

KATEŘINA BOBKOVÁ-VALENTOVÁ – MARTIN BAŽIL

**ZWEI BEARBEITUNGEN DES MYTHOS VON ATALANTA
IM THEATER DER JESUITEN
DER BÖHMISCHEN ORDENSPROVINZ:
ARNOLD ENGEL (1656) UND HEINRICH RICHTER (1679)¹**

Das lateinische Schulwesen, das grundsätzlich die Eliten der frühneuzeitlichen Gesellschaft prägte, bildete seine Studenten nicht nur durch den altsprachlichen Unterricht aus, sondern auch durch die Vermittlung der Kultur des Altertums, seien es literarische Texte, die griechisch-römische Geschichte oder mythologische Stoffe und ihre zu interpretierenden Aussagen. Das Schultheater, das einen integrierenden Bestandteil dieses Bildungsprozesses bildete, widerspiegelte sowohl die Struktur der nach und nach zu vermittelnden Kenntnisse als auch das Ziel ihrer Aneignung. Das vorliegende Kapitel nimmt sich vor, anhand zweier thematisch verwandter Beispiele zu untersuchen, wie im Schultheater der Jesuiten mit den antiken kulturellen Realien umgegangen wurde und wie dieser Umgang in der zeitgenössischen kulturellen Praxis anderer Kunstarten zu verorten ist. Die genannten Beispiele sind zwei aus der böhmischen Jesuitenprovinz stammende dramatische Bearbeitungen des Mythos von Atalanta der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts: der Chorus nach dem IV. Akt des Katharinenspiels *Costis sive Catharis Parthenomartyr Alexandrina* von Arnold Engel,² und das Spiel *Atalanta ... sive India* von Heinrich Richter, das seine ganze Struktur dem mythologischen Stoff entnimmt.³

1 Diese Studie entstand mit Unterstützung des Projektes „Kreativität und Anpassungsfähigkeit als Voraussetzung für den Erfolg Europas in der vernetzten Welt“, Reg.-Nr.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734, finanziert aus Mitteln des Europäischen Fonds für regionale Entwicklung. Für die sprachliche Korrektur sowie die zahlreichen Anregungen bedanken wir uns bei unseren ersten Lesern, Dr. Vlasta Reittererová und Prof. Hubert Reitterer (Wien).

2 Arnold ENGEL, *Costis sive Catharis Partheno-Martyr Alexandrina* (1656). In *Arnoldi Angeli S. J. Mosae-Trajectini Tragoediae sive dramatum pars I.*, Knihovna královské kanonie premonstrátů na Strahově (Bibliothek der Königlichen Kanonie der Prämonstratenser in Strahov, Prag, hier abgekürzt als SK), Sign. DE IV 13, zugänglich unter: [http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-KKPS__DE_IV_13____1MZ9Q9C-cs, fol. 259r-260v \(01. 09. 2021.\)](http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-KKPS__DE_IV_13____1MZ9Q9C-cs, fol. 259r-260v (01. 09. 2021.)) (*Chorus: Hippomanis et Atalantae certamen in stadio, sed haec aureis pomis victa symbolum est fatuarum virginum donis corruptarum*) [zitiert als ENGEL, SK]; eine weitere Handschrift des Spiels: *Arnoldi Angeli S. J. Tragoediae*, Národní knihovna České republiky v Praze (Nationalbibliothek der Tschechischen Republik in Prag, hier abgekürzt als NK), Sign. XI E 8, ohne Fol.

3 [Heinrich Wenceslaus Richter], *Atalanta Schoenei regis filia Hippomanis industria parta sive India Orientis filia speciosarum evangelizantis pedum D. Francisci Xaverii cursus decennalis merces, in theatro representata...* Pragae 1679, SK, Sign. AB VIII 38, Adl. 37 [zitiert als RICHTER Atalanta].

1. Antike Stoffe im Theater der Jesuiten

Für die Klassifizierung der Jesuiten-Schuldramen hat sich – vor allem dank des umfangreichen Editionsprojektes von M. E. Szarota – ein System in der Forschung durchgesetzt, das vor allem auf dem Kriterium der edukativen Funktion der Spieltexte fußt. Dieses Hauptkriterium kann mit dem der thematischen Herkunft kombiniert werden – man kann zum Beispiel biblische Dramen oder auf den Heiligenlegenden beruhende Spiele als separate Textkorpora auffassen.⁴ Es gibt jedoch kein vergleichbares Korpus von Spielen mit antiken Themen, was auf zwei Ursachen zurückzuführen ist: einerseits kommen antike Stoffe im Schultheater der Jesuiten relativ selten vor, andererseits wird mit antiken Geschichten, Motiven und Gestalten auf eine deutlich besondere Weise umgegangen.

Aus dem erhaltenen Korpus von Texten und Synopsen⁵ kann man, wie es uns scheint, drei grundlegende Herangehensweisen an antike Stoffe herauslesen. Die erste ist eine direkte szenische Bearbeitung der Geschichte bzw. eines einzelnen Ereignisses. Solche Bearbeitungen mythologischer Stoffe sind nicht bekannt, und auch die historischen Dramen dieser Art sind nicht zahlreich. Als typische Vertreter nennt Szarota das Spiel *Roma servata* (Ingolstadt, 1670)⁶, das die Aufdeckung der Catilinarischen Verschwörung durch Cicero schildert, sowie zwei jüngere Schuldramen aus München über Lucius Junius Brutus (1737) und über Cicero selbst (1748).⁷ Das didaktische Ziel solcher Dramen geht aber über eine bloße anschauliche Belehrung über historische Ereignisse hinaus. So schildert das im Juni 1727 von den Syntaxisten des Gymnasiums in der Prager Neustadt aufgeführte Spiel *Ingratitudo sive Claudius Nero Caesar, cum plurimis, etiam fideli institutori suo Aenneo Senecae, factus tyrannus*⁸ die Pisonische Verschwörung, vor deren historischem Hintergrund jedoch die Frage nach der Beziehung Neros zu seinem Lehrer Seneca thematisiert wird. Wiederholt wurde Livius' Nacherzählung einer Episode aus dem sog. Zweiten Latinerkrieg dramatisch verarbeitet, in welcher der römische Konsul Titus Manlius Torquatus seinen gleichnamigen Sohn hinrichten lässt, der zwar siegreich, jedoch trotz des Befehls seines Vaters (und Feldherrn), mit dem Feind gekämpft hatte.⁹ Die Jesuitendramen konzentrieren sich nicht nur auf die

⁴ SZAROTA 1979–1987, Einleitung zu Band I, II, III; JACKOVÁ 2011, 114–222.

⁵ Zu den erhaltenen Spielen und Synopsen sowie zum Forschungsstand siehe BOBKOVÁ–VALENTOVÁ – BOČKOVÁ – JACKOVÁ 2020, 201–207.

⁶ SZAROTA III/2, 1945–948, 2326.

⁷ SZAROTA III/2, 1969–1988, 2328; 1949–1968, 2326–2327. Zu den historischen Spielen mit antiken Sujets in der ungarischen Jesuiten-Provinz, am Beispiel von Kolozsvár/Klausenburg, siehe PINTÉR 2015, 48, Fn. 149: „Parmi les spectacles à sujet laïque, le groupe le plus nombreux comprenait les pièces historiques. On y relève 9 pièces sur l'histoire antique...”.

⁸ Národní archiv (Nationalarchiv, hier abgekürzt als NA), SM, Sign. J20-17-18, Kart. 999.

⁹ *Titus Manlius ob pugnam contra patris Consulis edictum, quamvis feliciter concertam, securi percussus, tragice propositus ab ... supremae classis grammatices juventute, Pragae ad S. Clementem anno*

Schilderung dieser Begebenheit und der Tapferkeit des Jünglings, sondern auch auf die Persönlichkeit des Konsuls, der die schwierige Wahl zwischen seiner Vaterrolle und derjenigen des Herrschers treffen muss. M. E. Szarota ordnet die Spiele über Torquatus in die Kategorie der Konfrontationsdramen aus dem Familienmilieu ein, ähnlich wie die Dramatisierungen einer anderen Episode aus Livius' Geschichtswerk *Ab urbe condita*, in welcher der geflüchtete römische Feldherr Coriolanus aus Ehrfurcht vor seiner Mutter und auf ihr Bitten hin den Kampf gegen Rom abbricht.¹⁰

Die letztgenannten Beispiele nähern sich dem zweiten Typus an, der zum ersten nicht in einfacher Opposition steht, sondern den anderen Pol eines Spektrums mit allmählichen Übergängen darstellt. Für ihn ist charakteristisch, dass die exemplarische Bedeutung der Geschichte im Vordergrund steht und die historische Kulisse bloß eine Umrahmung bildet; von allen drei Typen ist dieser definitiv am weitesten verbreitet. Im Unterschied zum ersten Typus werden auf diese Weise auch einerseits marginale Episoden aus der griechischen und römischen Geschichte, andererseits (was noch symptomatischer ist) mythologische Stoffe dramatisch verarbeitet. So hat zum Beispiel der Mythos von Romulus und Remus zur Darstellung der brüderlichen Zwietracht¹¹ und die historisch marginale Geschichte über Pythias und Damon, die sich vor den Augen des bekannten Syrakuser Tyrannen Dionysios abspielt, wiederholt als Exempel treuer Freundschaft gedient.¹² Das Stück mit dem Titel *Piso iudex* (aufgeführt am Gymnasium in der Prager Neustadt) baut auf dem schon von Seneca benutzten Exempel von der Schädlichkeit des Zorns auf, der auch einen ausgesprochen tugendhaften Mann wie Gnaeus Calpurnius Piso zum falschen Handeln zu bringen vermochte.¹³ In einem Spiel aus Innsbruck treten Odysseus und Penelope als Beispiele der Gerechtigkeit und der ehelichen Treue auf.¹⁴

MDCCXX, die ... mensis ..., NK, Sign. 52 A 19, Adl. 12, NK, Sign. 52 A 39, Adl. 49; *T. Manlius A. V. C. CCCCXV a patre Torquato, consule Romano et belli Imperatore, ad securim damnatus subinde in theatro exhibitus ab oratoria facultate MicroPragae in Academico gymnasio Societatis Jesu, anno 1746, mense ... die ...*, NA, SM, Sign. J20-17-18, Kart. 999, f. 24r/v; Szarota III/2, 1557–1563. Vgl. T. Livius, *Ab urbe condita libri*, 8, 7.

¹⁰ SZAROTA III/2, 1491–94; 1511–1530. Vgl. T. Livius, *Ab urbe condita libri*, 2, 33–40.

¹¹ *Romulus et Remus olim Numitoris adversus Amulium pro throno vindices, hodie academice syntaxeos pro theatro thema, Pragae ad sanctum Ignatium 1729, mense Junio, die 9.*, NA, SM, Sign. J20-17-18, Kart. 998, f. 397r–409v.

¹² *Una gemino in pectore anima Pythias et Damon in scenam dati ab ... supremae classis grammatices juventute, Pragae ad S. Clementem anno 1722, mense ... die ...*, NK, Sign. 52 A 39, Adl. 52; *AMICITIA VsqVe aD aras neCIs non InterrVpta; olim in Damone, et Pythia coram Siciliae Tyranno Dionysio, hodie in theatro exhibitia ... agente ... supremae classis grammatices juventute in ... collegio Glacii anno 1720, mense Junio, die ...*, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu (Universitätsbibliothek Wrocław), Sign. Akc 1949 KN 180, f. 90v–102v.

¹³ *Piso iudex ob innocentiam unius triplicis sceleris reus exhibitus a poëtis 1729, [Neo-Pragae]*, NA, SM, Sign. J20-17-18, Kart. 998, f. 385r–396v.

¹⁴ SZAROTA III/2, 1681–1688.

Drittens wurde antike Mythologie zur Konstruktion von typologischen Parallelen herangezogen. Diese konnten die Form eines bloßen Vergleichs des Haupthelden mit einer mythologischen Gestalt haben (zum Beispiel Papst Gregorius VII. als Hercules, Theophil, Symbolfigur eines frommen Jünglings, als Odysseus, der gleichnamige Eremit als Theseus, die biblischen Helden Jonathan und David als mythologische Zwillingbrüder Castor und Pollux, die befreite Andromeda als die von den Feinden gerettete Stadt Köln)¹⁵, beziehungsweise die Form einer vollständigen oder teilweisen Übernahme der mythologischen Geschichte, die sowohl im Haupttext als auch in den Nebenteilen des Stückes auftauchen konnte.¹⁶

2. Der Atalanta-Mythos in den antiken Quellen und in der nachantiken Tradition

Atalanta gehört zu den im frühneuzeitlichen Jesuitendrama nicht oft auftretenden antiken Gestalten. Das mag unter anderem daran liegen, dass der mit dieser Gestalt verbundene Mythenkomplex etwas unübersichtlich ist. In den antiken Quellen begegnet man nämlich zwei Hauptversionen¹⁷, die sich jedoch auf eine sehr ähnliche motivische Grundkonstellation stützen – die Hauptgestalt ist in beiden Fällen eine Königstochter, die über eher für männliche Figuren typische Eigenschaften verfügt (körperliche Kraft, Jagdkunst, Schnelligkeit) und um deren Liebe bzw. Hand ihre Freier hart kämpfen müssen:

- In der sog. *arkadischen* Version¹⁸ heißt ihr Vater Iasos oder Iasios (bzw. in einigen Quellen auch Schoineus, wie in der anderen Version). Sie wird von

¹⁵ *Victor in cunis Hercules ... Gregorius VII. ... comice propositus ab academica facultate poetica Pragae ad S. Clementem, anno 1733, mense Aprili, die ...*, NK, Sign. 52 A 40, Adl. 90; *Verior in eludendis Strenum illecebris Ulysses seu Theophilus ... in scenam datus ab ... infimae classis Grammaticae juventute, Micro-Pragae, mense Majo, die ... 1710*, NK, Sign. 52 A 40, Adl. 14; *Castor et Polux ... seu Jonathan et David ... ad lucem theatralem revocati ab ... humanitate, Micro-Pragae ... anno 1719, mense Majo, die 9*, NK, Sign. 52 A 40, Adl. 20; *Theophilus felicior abs fabula Theseus ex Intricato saeculi labyrintho verioris Ariadnae scilicet vocationis divinae filo in eremi securitatem manuductus a suprema classe grammatices in scenam datus Hradistii mense Majo, die 21, anno 1734*, NA, JS, Sign. IIIo-447, Kart. 176, f. 99r-110v; Szarota III/2, 1337–1372, 681–688.

¹⁶ Außerhalb dieser Typologie stehen überaus zahlreiche Texte, in denen antike Götter- und Helden gestalten als Allegorien dienen werden, indem sie entweder auf der Bühne als allegorische Figuren auftreten (Mars, Pallas Athene, Amor, Hymen), oder ihre Namen zur Charakterisierung der Eigenschaften bzw. Aspekte einzelner Protagonisten benutzt werden (Phaedra als Wollust, Erinyas als Wut, Orpheus als musikalische Begabung, Daedalus als Listigkeit usw.).

¹⁷ Zwischen diesen beiden Mythosversionen wird seit der Spätantike explizit unterschieden, siehe DEWES 2011, 9.

¹⁸ Belegt seit Theognis, also seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. – siehe DEWES 2011, 10.

einer Bärin zu einer mutigen Jägerin großgezogen und nimmt unter anderem, als einzige Frau, an der Jagd auf den kalydonischen Eber teil; dabei wird sie vom unglücklichen Meleager umworben, der ihretwegen sein Leben verliert, es gewinnt sie jedoch schließlich Meilanion, der sie unermüdlich verfolgt.

- Nach der sog. *böotischen* Version¹⁹ ist Atalanta Tochter von Schoineus; wer sie heiraten will, muss sie im Wettlauf besiegen, was keinem ihrer Freier gelingt (und alle deswegen ihr Leben verlieren), bis einer von ihnen, Hippomenes, eine List anwendet: Er streut drei goldene Äpfel auf die Laufbahn, Atalanta sammelt sie begierig auf, verliert so ihren Vorsprung und schließlich auch den ganzen Wettlauf.

Eine Nacherzählung beider Versionen findet sich in Ovids *Metamorphosen*, aus denen die spätere Tradition im Mittelalter und in der frühen Neuzeit hauptsächlich geschöpft hat. Die arkadische Version wird im Buch VIII, im Rahmen der Erzählung über die Jagd auf den kalydonischen Eber (VIII, 260-444), erwähnt, die eigentlich nur als Vorgeschichte zur Schilderung der Verwandlung von Meleagers trauernden Schwestern in Perlhühner dient (VIII, 526-546). Im Buch X findet sich die detaillierteste Fassung der böotischen Atalanta-Geschichte in der antiken Literatur (X, 560-707). Auch sie wird von Ovid innovativ um ein Verwandlungsmotiv erweitert,²⁰ das Giampiera Arrigoni als „Apoleontosis“²¹ (Verwandlung in Löwen, „Verlöwung“) bezeichnet und das als Bindeglied zum Hauptthema der *Metamorphosen* dient: Hippomenes vergisst, sich bei Venus für die drei goldenen Äpfel zu bedanken, die ihm zum Sieg im Wettlauf verholfen haben; diese rächt sich, indem sie ihn in einem Heiligtum der Kybele einer „unziemlichen sexuellen Begierde“ (*concupitus intempestiva cupido*, X, 689) verfallen lässt und die durch den Beischlaf beider beleidigte Göttin das Paar zur Strafe in Löwen verwandelt.²²

Ovids ausführliche Nacherzählung der böotischen Version in den *Metamorphosen* wurde zur Hauptquelle für die weitere Rezeption des Atalanta-Stoffes in der europäischen Tradition. Spätestens seit dem 12. Jahrhundert, als die systematischen Glossen Arnulfs von Orléans zu einzelnen Geschichten der *Metamorphosen* entstanden sind, verbreitete sich eine moralisierende allegorische Deutung, die Hippomenes' Äpfel als

¹⁹ Belegt seit Hesiods *Frauenkatalog*, also seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. (*Hes. cat. frg.* 73 und 75/76) – siehe DEWES 2011, 9.; weiter u. a. in Pindars fragmentarisch erhaltenem *Dithyrambus* IV (frg. 70d (g) Maehler = P. Oxy. 2445 fr. 8 Lobel), siehe ARRIGONI 2019, 65–85.

²⁰ DEWES 2008, 165.: „Ein gleichfalls neues Element, das sich nur bei Ovid findet, ist die Fortsetzung der Erzählung über die Verfehlung der beiden Protagonisten im Tempel der Kybele und deren anschließende Metamorphose.“

²¹ ARRIGONI 2019, 123.

²² Das Löwen-Motiv ist sogar explizit als Grund für die Einbettung dieser Atalanta-Geschichte erwähnt: im Rahmengespräch fragt Adonis Venus, warum sie Löwen hasse (X, 552); vgl. DEWES 2011, 18.

Symbole seiner Tugenden interpretiert, die jedoch in der Kybele-Episode durch das Laster überschattet werden;²³ detaillierte und weit verbreitete Bearbeitungen dieser Allegorisierung finden sich im 14. Jahrhundert bei Petrus Berchorius und vor allem im sog. *Ovide moralisé*,²⁴ wo Atalanta zum „Sinnbild für alle Wonnen dieser Welt, in der Eitelkeiten zuhauf vorkommen“²⁵ und für Versuchung wird. Im 15. und vor allem im 16. Jahrhundert knüpften immer neue Ausgaben von volkssprachlichen *Metamorphosen*-Übersetzungen, von Giovanni dei Bonsignori, Niccolò degli Agostini, Lodovico Dolce, Andrea dell’Anguillara und anderen, an diese Tradition an. Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts tragen auch allegorisierende mythologische Handbücher, in Mitteleuropa vor allem die lateinischen *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* von Natale Conti (lat. Natalis Comes; erschienen 1551 in Venedig), zu einer allgemeinen Bekanntheit des ovidianischen mythologischen Erzählguts bei: Im Buch VII, Kap. VIII, deutet Conti Atalanta, ganz im Banne der mittelalterlichen moralisierenden Tradition, als „Verkörperung des geistigen und sinnlichen Vergnügens“, das „mit Schande und Gefahren verbunden sei“.²⁶

3. Vorstellung der Spiele

Die beiden von den böhmischen Jesuiten vorgenommenen Bearbeitungen stehen mit diesen Motiven immer in enger Verbindung damit, wie sie ihre Parallele zwischen der Hauptlinie ihrer Handlung und der Atalanta-Geschichte aufbauen.

Arnold Engel (1620/1622–1690), der einen erheblichen Teil seines Lebens dem Rhetorikunterricht an Ordensgymnasien und der literarischen Tätigkeit gewidmet hat,²⁷ gliedert die Atalanta-Geschichte in sein zu Ehren der Hl. Katharina von Alexandria verfasstes Stück *Costis sive Catharis Partheno-Martyr Alexandrina* („Die Tochter des Costus oder Katharina, die jungfräuliche Märtyrerin aus Alexandria“) ein. Das Stück wurde im Jahre 1656 von Schülern des Gymnasiums im Klementinum-Kolleg in Prag aufgeführt; an der Aufführung nahmen auch Philosophie- und Theologie-Studenten teil, vor allem deshalb, da die Hl. Katharina die Schutzpatronin der artistischen Fakultät der Prager Carl-Ferdinands-Universität war. Es handelte sich also um eine schulische Aufführung, die jedoch auch eine erhebliche repräsentative Funktion erfüllte; sie wurde angeblich wiederholt und der Autor bemühte sich – ähnlich wie im Fall seiner anderen Texte – um ihre Druckausgabe.²⁸

²³ DEWES 2008, 165.; DEWES 2011, 22–23.; FRANCO DURÁN 2016, 64–65.

²⁴ DEWES 2011, 22–25.; FRANCO DURÁN 2016, 70–74.

²⁵ DEWES 2011, 24.

²⁶ DEWES 2011, 34.

²⁷ JACKOVÁ 2016, 125–135.

²⁸ JACKOVÁ 2008/2011, 14–23.

Die Atalanta-Geschichte kommt im Stück als ein Zwischenspiel (bezeichnet als *chorus*) vor. Diese Stellung schafft einen direkten Zusammenhang zwischen den Geschichten Atalantas und der Hl. Katharina. Das Zwischenspiel steht zwischen dem 4. und 5. Akt. Im 4. Akt wird (natürlich vergeblich) versucht, Katharina durch intellektuellen und physischen Druck zu zwingen, Christus abzusagen; im 5. Akt erhält sie dann das verlockende Angebot, den Kaiser Maximinus zu heiraten; damit würde sie jedoch ihre Jungfräulichkeit verlieren und somit von Christus abfallen. Der als Zwischenspiel eingeschobene Atalanta-Chorus liefert ein Beispiel dafür, wie es einer stolzen Jungfrau ergehen kann, falls sie, durch Geschenke verlockt, ihre Jungfräulichkeit verliert. Es wird also eine klare typologische Antithese zwischen Katharina und Atalanta als negatives Gegenbeispiel aufgebaut.

Es scheint, dass für Engel der Begriff der *voluptas* – „Begierde“ im materiellen wie sexuellen Sinne – wichtig war. Die Gleichsetzung Atalantas mit *voluptas* ist schon in der älteren Tradition zu finden: Zum Beispiel wird in Natale Contis oben erwähnter Nacherzählung der Geschichten aus Ovids *Metamorphosen* eindeutig festgestellt: *nihil aliud esse Atalantam quam voluptatem*, „Atalanta ist nichts anderes als die Begierde“.²⁹ Im Einklang mit Conti bezieht Engel die Sünde und ihre Bestrafung nicht nur auf Atalanta, sondern auch auf Hippomenes. Beide haben nämlich gesündigt: Atalanta hat sich mit Gold bestechen lassen, und Hippomenes hat sie betrogen, indem er, statt beim Wettlauf fair zu kämpfen, eine List benutzt hat. Als Ergebnis werden sie nicht von der Liebe, sondern von einer unakzeptablen Begierde beherrscht. Über eine Schändung des Tempels, wie es in der antiken Tradition der Fall ist, ist bei Engel natürlich keine explizite Rede; die Begierde allein und an sich wird zum Grund für die Bestrafung: *Tantine sertum vendidi? Virgo fui?* („Für einen solchen Preis habe ich meinen Mädchenkranz verkauft? Ist meine Jungfräulichkeit schon Vergangenheit?“),³⁰ fragt die erschütterte Atalanta in einem Moment der Erkenntnis nach dem verlorenen Wettlauf. Die Abschlusszene der böotischen Version nach Ovid, die Verwandlung in Löwen, wird nur flüchtig erwähnt und die Strafe wird direkt mit dem Wettlauf in Verbindung gebracht: *Vah, in leones vertimur: taedet, piget! Certasse pudeat, meta si talis manet!* („Wehe, wir verwandeln uns in Löwen: es ekel und reut mich! Ich sollte mich schämen, dass ich an dem Wettlauf teilgenommen habe, wenn nur ein solches Endziel übrig bleibt!“),³¹ sagt Atalanta in einer ihrer letzten Repliken.

Am Schluss wird eine moralische Belehrung formuliert und beide Jungfrauengestalten werden miteinander verglichen: beide werden von Engel als außerordentliche Persönlichkeiten aufgefasst, die traditionelle Regeln überschreiten. Atalantas Stolz

²⁹ „*At cur haec celebrata et memoriae prodita sunt? Quia significare voluerunt nihil aliud esse Atalantam, quam voluptatem...*“, CONTI 1616, 386.

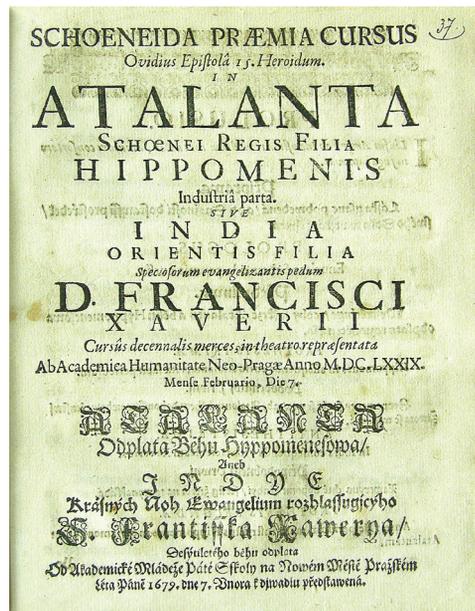
³⁰ ENGEL, SK, f. 260r.

³¹ ENGEL, SK, f. 260v.

und Verachtung der Männer deutet Engel eindeutig negativ und lässt die Jungfrau in Versuchung geraten, die durch die falsche Verlockung der goldenen Äpfel dargestellt wird. Katharinas Entschlossenheit, ihre Jungfräulichkeit Christus zu schenken und ihm treu zu bleiben, zeigt den zuverlässigen und richtigen Weg, wie man einer solchen Versuchung entgehen könne. Goldene Äpfel werden bei ihm zum Symbol des Fallstricks, der List, des Betrugs, dem nicht nur jede Frau, sondern jede Menschenseele standhalten müsse.

Etwa fünfundzwanzig Jahre nach Engel wurde der Atalanta-Mythos von seinem Ordensbruder Heinrich Richter verwendet: Der künftige Missionar bei den Indigenen in Amerika (wo er auch den Märtyrertod erleiden sollte) war ein nur zeitweiliger Schriftsteller, der sich dem Dramenschreiben nur im Rahmen seiner Lehrtätigkeiten gewidmet hat.³² Sein Spiel hat einen langen, aber klaren Titel: *Atalanta Schoenei regis filia Hippomenis industria parta sive India Orientis filia speciosorum evangelizantis pedum D. Francisci Xaverii cursus decennalis merces*, also „Atalanta, Tochter des Königs Schoineus, wird durch Hippomenes' Bemühung gewonnen, oder Indien, die Tochter des Ostens, wird zum Preis für den zehnjährigen Lauf der schönen Füße des Missionars Franz Xaver“.³³ Leider liegt uns nicht der ganze Spieltext, sondern nur eine lateinisch-tschechische Synopsis vor – eine kurze Handlungsbeschreibung in einzelnen Punkten, die bei der Aufführung als eine Art Theaterprogramm verteilt wurde. Aus ihr können wir Angaben zur Struktur des Stücks und eventuell zu seiner allgemeinen Deutung, nicht aber zur Lautung des Textes schöpfen.

Am Anfang stehen ein allegorisches Vorspiel und ein Prolog, in dem der Sinn der Geschichte über Hippomenes' Wettlauf, Sieg und Lohn erklärt wird – es ist leider nicht klar, um welche Art der Deutung es sich gehandelt haben mag. Dann folgen



Titelblatt der Synopsis zum Spiel *Atalanta sive India* von Heinrich Richter. Bibliothek der Königlichen Kanonie der Prämonstratenser in Strahov, Prag, Sign. AB VIII 38, Adl. 37.

³² BOYE 1702; KAŠPAR 1981.

³³ Zum Kontext anderer Spiele über den Hl. Franz Xaver aus der böhmischen Jesuitenprovinz siehe BOBKOVÁ – VALENTOVÁ – JACKOVÁ 2015.

fünf Emblemata, jedes in zwei Teilen: den Grund (*prothesis*) bilden einzelne Episoden des Atalanta-Mythos, das Gegenbild (*antithesis*) entsprechende Momente aus der Geschichte der zehnjährigen Missionstätigkeit Franz Xavers in Indien:

- 1) Hippomenes und auch der Hl. Franz Xaver setzen in der Jagd nach ihrem Ziel (Atalanta bzw. Indien) ihr Leben aufs Spiel.
- 2) Hippomenes, mit drei goldenen Äpfeln ausgerüstet, fordert Atalanta zum Wettlauf heraus. Franz Xaver in Verzückung erhält reichlich Früchte vom Lebensbaum und bemüht sich umso mehr, Indien zu gewinnen.
- 3) Die personifizierte Liebe schildert den Wettlauf zwischen Atalanta und Hippomenes. Die personifizierte Eifrigkeit schildert, was Franz Xaver wegen Indien zu Wasser und zu Lande hatte ertragen müssen.
- 4) Atalanta erfrischt sich im Tempel des Äskulap mit Wasser, das nach dem Stoß mit einem Speer aus einem Felsen hervorquillt. Indien erfrischt sich inmitten heidnischer Heiligtümer mit Wasser, das aus dem Felsen der Heiligen Kirche fließt.
- 5) Atalanta erlegt den kalydonischen Eber und gewinnt die Siegespalme. Indien, dank Glauben, Hoffnung und Liebe, feiert einen Triumph über den Götzenkult.

Der ganze Mythenkomplex um Atalanta wird in diesem Spiel durchaus positiv gedeutet: Atalanta selbst stellt, genauso wie Indien für Franz Xaver, ein erstrebenswertes Objekt der Sehnsucht dar. Und selbst das Verlangen des Hippomenes erfährt hier keine Konnotation zur Sünde. Die goldenen Äpfel werden nicht mit einer List, sondern mit geistigen Gaben gleichgesetzt. Am Ende der Geschichte, im 5. Emblem, wird Atalanta nicht zum Opfer der Begierde, das sich in eine Löwin verwandelt, sondern zur tapferen Jägerin, die ein wildes Tier besiegt und dadurch das über das Heidentum triumphierende Indien symbolisiert.

4. Zum Schluss: Möglichkeiten einer Kontextualisierung

In der Tradition des frühneuzeitlichen Schultheaters der Jesuiten stellen diese beiden Spiele eine Ausnahme dar, und zwar schon wegen ihres mythologischen Stoffes bzw. der engen Anlehnung an die antike Mythologie: Zurzeit ist uns keine andere vergleichbare dramatische Verarbeitung des Atalanta-Stoffes, weder aus der böhmischen, noch aus einer anderen mitteleuropäischen Ordensprovinz³⁴ bekannt. Umso wichtiger sind andere Kontexte, in welchen die Schuldramen verortet werden können und die zu ihrer Deutung beitragen können.

³⁴ SZAROTA 1979–1987.; VALENTIN 1983, 1984.; STAUD 1984–1994.

4. 1. Frühneuzeitliche Rezeption der böotischen Variante des Atalanta-Stoffes

Im 16. Jahrhundert verbreitet sich die moralisierende Interpretation, die die Geschichte von Atalanta und Hippomenes als negatives moralisches Exemplum deutet. Neben der oben erwähnten, sehr erfolgreichen *Mythologia* Natale Contis (1551)³⁵ war noch ein anderes Korpus von *Metamorphosen*-Nacherzählungen dieser Art im (vor allem deutschsprachigen) Mitteleuropa verbreitet, das man, verstreut in Einzelgedichten und kleinen Gedichtgruppen, unter den Meisterliedern und Spruchgedichten von Hans Sachs findet.³⁶ Der Nürnberger Meistersänger hat wohl nicht direkt aus Ovid, sondern aus verschiedenen, vorwiegend deutschsprachigen Bearbeitungen geschöpft; die bei weitem wichtigste Vorlage dürfte dabei Jörg/Georg Wickrams ergänzte Ausgabe (1545) der fragmentarisch erhaltenen Ovid-Übersetzung Albrechts von Halberstadt (Anfang 13. Jahrhundert) gewesen sein.³⁷ Hans Sachs' dichterische Bearbeitung des Atalanta-Stoffes in Reimpaaren (Meisterlied im sog. Goldenen Ton), unter dem Titel *Die junckfraw Athalanta*, ist jedoch schon vier Jahre vorher entstanden, am 2. Juni 1541, und muss somit eine andere Quelle gehabt haben: wahrscheinlich die in demselben Jahr in Augsburg erschienene Sammlung *Etliche Historien vnnd fabulen, gantz lustig zu lesen...* von Christoph Bruno.³⁸

Engels dramatische Bearbeitung, obwohl mehr als hundert Jahre jünger, stützt sich ganz offensichtlich auf diese gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts geläufig gewordene Interpretation der Geschichte von Atalanta und Hippomenes. Genauso wie zum Beispiel auch Conti und Sachs interpretiert Engel beide Protagonisten im

³⁵ Siehe DEWES 2011, 34.: „Da viele der Künstler über kein großes Wissen und eine nur oberflächliche Bildung verfügten, war diesen Handbüchern ein eklatanter Erfolg beschieden. Die Vielzahl der Ausgaben lässt darauf schließen, dass sie in Italien und Europa für mehr als ein Jahrhundert in den Bibliotheken aller Künstler und Literaten standen. Allein Contis *Mythologiae* erschienen in einem Zeitraum von nur 60 Jahren in vierzehn Ausgaben.“

³⁶ Zu Hans Sachs siehe übersichtlich HOLZBERG 2016, zu seinen mannigfaltigen Bearbeitungen des ovidianischen Erzählguts siehe RETTELBACH 2019, 195–205.

³⁷ Zu dieser Ausgabe, die direkt an die ältere italienische Tradition anknüpft, siehe DEWES 2011, 83.: „Die erste, in Deutschland erschienene illustrierte *Metamorphosen*-Ausgabe war die deutsche *Metamorphosen*-Übertragung des Georg Wickram, die ... von dem Mainzer Drucker Ivo Schöffers im Jahr 1545 herausgegeben [wurde. Es] bestanden enge Beziehungen zwischen dem Vater Ivo Schöffers, Peter Schöffers, und den Erben des Lucantonio Giunta, der die erste gedruckte illustrierte *Metamorphosen*-Ausgabe 1497 in Venedig herausgegeben hatte.“ Zu Wickram und seinem Werk siehe Müller 2017, zu seiner Ovid-Übersetzung Sp. 521–522: „gehört in die Tradition moralisierender Ovid-Bearbeitungen und -Auslegungen“.

³⁸ HOLZBERG – BRUNNER 2020, S. 210, Nr. 1098 im Repertorium. Im Text des Gedichtes selbst beruft sich Sachs jedoch direkt auf Ovid: *Wie uns beschreybt Ouidius* (V. 10). Siehe auch RETTELBACH 2019, 195 und Note 4, und 201, Note 15. Zu Bruno und seinem Werk siehe BROCKSTIEGER 2011, zu den *Etliche Historien...* Sp. 371: „[Sammlung] von d[utschen] Übers[etzung]en lat[einischer] Geschichten vorwiegend amourösen Inhalts. B[runo]s wichtigste Quelle ist Ovid“.

negativen Sinn als moralische Anti-Exempla. Im Unterschied zu ihnen, aus offensichtlichen Gründen, kann er in seinem Schuldrama die *Apoleontosis*-Episode weder dramatisch noch narrativ entfalten; er braucht sie jedoch als Pointe der erbaulichen Geschichte, deshalb erwähnt er die Verwandlung in Löwen zumindest knapp, aber nicht im Kontext mit der Schändung des Tempels: Die Verwandlung kommt als Strafe für das Unterliegen und die aufgegebene Standhaftigkeit.

Eine detaillierte vergleichende Untersuchung der Motive in den einzelnen Versionen, die konkretere Informationen über Engels Quellen bringen könnte, bleibt gegenwärtig noch aus. Ein Detail legt aber nahe, demzufolge man – wie überraschend das auch klingen mag – Hans Sachs' Meisterlied nicht ganz außer Betrachtung lassen sollte: Engels' Katharinenspiel *Costis sive Catharis*... enthält neben dem Atalanta-Interludium noch ein anderes, das eine Geschichte über die getauschten Waffen zwischen Tod und Liebe (Cupido) auf die Bühne bringt.³⁹ Diese Geschichte stammt zwar nicht von Ovid, man findet ihre Nacherzählung jedoch bei einem Text von Hans Sachs mit dem Titel *Der dot mit Cupidine* („Der Tod mit Cupido“, entstanden am 23.2.1546, also etwa fünf Jahre nach dem Atalanta-Gedicht).⁴⁰ Beide Bearbeitungen, von Engel und von Sachs, weisen neben demselben Sujet und der gleichen Handlung auch mehrere gemeinsame Zusatzmotive auf, zum Beispiel das Wirtshaus als Szene, die Opposition zwischen Jung und Alt, ein Versehen des Todes als Ursache der Verwechslung usw. Darüber hinaus wird in Engels Spiel, genauso flüchtig wie die Verwandlung in Löwen, noch eine andere Geschichte über Cupido erwähnt (er will Honig naschen und wird von den Bienen gestochen),⁴¹ die Hans Sachs ebenfalls aus derselben Quelle (Andrea Alciatos *Emblemata*) übernommen⁴² und parallel mit der ersten Cupido-Geschichte dichterisch verarbeitet hatte, sodass die beiden Meisterlieder bei ihm quasi ein festes Paar bilden.⁴³

4. 2. Atalanta als positives Exemplum

Im Gegensatz zu Engel, der nur die böotische Version des Atalanta-Stoffes übernimmt, kombiniert Heinrich Richter in seinem Spiel *Atalanta ... sive India* beide Versionen: Die ersten drei seiner *Emblemata* folgen der böotischen Version, wo-

³⁹ ENGEL, SK, f. 236r-241v.

⁴⁰ HOLZBERG – BRUNNER 2020, 341–342, Nr. 1946 im Repertorium.

⁴¹ Erwähnung bei Engel: *Nemo mella legat, spicula ni velit!* („niemand soll Honig sammeln, ohne Stacheln in Kauf zu nehmen“), als Kommentar der heiligen Jungfrauen zum frechen Liebesgott Cupido; ENGEL, SK, f. 243r.

⁴² Erschienen zum ersten Mal 1531, dann mehrere Neuauflagen vor der Mitte des Jahrhunderts. S. HOLZBERG – BRUNNER 2020, 341–342 und RETTELBACH 2019, 203.

⁴³ HOLZBERG – BRUNNER 2020, S. 341, Nr. 1945 im Repertorium; entstanden ebenfalls 23. 2. 1546.

bei die Episode der Verwandlung in Löwen, die die ganze Geschichte ins Negative umdeutet, natürlich ausbleibt; die übrigen zwei Emblemata schöpfen aus der arkaidischen Version, beschränken sich jedoch ebenso auf positiv zu deutende Motive und Situationen (Quellentrank, Sieg). Atalanta stellt bei ihm einerseits die Belohnung für ihren Bewerber, andererseits eine tapfere und dankbare Braut dar. Eine solche positive Konstruktion der Geschichte von Atalanta scheint, im Unterschied zu der oben besprochenen negativen moralisierenden Deutung, ziemlich selten zu sein. Eine Parallele in der bildenden Kunst stellen die sogenannten Cassoni dar, Renaissance-Brauttruhen, die in Italien ab dem 14. bis etwa in die 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts als geläufiges Möbelstück verbreitet waren und in deren Dekoration häufig gemalte Szenen mit Atalanta vorkommen. Eva Dewes deutet diese Szenen als „warnende Beispiele“ und Mahnungen an die Braut.⁴⁴ Wie die in ihrer Monografie angeführten Beispiele zeigen, enthalten jedoch die Atalanta-Cassoni – so wie Richters Dramatisierung – kaum die Löwenszene, und verzichten somit auf eine explizite Darstellung der Folgen eines Fehlverhaltens. Im Hochzeitskontext bietet sich also eher eine andere Deutung an, die Atalanta als wünschenswerten Preis und Belohnung für den tapferen Bewerber darstellt, der sich bemühen muss, sie zu gewinnen – ähnlich wie in den Emblemata in Richters Spiel.

Ein direkter Zusammenhang zwischen der Renaissance-Möbelmalerei und einem barocken Schuldrama ist kaum zu erwarten, jedoch zeigen die motivischen und strukturellen Parallelen zwischen ihnen, dass sie auf derselben, gegenüber der negativen Moralisation alternativen Rezeptionstradition des Atalanta-Stoffes, beruhen könnten. In der Überschrift der erhaltenen Synopse von Richters Spiel wird auch die antike Quelle dieser Tradition evoziert: das Zitat *Schoeneida praemia cursus* („die Tochter des Schoineus als Preis für den Wettlauf“) entstammt der Sammlung von Kunstbriefen *Heroides* des Ovid, wo Paris an Helena schreibt, er hoffe ihre Liebe siegreich zu erringen, *ut tulit Hippomenes Schoeneida praemia cursus*, „wie Hippomenes die Tochter des Schoineus als Preis im Wettlauf gewonnen hat.“⁴⁵ In den *Heroides* mag diese Anspielung des Paris eventuell eine Andeutung des unglücklichen Endes beider Liebesgeschichten sein, Paris selbst benutzt sie aber im ganz positiven Sinne – und durch diese kurze Anspielung gründet Ovid die alternative Deutungstradition

⁴⁴ DEWES 2011, 63–67, hier 63: „Doch der Cassone ... hatte häufig auch noch belehrende Funktion: Die auf den Front- und Seitentafeln dargestellten Motive, die zu einem Großteil der antiken Mythologie entnommen waren, spielten meist moralisierend auf das eheliche Leben an. So verwundert auch die Wahl des Atalante-Mythos für die Darstellung auf einer Hochzeitstruhe nicht weiter: Atalante, die sich durch die drei goldenen Äpfel – sinnbildlich für die Verlockungen des Lebens – vom rechten Weg hat abbringen lassen, soll hier als warnendes Beispiel stehen. Die Braut soll es in ihrem eigenen Leben besser machen, rechtschaffen leben und sich nicht durch irdische Genüsse verführen lassen.“

⁴⁵ Ovidius, *Heroides*, 16, 263–265: „*Di facerent, pretium magni certaminis esses, teque suo posset victor habere toro! ut tulit Hippomenes Schoeneida praemia cursus ...*“

der Atalanta-Gestalt und -Geschichte, die aufgrund ihrer Kenntnis der *Heroides* den Professoren und sicher sogar den Schülern der frühneuzeitlichen Jesuiten-Gymnasien bekannt war. In diesem Sinne spielt mit dem Motiv des Lohns für Anstrengung auch Heinrich Richter, wenn er im Epilog seiner Synopse Indien als *Gangetica prae-mia cursus* bezeichnet.⁴⁶

4. 3. Dramatische Bearbeitungen des Atalanta-Stoffes

Während in der literarischen Tradition und in der bildenden Kunst die frühneuzeitliche Rezeption der Geschichten über Atalanta relativ reich war (wie unter anderem die rezenten Monografien von María Jesús Franco Durán und Eva Dewes gezeigt haben),⁴⁷ sind Dramen mit diesem Sujet, zumindest im Schauspiel, nicht bekannt: auch Hans Sachs, der einige Geschichten aus Ovids *Metamorphosen* als Tragödien bearbeitet hat, hat sich bei Atalanta für die Form des Meisterliedes entschieden. Der Atalanta-Stoff scheint aber in einer anderen Gattung Interesse gefunden zu haben, und zwar in der frühen Oper, die ohnehin seit ihren Anfängen am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts sehr oft mythologische Stoffe auf die Bühne brachte. Ausgerechnet aus der Zeit zwischen der Aufführung der beiden Jesuitenspiele, also zwischen 1656 und 1679, sind drei Opernwerke bekannt, die wohl als erste mit Atalanta als Protagonistin gelten können:⁴⁸

- Im Jahr 1667 wurde *L'Atalanta, attione drammatica* von Johann Kaspar Kerll nach dem Libretto von Ranuccio Pallavicino in München uraufgeführt,⁴⁹
- 1669 folgte *Atalanta, drama per musica* von Antonio Draghi, aufgeführt in Wien (Libretto von Nicolò Minato)⁵⁰
- und 1673 *L'Atalanta* von Giovanni Sebenico (Ivan Šibenčanin), nach dem Libretto von Bernardino Bianco, Uraufführung in Turin im Teatrino della Venaria Reale.

⁴⁶ RICHTER *Atalanta*, (4).

⁴⁷ FRANCO DURÁN 2016, DEWES 2011.

⁴⁸ Alle drei Opern sind erwähnt bei FRANCO DURÁN 2016, 14.

⁴⁹ PALLAVICINO, Ranuccio, *L'Atalanta : Attione Drammatica*. Monaco : per Luca Straub, 1667, zugänglich unter: VD17 digital Nr. 12:128025B, <https://www.bavariikon.de/object/bav:BSB-MDZ-00000BS-B10686883?lang=de> (01. 09. 2021.).

⁵⁰ DRAGHI, Antonio – MINATO, Niccolò, *Atalanta : Drama per musica nel giorno natalitio della S.C.R. M.tà Dell'Imperatrice Eleonora, per commando delle Serenissima A. A. delle Arciduchesse Eleonora, e Maria Anna. alle medesime A. A. Consacrato*. Vienna D' Austria: Matthäus Cosmerovius, 1669, zugänglich unter: VD17 digital, Nr. 3:645843X, <https://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd17/content/pageview/14102540> (01. 09. 2021.).

Die Handlung der Oper *Sibencos* ist heute verschollen. Die beiden anderen stützen sich vorwiegend auf die arkadische Version, sie führen Atalanta also vor allem als Jägerin ein. In beiden, und bei Minato/Draghi besonders oft, finden sich jedoch zahlreiche Anspielungen auf die böotische Version und aus ihr übernommene Elemente, und zwar durchaus im positiven Sinne – z. B. beginnt der dem gedruckten Libretto von Minato beigefügte Widmungsbrief mit den Worten *Corre Atalanta* („Atalanta rennt“), weiterhin werden auch *Poma d’Oro*, „goldene Äpfel“ erwähnt; in der Handlung selbst wird zuerst die Jagd auf den kalydonischen Eber und ihre tragischen Folgen, dann aber die Geschichte über den Wettlauf um Atalantas Hand, jedoch ohne die Verwandlung in Löwen, geschildert.

Ob sich Heinrich Richter bei seiner Zusammenführung der Handlungselemente durch die in Draghis Wiener Oper bzw. in Minatos gedrucktem Libretto enthaltenen beiden Versionen des Atalanta-Stoffes hat inspirieren lassen, darüber lässt sich gegenwärtig noch nichts sagen. Das ist jedoch nicht ausgeschlossen, da das Interesse der Jesuiten – der österreichischen sowie anderer Provinzen – an der Wiener Oper unter anderem durch die sog. Soproner Bühnenbildsammlung belegt ist, die in einem der österreichischen Häuser des Ordens entstanden ist.⁵¹

⁵¹ CZIBULA 2016, 16–21.