

JEAN MARIE VALENTIN

VOM HUMANISTEN – ZUM BAROCKEN DRAMA

Das Straßburger Schultheater und das Bühnenwerk des Caspar Brülow

I.

In der frühneuzeitlichen Periode der dramen- und theatergeschichtlichen Entwicklung in Europa markiert das Jahr 1538 einen entscheidenden Einschnitt. In der 1529 offiziell zur Reformation übergetretenen freien unmittelbaren Reichsstadt Straßburg wird nämlich ein Gymnasium gegründet, dessen Existenz sich der Initiative des Johannes Sturm (1507-1589) verdankt. Am charakteristischsten für die neue Einrichtung sind einige Aspekte hervorzuheben, die von kontinentaler, epochemachender Tragweite zu gelten haben. Zuerst einmal ist das Gymnasium dazu berufen, an die Stelle der alten Kloster- und Domschulen zu treten. Seine Funktion ist betont modern, d.h. weltlich – sozial und religiös – konfessionell. Als Brutstätte der künftigen Eliten steht es im Zentrum des kollektiven Lebens. Zugleich untersteht die neue Institution dem Stadtrat bzw. Magistrat (im polysynodalen Straßburg handelt es sich um drei Körperschaften, die sich aus Vertretern der Zünfte zusammensetzen) *und* dem Konvent, der von protestantischen Theologen und Pfarrern beherrscht wird.

Vor und nach der anfänglichen Expansion der Reformation entstanden zwar Lateinschulen. In unserem geographischen Kontext wäre diesbezüglich die in Schlettstadt (Sélestat) von Louis Dringenberg geleitete zu nennen.¹ Das von Sturm umgesetzte pädagogische Programm (die sog. *methodus sturmiana*) gründete aber – und dies wäre der zweite Punkt – auf einem Modell, das von den Hieronymiten in Lüttich (Liège) ins Leben gerufen worden war. Ausschlaggebendes Prinzip war dabei die progressive Unterrichtsstruktur, die sich im ursprünglich Neun-, bald danach Fünf-Klassensystem niederschlug, das ab 1550 von den katholischen Orden und Kongregationen (an erster Stelle den Jesuiten) wiederaufgenommen wurde.²

1 ADAM 1967, 12-14.

2 CODINA-MIR 1968.

Drittes Kennzeichen: eindeutig bevorzugt wurde in den Schulen eine enge Verknüpfung von Latinität (Inhalt) und Mündlichkeit (Form). Angefangen mit der Erlernung der Rudimenta und der Grammatik, fortgesetzt mit der Lektüre der römischen Autoren gipfelte die Ausbildung der Schüler im Abfassen von Texten sowie im mündlichen Vortrag. *Concertationes* und *disputationes* waren an der Tagesordnung, nicht mehr jedoch im Sinne der mittelalterlichen Universität, wohl aber laut den neu eingeführten Vorschriften der Erasmisten und Philippisten, die mit der Praxis der Dialogform engstens verbunden waren.³

Dass dadurch bedingte, nicht selten heftige Konflikte zwischen den Pädagogen und den „die allein seligmachende“ Doktrin für sich beanspruchenden Theologen ausbrachen, darf nicht wundernehmen. So lange die Lehrer sich auf den Unterricht, d.h. auf interne Veranstaltungen „sine scenico apparatu“ und ohne Publikum beschränkten, wurden die Bestimmungen der Sturmschen *Classicae Epistolae* (1565) nicht ernsthaft beanstandet. Kritisch aber wurde die Situation, als der Konvent sich der antihumanistischen Linie von zwei radikalen Vertretern des streng orthodoxen Lutherischen Kurses, Johann Marbach (1545-1581) und Johann Pappus (1549-1610), anschloss. Für diese beiden Präsidenten der Straßburger Kirche war die absolute Überlegenheit der Wittenbergischen Theologie unanfechtbare Referenz. In ihren Augen waren *bonae litterae* und Musenkult insofern gefährlich, als man in ihnen einen Rückfall in die römischen Irrtümer zu sehen glaubte. Der damals schon hoch betagte Rektor (er war gerade 72 Jahre alt) wurde 1581 seines Amtes enthoben. Sieger auf der ganzen Linie waren für einige Jahre die Gegner der Literatur- und Theaterpflege – dies sollten die darauf folgenden Jahre bestätigen.⁴

Ein Jahrzehnt später jedoch wurde ein neues Gleichgewicht erreicht, das den Auftakt zur wohlbekannten Glanzperiode der Straßburger Schulbühne gab.⁵ Dieser Wendepunkt war auf das aktive Sich-Einsetzen der Professoren für Beredsamkeit, Humanität und Poesie zurückzuführen. Andererseits hing er auch von der Politik des Rats ab. Letzterer wollte (und gar musste) gegen die drohende Übermacht des Klerus ankämpfen. Er setzte sich einer zu stark konfessionell gezeichneten Politik entgegen, die die Gefahr der Isolierung der Stadt in sich barg. Selbst im Blick auf die innere Stadtpolitik sollte den Macht-

3 SCHNIDLING 1977, 38f.

4 VALENTIN 1995, 557–594.

5 JUNDT 1881; SKOPNIK 1935.

ansprüchen des Konvents Einhalt geboten werden, da sie die Kohäsion der Bevölkerung in Frage stellten. Die kleine Stadtrepublik bedurfte nämlich des Mitwirkens all ihrer Einwohner und vordergründig der vorbehaltlosen Teilnahme der bürgerlichen Familien, deren Söhne gerade im Gymnasium ausgebildet wurden. In den 90er Jahren des 16. und im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts wirkte sich diese Bewusstwerdung des Vernünftig-Realen auf die renovierten und wiederbelebten Theatervorstellungen spektakulär aus. Jedes Jahr – in der Regel im Juli, d.h. vor den Sommerferien (in den sog. Hundstagen, *in canicularibus*) – wurden dramatische Spiele im Freien veranstaltet. Aufführungsort war der Hof des Gymnasiums, vertreten waren alle Schichten der Bevölkerung, an deren Spitze die Mitglieder der drei verschiedenen Räte standen. Hinzu kamen politische Würdenträger aus den angrenzenden deutschsprachigen Territorien (an erster Stelle Hessen) des Reiches. Den Schauspielen kam somit eine nicht zu übersehende demonstrative gemeinschaftsstiftende bzw. -bestätigende Funktion zu. Letztere lässt sich an den symptomatischerweise deutsch geschriebenen Argumenta ablesen, die auf der Bühne rezitiert und in gedruckter Form an die Honoratioren verteilt wurden.⁶

Jedesmal werden einige sich gleich bleibende Punkte hervorgekehrt. Der „Regisseur“ (*choragus*), der die Anrede an die Zuschauer redigiert hat und mit dem Autor des Dramas nicht identisch ist, legt den Nachdruck auf die *communitas civium*, in welcher jeder für sein Heil und das Wohl aller Sorge zu tragen hat. Durch die simultane Gegenwart der Stadtbewohner wurde der Pakt erneuert, der sich am Schwörtag feierlich bekundete und im Text der Stadtverfassung rechtlich verankert war.

Thematisiert werden in den Dramen Motive aus der Bibel und zwar vorwiegend aus dem alten Testament – eine Tatsache, die in zweifacher Hinsicht aufschlussreich ist. Das Repertoire des Straßburger Gymnasiums stand nämlich im Fahrwasser des damaligen westeuropäischen Dramas. Die Provenienz der Stücke, die über die lokalen Bretter gingen, stellt diese Realität unter Beweis. Die Dramatiker, deren Werke in Straßburg gegeben wurden, stammten aus den Niederlanden, Schlesien, Hessen, Sachsen... Keiner kam aus der elsässischen Region, in welcher hingegen das katholische Drama sich einzupflanzen begann. Schlussendlich ist die Wahl des biblischen Dramas eine Manifestation der dezidierten Parteinahme für den – auch in der Literatur – unantastbaren Primat der *scriptura* als Fundament der Heilslehre.

6 VALENTIN 2015, 109-189.

Die protestantische Straßburger Bühne war also eine zweifellos humanistische, wies aber drei Kennzeichen auf, die ihr im breiten Spektrum der damals im Reich dargebotenen theatralischen Produktionen einen besonderen Stellenwert zuweisen. Da die Stadt weder Bischöfen noch Fürsten unterstand, pochte sie stolz auf ihren Republikanismus. Ein nicht minder wichtiger Identitätsfaktor war ihr Bündnis mit südwestdeutschen Städten, das jedoch nicht immer stark genug war, um der wachsenden Angst vor der Umzingelung und den spürbaren Fortschritten der Gegenreformation entgegenzuwirken.

II.

Im *Moses* (1621) des aus Pommern stammenden Caspar Brülow (1585-1627) kommt dieses Gefühl zum Ausdruck.⁷ Das Gymnasium, das 1566 den Status einer Akademie erhalten hatte, wurde drei Jahre nach dem Böhmischem Aufstand von Kaiser Ferdinand II. zur Universität erklärt. Dem Führer des katholischen Lagers kam es darauf an, den Anhängern einer neutralen Politik im Rat seinen Dank abzustatten. Da das Molsheimer Jesuitengymnasium seit 1618 ähnliche Privilegien genoss,⁸ sollte diese scheinbar überkonfessionelle Hochschulpolitik der Festigung der kaiserlichen Macht zugute kommen.

In einer Zeit, da zudem der Krieg im Westen um sich zu greifen begann, galt es von seiten der Lutheraner an die religiöse Wachsamkeit der Straßburger zu appellieren. Moses als Gesetzgeber und Führer der Israeliten in der Not war die denkbar beste Figur, um der Bevölkerung den Ernst dieser Situation einzuschärfen. Brülow bedient sich zu diesem Zweck einer virulenten, antikatholischen Polemik.⁹ Moses schildert er zum Beispiel als einen durchaus normalen Menschen mit allen seinen Stärken und Schwächen. Parallel dazu werden die Fehler seiner Verehrer als Übertretungen des göttlichen Gesetzes an den Pranger gestellt. Es wird ausdrücklich betont, dass er alle Ehrenbezeugungen ablehnt. Die Versuchung, ihn als ein höheres Wesen zu betrachten, wird desgleichen als illegitim enthüllt. Auch nach seinem Tod wird vor jeder häretischen Haltung gewarnt. Nur Gott weiß, wo Moses begraben liegt, der – wie dies der Engel des Herrn vor allen Anwesenden

7 VALENTIN 2015, 100–104.

8 VALENTIN 1985, 200–202.

9 LAFOND 1980, 711–718.

verkündet – anbefohlen hat, „[dass] kein Aberglaub mit seinen Gebeinen angestellt und getrieben würd [...] Dann Gott verbeut und strafft heftig und ernstlich / wann man die Beiner und Aschen der abgestorbenen Heiligen verehret“. Schroff abgeurteilt wird somit jede Form von Reliquienkult: „Gott soll man allein ehren“, lautet die Schlusssentenz. Brülows Dramenwerk ist unbestreitbar der Höhepunkt der Straßburger Bühnenproduktion im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts. Wichtig ist es zum einen deswegen, weil der Spielplan nicht mehr aus Importen besteht. Zum andern entspringen die gegebenen Texte den bodenständigen Umständen, sie werden mithin den dortigen Ereignissen angepasst, der vor 1611 festgestellte Graben zwischen Autor und Regisseur besteht überhaupt nicht mehr.

III.

Umso bemerkenswerter ist die doppelte Orientierung, die Brülow Text und Performance verleiht.¹⁰ Es darf nämlich angemerkt werden, dass Brülow – wie dies oben signalisiert wurde – alttestamentarische Stoffe weiterhin behandelte. Sein dramatisches Gesamtwerk umfasst sechs Stücke, die zwischen 1611 und 1621 entstanden, in lateinischer Sprache abgefasst und bald darauf ins Deutsche übersetzt wurden. Den Bibeldramen stehen aber drei mythologische bzw. romanhafte Handlungen gegenüber, die vor Brülow unbekannt (oder gar verpönt) waren. Zur ersten Gruppe sind *Elias* (1613), *Nebukadnezar* (1615) und die schon erwähnte *Moses*-Dramatisierung zuzurechnen. Die römische Geschichte illustriert eine Julius Caesar gewidmete *tragædia* (1616), was wohl mit einem Schritt in Richtung des profanen, politisch untermauerten Humanistendramas gleichzusetzen ist. Mit *Andromeda* (1611) und *Chariclia* (1614)¹¹ dringt hingegen Brülow in ein Gebiet, das erst nach dem Dreißigjährigen Krieg seine volle Blüte erleben wird.

Festzuhalten ist mithin die Tatsache, dass die auf den ersten Blick überraschende Heterogenität des Brülowschen Dramenkomplexes von einem partiellen Kurswechsel zeugt, der als repräsentativ für eine Übergangsphase gedeutet werden kann. Brülow „erobert“ neues Terrain, verbindet aber zugleich diese Öffnung mit einem extrem wirksamen Gespür für das Theatralische, das sogar vom im ganzen Reich verbreiteten *Theatrum*

10 HANSTEIN 2013.

11 BRÜLOW 1614.

Europaeum unterstrichen wurde. Die Bühnenausstattung wird von der Chronik zu wiederholten Malen gelobt und deren Wirkung auf die Zuschauer in den Vordergrund gerückt. Stark hervorgehoben wurden unter anderem die Stellen, in denen die spektakulärsten Momente der Handlung gewordenen Erzählung wie in einem modernen Hollywood-Film zur szenischen Gestaltung gelangten. Bevorzugt waren dann die eindrucksvollsten Episoden des Auszugs der Hebräer aus Ägypten, die Flucht der Verfolgten und der Eingriff Gottes in die Geschichte, der mittels der Naturelemente sein Volk vor der Vernichtung rettet und seine Gegner – Pharaon mit seinem Heer – im Roten Meer ertrinken lässt. Kennzeichnend für diese Dramaturgie ist das Außerordentliche und Massive, das Gottes Allmacht veranschaulichen soll.

Ebenso neu war der Rückgriff auf die Musik, deren Rolle für gewöhnlich darin bestand, die von den Chören gegebene Deutung des Geschehens zu unterstreichen. Mit Brülöw sind die musikalischen Partien integraler Bestandteil der Vorstellung. Die Zusammenarbeit von Caspar Brülöw mit Thomas Walliser (1565-1648)¹² beruhte in der Regel auf der in Straßburg durchaus neuen Kombination von Wort, Bild und Ton, die die spätere Entwicklung der theatralischen Darbietungen, wie wir dies in Italien oder Nürnberg konstatieren können, in mehrfacher Hinsicht ankündigt.

Deutlich opernhafte Züge weist schon Brülöws Erstling *Andromeda* (1611) auf. Die Wahl eines mythologischen Sujets kommt einem resoluten Bruch mit der Praxis der lokalen Bühne gleich. Wenn Götter den Olymp verlassen und zu den Menschen herabsteigen, dann nur mit der Absicht sich unter den Großen der irdischen Welt durch das Medium der Kunst niederzulassen, unter Fürsten und Königen zu weilen, so dass diese Gestalten aus der Welt der Politik durch die magische Vermittlung der Aufführung ihr Wesen und Schicksal in einem die Wirklichkeit transzendierenden Raum erleben.

Corneilles „pièce à machines“ *Andromède* (1650) und die darauf beruhende deutsche Kontrafaktur *Andromeda* (1658) des Dichturfürsten Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg¹³ bestätigen diese anspruchsvolle künstlerische Ästhetik, die generell der italienischen *festa teatrale* nahe steht, auf höchstem Niveau.

12 WEBER 1985–1986, 105–123.

13 BÉHAR 1985, 173–179.

In beiden Fällen machte die höfische Welt den realen Hintergrund des Bühnenerignisses aus. Auch der breite, dem Wunderbaren eingeräumte Raum sollte störend wirken, denn die betont didaktische lutherische Perspektive des dortigen Repertoires ließ sich mit diesem schönen, jedoch als heidnisch anzusehenden dramatischen Personal in antikem Gewand unmöglich vereinbaren. Es ging also nicht nur um das symbolische, der aristokratischen Kultur des Barock erwiesenermaßen innewohnende Erhöhungspotenzial: Für die Repräsentanten des protestantischen Dramas war nämlich der Verlust des christlichen Bezugspunktes entschieden unannehmbar.

Im engen Zusammenhang damit stand die Grundüberzeugung, dass der Aufbau des *novum drama* der christlichen Humanisten die (ungeschriebenen) Regeln entweder des historischen oder des biblischen Dramas zu befolgen hatte – in beiden Fällen war – recht unaristotelisch! Zentsprach folglich der *narratio*, wie dies aus den Beispielen des Josephsthemas oder der Geschichte Esthers erhellt. Wie in den katholischen Dramatisierungen der Heiligenviten strebte man eine möglichst vollständige Wiedergabe der Vorlage an: „Totum vitae pene curriculum“ lautete die theoretische Formulierung, nach welcher man sich meistens richtete.

IV.

Durchaus innovativ war dann bei Brülow der Rückgriff auf den Roman. Diese von den Poetiken lange nicht anerkannte Gattung wurde zudem als unmoralisch abgetan. Rehabilitiert – und daher mindestens partiell legitimiert – wurde diese sich bald einer großen Beliebtheit erfreuende Form durch die Geschichte des Theagenes und der Chariclia, die im dritten Jahrhundert nach Christus verfasst worden war.¹⁴ Autor war ein nicht näher bekannter Heliodor, dem man nachsagte, er sei Bischoff gewesen, was zur Akzeptanz seiner Erzählung durch die christlichen Autoren des 17. Jahrhunderts nicht unerheblich beitrug: Zu Recht gilt in der Tat Heliodor als Vater des hohen barocken Romans in Frankreich und Deutschland. Dieser spätantike Text wurde 1552 durch einen Polen, Stanislaus Warschewicki, ins Latein übertragen. Eine Verdeutschung erschien 1559 in der Straßburger Offizin von Paul Messerschmidt. Der Übersetzer war ein Elsässer, Johann Zschorn, der

14 MOLINIÉ 1982.

protestantischer Pfarrer in Westhofen im Niederelsaß war. Zschorn fasst die Handlung des Textes folgendermaßen zusammen. In ihm wird erzählt, schreibt er im Vorwort,

„wie beide junge gesellen und junckfrauen / sie seyen bey jhren ältern oder in der fremde / einen feinen / keuschen und frommen wandel führen sollen / welche Gott gefellig / und ihnen nütz und glücklich ist / auch wie man sich in glück und unglück / in lieb und leid / under fremden und freunden halten soll“.

Erste Sinnschicht ist nicht von ungefähr die Liebesgeschichte, mit anderen Worten: das Liebesmotiv, das nur unter bestimmten Bedingungen als Thema eines dichterischen Werkes angenommen werden konnte. Zweites Element: Für Luther war die Ehe kein Sakrament mehr, sondern „weltlich Ding unterthan“. Nach Zschorn ist demzufolge die Liebesgeschichte von Theagenes und Chariclia ein Spiegel, der der Jugend vorgehalten wird. Die Opposition zwischen „tugend und laster“, die gleich anfangs statuiert wird, und die sich daran anschließende Ausdehnung der Didaxe auf alle Menschen sind ein treffender Ausdruck der Integration des Themas in die Wirkungsästhetik, die der damaligen Literatur nach wie vor zugrundelag: „dise Poetische Histori / [hatt] sovil schöner Moralia in sich“, betont mithin Zschorn. Ein dritter Aspekt wäre dann das moralische Ideal, das für den Konstituierungsprozess der im Entstehen begriffenen protestantischen Gesellschaft nicht hoch genug zu veranschlagen ist. Die Liebe beruht nämlich auf der Echtheit der Gefühle, auf Treue und Keuschheit (NB. nicht Abstinenz!), ihr Ziel ist die Gründung einer Familie, die zur Regenerierung des kollektiven Lebens führen soll. Ganz anders verhält es sich mit dem hervorzukehrenden vierten Punkt: Der Autor verbindet hier den Bereich der Liebesgeschichte mit dem des Abenteuerromans. Die Hauptgestalten werden in immer komplexere Episoden verwickelt, voneinander getrennt, allen möglichen Gefahren ausgesetzt, schließlich aber wieder zusammengeführt. Konstruktionsprinzip ist folglich die Aneinanderreihung von Episoden, in welcher das Kausalitätsprinzip dem Zufall weicht.

V.

Es stellt sich dann die Frage, wie aus einer solchen parataktischen Entwicklung, die im Exotischen und Sensationellen schwelgt und der nur ein auf den ersten Blick arbiträres Ende gesetzt wird, eine klare Lehre zu ziehen ist. Schroff formuliert ließe sich das Interpretationsproblem wie folgt formulieren. Welche Rolle soll respektive Fortuna und Providentia zuerkannt werden? Seltsamerweise hat Zschorn keine zufriedenstellende Antwort parat. Er hält sich vielmehr an herkömmlichen religiösen Kategorien. Seiner Ansicht nach wird der Lauf der Welt – denn darauf kommt es doch schließlich an – nur scheinbar von Fortuna regiert, in Wirklichkeit kommt diese Funktion der Vorsehung zu. Am wichtigsten ist gerade deswegen das positive Ende der Erzählung, das mit der Enthüllung der einzig gültigen Deutung der gezeigten Geschehnisse zusammenfällt.

Als er beschloss, diese wegen seiner Episodenfülle an sich undramatische Vorlage zu dramatisieren, stimmte Brülow Zschorns moralisch-religiösen Positionen zu. Auch er war bemüht, Providentia gegen Fortuna auszuspielen, ein Preislied auf Liebe und Treue im Ehestand anzustimmen – als „Stückeschreiber“ war er aber an die Struktur des Textes, nicht weniger als an dessen szenische Gestaltung gebunden.

Brülow war sich in der Tat vorbehaltlos bewusst, dass sein Projekt an der Schnittstelle zwischen Epischem und Dramatischem zu verorten war. Die 1623 vom vor Corneille bekanntesten französischen Dramatiker Alexandre Hardy (1570-1632) gewählte Lösung konnte in Straßburg aus offensichtlichen Gründen nicht wiederaufgenommen werden, und insbesondere aus dem einfachen Grunde, weil sie sich mit ihren 40 (!) Aufzügen damit begnügte, die Struktur der ursprünglichen Diegese wiederzugeben. Brülow entschied sich für eine ganz anders gartete, in der Theatergeschichte vor 1614 meines Wissens nie begegnende Strukturierung, die mit Recht als hybrid bezeichnet werden kann. Das Schema beruht nämlich auf zwei Handlungssträngen, die nur teilweise parallel laufen, bevor sie am Schluss konvergieren, der (diesmal auch durchaus antiaristotelisch) als die Klimax des Werkes verstanden wird. Alle vorhergehenden Geschehnisse bilden daher eine lange Vorbereitungsabfolge von Situationen, die sukzessiven Orte, an denen die Handlung spielt, sind die, wo die Liebenden Prüfungen unterzogen werden (ein echt barockes Motiv!), die sie alle selbstverständlich ausnahmslos überstehen.

Ihre Belohnung wird dadurch klar motiviert. Sie kommt einer Negierung des Zufalls bzw. Absurden gleich. Aber auch das Tragische wird überwunden. Gattungsmäßig entspricht somit der damalige Liebesroman der *comicotragædia*. Die Protagonisten gehören der oberen Sphäre an, ihre Ehe besiegelt den Triumph der christlichen Transzendenz und ihre Geschichte kennt einen glücklichen Ausgang, der die nur oberflächlich gestörte Ordnung wiederherstellt.

VI.

Von Anfang an scheint übrigens Brülow eingesehen zu haben, dass die zu offenbarende Bedeutung des hellenistischen Werkes die Dramatisierung des ganzen Romans notwendig machte. Dabei war er zutiefst davon überzeugt, dass die Gesetze des Dramas, die durch die Deutung der wieder entdeckten aristotelischen Poetik in den – Brülow bekannten – *Poetices libri septem* (1561) des Julius Caesar Scaliger zur Diskussion standen, es verboten, die epische Schreibweise mit der Theaterpraxis der Zeit in Einklang zu bringen. Er für seinen Teil ging einen total originellen Weg, in dem er dem Rekurs auf zwei Stränge den Vorzug gab.

Der erste, den er „typus antiquus“ nennt, ist im Sinne des modernen Aristotelismus zu deuten. Alle seine Momente haben einen gemeinsamen Handlungsort, die Stadt Mero in Äthiopien nämlich, in deren Mitte der Hof des königlichen Palastes von Hydaspes und Persina, den Eltern der wegen ihrer weißen Hautfarbe ausgesetzten und daher für verschwunden geglaubten Chariclia steht. Hier finden die Gespräche zwischen der Königin und ihrer Magd, die Beratungen im Kreis von Hydaspes' Vertrauten, die Berichte der Boten, die Anagnorisszenen statt. Symptomatischerweise überwiegt im 5. Akt diese aristotelische dramatische Gestaltung ganz. Die Realität tritt ans Licht, die Verwirrung hört auf, alle Gestalten werden von den anderen für das gehalten, was sie wirklich sind. Im sogenannten „Exordium“ verkündet Diana, die Göttin der Weisheit, die Permanenz der von Gott gewollten Ordnung der Familie, des Staats und der Welt. Die Funktion der 33 Auftritte, die in den ersten vier Aufzügen zahlenmäßig dominieren, ist kontrastiv zu würdigen. Alle diese als „Episoden“ (eine ebenfalls aufschlussreiche Bezeichnung) charakterisierten Szenen veranschaulichen die Außenwelt mit

ihren Fährnissen, die – der ganzen Exotik zum Trotz, die zur Unterhaltung des Publikums wesentlich beitrug – auf die Hinfälligkeit aller Dinge, die Tücken des teuflisch Bösen und die Korruptheit des Seienden verweisen. Die Menschen werden nämlich nicht nur mit der Unbeständigkeit konfrontiert, sondern auch mit der *malitia*, die ihrem Wesen nach die Allgegenwart des Widersachers bekundet.

Einem Missverständnis wäre jedoch vorzubeugen. Empfohlen wird am Ende keineswegs der Rückzug aus dieser Welt. Im Gegenteil: Das Straßburger Theater stellt sich mit Brülow nach wie vor zur Aufgabe, den Menschen die Augen zu öffnen und sie zu einem tätigen Eingreifen in die – auch sozial-politisch zu verstehende – Realität anzuspornen.

Die *Chariclia* hat die Straßburger Zuschauer tief beeindruckt. Nicht zuletzt die Chöre, die zwischen den Akten gesungen wurden, haben die angestrebte Synthese von Vergnügen und Belehrung favorisiert. Ein solch gewagtes Experiment ließ sich jedoch nicht wiederholen. Ästhetisch war die dramatische Umsetzung eines Romans selbst im modernen epischen Theater Brechtscher Prägung durchaus problematisch. Konkret kann man sich zum Beispiel fragen, was die Zuschauer von der Behandlung des spätgriechischen Erzählschemas verstanden. Die Tendenz zur Veroperung war aber zweifelsohne da, obwohl die Mittel und Bedingungen, die zur Verwirklichung dieses Sprungs ins Neue notwendig gewesen wären, konkreter Grundlagen entbehrten. Brülows innovative Schöpfungen konnten kaum über das Einmalige hinausgehen. Nachfolger sind *de facto* nicht bekannt und zwar nicht nur wegen des Eindringens des Krieges ins Elsass.

Ausschlaggebend war nach meinem Dafürhalten viel eher der sozial-politische Hintergrund der Stadt. Wie die Geschichte der Oper in Europa zeigt, verlangten die Pflege und das Weiterbestehen dieser absolut neuen Form die Gegenwart eines Hofes. Bekanntlich aber hatte Straßburg keinen.

A humanistáktól a barokk drámáig. A strassburgi iskolai színház és Caspar Brülow (1587–1625) színpadi művei

1538-ban hívta életre a humanista Johannes Sturm (1507–1589) Strassburgban az első nyugat-európai gimnáziumot. A klasszikus auktorokra irányuló oktatási program számol a színházi gyakorlatok praxisával is. A 16. század utolsó éveiben az előadások kiléptek az osztálytermek szűk kereteiből, és a szabadban, konkrétan az iskolaudvaron egy szélesebb publikum előtt kerültek bemutatásra.

A fennmaradt „Argumenta“ (argumentumok), amelyek népnyelven keletkeztek, szigorú lutheránus hitről tanúskodnak, és többnyire bibliai drámákat vesznek alapul. Világosan kimutatható azonban, hogy a szerzők ill. „rendező”k, akik kivétel nélkül tanárok voltak, a nézők politikai-vallási tanítását tartották szem előtt. Egy szabad birodalmi város, mint Strassburg lokálpatriotizmusa ugyanis a szemükben összekapcsolódott a reformáció szolgáltatának kizárólagos kötelezettségével és így hozzájárult egy identitásképzéshez, amely a harmincéves háború kezdeti szakaszában Caspar Brülow *Moses* (1621) című drámájában érte el csúcspontját.

A szerző néhány karakterisztikus műve alapján kimutatható, hogyan távolodtak el a drámaszövegek tisztán humanista-retorikus kialakításától és mind szélesebb körben hagyatkoztak a látványos elemekre, amelynek korszakalkotó stílusváltás lett a következménye. Ez azt jelentette, hogy nemcsak a verbális kifejezésmódokat, hanem a nézőkre tett maximális hatást célozták meg. Ezáltal új színjátékforma keletkezett, a különböző mediális eszközöknek – kitágított színpadtér, tömegek mozgatása, felvonulások, kórusok, zene, emelő- és süllyesztőgépek alkalmazása – köszönhetően elindult az átmenet a barokk dráma egy korai változatának irányába.