casilda zu Ferdinand und lässt auf ihren

² Eine ausführliche Vorstellung und Interpretation sowie eine Edition des lateinischen Textes mit deutscher Übersetzung und

einem kurzen Kommentar finden sich in: KRUMP ebd., Bd.I, 37–90 und Bd.II, 6–130.

Wunsch hin auch die gefangenen Christen frei. Casilda wird von Ferdinand freundlich aufgenommen, er deutet ihren Wunsch, Christin zu werden, als gutes Omen für die bevorstehenden Kämpfe gegen die Mauren. Casilda wird an der Quelle geheilt. Engel und der heilige Vinzentius erscheinen ihr und tragen ihr die geistliche Ehe mit Jesus an. Sie entschließt sich, nicht mehr an den Hof zurückzukehren, sondern in der Einsamkeit ein Leben mit Gott zu führen. Parallel zur Casilda-Handlung ist die Bekehrung Zaidas aufgebaut, der Tochter des Königs Benabettus von Sevilla. Zwar leidet Zaida an keiner Krankheit und hilft auch keinen Christen gegen ihres Vaters Anweisungen, doch auch ihr erscheinen Engel und ein Heiliger – Isidor – und bieten ihr die Ehe mit Jesus an, wenn sie sich zum Christentum bekehrt. Die Tochter berichtet dies dem Vater, der ihr den Wunsch gestattet, zu Ferdinand zu gehen und Christin zu werden.

Die dritte Nebenhandlung besteht aus zwei Szenen um Hostianus, den griechischen Bischof. Ihm wird der Sieg Ferdinands mit der himmlischen Unterstützung durch Jakobus gemeldet, doch der Bischof glaubt dies nicht. Nachts erscheint ihm Jakobus und überzeugt den Ungläubigen von der Wahrheit des Berichteten.

In jedem Akt findet sich eine allegorische Szene, im ersten bis vierten Akt je ein allegorisches Präludium, im fünften Akt ist es die siebte Szene. Hier treten die unterschiedlichsten Allegorien auf, die als durchgehendes Thema den Ruhm Ferdinands, seine Wurzeln und die Möglichkeit seiner angemessenen Verkündigung behandeln.³

Struktur des Dramas

Typische Hauptmotive der Habsburg-Panegyrik strukturieren die Dramenhandlung. Die Haupt-handlung, die Ferdinands Kampf gegen die Mauren enthält, beginnt strenggenommen erst im zweiten Akt. Zwar tritt der König bereits im ersten Akt auf, doch in einer anderen Situation. Die Szenen eins bis drei zeigen ihn als Sieger über seinen abtrünnigen Schwager. Die Tatsache, dass sein eigener Schwager sich gegen ihn gewendet hat und bei den notwendig gewordenen Kämpfen getötet worden ist, belastet Ferdinand; von reiner Siegesfreude und überschwinglichem Triumph ist wenig zu sehen. Der

Hauptprotagonist wird zwar als Sieger, nicht aber als strahlender Held dargestellt. Statt eines naiven Helden wird ein Herrscher gezeigt, der mit den Entscheidungen, die ihm sein Amt abverlangt, durchaus zu kämpfen hat:

Ferd: *Ipsis amicis nemo, confidat nimis: Qui mihi sororem coniugem Princeps dedit, Ille mihi sceptrum uoluit ereptum gener Inuitus arma, inuitus tuli fateor.*

Seruan: *Sed prouocatus.*⁴

Natürlich stellt dies nicht seine Amtsführung in Frage – diese ist vorbildlich –, und er verfügt auch über wichtige Herrschertugenden. Die beiden wichtigsten, die gleich zu Beginn zum Tragen kommen, sind „clementia“ und „pietas“. Die „clementia“ erweist sich, als Ferdinand den Bürgern der besiegten Stadt Gnade gewährt und ihre Vertreter in seinen Rat aufnimmt: *Quam parcere nihil aliud e uotis cadit Mihi FERDINANDO.*⁵ Seine „pietas“ zeigt sich, als er für sich einen Triumph ablehnt, erst auf Drängen seiner Räte nachgibt, und das nur unter der Bedingung, dass der Triumph Gott gewidmet wird, welcher der eigentliche Sieger und Triumphator ist: *Triumphos accipiat istos DEVS.*⁶ Ferdinand wird in diesen drei Szenen des ersten Aktes in den wichtigsten Zügen charakterisiert, die Grundlagen für den kommenden Sieg über die Mauren werden deutlich: seine „clementia“ und „pietas“ und seine pflichtbewusste Erfüllung des Herrscheramtes. Der kommende Kampf kündigt sich im zweiten Akt an, als ein Bote Nachricht von den Leiden der durch die Mauren bedrängten Christen bringt und der daraufhin zusammengerufene Fürstenrat einstimmig für den Kampf zur Befreiung der unterdrückten Christen votiert. Auch hier zeigt sich wieder die „pietas“ des Königs, da er trotz des einstimmigen Votums nicht sofort zum Krieg schreitet, sondern auch die Billigung dieses Unternehmens durch den Himmel und seine Unterstützung erlangen möchte: *Deum Consulere primum rebus in tantis iuuat: Diui Iacobi per celebre templum prius Inuiso, Martem quam caua tuba cano.*⁷ Er erhält sie durch den hl. Jakobus, so dass das Ende des zweiten Aktes und der dritte Akt den Kampfvorbereitungen gewidmet sind. In der ersten Szene des vierten Aktes wird der kommende große Kampf und Sieg durch den Sieg einer Heeresgruppe unter Ildefonsus präludiert. Die anderen Szenen spielen vor Coimbra, das auf die Kapitula-

3 Auf mögliche Quellen des Dramas und entsprechende Akzentsetzungen kann hier nicht näher eingegangen werden, vgl. dazu: KRUMP ebd., Bd. I, S.39–41.

4 Die Stellenangaben zum „Ferdinandus Castellanus“ werden künftig wie folgt nachgewiesen: FC vv. 55–59. Sie beziehen sich auf die Edition in: KRUMP ebd., Bd.II, 6–130.

5 FC vv. 72f.

6 FC v. 74.

7 FC vv. 461–464.

tionsforderung nicht eingeht, so dass es zum Kampf kommt, den die Spanier mit der Unterstützung des Heiligen gewinnen. Immer wieder, bei den Vorbereitungen und im Kampf selbst, kommt die „pietas“ Ferdinands zum Tragen. Im fünften Akt ist es wieder die „clementia“ gegenüber den besiegten Feinden, durch die sich Ferdinand auszeichnet: *Est pulchra uirtus omnis, at primas habet Clementia, decus illa praecipuum facit.*⁸ Die Szenen fünf und sechs erinnern an die entsprechenden Szenen aus dem ersten Akt: Ferdinand lehnt einen Triumph für sich ab, am Ende wird der Triumph doch gefeiert und Gott als dem eigentlichen Sieger gewidmet. „Pietas“ und „clementia“ erweisen sich also als die wichtigsten Tugenden Ferdinands, die im ersten wie im fünften Akt an herausgehobener Stelle stehen und so besonders betont werden. Der Spanier erscheint von Anfang an als Sieger – als dieser tritt er ja bereits zu Beginn auf –, er führt einen harten Kampf, der Zuschauer hat aber nie den Eindruck, als sei der Sieg der Christen ernsthaft in Gefahr. Doch die Art, in der Ferdinand als nachdenklicher, sorgenvoller, verantwortungsvoller und gläubiger Herrscher präsentiert wird, verhindert, dass aus dem klaren Sieg der Eindruck eines leicht errungenen, aus dem eindeutigen Sieger der Eindruck eines leichtfertigen entsteht. In großem Kontrast zu Ferdinand und den spanischen Christen stehen die Mauren. In vielfältiger und raffinierter Weise wird gezeigt, dass sie den Christen religiös und so auch ethisch und militärisch unterlegen sind. Durch die Qualifizierung der Mauren als Christenverfolger nach der Art Diokletians, ihre Befragung eines Hühnerorakels vor der entscheidenden Schlacht – also ein heidnisch-römisches Ritual im Gegensatz zu Ferdinands christlicher Bitte um Beistand – erscheinen die Mauren wie eine Spiegelung, eine geschichtliche Wiederholung des untergegangenen heidnischen Rom. Damit erhält ihre Niederlage eine historische Dimension, die ihre Unterlegenheit als zwingend erscheinen und indirekt Ferdinand zu einem zweiten Konstantin werden lässt. Dieser historische Assoziationsrahmen fasst gleichsam noch einmal die religiöse, ethische und militärische Überlegenheit der christlichen Seite zusammen, die durch die aufgezeigten Parallel- und Rahmenstrukturen verstärkt wird. Die Überlegenheit der Christen manifestiert sich abschließend noch einmal im fünften Akt bei der Unterwerfung der besiegten Mauren und der von „clementia“ geprägten Reaktion Ferdinands.

8 FC vv. 1607f.

9 FC vv. 9–13; 20–22.

10 FC vv. 323f.; 326–328; 339–342.

Gerade unter panegyrischer Perspektive spielen die Chöre eine wichtige Rolle. Sie haben die Funktion, die dargestellte Handlung zu kommentieren und die Verbindung und Übertragung auf eine andere Ebene zu leisten. Das Personal der Chöre besteht aus Allegorien – den Tugenden, „Fama“, „Gloria“ und „Victoria“ –, Herkules und bukolischen Figuren: Hylas, Rosulus, Floridus und Narziß. Das Präludium des ersten Aktes befasst sich vor allem mit der Möglichkeit, den Ruhm Ferdinands angemessen zu verkünden. Dabei wird noch offen gelassen, ob es sich um den Ferdinand des folgenden Stücks oder die anwesenden Habsburger Ferdinande handelt. Dieser erste Chor hat so die Funktion eines Prologs, man wirbt durch den anklingenden Unsagbarkeits-topos um Wohlwollen für die sich anschließende Aufführung und führt geschickt in das Thema des Ruhms der Ferdinande ein:

Fama: *His dare triumphum libet, Quos gesta terris euehant sua; quos dies Vix luce sequitur aurea fulgens*
Hyl: *Dies Quia non triumphos assequi tantos potest, An carmina sequi nostra Fernandos queant? [...] Mutam Poësin tanta Maiestas facit Et ipsa multitudo uirtutum obserat, Linguam.*⁹

Das Präludium vor dem zweiten Akt bringt eine zweifache Ausweitung. Herkules sucht nach einem passenden Ort für die Ruhmessäulen Ferdinands. Dabei wird sowohl der ganze Erdkreis als auch der Himmel in Betracht gezogen, von der Verkündigung des Ruhms aus findet eine Ausweitung statt, die das ganze Universum einbezieht:

Herc: *Locus inueniri nullus in mundo potest, Qui dignus istis esse monumentis queat. [...] Flori:*
Gloriae non est locus: Excedit omnes terminos uirtus, neque Consistere potest limitibus ullis honor. [...] Sapien:
*Hercules, Cur tristis istas ponere columnas aues In orbe? Coeli postulant ampli situm: Astra sapientes Principes gressu petant.*¹⁰

Hinzu kommt die historische Dimension. Zum einen wird über Herkules eine Verbindung zu den Habsburgern hergestellt¹¹, zum anderen gibt es direkt einen ersten Ausblick auf die kommenden österreichischen Ferdinande. Diese Ausrichtung auf den habsburgisch-österreichischen Akzent setzt sich in den folgenden Chören fort. Vor dem dritten Akt tritt die durch Ferdinands „pietas“ gebundene „victoria“ auf, vor dem vierten Akt sind es die vier Kardinaltugenden als Fürstentugenden. Die Verweise auf die kommenden Habsburger und die wichtige Rolle der „pietas austriaca“ sind deutlich.

11 Vgl. dazu: Gerhard BRUCK, Habsburger als „Herculier“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 50 N.F.14 (1953) 191–198.

Es ist erstaunlich, dass trotz ihrer Bedeutung für das Stück „pietas“ und „clementia“ nicht als Allegorien auftreten. Sie sind die Haupttugenden, von denen sich alle weiteren Tugenden ableiten, einzig die „pietas“ verbürgt den Sieg Ferdinands.¹² Vielleicht ist der Grund dafür die Tatsache, dass Ferdinand selbst als die eigentliche und reinsten Verkörperung dieser beiden Tugenden betrachtet wird.

Der Chor des fünften Aktes steht nun nicht mehr als Präludium am Beginn, sondern nimmt die vorletzte Szene ein. Sein Thema ist wieder die Unsagbarkeit der übergroßen Tugend und der Preis der Ferdinande. Die abweichende Platzierung steht in engem inhaltlichen und strukturellen Bezug zum Triumph der folgenden Szene. Dieser wird hier durch die Tugenden auf anderer Ebene präludiert und in engsten Bezug zu den Habsburgern gesetzt. So ist es dann möglich, den Triumph und den Schlusspreis, der in der Logik des Stücks dem spanischen Ferdinand des 11. Jahrhunderts gilt, als Reverenz an die anwesenden habsburgischen Ferdinande zu verstehen, in deren direkten Preis der Schlusschor auch mündet: *Ferdinande mundi uictor / Sic Ibero tene uultum, / Ferdinandus donec alter / Tertiusque surgat orbi: / Tot triumphis nasciturus. / Io paeon, Io triumphe.*¹³ So gelingt es am Ende durch diesen Brückenschlag von der dargestellten Vergangenheit zur damaligen Gegenwart die vom Autor intendierte Interpretation des präsentierten Dramas in einem glanzvollen Schlusspunkt zusammenfassend deutlich zu machen.

Die Bezüge zu zeitgenössischen Ereignissen¹⁴

Panegyrik im Jesuitentheater kann nicht losgelöst von der unmittelbar-aktuellen und politischen Situation gesehen werden. Diese spielt im Gegenteil eine große Rolle. Die Aufführung dieses Dramas im Jahr 1630 findet in einer Umbruchphase des Dreißigjährigen Krieges statt.

Ferdinands Macht hat 1629 ihren Höhepunkt erreicht. Mit dem Restitutionsedikt versucht er, das Reich im Sinne monarchischer Vollgewalt umzugestalten. Durch diese Gefährdung der fürstlichen Libertät durch einen kaiserlichen Absolutismus – auch die Erhebung Wallensteins zum Reichsfürsten

wurde als Affront gegen die Fürstenlegitimität aufgefasst – tritt aber die Wende ein, die sich 1630 auf dem Kurfürstentag zu Regensburg manifestiert. Die Entlassung Wallensteins wird wegen der Gefahr für den Reichsfürstenstand durch den vor allem auf seinem Heer gründenden kaiserlichen Machtanstieg erzwungen. Ferdinand soll Kriegsführung und Außenpolitik der reichsständischen Kontrolle unterwerfen, muss das Restitutionsedikt suspendieren, und die Kurfürsten verweigern ihm die Wahl seines Sohnes, des Erzherzogs Ferdinand, zum Römischen König „vivente imperatore“, also die Sicherstellung der Nachfolge der Habsburger auf dem Kaiserthron. Die Solidarität der Fürsten zur Wahrung ihrer Libertät überwog hier die Konfessionsolidarität. Auf der Rückfahrt von diesem Kurfürstentag nach Wien machen die beiden Habsburger Ferdinande in Passau Station, besichtigen das Jesuitenkolleg und wohnen der Aufführung des hier zu behandelnden Dramas bei.¹⁵

Die Bezüge dieses Dramas zum zeitgenössischen historischen Kontext sind vielfältig. Das Generalthema ist ein Glaubenskrieg. Im Stück kämpfen die Christen gegen die Mauren – der Aspekt des Kreuzzugs darf dabei nicht übersehen werden –, im Rahmen des Dreißigjährigen Krieges denkt man dabei zum einen an den Kampf gegen die Häretiker, also gegen Protestanten und Calvinisten, zum anderen an den Kampf gegen den Islam, dem sowohl die Mauren aus dem Stück als auch die Türken angehören, die seit der Schlacht von Mohács 1526 eine dauernde Bedrohung darstellen. Die vor allem von den Chören nahegelegte Verbindung von Spanien und Österreich besteht zum einen durch die zwei Linien der Habsburger, zum anderen dadurch, dass Spanien und Österreich die katholischen Mächte in Europa sind, um deren Machtstellung und Dominanz – Spanisch-niederländischer Krieg und Umklammerung Frankreichs durch die Habsburger – dieser Krieg auch geführt wird. In den prophetischen Vorausschau auf die österreichischen Ferdinande als Nachfolger des spanischen Ferdinand des 11. Jahrhunderts wird die dynastische Kontinuität der Habsburger auf dem Kaiserthron, konkret die Nachfolge Ferdinands III., ohne jeglichen Zweifel dargestellt. Gerade die Sicherung dieser Kontinuität

12 FC vv. 715f.; 722: „Victor: Captiuam pietas, pietas me compe uincit Principis Hispani [...]. Narc: [...] Solus aeternum pietate Victor.“

13 FC vv. 1791–1796.

14 Selbstverständlich kann hier nur eine äußerst verknappte und auf die für das Verständnis des Dramas notwendigen Perspektiven und Hintergründe zugeschnittene Darstellung gegeben

werden, vgl. dazu: Heinz SCHILLING, *Aufbruch und Krise. Deutschland 1517–1648*, Berlin 1988, 317–464.

15 Siehe Alexander ERHARD, *Geschichte der Stadt Passau, Passau 1861/1863*, Bd. I, 246f. Der Besuch der beiden Ferdinande wird auch in den *Litterae annuae* für 1630 (WNB 13564, fol. 63r) erwähnt, vgl. *Historischer Spielplan in KRUMP* (wie Anm. 1) Bd. I, 23–36.

war durch die in Regensburg verweigerte Wahl „viventate imperatore“ durch die Kurfürsten in Frage gestellt, zumindest unsicher, und in die Zukunft verschoben worden. Da Maximilian von Bayern der Schwager Ferdinands ist, liegt eine entsprechende Identifizierung mit dem Schwager des Dramas nahe, der Ferdinand in den Rücken gefallen ist. Wie eine Mahnung an die beiden Exponenten der katholischen Partei kann von daher die Feststellung des Bendechil klingen, dass Ferdinand stets Hinterhalte im eigenen Haus zu fürchten habe und deshalb in seiner Kampfkraft geschwächt und für die Mauren weniger gefährlich sei.¹⁶

Interessant ist auch die Reihe der Ferdinande, wie sie in den entsprechenden Passagen der Chöre präsentiert wird. Der erste Ferdinand ist nach der dort präsentierten Logik der spanische Kämpfer gegen die Mauren, auf ihn folgen der zweite und der dritte habsburgische Ferdinand. Damit ist der tatsächliche Ferdinand I. geschickt ausgeklammert. Es wird also eine herrscherliche Kontinuität präsentiert, die katholisch-kämpferisch und gegenreformatorisch akzentuiert ist. Der zu protestantenfreundliche Ferdinand I., der für den Passauer Vertrag, den Augsburger Religionsfrieden und die „Constitutio Ferdinanda“ verantwortlich zeichnete, wird dezent übergangen.¹⁷ Die Aussagen, die das Drama für die so zu ihm in Beziehung gesetzte historische Gegenwart trifft, beziehen sich auf den Krieg gegen die Feinde des Christentums beziehungsweise der katholischen Kirche, in dem die rechte Partei mit der Hilfe Gottes siegen wird. Garant für diesen Sieg ist die habsburgische Dynastie, die vor allem durch ihre „pietas“ den Sieg erringen wird.

Der Krieg und seine Rechtfertigung

Obwohl die eigentlichen Kampfszenen einen erstaunlich geringen Anteil am Drama haben – ge-

kämpft wird nur in der ersten, neunten und zehnten Szene des vierten Aktes –, ist die Rechtfertigung des Krieges eines der zentralen Themen. Dabei wird zum einen der Krieg gegen den Schwager im Nachhinein kritisch betrachtet, und doch für unvermeidbar erklärt. Zum anderen wird die Kriegserklärung an die Mauren ausführlich diskutiert und abgewogen, so dass die „theoretische“ Vorbereitung auf den Krieg gegenüber dem tatsächlichen Kampf ein Vielfaches an Raum einnimmt.¹⁸

Die Jesuiten unternahmen keinen Versuch, die sie umgebende, teils brutale Realität aus ihrem Theater herauszuhalten. Die Ereignisse in Böhmen und der Krieg sind im Hintergrund, direkt oder indirekt – über historische Analogien – in den Dramen gegenwärtig.¹⁹ Der Passauer „Ferdinandus Castellanus“ von 1630 zieht nicht nur eine Art Bilanz nach zehn Jahren Kampf,²⁰ sondern in massiver, beinahe schon penetranter Weise wird die Rechtfertigung des Krieges behandelt. Der vom siegreichen Ergebnis her im Rückblick reflektierte Kampf gegen den sich empörenden Schwager im ersten Akt bringt bereits in konzentrierter Form die wesentlichen Aspekte der Begründung des Krieges. Der Schwager hat sich empört, hat sich an fremdem Gut vergriffen²¹; da es sich bei diesem Schwager wohl um einen Christen wie Ferdinand handelt, also ein Krieg unter Christen stattgefunden hat, darf man an den Krieg zwischen Katholiken und Protestanten denken und bei diesem Übergriff auf fremdes Gut das „reservatum ecclesiasticum“ und seine Nichtbeachtung durch die Protestanten assoziieren. Damit hat der Schwager den Kampf verursacht, Ferdinand hat nur wider Willen, aber eben provoziert, zu den Waffen gegriffen.²² Er ist damit kein Aggressor, führt keinen Krieg aus imperialistischen Beweggründen, ja er kämpft sogar in Gehorsam gegenüber Gott: *Nec abnuendum si dat imperia DEVS, Nec appetendum.*²³ Das Herrschaftsverständnis wird in diesem Zusam-

16 FC vv. 142f.: „Bendech: Neque Ferdinando REGE: Fraternas habet Vt metuat ille semper insidias domi.“

17 Jean-Marie Valentin, der dieses Passauer Drama kurz bespricht, deutet die historische Perspektive der vorletzten Szene im Hinblick auf Ferdinand I. und III.: „Dans l'avant-dernière scène [...] la projection du monde espagnol sur l'Autriche déborde soudainement le cas du seul Ferdinand II pour englober aussi Ferdinand I et le futur Ferdinand III. C'est une manière d'exprimer la permanence de l'idée impériale catholique en associant au triomphe le frère du plus puissant des Habsbourg et le fils de l'empereur régnant.“ (Jean-Marie VALENTIN, *Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande [1554–1680]. Salut des âmes et ordre des cités*, Bern 1978, 682). VALENTIN vertritt also eine andere Ansicht hinsichtlich der Deutung des genannten Ferdinand I.

18 Ein ausführlicher Exkurs zum Krieg in den Lehren der Societas Jesu und im Barockdrama findet sich in: KRUMP (wie Anm. 1) Bd.I, 51–54.

19 Zum Jesuitentheater im Dreißigjährigen Krieg vgl. VALENTIN (wie Anm. 17) 665–706.

20 Laut Valentin ist der Grazer „Josephus Patriarcha“ von 1617 die ihm am nächsten kommende Antizipation, wobei sich allerdings der „Ferdinandus Castellanus“ durch die Suche nach Bezugspunkten in der spanischen Geschichte auszeichnet, vgl. VALENTIN ebd., 680. Valentin identifiziert den Titelhelden allerdings mit Ferdinand III., König von León und Castilien, der 1671 heilig gesprochen wurde, was meines Erachtens unzutreffend ist. Die dem Stück mit aller Wahrscheinlichkeit zugrunde liegenden Quellen sprechen eher für Ferdinand I.

21 Vgl. FC vv. 42f.

22 Vgl. FC vv. 55–59.

23 FC vv. 80f.

menhang deutlich an die Religion gekoppelt, die tiefsten und eigentlichen Beweggründe alles Handelns des Herrschers sind religiöser Art, hinter allem steht der jesuitische Wahlspruch „Omnia ad maiorem Dei gloriam“: *Illius [Dei] honori fero Nubem lapillis Indici ponti grauem.*²⁴ Wird Ferdinand damit hinsichtlich des Krieges weitestgehend entlastet, sogar gerechtfertigt, so runden seine Tugenden, vor allem seine „clementia“ gegenüber den Besiegten, das Bild des Herrschers positiv ab. Was hier in nuce gezeigt worden ist, wird in extenso in den weiteren vier Akten am Beispiel des Krieges gegen die Mauren dargestellt, der Vorbereitung zur Erklärung dieses Krieges, ihrer gründlichen bis langwierigen Abwägung durch den König und die Betonung seines Kampfes für Gott und in dessen Auftrag.²⁵ Der Krieg gegen die Mauren – man darf hier sowohl an die Türken als auch an die Protestanten denken – wird auf mehreren Ebenen motiviert. Anlass ist die Verfolgung der Christen, von denen Ferdinand über einen Boten zu Hilfe gerufen wird:

*Rex ipse tantis Medicus aerumnis adest, Inuicte Princeps orbis Hispani caput Te Christiani supplices unum rogant, Te te precantur, qui malis tantis potes Unus mederi, solus afflictis potes.*²⁶

Mitchristen sind bedrängt, die Mauren erweisen sich nicht nur als ihre Feinde, sondern als Feinde Christi.²⁷ Der König ist nicht nur weit davon entfernt, imperialistischer Absichten verdächtig zu sein, sondern er ist sogar Werkzeug Gottes, Gott selbst rät zum Krieg, die Hilfe des Himmels und der Natur werden verheißen: *Accende bellum: ueniet à coelo cohors Tibi militaris: martios castris tuis Ventos, ab antris Oeolus mittet.*²⁸ Der Krieg wird als Arzt betrachtet, der das Übel der „discordia“ beseitigt, die durch die Verschiedenheit der Religionen entstanden ist:

Ferd: *Proceres potentes regna sunt misero loco Diuersa quando religio duces agit: Vnius urbi non lege concordant Dei Ciues, nec uno legis humanae iugo Tenentur, ut non audeant quicquid. Fides Diuina cum uacillat, humana interit. [...] Seruan. [...] perfidi Reges cadent, Tanti chirurgus esse Mars potest mali.*²⁹

Der angestrebte Zustand lässt sich mit dem Schlagwort „ein Gott, ein Glaube, ein König“ umreißen.³⁰ Und dennoch zögert Ferdinand, zum Kampf zu blasen. Trotz dieser Sachlage und trotz der einhelligen Zustimmung seines Fürstenrates zum Krieg will er Gott respektive den hl. Jakobus um Rat fragen: Er vertraut Gott mehr als seinen fürstlichen Räten.³¹ Ferdinand erklärt den Glauben als sein oberstes Ziel: *Vt Christiana floreat Ibero fides Istum cruorem deuoueo supplex Deo, Aramque tango iureiurando sacram.*³² Seine höchste Rechtfertigung erfährt der Krieg dann auch in der Erscheinung des hl. Jakobus. Gott ist für den Krieg – Ferdinand wird also Gotteskrieger sein –, er wird den Kampf unterstützen: *O Ferdinande Coelo / Confise nuda ferrum: / Tibi Deus bellabit.*³³ An dieser Stelle ist ein bemerkenswerter Verweis auf die kommenden Kämpfe von Ferdinand II. und III. eingefügt: *Erunt beata lustra, / Cum Ferdinandus alter, / Et Tertius pugnabit.*³⁴ So erhalten die von diesen beiden Habsburgern zu verantwortenden Kämpfe beziehungsweise der Dreißigjährige Krieg überhaupt die höchstmögliche Rechtfertigung als von Gott gewollte Kriege. Diese betonte und ausführliche Rechtfertigung des Krieges und ihre enge Beziehung zum Herrschaftsverständnis, lassen das Stück in dieser Hinsicht als Dramatisierung des Wahlspruchs Kaiser Ferdinands II. erscheinen: „Legitime certantibus corona“.³⁵ Die Aspekte des Kampfes, seiner Rechtmäßigkeit und der Herrschaft stehen hier wie im Drama in engem Zusammenhang. Diese Rechtfertigungsstrategien werden nun in den folgenden Akten permanent bis penetrant wiederholt, es folgt eine unendliche Variation der genannten Aspekte.³⁶ Hinzu kommt, dass diese direkt auf den Krieg gegen die Mauren bezogenen Rechtfertigungen ins Prinzipielle ausgeweitet werden, indem die Tugenden und die Mission Ferdinands miteinbezogen werden.³⁷ Der Krieg wird nicht nur von Gott, sondern auch von der Tugend befohlen, insbesondere die „pietas“ verbürgt die „victoria“³⁸, die Herrschaft „gratia Dei“ führt dazu, dass die Sache Gottes immer die Sache des Königs ist: *Imperia Numen tribuit ac aufert: nihil Felicitatis esse sine Deo potest. [...] Pro Ferdinando Rege; pro*

24 FC vv. 83f.

25 Vgl. FC vv. 380–382.

26 FC vv. 369–373.

27 Vgl. FC vv. 400f.

28 FC vv. 407–409.

29 FC vv. 393–398. 420f.

30 Vgl. FC vv. 406 ff.

31 Vgl. FC vv. 461–464.

32 FC vv. 578–580.

33 FC vv. 585–587.

34 FC vv. 591–593.

35 W. DE PORTA, Die Devisen und Motto der Habsburger, Wien 1887, 53, vgl. dazu 2 Tim 2, 5.

36 Vgl. FC vv. 648–650; 655–657; 1064 u.ö.

37 Vgl. FC vv. 663f.; 900f.

38 FC vv. 702; 721f.: „Pietas Iberi Principis pennas ligat [...]. Solus est felix ita Ferdinandus, solus aeternum pietate Victor.“

*IESV fide Bellato miles: ipse quia causam DEVS Defendere suam debet.*³⁹ Gott ist der eigentliche Kämpfer und Sieger. So wird der Kampf zum Gottesdienst, selbst wenn er sich gegen Verwandte, das heißt gegen Mitchristen, richtet.⁴⁰ Der Glaube ist Kriegsgrund und Kriegsziel⁴¹, nichts anderes, wie auch nach dem Sieg nochmals betont wird: *Humiles sceptrum defendunt mea, Sternunt superbos: nec aliud mihi libet, Quam Christianam semper augeri fidem*⁴² Der Krieg kann von daher nur vermieden werden, wenn auch ohne Kampf dieses Ziel erreicht wird, nie aber kann es Frieden gegen den Glauben geben, das zeigt sich in der Ablehnung des Friedens- und Bündnisangebots von Casildas Vater,⁴³ und in der Kapitulationsforderung an die Mauren in Coimbra.⁴⁴ Die „clementia“ kommt erst nach dem Erreichen dieses Zieles zum Tragen,⁴⁵ vorher wird der Kampf brutal, grausam und bis zur endgültigen Unterwerfung des Feindes geführt:

Ildē: *Deo Confisus armis aggredior. Hostis fugit. Insequere miles; impigro ferro neca; Perime; trucida; [...] Nun. [...] Sanguine rubescunt aquae; Per quas pudendum profugium cepit furor Hostilis: agri mortuis horrent. Ita Pro Ferdinandi gloria coelum stetit.*⁴⁶

Der Krieg erfährt eine Aufladung mit hohen Idealen, mit religiösen Beweggründen und Zielen, erhält eine transzendente Dimension. Dies hat auch Auswirkungen auf das Bild der eigentlich Kämpfenden, der Heerführer und Soldaten. Laut Drama kämpfen sie aus Treue, nicht aus Gewinnsucht⁴⁷, man darf hier einen kleinen Seitenhieb auf Maximilian I. und Wallenstein sehen, die ihren Kampf

für die rechte Sache niemals zum eigenen Schaden führten.

Die Bezüge zur aktuellen Situation – zum Dreißigjährigen Krieg – der durch die Analogie in gleicher Weise wie der Krieg Ferdinands gegen die Mauren gerechtfertigt wird, diese Bezüge werden vor allem durch die Ausblicke auf die kommenden österreichischen Ferdinande hergestellt. Durch diese „Habsburger-Prophetien“ kommt ein zweiter, mit dem hier erläuterten ersten Aspekt eng verbundener Motivkomplex ins Spiel.

Habsburg-Glorifikation

Das Drama „Ferdinandus Castellanus“ gehört zum großen Bereich der poetischen Panegyrik für die Habsburger.⁴⁸ Einen Teil der lateinischen Panegyrik bilden die Jesuitendramen – am bekanntesten sind die „ludi caesarei“ von Nikolaus Avancini. Doch außer dieser bekannten Spitze des Eisberges, gibt es eine große Menge unbekannter Dramen, die sich nichtsdestoweniger durch den geschickten Umgang mit gängigen Topoi der Habsburg-Panegyrik, deren raffinierte Kombination und die Anpassung neuer Stoffe an diese auszeichnen.⁴⁹

Das vorliegende Drama gibt selbst deutliche Hinweise auf seine Intention. Der Stoff aus der spanischen Geschichte, die Namensgleichheit des Hauptprotagonisten im Stück mit dem amtierenden habsburgischen Kaiser und seinem Sohn und schließlich die direkten Hinweise in den Chören auf die österreichischen Ferdinande steuern die Rezeption der Zuschauer sehr eindeutig.

39 FC vv. 1108f; 1132–1134.

40 Vgl. FC vv. 1293–1300.

41 FC vv. 1342–1344: *Christianam fidem ubi complexi fueritis aliud iubere non statuit.*

42 FC vv. 1592–1594.

43 FC vv. 641–644: *Algiro: Diue Rex pacem cupit habere tecum. Ferdi. Ni colat Iesum, nequit habere pacem: Quisquis inimicus Deo est Iesuque nostro, semper est hostis mihi.*

44 Vgl. FC vv. 1315f; 1322f.

45 Auf diese Grenzen der „clementia“ verweist auch Veronika POKORNY, *Clementia Austriaca. Studien zur besonderen Bedeutung des Clementia Principis für das Haus Habsburg*, Diss. phil. Wien 1973, 78: „Für den Geist der absolutistischen Gegenreformation gibt es also klare Grenzen der Clementia. Die Pflichten der Pietas, die katholische Religion zu verteidigen, auch mit Feuer und Schwert, gehen vor. Und an der Gehorsamspflicht der Untertanen ist nicht zu rütteln. Beim Objekt der Clementia muss der Wille, ein getreuer Untertan zu werden, gegeben sein, Clementia ist eine Tugend des absoluten Herrschers, sie darf nicht

soweit gehen, dass den Regierenden Rechte entzogen werden, und dafür der Untertan neue Rechte erhält.“

46 FC vv. 1139–1142; 1148–1151.

47 FC vv. 1638f.: *Auguste Genitor, nulla uirtuti potest satis esse Merces, nec agitur fides lucro.*

48 Ein Forschungsprojekt von Elisabeth Klecker und Franz Römer am Institut für klassische Philologie der Universität Wien befasst sich mit der Erfassung und Erschließung der ganzen Bandbreite der lateinischen poetischen Habsburg-Panegyrik; vgl. Franz RÖMER / Elisabeth KLECKER, *Poetische Habsburg-Panegyrik in lateinischer Sprache. Bestände der Österreichischen Nationalbibliothek als Grundlage eines Forschungsprojekts*, in: *biblos* 43 (1994) 183–203.

49 Zur Verwendung ähnlicher panegyrischer Strategien in der bildenden Kunst, insbesondere bei Herrscherporträts, vgl. Elisabeth von HAGENOW, *Das allegorisch kommentierte Herrscherbildnis – Herrscherpropaganda in den Konfessionskriegen des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: 1648 – Krieg und Frieden in Europa, hrsg. von Klaus Bußmann und Heinz SCHILLING, Münster–Osnabrück 1998, Textband II, 61–68.

Ein erster etwas genauerer Blick auf die Zeichnung des spanischen Ferdinand des 11. Jahrhunderts führt schon näher zu den Feinheiten und den typischen Schwerpunkten und Akzenten der Habsburger-Glorifikation der Frühen Neuzeit. Auffällig sind die hervorstechenden Tugenden der „*pietas*“ und der „*clementia*“, die Präsentation als „*miles christianus*“ im Kampf für den rechten Glauben, die tiefe Gläubigkeit und Verehrung des heiligen Jakobus und der Jungfrau Maria und die Verteidigung des Altarsakraments gegenüber den Mauren, deren Kriegsschwur in der dritten Szene des dritten Aktes – mit den dabei praktizierten Riten mit Brot und Wein – sie insbesondere in dieser Hinsicht als Frevler erscheinen lässt.⁵⁰

Da die „*pietas*“ zur zentralen Kategorie für das Selbstverständnis der österreichischen Herrscher wurde, ist es nur folgerichtig, dass diese Tugend nicht nur bewusst gepflegt, sondern auch in die eigene Vergangenheit, die Geschichte der Dynastie zurückprojiziert wurde, Vergangenheit und Zukunft der Habsburger unter dieser Kategorie betrachtet und gedeutet wurden. Doch die Tugend der „*pietas*“ ist keine österreichische Erfindung, auch wenn sie von den Habsburgern in spezifischer Weise akzentuiert wurde. Bereits in der Antike galt sie als höchste Herrschertugend, die sich wiederum vom „*pius Aeneas*“ herleitete. Die Verknüpfungen, die sich für Repräsentation und Panegyrik der Habsburger zwischen österreichischer und antiker „*pietas*“, Aeneis-Adaption und allgemeiner Vergil-Rezeption in diesem Bereich ergaben, sind vielfältig und komplex.

Die intensive Rezeption der Aeneis bot sich nicht nur wegen der „*pietas*“ an, sondern auch, weil eine der vielen Theorien zur Genealogie der Habsburger ihre trojanische Abstammung annahm.⁵¹ Auf die vielen Details einer indirekten Aeneis-Adaption im „*Ferdinandus Castellanus*“ einzugehen, würde hier zu weit führen.⁵² Nur auf zwei Aspekte soll hier näher eingegangen werden, auf die genealogischen Verknüpfungen von Vergangenheit und Gegenwart und auf die Ähnlichkeiten zwischen den Hauptfiguren, Ferdinand und Aeneas.

Ein ganz wesentlicher Aspekt der Aeneis liegt in der historischen Dimension begründet. Vergil schrieb ein Epos, das in mythischer Vergangenheit angesiedelt ist und in dem vor allem durch die drei großen

Vorausschau in die Zukunft – die Trostrede Jupiters an Venus (Buch I), die Heldenschau (Buch VI) und die Schildbeschreibung (Buch VIII) – die Geschichte des römischen Weltreiches bis zur Gegenwart umrissen wird, in der Vergil schreibt. Der Status quo der Zeit des Autors und der zeitgenössischen Leser erhält so den Charakter eines erreichten Ziels, das seit mythischer Zeit angestrebt wird. Das Erreichen dieses Ziels, das heißt die Zeit des Augustus, ist somit Gipfel und Höhepunkt einer teleologischen historischen Bewegung. Die Gründung Roms, seine Geschichte und ihr Höhepunkt im Prinzipat des Augustus sind die Erfüllung der dargestellten Handlung. In ihr finden sich auch Hinweise für den zeitgenössischen Leser, wie er bestimmte Ereignisse und Gestalten der römischen Geschichte, insbesondere der Zeitgeschichte, mit solchen der Erzählung verbinden soll und wie letztere diese präfigurieren. Unterstützt wird diese Intention Vergils durch rezeptionssteuernde genealogische Konstruktionen, durch die Augustus zum Nachkommen des Aeneas wird. Eine typologische Beziehung zwischen beiden wird vor allem über Eigenschaften und Verhaltensweisen („*pietas*“ und „*clementia*“) erreicht, die Aeneas auszeichnen und in Augustus zur höchsten Entfaltung kommen. Die immer wiederkehrenden Verweise auf die „*nepotes*“ unterstützen diese Sichtweise.⁵³ Zurückprojiziert in die mythische Vergangenheit werden Aussagen über die Zukunft Roms, den Verlauf seiner Geschichte, die so, vom Zeitpunkt der Entstehung des Epos aus betrachtet, den Charakter von „*vaticinia ex eventu*“ annehmen. Es sind dies beispielsweise die Rede des Helenus (III, 462ff.), Didos Fluch, der die Feindschaft zwischen Rom und Karthago andeutet (IV, 612ff.), und Jupiters Verheißung, dass Aeneas den ganzen Erdkreis unterwerfen soll (IV, 229ff.). Eine noch weiter zurückgreifende historische Dimension – die ursprüngliche Herkunft der Dardaner aus Italien – verhindert, dass sie bei der Landnahme in Italien als Aggressoren erscheinen. Ihr Anspruch auf Land und Herrschaft ist historisch begründet, sie rauben nicht fremdes Land, sondern kehren in ihre Urheimat zurück (III, 94).

Ähnlich ist das Verhältnis zwischen der dargestellten Handlung, die in der Vergangenheit angesiedelt ist, und der immer wieder in das Stück eingebundenen Gegenwart auch im „*Ferdinandus Castellanus*“. Es

50 Genaueres zu den hier aufgeführten Schlagworten in: KRUMP (wie Anm.1) Bd.I, 59–73.

51 Grundlegend zu den unterschiedlichen Habsburg-Genealogien: Alphons LHOTSKY, *Apis Colonna. Fabeln und Theorien*

über die Abkunft der Habsburger, in: DERS., *Aufsätze und Vorträge*, Wien 1971, Bd. II, 7–102.

52 Vgl. dazu KRUMP (wie Anm.1) Bd.I, 64–73.

53 Vgl. etwa Aeneis III, 154, 409, 505; IV, 629.

gibt in den Chören Ausblicke von der Zeit des 11. Jahrhunderts in die zeitgenössische Gegenwart des Habsburger-Reiches des 17. Jahrhunderts. Dies erzeugt den gleichen Effekt wie bei Vergil: Die Geschichte erscheint als teleologisch auf den Zustand der damaligen Gegenwart hinlaufend, Ereignisse der Vergangenheit und der Gegenwart werden in diese Konstruktion eingeordnet. Die Lenkung der Geschichte durch die göttliche Providenz⁵⁴ tritt im Jesuitendrama stärker hervor, da der Faktor verfeindeter, gegnerischer Götter ausgeschaltet ist. Vor allem über die Eigenschaften der „pietas“ und „clementia“ werden typologische Beziehungen hergestellt. Sie sind sowohl Ferdinand I. von Kastilien als auch den beiden Habsburger Ferdinanden eigen, in der Habsburger-Panegyrik der Zeit werden sie als typische Tugenden des Hauses reklamiert. Sie schlagen aber auch den Bogen zur Aeneis und zu deren Typologien, so dass über diese Verbindung auch Beziehungen zwischen den Herrschern des 17. Jahrhunderts und Aeneas und über diesen wiederum zu Augustus entstehen.

Die Intentionen, mit denen der Autor des Jesuitendramas die Wurzeln von Gegenwärtigem in Vergangenes zurückprojiziert, über bestimmte Tugenden Typologien konstruiert, sind denen Vergils vergleichbar. Durch diese spezifische historische Dimensionierung kann der Eindruck eines gegenreformatorischen Gründungsmythos der Habsburger entstehen. Da durch die Tugenden der historische Rahmen noch weiter in die Vergangenheit bis zu Augustus und Aeneas geöffnet wird, erhält das Drama den Charakter einer Fortsetzung und Aktualisierung des römischen Staatsmythos. Hinzu kommt ein Zug zur Überbietung von Vergils Werk, und zwar dadurch, dass im Barock die Zeit des Christentums als qualitativ höherwertig gegenüber der heidnischen betrachtet wird.⁵⁵

Die Ähnlichkeiten zwischen Aeneas und Ferdinand I. von Kastilien sind nicht zu übersehen. Auch der Spanier ist bei seinem ersten Auftreten kein strahlender Held, er ist zwar siegreich, aber der Akzent liegt eher auf der Nachdenklichkeit, dem Pflichtbewusstsein des Herrschers. Mit seiner „pietas“ und „clementia“ kämpft er gegen „furor“ und „ira“ der Mauren. In sich selbst muss dieser allerdings nicht den „furor“ überwinden, sondern Zweifel, ob er den

Mauren den Krieg erklären soll. Diese Unsicherheiten über seine Mission werden durch die Erscheinung des heiligen Jakobus beseitigt. Die meisten Aussagen, die weit in die Zukunft bis zu den Habsburgern des 17. Jahrhunderts weisen, sind in den Szenen der Allegorien angesiedelt und somit nicht den Protagonisten, nur den Zuschauern zugänglich.⁵⁶ Doch auch in anderen Szenen finden sich Andeutungen dieser Art, deren ausführlichste die Offenbarung an Casilda darstellt.⁵⁷ Das Wissen über die Mission der Habsburger wird also bei den Zuschauern konzentriert, dient somit wesentlich direkter als Deutungsfolie als bei Vergil, der diese Rezeptionssteuerung eleganter in sein Epos integriert.

Wie Aeneas, so wird auch Ferdinand I. als „pater“ bezeichnet. Wie Aeneas ist er dies in mehrfacher Hinsicht: gegenüber seinen Söhnen Ildefonsus und Alfonsus, gegenüber seinem Volk. In auffälliger Weise ist sein Verhältnis zu seinen Soldaten und zu den Unterworfenen väterlich.⁵⁸ Schließlich ist er natürlich der „Stammvater“ der kommenden Habsburger. Eine „Apotheose“ wird in den Chören und in der Offenbarung, die Casilda erfährt, auch diesem Ferdinand verheißen:

*Bene Regina speres, uictor est consors tori Casti futurus. Cecinit hoc coelum mihi. Sed fata post non temporis longum sua (o parce dictis) oppetet: quem non capit Satis ampla tellus, aetherem uictor petet.*⁵⁹

Diese Entrückung wird auf anderer Ebene in der Diskussion um die angemessene Verkündigung des Ruhms in den Chören aufgegriffen. Nicht nur Ferdinand I. von Kastilien wird zu Aeneas in Beziehung gesetzt, auch Ferdinand II. ist in diese Betrachtung miteinzubeziehen. Er wird als pflichtbewusst, nachdenklich, eher zögernd als entscheidungsfreudig beschrieben, dem Rat von Vertrauten und vor allem von seinem Beichtvater Lamormaini soll er sehr aufgeschlossen gewesen sein. Zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges ist er zwar in der Schlacht am Weißen Berg siegreich, aber er ist dies in völliger Abhängigkeit von den Truppen Maximilians I. von Bayern, auch er also ein Sieger, aber kein strahlender. Die Mission, die er als Habsburger und als Kaiser zu erfüllen hat, ist klar: Es geht um die Rekatholisierung des Reiches, um das Vorantreiben der Gegenreformation und um den Erhalt und Ausbau des habsburgischen Weltreiches. Dass er, der als beson-

54 FC vv. 166.168: *Semper à coelo uigil nos aliquis oculus cernit; ut flucuts aquae non insolescant ille sapienter uidet.*

55 Diese Einschätzung berührt selbstverständlich nur den durch das Christusereignis erreichten qualitativen Unterschied der Zeit des Christentums zur heidnischen Antike. Eine Übernahme dieser Wertung auf andere Bereiche verbietet sich in Anbetracht der literarischen Qualität des hier vorliegenden Dramas.

56 FC vv. 348f.; 357f.; 1715–1717; 1751–1773.

57 Vgl. FC I/3, II/6, IV/2, V/3, V/8.

58 Valentin spricht sogar von der Verherrlichung eines habsburgischen Paternalismus, vgl. VALENTIN (wie Anm. 17) 681.

59 FC vv. 1216–1221.

ders fromm geschildert wird, über die Tugend der „pietas“ verfügt, ist selbstverständlich, alle Habsburger tun es. Auch Ferdinand II. ist „pater“ – für seinen Sohn Ferdinand III., als Herrscher für sein Volk und als Glied in der dynastischen Kontinuität der Habsburger.

Zentrale Momente der Herrschaftsauffassung in diesem Drama sind von der Vergil-Rezeption in der Panegyrik geprägt. Dies ist zum einen der Gedanke der Teilung der Herrschaft zwischen Gott und dem Kaiser, die letzterem nicht nur die ganze Welt als Herrschaftsgebiet zuweist, sondern ihn damit auch in die religiöse und konfessionelle Verantwortung nimmt. In der Barockpanegyrik steht dafür ein vermeintliches Augustusepigramm Vergils: *Iupiter in caelis, Caesar regit omnia terris*.⁶⁰ Näher bestimmt wird im vorliegenden Drama die Ausübung dieser Herrschaft durch ein Aeneis-Zitat, das die rechte Anwendung der „clementia“ zum Inhalt hat: *Ita subiectis parcite Reges / Atque superbos debellate*⁶¹ zitiert das bekannte *parcere subiectis et debellare superbos*.⁶² Hier ist dieses Zitat der „Temperantia“ in den Mund gelegt, die damit den aristotelischen Gedanken der „aurea mediocritas“ verbindet: *Cum iustitia mansuetudo / Vbi miscetur, media regum / Tutè patrium sede locatur*.⁶³ Nur das rechte Maß an „clementia“ verbürgt die gute Regierung, die *παρβασις* sowohl das Zuviel als auch das Zuwenig an Milde, führt ins Verderben.

Die Aeneis-Adaption in diesem Jesuitendrama erfolgt also zum einen über direkte und konkrete Parallelen und Anspielungen. Zum anderen arbeitet das Theaterstück aber auch mit der Eröffnung eines großen Assoziationsraumes eben durch die Verwendung dieser konkreten Elemente. Ohne dass sie im Drama jemals mit Namen genannt werden, sind Troja und Aeneas, Rom und Augustus präsent – und alle mit ihnen verbundenen Eigenschaften, alle ihre Taten und deren Deutung durch Vergil und durch die barocke Panegyrik. Präsent sind aber auch das habsburgische Spanien, die Geschichte des Hauses Österreich mit ihren großen Gestalten: Rudolf von Habsburg, Kaiser Karl V., der „Spanier“ und erste Habsburger, in „dessen Reich die Sonne nicht unterging“, schließlich Ferdinand II., der gerade dazu angesetzt hatte, den Protestantismus im Reich

zu vernichten, und Ferdinand III., der sowohl die Dynastie – und damit die Geschichte seit Aeneas und Augustus – als auch die begonnene Gegenreformation weiterführen wird.

Obwohl im „Ferdinandus Castellanus“ kein typischer Stoff der explizit an die Antike anknüpfenden Panegyrik, wie zum Beispiel der Konstantin-Stoff, verwendet wird, ist doch deutlich geworden, dass dieses Drama in der Tradition der an der Antike – speziell an Vergil – orientierten Huldigungen steht. Die vorkommenden Tugenden, die für den Bezug auf diese Tradition eine wichtige Rolle spielen, werden nicht in der Art eines Fürstenspiegels präsentiert, der diese und mit ihnen notwendig verknüpfte politische Verhaltensweisen vom Herrscher lediglich einfordert. Das schwingt natürlich im Hintergrund mit, doch es überwiegt der Lobpreis auf die Habsburger Ferdinande, die über diese Tugenden bereits verfügen. Der Lobpreis überwiegt die „adhortatio“. Damit fällt unser Stück in eine spezifische Phase der Jesuitendramatik für Habsburg, die Ruprecht Wimmer anhand des Konstantin-Stoffes analysiert hat.⁶⁴ Der uns interessierende Zeitabschnitt beginnt laut Wimmer mit dem Prager „Constantinus“ von 1617 und dem Grazer „Josephus Patriarcha“, ebenfalls 1617, die zur Huldigung für Erzherzog Ferdinand – den späteren Ferdinand II. – anlässlich seiner Krönung zum König von Böhmen aufgeführt wurden. Wimmer sieht hier eine Verlagerung von der Theologie zur Konfessionspolitik, zur „namentliche(n) Huldigung an einen katholischen Fürsten, der als Protector ecclesiae nunmehr außerhalb jeder kirchlichen Bevormundung steht“.⁶⁵ Wimmer sieht darin eine Tendenz, die ihren Höhepunkt in der Glorifikation der Habsburger durch Avancini – etwa in dessen „Pietas victrix“ – erlangt. Der Passauer „Ferdinandus Castellanus“ zeigt, obwohl er das älteste der erhaltenen Passauer Dramen ist, im Gegensatz zu den Stücken Avancinis und Maurispergs⁶⁶ tatsächlich die geringsten Tendenzen zu Belehrungen, zur didaktischen Übermittlung jesuitischer Staatslehre, sondern kommt in seiner Habsburg-Panegyrik den vom Wimmer beschriebenen Akzenten sehr nahe. Besonders auffällig ist das Fehlen von Vertretern der Kirche. Der einzige Kleriker ist der griechische Bischof Hostianus, der eine

60 Zur Verwendung dieses vermeintlichen Augustusepigramms Vergils in der Habsburg-Panegyrik vgl. Elisabeth KLECKER, *Divisum Imperium*, „Vergils“ Augustus-Epigramme in der neulateinischen Panegyrik, in: *Wiener Studien* 109 (1996) 258ff.

61 FC vv. 1766f.

62 Aeneis VI, 853.

63 FC vv. 1768–1770.

64 Ruprecht WIMMER, *Constantinus redivius*. Habsburg im Jesuitendrama des 17. Jahrhunderts, in: *Die Österreichische Literatur (1050–1750)* hrsg. von Herbert ZEMAN, Graz 1986, 1093–1116.

65 WIMMER ebd., 1109.

66 Antonio MAURISPERG, *Deodatus a Deo Datus Nolanae Urbi Episcopus* (1713), interpretiert und ediert in KRUMP (wie Anm.1) Bd.I, 159–185 und Bd.II, 154–236.

strukturell wichtige, aber für das Hauptgeschehen bedeutungslose Rolle spielt. Der Klerus wird durch diesen einzigen Vertreter im Drama eher desavouiert, als dass er dadurch eine Ehrenrettung erführe. Die Vermittlungsrolle der Kirche ist durch die direkte Kommunikation zwischen Herrscher und Himmel überflüssig geworden. Der König ist so direkter und damit stärker legitimiert. Trotz dieser Akzentverschiebungen handelt es sich hier – und auch bei den von Wimmer analysierten Dramen – um eminent politische Stücke. Huldigung verpflichtet, die Kehrseite der Panegyrik ist die Paränese, die nicht nur allgemein auf Fürstentugenden und Aspekte der Staatslehre festlegt, sondern auch im aktuellen Kontext zu sehen ist.

D. Wenceslaus Primus Bohemiae Rex pientissimus, fortunatissimus in causa religionis a Boleslao fratre Pragae interemptus (1636)

Ein weiteres, nur wenige Jahre später für Ferdinand II. und Ferdinand III. geschriebenes Drama nimmt zentrale Motive – Religion und Krieg – wieder auf, setzt aber andere Akzente, das ist nicht nur durch die Tatsache bedingt, dass es eine Mittelstellung zwischen einem reinen Panegyricus und einem Heiligendrama einnimmt. Auch ein Wandel in der Panegyrik zeigt sich.

Inhaltliche Skizze

Das 1636 aufgeführte Passauer Wenzel-Drama bringt die bekanntesten Elemente und Motive der Vita des Heiligen auf die Bühne.⁶⁷ Es wird berichtet von seiner großen Frömmigkeit, seinem Einsatz für das Christentum, dem Sturz der Götzenbilder und seiner Fürsorge für die Armen. Seine gute Herrschaft zeigt sich zum Beispiel darin, dass er den Aggressor Radislaus zum Duell herausfordert, um Volk und Soldaten den Krieg zu ersparen. Mit der Hilfe des Himmels gewinnt Wenzel den Zweikampf, Radislaus unterwirft sich ihm. Engel sind auch bei Wenzel, als dieser zum Reichstag Ottos des Großen kommt. Wegen eines Messbesuchs verspätete sich der Böhme, der Kaiser hat ihm in seiner Abwesenheit schon ärgerlich den letzten Platz zuge-

wiesen, doch als Wenzel dann in Begleitung zweier Engel kommt, ist Otto der Große so beeindruckt, dass er ihm den böhmischen Königstitel verleiht und die Reliquien der Heiligen Veit und Sigismund schenkt. Doch wie so oft fühlt sich auch hier das Böse vom Guten provoziert. Drahomira, die Mutter Wenzels, stiftet seinen Bruder Boleslaus an, Wenzel zu töten, um so selbst an die Herrschaft zu gelangen. Dieser lädt seinen Bruder heimtückisch zu einem Gastmahl, an dem Wenzel auch teilnimmt, schon im Bewusstsein seines bevorstehenden Todes, da ihn im Schlaf der Himmel über sein nahes Martyrium aufgeklärt hat. Wenzel wird ermordet, Boleslaus wird Herrscher, Drahomira frohlockt. Doch als sie die Christen und die Hostie verspottet, wird sie lebendig von der Erde verschlungen.

Durch die Personenkonstellation werden in diesem Drama mehrere Konfliktebenen miteinander verbunden. Auf der einen Seite steht Wenzel. Er ist fromm, christlich, der rechtmäßig gewählte Fürst und ein guter Herrscher. Seine Gegner sind Drahomira und Boleslaus. Seine Mutter ist eine Ketzerin, die während ihrer Regentschaft die Christen verfolgt und sich gegen die Wahl ihres Sohnes Wenzel zum Herrscher stellt. Sie hetzt sogar Boleslaus zum Brudermord auf, der danach die Herrschaft an sich reißt. Eng verbunden sind somit Konflikte im Bereich der Religion und der Politik dadurch, dass die gegnerischen Fronten innerhalb einer Familie verlaufen.

Das Heilige in panegyrischer Perspektive

Im Gegensatz zu anderen jesuitischen Dramatisierungen des Wenzel-Stoffes, besticht die Passauer Perioche vor allem durch die Art und Weise, wie sie die Heiligenvita als Panegyrikus präsentiert. Aufgeführt wird das Theaterstück 1636 zu Ehren Kaiser Ferdinands II. und seines Sohnes, des späteren Ferdinand III. Doch sie waren wohl nicht anwesend, da sie im Prolog als *absentes*⁶⁸ begrüßt werden. Wahrscheinlich sind die erwarteten Herrschaften aus irgendeinem Grund nicht gekommen, das vorbereitete Stück wird dennoch aufgeführt – als Theater zum Schuljahresende, denn nach dem „Wenceslaus“ erfolgt die Verteilung der Prämien.⁶⁹

67 Wenzel, Sohn Herzog Vratislavs I. und Drahomiras, geboren in den ersten Jahren des 10. Jahrhunderts, gestorben entweder 929 oder 935. Als Vratislav am 13. Februar 921 stirbt, ist Wenzel noch minderjährig. Drahomira tritt die Regentschaft an, nachdem sie Ludmilla, Wenzels Großmutter, hat ermorden lassen. Später übernimmt Wenzel selbst die Herrschaft. Vgl. dazu Rudolf TUREK, Wenceslao, in: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. XII, 991–997.

68 Die Zitate aus der Passauer Perioche werden künftig wie folgt nachgewiesen: Wenceslaus, S. 239: *Tripolis Patavina triumphali subvecta curru, Augustissimum Caesarem, potentissimum Hungariae, & Bohemiae Regem, [...] quorum praesentiam jam pridem avidissime desiderarat expectarätque, absentes saluere jubet.* (Übersetzung S. 246.) Die Seitenangaben beziehen sich auf KRUMP (wie Anm.1) Bd.II.

69 Vgl. Schlusschorus, Wenceslaus, Text S. 242, Übersetzung S. 249.

Die direkten und indirekten Bezüge zu den genannten Habsburgern und zur zeitgenössischen Situation des Dreißigjährigen Krieges sind vielfältig. Der Ort der Handlung ist Böhmen, das Land, in dem mit dem Prager Fenstersturz der Dreißigjährige Krieg begann. Die Ursache des Mordes an Wenzel sind nicht nur Neid und der Ehrgeiz, selbst die Herrschaft zu übernehmen, sondern es ist vor allem eine Auseinandersetzung auf dem Gebiet der Religion, das macht der Titel des Dramas deutlich: „D. Wenceslaus [...] in causa religionis à Boleslao [...] interemptus“.⁷⁰ Die böhmischen Götzendiner, repräsentiert von Drahomira und Boleslaus, verfolgen die Christen, töten ihren obersten weltlichen Repräsentanten – die entsprechende Analogisierung mit Protestanten und Katholiken in Böhmen liegt nahe.

In Wenzel ist zweifellos ein historisches Pendant zu Ferdinand II. zu sehen. Er war es, den die böhmischen Protestanten als böhmischen König absetzten, er war es auch, der als Vertreter der Gegenreformation nach dem Sieg am Weißen Berg dem „böhmischen Götzendienst“ ein Ende bereitete. Typisch für die Habsburger-Panegyrik ist der enge Zusammenhang von Frömmigkeit und politischem Erfolg – am Beispiel Wenzels zeigt sich dies zweimal, zuerst an seinem Sieg über Radislaus, dann beim Reichstag Kaiser Ottos, bei dem ihm allein seine „pietas“ den Königstitel bringt. Neben diesen indirekt aus den Handlung zu ziehenden Parallelen zur historisch-zeitgenössischen Situation zeigen vor allem die Chöre direkt die Bezüge zwischen dem Drama und den Habsburgern auf. So verweist eine Art „Interludium“ zwischen der fünften und sechsten Szene des zweiten Aktes auf *Paria nostro seculo*: Der Sieg Wenzels über den äußeren Feind Radislaus und die Wiedererrichtung der wahren Religion werden über eine Allegorie mit der Zeitgeschichte verbunden: *Gigantes temerariè Deorum Principis Regiam impetentes, à Jove Imperatore Ferdinando Secundo fulminantur*.⁷¹ Deutlich wird hervorgehoben, dass die Habsburger wie Wenzel die Herrschaft nur wegen ihrer „pietas“ erhalten haben: *CHORVS. In quo virtutes Cardinales*

symbolicè ostendunt Imperium Romanum jure merito in Austriaco propter summam Austriacorum in Augustissimum Christi corpus religionem uniri.⁷² Nicht von ungefähr wird das Ende Drahomiras mit ihrem Spott über Christus und einen Christen, der sich beim Glockenzeichen der Elevation ehrfurchtsvoll verhält, in Verbindung gebracht.⁷³ Der Kern der „pietas austriaca“ ist schließlich die Verehrung des Altarsakraments.

Dem Ausgang der Dramenhandlung wird eine etwas andere Zukunftsdeutung für die Habsburger entgegengesetzt. Denn sicherlich hat sich Wenzel durch sein Martyrium die ewigen himmlischen Freuden erworben und ist von seiner Frömmigkeitshaltung her ein Vorbild, doch nach seinem Tod reißt der gottlose Boleslaus die Herrschaft an sich. Die Habsburger hingegen haben nicht nur in Böhmen die wahre Religion wiedererrichtet, vielmehr verbürgt ihre dynastische Kontinuität als Könige von Böhmen und als Römische Kaiser auch künftig den Schutz des Glaubens und die gute Herrschaft. Entsprechendes wird in zwei Chören angedeutet. Nach dem ersten Akt wird auf den anstehenden beziehungsweise zum Teil schon vollzogenen Übergang der Herrschaft von Ferdinand II. auf seinen Sohn angespielt: *Inducitur Symbolicè Atlas Romani imperij, orbem imponens in humeros Herculis Alemannici; adjuvantibus Pietate & Justitiâ*.⁷⁴ Erzherzog Ferdinand war seit 1627 König von Böhmen und seit 1636 erwählter deutscher König „vivente imperatore“ und damit designierter Nachfolger seines Vaters auf dem Kaiserthron. Dieses Amt trat er bereits im folgenden Jahr an. Auf ihn verweist zusätzlich das Zitat seines Wahlspruches „Pietate et Justitia“.⁷⁵ Einen noch weiter reichenden Ausblick in die Zukunft bietet der Chor nach dem zweiten Akt, indem er neben Ferdinand III. Ferdinand IV.⁷⁶ erwähnt und auf die Bedeutung Böhmens gleichsam als Machtbasis der Habsburger für ihr Kaisertum im Reich hinweist: *Imperialis Aquila foedere inito cum leone Bohemico Ferdinandum Tertium & Quartum Bohemiae Reges ad Imperium invitat*.⁷⁷

70 Wenceslaus, Text S. 237, Übersetzung S. 245.

71 Wenceslaus, Text S. 241, Übersetzung S. 248.

72 Wenceslaus, Text S. 242, Übersetzung S. 249.

73 Wenceslaus, S. 242: *Drahomira propter necem filij laetitia gestiens, pone Ecclesiam praeteruehitur, audito ad elevationem signo, auriga Christum adorat, vrisque maledicit Drahomira, & subito hiatu terrae sorbetur*. (Übersetzung S. 249.)

74 Wenceslaus, Text S. 240, Übersetzung S. 247.

75 Vgl. DE PORTA (wie Anm. 35) 57.

76 Ferdinand IV. (1633–1654), Sohn Ferdinands III., ab 1653 römischer König; da er bereits 1654 stirbt, setzt nicht er, sondern sein Bruder Leopold I. die dynastische Kontinuität der Habsburger fort. Den frühen Tod Ferdinands hat auch das Sonnet „Über das mit blutigen trehnen nie gnugßam betrauerbahre entwerden, Ihro mayestät unßers gnädigsten königs, hochßeelligsten andedenckens.“ von Windisch-Graetz zum Anlass, vgl. Gottlieb von WINDISCH-GRAETZ, Die Gedichte, hrsg. von Almut und Hartmut LAUFHÜTTE, Tübingen 1995, 138 (Gedichttext), 409 (Kommentar).

77 Wenceslaus, Text S. 241, Übersetzung S. 248.

Die Tendenzen, mit denen dieses Heiligendrama als Habsburger-Panegyrikus perspektiviert wird, zielen auf die Untermauerung der Rechtmäßigkeit der böhmischen Herrschaft der Habsburger: Wenzel wird gegen den Widerstand der heidnischen Drahomira vom Volk gewählt (I/6). Diese Herrschaft wird als gute, da rechtgläubige Herrschaft gekennzeichnet. Indirekt wird der Dreißigjährige Krieg gerechtfertigt, da sein Anlass, sein Auslöser, nämlich der Kampf gegen die böhmischen Götzen diener, gerechtfertigt wird. Dies alles steht unter dem großen Schlagwort der „*pietas austriaca*“. Jedoch gibt es, im Gegensatz zum oben besprochenen „*Ferdinandus Catholicus*“, einige interessante, wenn auch dezente Nuancen. So sind zum Beispiel die negativen Aspekte der Kriegsrealität nicht ausgeklammert, sondern durch eine Szene mit marodierenden Soldaten präsent: *Scribitur miles & lustratur. Post militare exercitium aliquot grassatores*

*militis; rustici, ut fieri amat, casam spoliant, inque spoliatum insolentius debacchantur.*⁷⁸ Auch ist es ein interessanter Akzent zu Zeiten des Dreißigjährigen Krieges, dass der vorbildliche Herrscher Wenzel den Aggressor zu einem Zweikampf fordert, um Volk und Soldaten den Krieg zu ersparen.⁷⁹ Freilich, eine direkte Kritik an den Habsburgern kann man daraus nicht ableiten – dagegen spricht der Kontext des Dramas –, aber man sieht, dass ein Umdenken stattgefunden hat, von der vorbehaltlosen Rechtfertigung des Krieges, wie zum Beispiel im „*Ferdinandus Catholicus*“, hin zu einer immer noch prinzipiellen Zustimmung, die aber angesichts der Erfahrungen des Krieges mit einer Bekundung von Friedenssehnsucht verbunden ist, die sich in der Folgezeit zunehmend deutlicher artikulieren wird. Die Paränese als Kehrseite der Panegyrik wird so auch hier kenntlich.⁸⁰

III. PANEGYRIK UND HISTORIE

Betrachtet man den Umgang der Lobredner mit der Geschichte, so liegt der Gedanke des Missbrauchs der Historie – um des Herrscherlobes willen – nicht fern. Misshandelt wird sie sicher insofern, da sie Mittel zum Zweck, reiner Stoff ist, der flexibel den Bedürfnissen angepasst wird. Andererseits sind jedoch Panegyrik und Religion untrennbar verbunden und die Zeit sieht die Historie als Heilsgeschichte – nur deshalb lohnt sich überhaupt die Beschäftigung mit ihr –, an der eben an prominenter Stelle auch der Kaiser integriert ist oder integriert werden muss. (Einen Blick in die Werkstatt des die Historie für die Zwecke seines Herrschers zurecht Schmiedenden erlaubt für das Mittelalter seit kurzem Umberto Eco's „*Baudolino*“.) Entscheidend dabei ist, dass das Amt die Person des Gepriesenen weit überwiegt. Der Kaiser, das zeigt die Panegyrik ganz deutlich, ist in gewisser Weise „Ikone“ und Projektionsfläche für das göttliche gol-

dene Licht, das nicht aus ihm selbst kommt, und Werkzeug Gottes in der Geschichte, letzteres vor allem idealiter.

Über dieses Dasein der Gepriesenen zeigen sich natürlich sehr schöne Bezüge zur Moderne, die auch ihre ebenfalls mit festen Topoi Gefeierten kennt. Doch diese sind rein säkulare Ikonen, deren einzige Funktion es ist, Projektionsfläche zu sein, das eigentlich Persönliche verschwindet durch das „*personality design*“, das augenscheinlich Private, auch das Religiöse oder Spirituelle ist bewusstes Versatzstück. Im Gegensatz zum Barock fehlt die in das Transzendente reichende Dimension, oder stellt vielleicht die damalige Funktionalisierung auch des Religiösen den ersten Beginn zu dieser Erscheinung der Moderne dar? Bewusst wahrscheinlich nicht, denn dem barocken Menschen ist die Religion stets von existentiellem Ernst.

78 Wenceslaus, Text S. 240, Übersetzung S. 247.

79 Wenceslaus, S. 238: *Interim cum Duce Gurimensi [...] vt populo militique parceretur, fiducia in Deum plenus duellum decernit.* (Übersetzung S. 245.)

80 Eine Funktionalisierung der Figur Wenzels findet sich bereits viel früher, etwa als im 14. Jahrhundert ein volkssprachlicher Hymnus an Wenzel entsteht, in dem er während der brandenburgischen Besetzung Böhmens um Trost und Hilfe angerufen wird. Dieser Hymnus wird im 16. Jahrhundert um zwei Strophen erweitert: *Nei tempi torbidi delle guerre religiose del sec. XV altre due strofe furono aggiunte, nelle quali i cattolici si rivolgono a V[enceslao] come „l'erede“ (sovrano perpetuo) della Terra di Boemia e chiedono a lui di non lasciar perire né loro, né i loro posteri [...] Nel tempo della Controriforma riformisce il culto di V. a Praga e a Stará*

Boleslav. („In den wirren Zeiten der Religionskriege des 16. Jahrhunderts wurden weitere zwei Strophen hinzugefügt, in denen die Katholiken sich an Wenzel wenden als „den Erben“ (ewigen Herrscher) Böhmens und ihn bitten, weder sie noch ihre Nachkommen zugrunde gehen zu lassen. [...] In der Zeit der Gegenreformation blühte die Verehrung Wenzels in Prag und in Stará Boleslav wieder auf.“, vgl. Václav RYNES, *Culto ed Iconografia di Venceslao*, in: *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. XII, 997–1000, bes. 999 (Übersetzung von der Autorin). Auf ein weiteres Passauer panegyrisches Stück, „*Georchus et Pandora sive Felix Connubium*“, aufgeführt anlässlich der Hochzeit Kaiser Leopolds mit Eleonore von Pfalz-Neuburg 1676, kann hier leider aus Platzgründen nicht eingegangen werden. Die Perioche und ihre Interpretation finden sich in KRUMP (wie Anm. 1) Bd. I, 78–90 und Bd. II, 145–153.