

**Musikwissenschaft/Musikpädagogik
in der Blauen Eule**

Band 73

Thomas Erlach

**Unterhaltung und Belehrung
im Jesuitentheater um 1700**

**Untersuchungen zu Musik, Text
und Kontext ausgewählter Stücke**



Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 3-89924-154-1

© Copyright Verlag DIE BLAUE EULE, Essen 2006

Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise, in allen
Formen, wie Mikrofilm, Xerographie, Mikrofiche, Mikrocard,
Offset und allen elektronischen Publikationsformen, verboten

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung und Grundlegung	9
1.1. Forschungsinteresse und Forschungsstand	11
1.1.1. Ziele und Aufbau der Arbeit	11
1.1.2. Jesuitentheater als historische Form des Schultheaters	16
1.1.3. Die Quellen- und Forschungslage zum Jesuitentheater	18
1.1.4. Das Jesuitentheater und die Zielbestimmungen der Rhetorik	21
1.2. Erziehung und Musik im Jesuitenorden	23
1.2.1. Die Zielsetzungen jesuitischer Erziehung	23
1.2.2. Die Organisation jesuitischer Erziehung	28
1.2.3. Die Bedeutung der Musik im Jesuitenorden	33
2. Die Reflexion über Theater und Musik im Jesuitenorden	41
2.1. Jakob Masen (1606-1681): Theatertheorie im Geist der Tradition	43
2.1.1. Autor und Werk	43
2.1.2. Zweckbestimmung der dramatischen Dichtung	43
2.1.3. Theorie der dramatischen Gattungen	47
2.1.3.1. Theorie der Tragödie	47
2.1.3.2. Theorie der Komödie	53
2.1.3.3. Theorie der gemischten Gattungen	56
2.1.4. Frauenrollen im Jesuitendrama	58
2.1.5. Funktion der Musik im Drama	59
2.1.6. „Dreifache Wahrheit“ und „emblematische Struktur“	63
2.2. Franz Lang (1654-1725): Jesuitentheater aus der Sicht des Praktikers	65
2.2.1. Autor und Werk	65
2.2.2. Die Wirkungsabsicht des Theaterspiels	66
2.2.3. Tradition und Zeitgeist	70
2.2.4. Anforderungen an die Produzenten	72
2.2.5. Zielgruppe und Unterhaltungsfunktion	74

2.3. Athanasius Kircher (1602-1680):			
Musik nach den Gesetzen der Rhetorik	78	3.3.4. Konzeption der komponierten Teile	169
2.3.1. Autor und Werk	79	3.3.4.1. Der Prolog	171
2.3.2. Funktionen und Wirkung der Musik	81	3.3.4.2. Der erste allegorische Chor	177
2.3.2.1. Funktionsbestimmungen der Musik	81	3.3.4.3. Der zweite allegorische Chor	178
2.3.2.2. Affektive Wirkungen der Musik	85	3.3.4.4. Der Epilog	181
2.3.3. Analogien zwischen Musik und Rhetorik	94	3.4. <i>Nundinae Deorum</i> (1711) oder die Parodie des Göttlichen	183
2.3.4. Kircher und die Theatermusik	105	3.4.1. Kurzcharakteristik	183
2.3.4.1. Die verschiedenen Arten des <i>Stylus theatralis</i>	106	3.4.2. Konzeption der Haupthandlung	187
2.3.4.2. Visionen einer idealen Theatermusik	110	3.4.2.1. Das Revuestück als Variationsform	187
3. Interpretation ausgewählter Jesuitentheaterstücke aus Wien	115	3.4.2.2. Das Marktmotiv: Tugend als harte Währung	189
3.1. Besondere Aufführungsbedingungen in Wien	117	3.4.2.3. Die Götterparodie (1. und 2. Szene)	191
3.1.1. Quellenlage und Forschungsstand	117	3.4.2.4. „Parasiten“ als Komödienfiguren (3. bis 5. Szene)	194
3.1.2. Der Bezug der Jesuitentheateraufführungen zum Kaiserhof	121	Exkurs über die Alchimie	199
3.1.3. Unterscheidung verschiedener Spieltypen	128	3.4.2.5. Zweifel am tradierten Bildungssystem	202
3.1.4. Die Spielorte und Besetzungslisten der Aufführungen	134	(6. und 7. Szene)	
3.1.4.1. Die Spielorte	134	3.4.2.6. Zeitgeschichtliche und politische Bezüge	205
3.1.4.2. Die Besetzungslisten	135	(8. und 9. Szene)	
3.2. <i>Laetitia temperata</i> (1686) oder der Charme des Chaos	140	3.4.2.7. Weibliche Rollenideale (10. und 11. Szene)	208
3.2.1. Kurzcharakteristik	140	3.4.2.8. Theologische Akzente:	211
3.2.2. Konzeption der Haupthandlung	142	Stürmerspruch und Höllensturz	
3.2.3. Konzeption der komponierten Teile	148	3.4.3. Konzeption der komponierten Teile	212
3.3. <i>Mulier fortis</i> (1698) oder die Attraktion der Gewalt	155	3.4.3.1. Allgemeine Merkmale der musikalischen Gestaltung	213
3.3.1. Kurzcharakteristik	155	3.4.3.2. Der Prolog: Herkules am Scheideweg	214
3.3.2. Konzeption der Haupthandlung	158	3.4.3.3. Das Interludium: Die Gefahren des Jugendalters	222
3.3.2.1. Umgang mit der Stoffquelle	161	3.4.3.4. Der Epilog: Göttlicher Beistand für Herkules	228
3.3.2.2. Lehrhafte Elemente	162	3.4.4. Wirkung der Aufführung	232
3.3.2.3. Unterhaltende Elemente	163		
3.3.3. Eine österreichische Interpretation der <i>Mulier fortis</i>	166		

4. Interpretation einer jesuitischen Fastenmeditation aus München	237
4.1. Besondere Aufführungsbedingungen in München	239
4.1.1. Kritische Anmerkungen zur Forschungsgeschichte	239
4.1.2. Die politische und musikgeschichtliche Situation Münchens	242
4.1.3. Die Fastenmeditation als Sonderform des Jesuitentheaters	247
4.1.4. Franz Lang als Jesuitendramatiker	250
4.1.5. Die Vorworte zu Langs Fastenmeditationen	253
4.1.5.1. Verteidigung des Theaterspiels	253
4.1.5.2. Entwicklungsgeschichte der Fastenmeditationen	254
4.1.5.3. Gründe für den Druck des Notenmaterials	256
4.1.5.4. Langs Selbstbewusstsein als Dramatiker	260
4.2. <i>Iocus serius</i> (1717) oder: Wie bekehrt man Studenten?	263
4.2.1. Kurzcharakteristik	263
4.2.2. Konzeption der Haupthandlung	266
4.2.3. Konzeption der komponierten Teile	274
4.2.3.1. Symphonia	276
4.2.3.2. Praeludium	276
4.2.3.3. Oda I	279
4.2.3.4. Oda III	282
5. Zusammenfassung und Weiterführung	287
5.1. Das Verhältnis von Theorie und Praxis beim Jesuitentheater	289
5.2. Die Bedeutung der Musikeinlagen	292
5.3. Lokale Spieltraditionen und Vernetzung	296
5.4. Jesuitentheater als gelungene Schultheaterkonzeption	298
Literaturverzeichnis	301

1. KAPITEL

EINLEITUNG UND GRUNDLEGUNG

*Quapropter eligenda sunt ea tantum, quae conducunt ad dictum finem,
cum ubique fini medium, non medio finis habeat subordinari.¹*
(Ignatius, Exercitia spiritualia)

Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.²
(Horaz, Ars poetica, V. 343)

1.1. Forschungsinteresse und Forschungsstand

1.1.1. Ziele und Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Untersuchung soll einen Beitrag zur Erforschung der Geschichte des musikalischen Schultheaters leisten. In der aktuellen musikpädagogischen Diskussion steht die Frage im Raum, ob es sich bei derartigen Aufführungen um den „Königsweg“ zu mehr Motivation und Lernerfolg der Schüler handelt.³ Von daher scheint es im Interesse einer Erweiterung des historischen Bewusstseins gewinnbringend, nach den geschichtlichen Wurzeln solcher Bestrebungen zu fragen. Erfolgreiche Unterrichtskonzepte der Vergangenheit können zwar wegen der völlig veränderten gesellschaftlichen Bedingungen nicht einfach in die Gegenwart übertragen werden; aber die Frage nach den Gründen für den Erfolg kann das Reflexionsvermögen schärfen und dazu beitragen, die Kriterien der heutigen fachdidaktischen Diskussion zu überprüfen.

Das Jesuitentheater ist natürlich nicht die einzige historische Schultheaterform (mehr dazu im Abschnitt 1.1.2.), aber es bietet sich aufgrund seiner großen Verbreitung im ganzen katholischen Europa und aufgrund eines relativ geschlossenen Diskurses über Ziele und Gestaltungsmöglichkeiten dafür an, exemplarische Studien zu Struktur und Funktion der Aufführungen zu betreiben. An den Kollegien des Jesuitenordens wurden zwischen 1555 und 1773, also über 200 Jahre lang, kontinuierlich Theaterstücke geschrieben und aufgeführt, bei denen häufig auch Musik erklungen ist. Autoren dieser Stücke waren dabei

¹ „Daher darf man nur dasjenige erwähnen, was zu dem genannten Ziel hinführt, da überall das Mittel dem Zweck untergeordnet werden muss, nicht der Zweck dem Mittel.“

² „Jegliche Zustimmung erhielt der, welcher das Nützliche mit dem Angenehmen verband.“

³ Vgl. Schoenebeck, in: Musik und Unterricht 44/1997, S. 4-8.

jesuitische Lehrer, Ausführende auf der Bühne und an den Instrumenten waren ihre (ausschließlich männlichen) Schüler. Da dieser historische Zeitraum sehr umfangreich ist, habe ich mich auf die Phase um 1700 konzentriert, eine Phase des geistigen Umbruchs von der „Barockzeit“ zur „Aufklärung“, in der der Jesuitenorden seine größten missionarischen Erfolge bereits hinter sich hatte.

Die vorliegende Dissertation ist formal in der Historischen Musikpädagogik angesiedelt, verfolgt aber einen transdisziplinären, kulturwissenschaftlichen Ansatz. Es ist unmöglich, ein komplexes Phänomen wie das Jesuitentheater einseitig aus musik- oder literaturwissenschaftlicher Perspektive zu betrachten, ohne dass dabei ein verzerrtes Bild entsteht. Daher frage ich vor allem nach dem **ästhetischen Gesamtkonzept** der Stücke im Sinne des griechischen Begriffs *aísthesis*, was bekanntlich „Wahrnehmung“ bedeutet. Was sollten und was konnten also die Zuschauer wahrnehmen, sinnlich und geistig? Barbara Bauer spricht in Bezug auf die jesuitischen Aufführungen von „multimedialem Theater“ und von einer „Poetik der Synästhesie“, welche verschiedene Sinnschichten in sich enthält.⁴ Diesem Ansatz fühle auch ich mich verpflichtet, wobei mein Schwerpunkt im Gegensatz zu Bauer stärker auf der musikalischen Seite liegt, die bisher kaum beachtet wurde. Einen hohen Stellenwert hat die Erforschung des Kontextes der Stücke. Vieles ist beim Jesuitentheater nur vor dem Hintergrund jahrhundertalter Traditionen zu verstehen, beispielsweise der Umgang mit den klassischen Theatergattungen Tragödie und Komödie. In der Barockzeit haben außerdem affekttheoretische und rhetorische Modelle einen großen Einfluss auf die Gestaltung von Text und Musik. Daher ziehe ich auch theoretische Primärquellen zur Interpretation der Stücke heran, sofern diese von jesuitischen Autoren stammen.⁵

Als Leitkategorien habe ich die Begriffe **„Unterhaltung und Belehrung“** gewählt. Dies geschah aus zwei Gründen:

1. Jede Form von Schultheater spielt sich zwischen diesen beiden Polen ab, was man auch an der heutigen musikpädagogischen Diskussion verfolgen kann. Stellt man beispielsweise die Frage, warum man mit Schülern ein Musical aufführen soll, sind zwei pädagogische „Lager“ erkennbar: Den einen geht es vor allem darum, den Mitwirkenden und dem Publikum Vergnügen zu bereiten und einen Ausgleich zum harten Alltag des Schulbetriebs zu schaffen, um positive

⁴ Vgl. Bauer 1994.

⁵ Der vorliegende kulturwissenschaftliche und sozialhistorische Forschungsansatz berücksichtigt den neueren methodischen Diskurs um die Grenzen des historischen Wissens. Um zu einer historisch angemessenen Darstellung zu gelangen, ist es vor allem nötig, dass die verwandten Begriffe und Anschauungen aus der Epoche selbst stammen. Grundsätzlich zur Problematik historischer Wissensformationen vgl. Foucault 1974 und Bourdieu 1999.

Erinnerungen an diesen Lebensabschnitt zu ermöglichen. Die anderen betonen eher den Bildungsanspruch solcher Aufführungen und sorgen sich um das nötige künstlerische und intellektuelle Niveau. Je nach dem zu Grunde gelegten Bildungsbegriff geht es dabei um formale oder materiale, fachliche oder überfachliche Qualifikationen (z. B. Aufbau von Selbstvertrauen, gutes Auftreten, Fähigkeit zur Identifikation mit Fremdrollen, aber auch Förderung der Sing- und Spielfähigkeit und Verständnis für den Aufbau von Musikstücken und für dramatische Strukturen). Diese Spannung betrifft die Legitimationsproblematik des Schulfachs Musik, das sich einerseits als „Ausgleichsfach“ versteht, andererseits aber kein geringeres Gewicht zugewiesen bekommen möchte als alle anderen Schulfächer.

2. Das Begriffspaar „Unterhaltung und Belehrung“ leitet sich aber auch aus einer jahrhundertealten europäischen Tradition der Poetik her, nämlich aus der Zielbestimmung der Dichtkunst, die ihre „klassische“ Ausformung durch den römischen Lyriker Horaz (65-8 v. Chr.) erfahren hat. In seiner dichtungstheoretischen Epistel, die als *Ars poetica* bekannt geworden ist, formuliert Horaz den Satz (V. 333):

Aut prodesse volunt aut delectare poetae,
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.⁶

Diese Idee stand seit der Renaissance wieder im Vordergrund der europäischen Dichtkunst, also auch der dramatischen Kunst. Das „Nützliche“ soll mit dem „Angenehmen“ verbunden werden, rationale und emotionale Prozesse sollen bei der Rezeption von Kunstwerken miteinander verknüpft werden. Ähnliche Auffassungen lagen auch der barocken Musikästhetik zu Grunde, die sich vor allem an rhetorischen Schemata orientierte (mehr dazu im Abschnitt 1.1.5). Ich möchte mich der Frage widmen, wie diese Spannung in verschiedenen Jesuitentheaterstücken bewältigt wurde.

Die Dissertation umfasst einen Hauptband mit der wissenschaftlichen Untersuchung und eine Begleit-CD mit zwei Editionen. Diese Editionen sind deswegen ein besonders wichtiger Bestandteil der Arbeit, weil die Quellen zum Jesuitentheater, vor allem die musikalischen Quellen, bisher völlig unzureichend erschlossen sind (mehr dazu vgl. Abschnitt 1.1.3). Da zudem die lateinische Sprache den Quellenzugang erheblich erschwert, habe ich eigene Übersetzungen der Stücke beigefügt.

Wie aus dem Inhaltsverzeichnis erkennbar ist, umfasst der Hauptband zwei große Teile: Der **theoretische Teil** (Kapitel 2) widmet sich dem intellektuellen Kontext

⁶ „Entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter, Dinge sagen, die für das Leben zugleich angenehm und tauglich sind.“

der Stücke, also der jesuitischen Theater- und Musikkultur. Die Überschrift „Ordensgeist und Zeitgeist“ soll zeigen, dass es zwei wichtige kontextuelle Einflussgrößen gab, die durchaus auch im Widerspruch zueinander stehen konnten. Dem straff organisierten Jesuitenorden, über den im Einführungskapitel einige grundlegende Sachverhalte zusammengetragen werden, wurde von seinen Gegnern gerne eine etwas bössartige Maxime unterstellt, nämlich: „Der Zweck heiligt die Mittel“. Auch wenn dieser Satz explizit nirgendwo ausfindig gemacht werden konnte,⁷ war doch intellektueller Scharfsinn in Verbindung mit lebenspraktischer Klugheit und „weiser Anpassung“ immer ein Kennzeichen der Jesuiten.⁸ Auf der anderen Seite war der „Zeitgeist“ den Jesuiten nicht immer günstig, was im Jahre 1773 sogar zur Aufhebung des Ordens durch Papst Clemens XIV. führte.

Auch das Theaterspiel kann man unter der Fragestellung betrachten, welcher Zweck mit welchen Mitteln verfolgt werden sollte. Vor diesem Hintergrund soll der Theorieteil aufzeigen, welche bedeutenden Auffassungen über die ästhetische Konzeption des Jesuitentheaters im 17. und 18. Jahrhundert innerhalb des Ordens vertreten wurden, und zwar aus verschiedenen Perspektiven:

- **Jakob Masen** vertritt mit seiner Poetik die Position des Literaturtheoretikers, der sich Mühe gibt, die eigene Auffassung mit der Tradition in Einklang zu bringen.
- **Franz Lang** zeigt sich in seinem Lehrbuch der Schauspielkunst als erfahrener Theaterpädagoge, der zwischen Ideal und Wirklichkeit vermitteln möchte.
- **Athanasius Kircher** repräsentiert den musiktheoretischen Standpunkt. In seiner *Musurgia universalis* beleuchtet er unter anderem die Möglichkeiten des Einsatzes von Musik beim Theaterspiel.

Bei allen drei Autoren wiederholen sich bestimmte Problemkreise, die auch für die Interpretation der Stücke eine Rolle spielen, namentlich:

- ihre Stellung zur Tradition (der Bezug zu antiken und christlichen Autoren),
- die Bedeutung und Funktion von Musikeinlagen im Theater,
- die Wirkungsabsichten der Theaterproduzenten auf das Publikum,
- Gender-Aspekte (z. B. Darstellung von Frauenrollen auf dem Theater).

⁷ Vgl. Koch 1934, Sp. 1876-78.

⁸ Bedeutendstes Dokument dieser jesuitischen „Weltklugheit“ ist das „Hand-Orakel“ von Baltasar Gracián aus dem Jahre 1653, das in Deutschland vor allem durch die Übersetzung von Arthur Schopenhauer bekannt wurde.

Der **praktische Teil** (Kapitel 3 und 4) liefert vollständige Interpretationen zu Text und Musik ausgewählter Stücke einschließlich verschiedener Paratexte wie z. B. Besetzungslisten und Archivalien zur Wirkung der Aufführungen. Die ausführlichen Einzelinterpretationen sind als fortlaufende Kommentare angelegt und sollen exemplarisch aufzeigen, welche Schwerpunkte einzelne Autoren und Komponisten gesetzt haben. Ich habe dabei Stücke aus Wien und aus München herangezogen, da die Quellenlage dies nahelegte (vgl. Abschnitt 1.1.3). Als Machtzentren katholischer Fürsten waren diese Orte gleichzeitig „Hochburgen“ des Jesuitentheaters. Den Kapiteln sind jeweils einleitende Abschnitte über die historisch-politische Situation und die besonderen Spieltraditionen dieser Orte vorangestellt.

Aus Wien werden drei Stücke unterschiedlichen Charakters besprochen:

- *Laetitia temperata* als Beispiel für eine Faschingskomödie,
- *Mulier fortis* als Beispiel für eine Märtyrertragödie,
- *Nundinae Deorum* als Beispiel für eine dramatische Mischform. Dieses Drama ist außerdem das letzte Dokument einer Serie handschriftlich überlieferter Jesuitentheaterstücke und gibt daher Aufschluss über die Gründe eines Traditionsabbruchs (mehr dazu vgl. Kapitel 3.1.1).

Die Betrachtung eines Jesuitentheaterstücks aus München (die Fastenmeditation *Iocus serius* von Franz Lang) erfolgt sodann als eine Art „Gegenprobe“: Schrieb man in München andere Stücke als in Wien? Der Vorteil dieser Betrachtung liegt darin, dass man die praktische Lösung Franz Langs mit seinen theoretischen Äußerungen vergleichen kann.

Das **Schlusskapitel** soll dann ein Resümee ziehen und Fragen zum Gesamtbild klären:

1. Wie verhalten sich „Theorie“ und „Praxis“ des Jesuitentheaters zueinander? Wie sind Konformität und Diskrepanzen zu erklären?
2. Welche Bedeutung haben die Musikeinlagen für das ästhetische Gesamtkonzept?
3. Arbeiteten die Jesuiten bei der Theaterproduktion als „Netzwerk“? Welche Bedeutung haben lokale Spieltraditionen?
4. Welches waren die tieferen Gründe für den durchschlagenden pädagogischen Erfolg des Jesuitentheaters? Lassen sich daraus Anregungen für die aktuelle fachdidaktische Diskussion gewinnen?

1.1.2. Jesuitentheater als historische Form des Schultheaters

Das Jesuitentheater hat seine historischen Wurzeln vorrangig im lateinischen Schultheater der Humanisten.⁹ Zwar gibt es bereits im Mittelalter gewisse Vorläufer musikalischer Schulspiele, beispielsweise die sechs Dramen der Hrosvitha von Gandersheim (ca. 935- nach 973) oder das berühmte Singspiel *Ordo Virtutum* der Benediktinerin Hildegard von Bingen (1098-1179); diese haben jedoch mit der Konzeption des Jesuitentheaters nicht viel mehr gemeinsam als die (für das Mittelalter selbstverständliche) Absicht, christliche Lehrinhalte zu transportieren. Die humanistischen Schuldramen hingegen entstanden, wie später die Jesuitendramen, vorrangig aus einer sprachlich-literarischen Motivation: Im Sinne der Ideale der italienischen Renaissance ging es darum, die griechisch-römische Antike (als Gegenbild zum „finsternen“ Mittelalter) wieder aufleben zu lassen und ihre rhetorischen und poetischen Vorbilder (vor allem Cicero und Vergil) sowie das darin zum Ausdruck kommende „humane“ Ethos zur Grundlage des Bildungsgangs der höheren Schule zu machen. Entsprechend orientierten sich humanistische Dramatiker an antiken Vorbildern, und zwar ausschließlich an den römischen Theaterautoren, nämlich an Plautus und Terenz für die Komödie und an Seneca für die Tragödie. Die frühesten bekannten Vertreter humanistischer Schuldramatik (jeweils mit einem dramatischen Hauptwerk) waren Jakob Wimpfeling (*Stylpho*, 1494), Johannes Reuchlin (*Henno*, 1497), Heinrich Bebel (*Comœdia de optimo studio iuvenum*, 1501) und Fullonius Gnaphæus (*Acolastus*, 1539). Über den Einsatz von Musik bei diesen Stücken ist allerdings nichts bekannt; erhalten sind nur die Texte einiger besonders bedeutsamer Theaterstücke. Die Kunst der Dramenproduktion wurde schließlich auch in Form von „Regelpoetiken“ dargestellt, welche Lehren für Anfänger und Fortgeschrittene enthielten. Die bekannteste, überaus einflussreiche Renaissance-Poetik stammt von Julius Caesar Scaliger (*Poetices libri septem*, 1561). Auch musikalische Bestrebungen im Bereich des Schultheaters waren bereits in dieser Zeit erkennbar; so legte der „gekrönte“ Dichter Konrad Celtis (1459-1508) Wert darauf, dass die zu den Dramen gehörigen Chöre im strengen vierstimmigen Satz vertont und rhythmisch exakt nach der klassischen lateinischen Prosodie rhythmisiert würden, d. h. dass eine lange Silbe zeitlich genau zwei kurzen Silben entsprach. Diese sogenannten „Humanistenoden“, die teilweise erhalten sind, dienten dazu, Schülern und Studenten die teilweise schwer zu memorierenden antiken Versmaße einzuprägen.¹⁰

⁹ Vgl. dazu überblicksweise Roloff 1965 mit sämtlichen Quellenbelegen.

¹⁰ Vgl. Liliencron 1890.

Auch die Reformatoren Luther und Melancthon schätzten das Schuldrama sehr hoch und stellten es in den Dienst der konfessionellen Auseinandersetzung. Vertreter des reformatorischen Schuldramas waren beispielsweise Thomas Naogeorg (*Pammachius*, 1538), Sixtus Birck (*Susanna*, 1532) und Paul Rebhun (*Susanna*, 1535). Auch hierbei sind ausschließlich Sprechtexte erhalten, während der Musikeinsatz bei den Aufführungen völlig im Dunkeln liegt. Die protestantischen Schuldramen erweisen sich neben den Humanistendramen als zweite wichtige Wurzel für das Jesuitentheater. Ähnlich wie im Bereich der Kirchenliedpflege versuchten die Jesuiten auch im Bereich der Schuldramatik, mit den protestantischen Gelehrtenschulen zu konkurrieren und ihnen gleichwertige Produktionen entgegenzusetzen.

Die Geschichte des Jesuitentheaters schließlich umfasst etwa 200 Jahre, von der ersten bezeugten Aufführung in Wien (*Euripus*, 1555) bis zur vorübergehenden Aufhebung des Ordens 1773. Die polnische Forscherin Elida Maria Szarota unterteilt diesen Zeitraum aufgrund der Sichtung zahlreicher Inhaltsangaben von Theaterzetteln (Periochen) in insgesamt fünf Perioden:¹¹

1. Phase: „Das Jesuitendrama im Dienst der Gegenreformation“ (1574-1622)

Im Vordergrund steht die Auseinandersetzung mit dem Protestantismus. Es geht vor allem darum, eine „spezifisch katholische“ Weltsicht deutlich zu machen. Entsprechend handeln die Stücke häufig von persönlichen religiösen Entscheidungssituationen. Im Zusammenhang mit damals aktuellen Christenverfolgungen in Japan entstehen zahlreiche Märtyrertragödien, die eine besonders große Publikumswirkung erzielen konnten. Fast ebenso häufig sind Bekehrungsdramen, an denen der Weg eines „Helden“ zur katholischen Kirche nachvollzogen werden sollte.

2. Phase: „Das Jesuitendrama unter dem Einfluss des Dreißigjährigen Krieges“ (1623-1673)

Die konfessionellen und politischen Auseinandersetzungen dieser Zeit finden ihren Niederschlag auf den Jesuitenbühnen. Häufig werden diese Konflikte auf frühere Zeiten zurückprojiziert, beispielsweise in die Zeit der Spätantike oder des Frühmittelalters. Ein Heldenideal dient als Identifikationsangebot für das Publikum.

3. Phase: „Ehefragen, Erziehungsprobleme und Türkengefahr“ (1674- ca. 1700)

Szarota versteht diese Phase als eine Art „literarischer Revolution“ auf dem Wege zum bürgerlichen Trauerspiel. Es geht nun verstärkt darum, jesuitische Erziehungsideale auf der Bühne darzustellen. Dabei ist häufig zu beobachten, dass auch idealisierte Frauengestalten auftreten und dadurch ein positiveres Frauenbild geschaffen wird.

¹¹ Vgl. Szarota 1974; ausführlicher Szarota 1979, Bd. I, S. 57-89; ihr folgt Wolf 2000, S. 185-193. Andere Einteilungsversuche sind ähnlich, z. B. Braak 1981 passim; Roloff 1965, S. 645-677.

4. Phase: „Die Entstehung eines weltlichen Jesuitendramas“ (ca. 1700-1735)

Das Repertoire wird in dieser Zeit um historische Stoffe aus der heidnischen Antike erweitert, beispielsweise die Geschichten von Themistokles oder Papinian, die sich in persönlich ausweglosen Situationen befinden. Auch Ausschnitte aus der älteren und neueren Weltgeschichte werden zum Bühnentauglichen Thema. An derartigen Adaptionen kann man Einflüsse der „weltlichen“ Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts erkennen.

5. Phase: „Der Einzug des Humanitätsgedankens, des Patriotismus und der aufklärerischen Gesinnung“ (1735-1773)

Da allmählich das Zeitalter der Aufklärung hereinbricht, wenden sich auch jesuitische Dramatiker dem Gedanken der Humanität und anderen aufklärerischen Idealen zu. Milde und Güte bekommen als Ideale einen größeren Stellenwert als Strenge und Gerechtigkeit; somit wandelt sich auch das Gottesbild.

Diese Einteilung macht deutlich, welchen starken Einfluss die jeweilige politische, soziale und geistesgeschichtliche Situation auf die thematische Gestaltung der Jesuitendramen hatte. Ich interpretiere die von Szarota geschilderte Entwicklung als eine zunehmende **Tendenz zur Verweltlichung** und interessiere mich besonders für den Übergang zwischen der dritten und vierten Phase. Aufgabe dieser Arbeit wird es sein, Spuren solcher Verweltlichung an einzelnen Stücken aus der Zeit des Umbruchs um 1700 deutlich zu machen.

1.1.3. Quellen- und Forschungslage zum Jesuitentheater

Die Primärquellen zum Jesuitentheater sind für den gesamten deutschsprachigen Raum durch das Répertoire von Jean-Marie Valentin katalogartig erfasst.¹² Die Quellenlage lässt sich in aller Kürze folgendermaßen zusammenfassen: Es gibt unzählige Periochen, einige Handschriften, wenige gedruckte Stücke, noch weniger Noten und fast keine wissenschaftlichen Editionen. Die Zahl der erhaltenen **Periochen** liegt bei mehreren Tausend; aus ihnen kann man allerdings nicht viel mehr in Erfahrung bringen als das Thema, die grobe Struktur und die auftretenden Figuren des jeweiligen Stücks. Diese Periochen wurden bei der Aufführung an die Zuschauer verteilt. Dass sie überwiegend auf deutsch bzw. zweisprachig abgefasst sind, zeigt eindeutig, dass im Publikum stets zahlreiche Menschen ohne höhere Schulbildung gewesen sind, dass es sich also nicht um einen elitären Zuschauerkreis gehandelt hat. Vielmehr ist davon auszugehen, dass - ähnlich wie heute - vor allem Eltern und Angehörige der Schüler zu den Besuchern der Aufführungen gehört haben. Szarota hat eine große Zahl solcher Periochen als Fak-

¹² Vgl. Valentin 1983/84 (2 Bände).

simile veröffentlicht.¹³ **Handschriften** von vollständigen Jesuitendramen sind in verschiedenen Bibliotheken und Archiven Deutschlands und Österreichs zu finden, wobei sich häufig Übereinstimmungen im Inhalt und Aufbau zeigen.¹⁴ Die Texte sind fast immer komplett in lateinischer Sprache abgefasst; selten gibt es auch Einlagen oder ganze Stücke auf deutsch.¹⁵ **Gedruckt** wurden nur Werke von außerordentlicher literarischer Qualität, beispielsweise die Dramen Jakob Bidermanns (1578-1639)¹⁶, Jakob Baldes (1604-1668)¹⁷ oder Paul Alers (1656-1727)¹⁸ und die Fastenmeditationen Franz Langs (1654-1725).¹⁹ **Notenmaterial** findet man nur in einigen seltenen Fällen, namentlich in Wien und München.²⁰ Aus diesem Befund resultiert die Auswahl der Beispielstücke für diese Dissertation. Von den wenigen existierenden **neueren Editionen** enthält nur ein verschwindender Teil auch Musikalien. Zwei Wiener Jesuitendramen wurden bisher im Rahmen der Reihe *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* ediert.²¹ Schwer zugänglich ist eine amerikanische Edition der Noten von Johann Kaspar Kerlls *Pia et fortis mulier* (1677), allerdings ohne den zugehörigen Sprechtext, was die Erforschung des Kontextes erheblich erschwert.²² In der anglistischen Dissertation von Sonja Fielitz sind die Noten zu Gretsers *Timon* (1584) mit abgedruckt.²³

Von den ohne Noten erschienenen Jesuitendramen sind außerdem in der Reihenfolge ihres Erscheinens folgende wichtige Editionen hervorzuheben:

¹³ Vgl. Szarota 1979-87 (4 Bände).

¹⁴ Die Wiener Handschriften hat Kurt Adel katalogisiert (Adel 1960); ansonsten kann man aus Valentins Répertoire in jedem Einzelfall entnehmen, ob und wo eine Handschrift vorliegt.

¹⁵ Beispielsweise in den Werken des Kölner Jesuiten Paul Aler (1656-1727) sind solche deutschen Einlagen häufiger und umfangreicher.

¹⁶ Bidermanns dramatische Werke erschienen 1666 in München im Druck. Ein layoutgetreues Abbild ist inzwischen online zugänglich (www.uni-mannheim.de/mateo/camena/bider3/te01.html).

¹⁷ Baldes *Jephtias* erschien 1654 in Amberg im Druck.

¹⁸ Drucke von einigen Jesuitendramen Paul Alers befinden sich in der USB Köln, namentlich *Julius Maximinus* (1697), *Regina Gratiae Maria* (1699), *Bertulfus a Sultano captus* (1701), *Josephus venditus* (1703), *Tobias probatus* (1706), *Innocentia victrix sive Genovefa* (1706), *Tobias recreatus* (1709), *Ursula Coloniensis* (1710). Alle Dramen sind ohne Noten überliefert, obgleich aus dem Text eindeutig hervorgeht, welche Passagen gesungen wurden.

¹⁹ Lang 1717; Näheres vgl. Kapitel 4.1.4.

²⁰ Näheres dazu in den Kapiteln 3.1.1 und 4.1.4.

²¹ Es sind dies: *Ferdinandus Quintus Rex Hispaniae Maurorum Domitor* (1684), DTÖ 132 (1981), und *Mulier fortis* (1698), DTÖ 152 (2000), beide mit Musik von Johann Bernhard Staudt (Näheres vgl. Kapitel 3.1.1).

²² Vgl. Kochanowsky 1988.

²³ Vgl. Fielitz 1994.

- drei Dramen von Johann Baptist Adolph, nur lateinischer Text (Sieveke 1965)²⁴
- vier Jesuitendramen aus dem 16. Jahrhunderts, lateinisch und deutsch (Rädle 1979)²⁵
- drei Passauer Jesuitendramen, lateinisch und deutsch (Krump 2000)²⁶
- das Monumentaldrama *Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici*, München 1597, lateinisch und deutsch, mit Kommentar (Bauer/ Leonhardt 2000)
- Avancinis Monumentalstück *Pietas victrix*, Wien 1659 (Mundt 2002).

Über die Forschung vor 1982 informiert der gut zugängliche Forschungsbericht von Ruprecht Wimmer.²⁷ Der Schwerpunkt der Forschungsarbeit lag dabei auf lokal- bzw. regionalgeschichtlichen Studien zu einzelnen Kollegien und Spiellandschaften (27 Seiten) sowie auf Untersuchungen zu einzelnen jesuitischen Autoren (30 Seiten); weitaus seltener sind Studien zu bestimmten Dramenstoffen, zu Formen und Spieltypen sowie speziellere Forschungsperspektiven. Zum Thema Musik im Jesuitentheater führt Wimmer nur die Dissertation von Kramer (1965) und einen Aufsatz von Fröhler und Leisner (1980) an.²⁸ An neueren Untersuchungen zum Jesuitentheater sind folgende Dissertationen erwähnenswert: Sonja Fielitz (1994) über den *Timon* von Jakob Gretser, Marianne Sammer (1996) zur Gattungstheorie der Fastenmeditation, Sandra Krump (2000) über das Jesuitentheater in Passau, Barbara Münch-Kienast (2000) über die *Philothea* des Johannes Paullin und Heidrun Führer (2003) über Baldes *Jephtias*. Die Ergebnisse dieser Forschungen haben an geeigneter Stelle in meinen Text Eingang gefunden. Zu den von mir neu edierten Stücken gibt es bislang noch gar keine speziellen Untersuchungen; auf die existierende Forschungsliteratur zu den Kontextautoren (Masen, Lang, Kircher) wird an geeigneter Stelle verwiesen werden.

²⁴ Es handelt sich um: *Alvilda* (1697), *Eucharistia Amoris nexus* (1704), *Philemon et Apollonius* (1707).

²⁵ Es sind dies: Levinus Brecht: *Euripus* (1548); Jakob Pontanus: *Stratocles* (1580); Jakob Gretser: *Udo* (1587); Matthäus Rader: *Theophilus* (1596). Teilweise handelt es sich um schwer lesbare deutsche Übersetzungen aus dem 16. Jahrhundert.

²⁶ Es sind dies: Anonymus: *Ferdinandus Castellanus* (1630); Antonio Maurisberg: *Deodatus* (1713); Joseph Benedikt Heyrenbach: *Parmenio* (1763).

²⁷ Wimmer 1983. Vgl. außerdem die einige Jahre ältere Bibliographie von Griffin 1976.

²⁸ Vgl. Wimmer 1983, S. 682. Die Erkenntnisse Kramers werden im Kapitel 3.1.1 dieser Arbeit ausführlich besprochen. Das Manko dieser Untersuchung ist, dass Kramer kontextlose Musikwissenschaft betreibt, d. h. sich auf die Beschreibung musikalischer Abläufe ohne Bezug zum Inhalt und Aufführungsanlass der Stücke beschränkt. Der Aufsatz von Fröhler und Leisner enthält eine Liste von Jesuitendramen aus Oberösterreich, die Musik enthielten. In fünf Fällen gibt es dabei erhaltenes Notenmaterial.

1.1.4. Das Jesuitentheater und die Zielbestimmungen der Rhetorik

Die erwähnte Dichotomie aus *prodesse* und *delectare* ist nicht die einzige traditionelle Zweckbestimmung, die für die Interpretation von Jesuitentheaterstücken relevant ist. Aufgrund der engen Verflechtung der Disziplinen Poetik und Rhetorik im Barockzeitalter, die sich in der jesuitischen Studienordnung (*Ratio studiorum*) deutlich manifestiert, müssen auch die klassischen Zielbestimmungen der Beredsamkeit in die ästhetischen Überlegungen einbezogen werden. Die Rhetorik bildete, wie Barner feststellt, eine Zentralkategorie der Barockliteratur.²⁹ Ihre Verwandtschaft mit dem Theaterspiel wird bereits seit der Antike ständig thematisiert, beispielsweise wenn Cicero darauf hinweist, dass Redner „Darsteller der Wahrheit“ (*veritatis actores*) seien, Schauspieler hingegen Nachahmer der Wahrheit (*imitatores veritatis*).³⁰ Beide Künste sind also auf die Wirklichkeit bezogen und stehen zu ihr im Verhältnis der *Mimesis*, die bis zum 18. Jahrhundert als zentrale Leitidee jeder künstlerischen Tätigkeit angesehen wurde.³¹ In der rhetorischen Tradition wird nun ein dreigliedriges Schema der Zweckbestimmungen überliefert, das sich mit der Horazischen Dichotomie teilweise überschneidet, nämlich die Trias aus Belehrung, Unterhaltung und seelischer Bewegung. In der klassischen Fassung bei Cicero (*De optimo genere oratorum*, Kapitel 3) lautet sie:

Optimus est enim orator, qui dicendo animos audientium et docet et delectat et permovet.³²

Als dritte Kategorie kommt also das *permovere* (bei Quintilian: *movere*)³³ hinzu, worunter eine nicht näher bestimmte Form seelisch wirksamer Impulse zu verstehen ist. Statt des bei Horaz verwendeten Verbs *prodesse*, das einen moralischen Nutzen ausdrückt, verwendet Cicero den Begriff *docere*, der auch auf außermoralische Lernvorgänge bezogen werden kann. Die Horazische Zweiteilung findet sich allerdings auch in Ciceros Bestimmung deutlich wieder, denn die Zielbestimmungen *delectare* und *movere* stehen als emotional bestimmte Wirkungsabsichten dem *docere* als rationaler Wirkungsabsicht gegenüber. Fasst man *movere* in der barocken Tradition als das Erregen von Affekten auf, so kann *de-*

²⁹ Vgl. Barner 1970, S. 27-33; speziell zur Bedeutung der Rhetorik für das Jesuitentheater auch S. 344-352.

³⁰ Vgl. Cicero, *De oratore* 3, 214.

³¹ Zur Geschichte der Mimesis-Idee vgl. grundlegend Gebauer/ Wulf 1998.

³² „Der beste Redner ist nämlich derjenige, der durch sein Reden die Zuhörer sowohl belehrt als auch unterhält als auch in Bewegung setzt.“ Ähnlich, nur mit variierten Verben, in *De oratore* II, 115. Dort erscheinen die sinngleichen Ausdrücke *probare*, *conciliare*, (*ad motum*) *vocare*.

³³ Quintilian, *Inst. orat.* 3, 5, 2: *Tria sunt item, quae praestare debet orator: ut doceat, moveat, delectet.*

lectare als eine speziellere Form des *movere* angesehen werden, als eine affektive „Nebenwirkung“, die durch Kunstprodukte hervorgerufen wird. Klassisches Beispiel dafür ist die griechische Tragödie, die zwar verschiedenste seelische Affekte hervorrufen kann und soll, aber dennoch beim Rezipienten mit ästhetischen Lustempfindungen verbunden ist. Descartes schreibt über diese Wirkung in seinem Traktat *Die Leidenschaften der Seele*:

Ebenso erweckt das Lesen von sonderbaren Abenteuern in einem Buche oder ihre Darstellung auf dem Theater mitunter eine Art von Traurigkeit in uns; mitunter aber auch eine Freude, eine Liebe oder einen Haß und überhaupt alle Arten von Leidenschaften, je nach den vorgestellten Ereignissen; aber dennoch haben wir ein Gefühl der Freude darüber, daß wir so fühlen, und diese Freude ist eine geistige, die ebensogut aus der Traurigkeit wie aus den anderen Leidenschaften entstehen kann.³⁴

Die antike Tradition nimmt im Hinblick auf die drei Grundfunktionen der Rhetorik noch zwei wichtige Zuordnungen vor, die sich zum einen auf den geeigneten Ort der drei Funktionen innerhalb einer Rede beziehen,³⁵ zum anderen auf die „Stilhöhe“, d. h. auf den Grad an sprachlicher Durcharbeitung.³⁶ In tabellarischer Form ergibt sich dabei folgendes Bild:³⁷

Funktion	Ort in der Rede	Stilhöhe
<i>probare/ docere</i>	<i>expositio, argumentatio</i>	niedrig
<i>delectare</i>	<i>elocutio</i>	mittel
<i>movere</i>	Anfang und Schluss	hoch

Daraus lässt sich eine Hierarchie der drei Funktionen herleiten: die Belehrung ist die schlichteste Form der Zweckbestimmung, die den sachlich-argumentativen Redeteilen entspricht. Darüber steht die Unterhaltungsfunktion, die insbesondere bei der sprachlichen Ausschmückung einer Rede (*elocutio*) ihren Platz hat. Die Erregung seelischer Bewegtheit schließlich betrachtet Cicero als die höchste Zielsetzung der Rhetorik, die speziell zur Zeit der größten Aufmerksamkeit des Zuhörers angewendet werden soll. Für meine Untersuchungen zum Jesuitenthe-

³⁴ Descartes 1649, Artikel 147, Übersetzung Buchenau 1911.

³⁵ Quintilian, *Inst. orat.* 8, Prolog 7: *Oratoris officium docendi, movendi, delectandi partibus contineri, ex quibus ad docendum expositio et argumentatio, ad movendum affectus pertinerent, quos per omnem quidem causam, sed maxime tamen in ingressu ac fine dominari. Nam delectationem, quamvis in utroque sit eorum, magis tamen proprias in elocutione partes habere.*

³⁶ Cicero, *Orator* 69: *Sed quot officia oratoris, tot sunt genera dicendi: subtile in probando, modicum in delectando, vehemens in flectendo; in quo uno vis oratoris est.*

³⁷ Vgl. Niefanger 2000, S. 69.

ater werde ich auf beide Schemata, das poetische und das rhetorische, immer wieder zurückgreifen.

1.2. Erziehung und Musik im Jesuitenorden

1.2.1. Die Zielsetzungen jesuitischer Erziehung

Der Jesuitenorden, lateinisch *Societas Jesu* (SJ), wurde 1534 von dem spanischen Offizier Ignatius von Loyola gegründet und 1540 von Papst Paul III. bestätigt. In der für die katholische Kirche schwierigen Zeit nach der Reformation trug er entscheidend dazu bei, ihre innere Stabilität wiederherzustellen und die äußere Verbreitung des Katholizismus in Mitteleuropa voranzutreiben. Die Hauptaufgaben des Ordens bestanden neben der Mission außerhalb Europas vor allem im Aufbau eines gut organisierten höheren Bildungssystems. Ausgehend von Rom gründeten Angehörige des Ordens in weiten Teilen Europas Kollegien, d.h. Bildungs- und Erziehungseinrichtungen, die vom Umfang ihres Angebots her einer Mischung aus heutigen Gymnasien und einem Grundstudium entsprachen.³⁸ Diese Kollegien stellten sich aufgrund ihrer straffen Organisation bald als sehr erfolgreich heraus und gewannen im katholischen Teil Europas eine monopolartige Stellung. Jeder, der als Katholik im 17. und 18. Jahrhundert eine bedeutsame Position bekleidete, war bei den Jesuiten in die Schule gegangen (bedeutsame Beispiele aus dem französischen Sprachraum sind Descartes, Corneille und Diderot). Im Laufe der Zeit übernahmen die Jesuiten häufig die artistischen und theologischen Fakultäten der klassischen Universitäten, wie zum Beispiel 1623 in Wien. Somit lag die sprachliche, philosophische und theologische Ausbildung der katholischen Akademiker weitgehend in ihren Händen. Dabei ist zu beachten, dass es nicht das Ziel des Ordens war, lediglich den eigenen Nachwuchs heranzuziehen; man wollte vielmehr auf dem Wege der Menschenbildung in die „Welt“ hineinwirken, und zwar speziell in den Zentren der Macht. Der Unterricht bei den Jesuiten war unentgeltlich und erstreckte sich auf männliche Personen aller gesellschaftlichen Schichten, Adlige und Bürger, Arme und Reiche.

Die Lehrpläne der Jesuiten waren inhaltlich an den Zielsetzungen der europäischen Humanisten orientiert, d.h. die Schulung in den klassischen Sprachen stand – äußerlich betrachtet – im Vordergrund. Insofern unterschied

³⁸ Zur allmählichen Ausbreitung der Kollegien in Europa vgl. Funiok/ Schöndorf 2000 mit diversen Einzelbeiträgen.

sich der konkrete Unterrichtsbetrieb kaum von den entsprechenden Aktivitäten protestantischer Gelehrtenschulen dieses Zeitalters. Die Besonderheit der jesuitischen Pädagogik lag vielmehr in ihrem spirituellen Fundament, das die geistige Ausrichtung dieses Ordens prägte. Alle konkreten „weltlichen“ Erziehungsziele waren letztlich einer höheren „geistlichen“ Zielsetzung untergeordnet, die im Hintergrund aller Unterrichts- und Erziehungsbemühungen stand. Über diese geistige Grundausrichtung legt Ignatius in seinem Buch *Exercitia spiritualia* (1544) Rechenschaft ab, welches das Grunddokument der Gesellschaft Jesu darstellt. Eigentlich ist es für den internen Gebrauch der Ordensangehörigen geschrieben, genauer gesagt: es gibt Anleitungen für die Gestaltung einer persönlichen, vier Wochen dauernden Einkehrphase, an deren Ende eine wichtige Lebensentscheidung stehen soll, zum Beispiel die Entscheidung für einen bestimmten Beruf oder Stand. Dennoch ist es auch für das Verständnis der pädagogischen Grundkonzeption des Ordens von großer Bedeutung. Im folgenden werden daher einige zentrale Aussagen zusammengestellt, die aus pädagogischer Perspektive interessant sind. Ignatius erläutert zu Beginn den Titel des Buches, „Geistliche Übungen“. In Abschnitt 1 heißt es:

Denn wie das Umhergehen, Wandern und Laufen leibliche Übungen sind, genauso nennt man ‚geistliche Übungen‘ jede Weise, die Seele darauf vorzubereiten und einzustellen, um alle ungeordneten Anhänglichkeiten von sich zu entfernen und nach ihrer Entfernung den göttlichen Willen in der Einstellung des eigenen Lebens zum Heil der Seele zu suchen und zu finden.³⁹

Mit einem Bild aus dem Bereich des Sports überträgt Ignatius den didaktischen Begriff des Übens bzw. Trainierens auf seelische Vorgänge. Die Zielpunkte dieses spirituellen Übens kann man mit den Begriffen „Ordnung“ und „innere Unabhängigkeit“ beschreiben, der Weg dorthin ist laut Ignatius mit Anstrengung und Kampf verbunden. Dahinter steckt der traditionelle Gedanke, dass Verwirrung und Unklarheit letztlich vom Teufel herrühren, gegen den es im Leben zu streiten gilt. Umgekehrt führt die Herstellung innerer Ordnung entsprechend dazu, den Willen Gottes erkennen zu können.

Die grundlegende Denkfigur bei Ignatius ist die Zweck-Mittel-Relation. Erst nachdem der Christ den Sinn und Zweck seines Tuns klar erkannt hat, geht es

³⁹ Für die Zitate verwende ich die Übersetzung eines Theologen (Ignatius von Loyola: Geistliche Übungen. Nach dem spanischen Urtext übersetzt von Peter Knauer, 2. Aufl. Würzburg 1999). Auf diese Ausgabe bezieht sich auch die Nummerierung der Abschnitte. Eine ähnliche Formulierung wie hier findet sich als Überschrift in Abschnitt 21: „Geistliche Übungen, um über sich selbst zu siegen und sein Leben zu ordnen, ohne sich bestimmen zu lassen durch irgendeine Anhänglichkeit, die ungeordnet wäre.“

darum, die geeigneten Mittel zu dessen Erreichung aufzufinden. Bei Ignatius klingt dieser Gedanke folgendermaßen:

Prinzip und Fundament: Der Mensch ist geschaffen, um Gott unsern Herrn zu loben, ihm Ehrfurcht zu erweisen und ihm zu dienen und mittels dessen seine Seele zu retten; und die übrigen Dinge auf dem Angesicht der Erde sind für den Menschen geschaffen und damit sie ihm bei der Verfolgung des Ziels helfen, zu dem er geschaffen ist. Daraus folgt, dass der Mensch sie soweit gebrauchen soll, als sie ihm für sein Ziel helfen, und sich soweit von ihnen lösen soll, als sie ihn dafür [sic!] hindern. Deshalb ist es nötig, dass wir uns gegenüber allen geschaffenen Dingen in allem, was der Freiheit unserer freien Entscheidung gestattet und ihr nicht verboten ist, indifferent machen. Wir sollen also nicht unsererseits mehr wollen: Gesundheit als Krankheit, Reichtum als Armut, Ehre als Ehrlosigkeit, langes Leben als kurzes; und genauso folglich in allem sonst, indem wir allein wünschen und wählen, was uns mehr zu dem Ziel hinführt, zu dem wir geschaffen sind. (Abschnitt 23)

Ignatius' Einstellung zur „Welt“ ist also durchaus positiv: der Mensch soll sich die Dinge nutzbar machen; über den moralischen Wert der zu verwendenden irdischen Güter ist dabei in diesem Zitat nichts ausgesagt, sie sind indifferent. Dabei zählt Ignatius ganz konkret diejenigen irdischen Glücksgüter auf, die die Menschen normalerweise für die wichtigsten halten, und relativiert sie dadurch. Es geht ihm dabei lediglich um die Festlegung einer Priorität der Seelenrettung vor allen anderen Gütern, nicht um die Rechtfertigung moralisch zweifelhafter Handlungsweisen. Die Formulierung „Der Zweck heiligt die Mittel“ ist demgegenüber eine Überspitzung, die häufig von Kritikern der Gesellschaft Jesu angeführt wurde, um aufzuzeigen, dass der Orden auch vor unmoralischen Mitteln wie z.B. Lügen oder sogar Mord nicht zurückschrecke, um die eigenen (häufig sehr „weltlichen“) Ziele zu verfolgen. Für die pädagogische Umsetzung dieses Gedankens ist wichtig, dass für das spirituelle Erziehungsziel viele methodische Hilfsmittel herangezogen werden dürfen, also etwa auch das Theaterspiel.

Der Weg des spirituellen Übens führt dabei von der sinnlichen Wahrnehmung zum dahinter liegenden geistigen Substrat. Die Auffassung, dass „hinter“ den wahrgenommenen Erscheinungen auf der Welt ein verborgener Sinn liegt, ist nicht spezifisch ignatianisch; sie liegt im Geist des Zeitalters, z.B. manifestiert sie sich auch deutlich im barocken Theater und in der barocken Emblematik. Was in Kunstwerken dargestellt ist, genügt sich nicht selbst, sondern verweist auf Zusammenhänge, die durch traditionelle christliche oder antike Vorgaben geprägt sind. Ignatius ist ein visuell und taktil orientierter Mensch, der mit allen sinnlichen Mitteln in der Vorstellungskraft des Übenden bestimmte Bilder evozieren möchte, die möglichst massiv auf die Seele einwirken und diese zu bestimmten Erkenntnissen führen. Das berühmteste Beispiel für ein solches in der Vorstellung zu konstruierendes Bild ist die sogenannte „Höllenvision“ aus der „ersten Woche“ der Geistlichen Übungen:

Die erste Hinführung: Zusammenstellung, die hier darin besteht, mit der Sicht der Vorstellungskraft die Länge, Breite und Tiefe der Hölle zu sehen. [...] Der erste Punkt soll sein: Mit der Sicht der Vorstellungskraft die großen Gluten sehen und die Seelen wie in feurigen Leibern. Der zweite: Mit den Ohren Gejammer, Geheul, Schreie, Lästerungen gegen Christus, unseren Herrn, und gegen alle seine Heiligen hören. Der dritte: Mit dem Geruch Rauch, Schwefel, Auswurf und Faulendes riechen. Der vierte: Mit dem Geschmack Bitteres schmecken, etwa Tränen, Traurigkeit und den Wurm des Gewissens. Der fünfte: Mit dem Tastsinn berühren, nämlich wie die Gluten die Seelen berühren und verbrennen. (Abschnitte 65-70)

Der Übende soll die Hölle mit seinen fünf Sinnen möglichst plastisch wahrnehmen, wie auf einer Theaterbühne. Diese grauenvolle Höllenvision dient dazu, beim Übenden einen heilsamen Schrecken auszulösen und ihn so dahin zu bringen, sein bisheriges Leben zu ändern. Dieser Entschluss zur Änderung ist dann vor allem eine Sache der Vernunft. Ignatius thematisiert dies unter dem Gedanken der notwendigen Selbstüberwindung und bringt Vernunft und Sinnlichkeit in ein hierarchisches Verhältnis. In einer konkreten Entscheidungssituation bedeutet dies für den Menschen:

Nachdem ich so die vorgelegte Sache durchgegangen bin und nach allen Seiten über sie nachgedacht habe, schauen, wohin sich die Vernunft mehr neigt. Und so soll man nach der größeren Vernunftregung und nicht nach irgendeiner sinnlichen Regung die Entscheidung über die vorgelegte Sache treffen. (Abschnitt 182)

Einerseits wird eine Hierarchie konstruiert, d.h. der Geist soll über die Sinne regieren. Andererseits werden jedoch sinnliche Vorstellungen im Sinne einer erzieherischen Übung dazu benutzt, um den Geist zu beeinflussen. Im Sinne der in der Einleitung angesprochenen ästhetischen Kategorien betrachtet, findet also ein Ineinandergreifen von *docere* und *movere* statt, insofern seelische Erschütterung dazu benutzt wird, um Lernprozesse zu verstärken. Ignatius erläutert dabei sorgfältig, wie man „richtige“ von „falschen“ Vorstellungen unterscheiden kann. Trotz dieser vernunftorientierten Haltung wird dem „verstandesmäßigen“ Wissen dabei kein so bedeutsamer Platz eingeräumt wie einer Art von „ganzheitlicher“ Erkenntnis, die Ignatius bildlich als eine Zusammenführung aus sinnlichen und geistigen Elementen darstellt.⁴⁰ Diese Auffassung verbietet es konsequenterweise, einen schulischen Bildungsgang als reine Akkumulation von Wissen anzulegen; die Jesuiten haben vielmehr Wert darauf gelegt, eine kanonische Auswahl von Gegenständen mit besonderer Gründlichkeit zu behandeln und ständig zu wiederholen.

⁴⁰ Denn nicht das viele Wissen sättigt und befriedigt die Seele, sondern das Innerlich-die-Dinge-Verspüren-und-Schmecken. (Abschnitt 2)

Führt man die bisher beschriebenen Gedanken zusammen, so ergibt sich: Das Ziel der „Geistlichen Übungen“ besteht in einer besseren Lebensbewältigung, da sie eine Hilfestellung bei Entscheidungen geben sollen. Hierfür sind eine klare, nicht von sinnlichen Eindrücken getrübe Erkenntnis und die richtige Anwendung der Zweck-Mittel-Relation erforderlich:

Hinführung, um eine Wahl zu treffen. In jeder guten Wahl muss, soweit es an uns liegt, das Auge unserer Absicht einfach sein, indem ich nur auf das schaue, wofür ich geschaffen bin, nämlich zum Lobpreis Gottes unseres Herrn und zur Rettung meiner Seele. Und so muss, was immer ich erwähle, derart sein, dass es mir für das Ziel hilft, für das ich geschaffen bin, indem ich nicht das Ziel auf das Mittel hinordne und -ziehe, sondern das Mittel auf das Ziel. (Abschnitt 169)

Die hier angesprochene Wahlentscheidung bezieht sich in erster Linie auf die Frage, ob ein junger Mann eine geistliche oder weltliche Laufbahn einschlagen soll. In grundsätzlicherer Hinsicht geht es aber auch um die Grundentscheidung zwischen Gott und dem Teufel. Der Sieg über sich selbst wird erkämpft durch die Anwendung eines im Laufe der Zeit von Ordens theologen genau ausgeführten Systems von Tugenden und Lastern.⁴¹ Diese Tugenden und Laster haben die Jesuiten ihren Zöglingen sehr anschaulich dargeboten: auf Bildern, in Geschichten, auf dem Theater, es war ein „Lernen mit allen Sinnen“.

Eine summarische Übersicht über die jesuitischen Erziehungsziele findet sich bei Lundberg,⁴² der in seiner Dissertation vor allem die anthropologischen und theologischen Grundlagen der jesuitischen Pädagogik untersucht. Dabei spielen folgende vier Aspekte eine besondere Rolle:

Optimistisches Menschenbild

In Abgrenzung zum Protestantismus, aber auch zu konkurrierenden innerkatholischen Auffassungen (wie z.B. dem Jansenismus) vertraten jesuitische Theologen eine gemäßigte Erbsündenlehre, d.h. das Wollen und Handeln des Menschen auf Erden wurde trotz der möglichen Hinneigung zur Sünde grundsätzlich positiv bewertet, und der freien Entscheidung des Menschen zwischen Gut und Böse wurde ein relativ großer Spielraum gewährt. Entsprechend bedeutsam war die Rolle der Erziehung für den Menschen, bei der es galt, ihn zu einem aktiven Entscheidungsträger heranzubilden. Daraus erklären sich auch die Tendenzen der *Ratio studiorum*, die Eigenaktivität der Schüler zu fördern.

⁴¹ Zur Moraltheologie jesuitischer Schriftsteller vgl. Ausführlich Szarota 1979ff., Einleitung zum Band II, 1 der Periochen-Edition.

⁴² Vgl. Lundberg 1966, S. 345-348.

Förderung allseitiger Entwicklung

Aus dem Gesagten geht hervor, dass die intellektuelle bzw. geistige Schulung nur ein Element des jesuitischen Bildungsganges darstellte. Ebenso wichtig waren jedoch die voluntative, emotionale, spirituelle und soziale Schulung. Der ganze Mensch sollte erfasst und vor allem in Hinblick auf die Orientierung an einem übernatürlichen Lebensziel so geprägt werden, dass er sein Leben als treues Glied der katholischen Kirche führte. Sinne und Affekte werden in die Erziehung einbezogen.

Allgemeinbildung statt Berufsausbildung

In heutigen Begriffen gesprochen, zielte die jesuitische Schulbildung in erster Linie auf eine formale Schulung der Urteilsfähigkeit, war also im strengen Sinne „allgemeinbildend“. Berufliche Interessen standen nicht im Vordergrund, wobei natürlich in Rechnung zu stellen ist, dass eine fließende Beherrschung der lateinischen Sprache die Schlüsselqualifikation für die Bekleidung öffentlicher Ämter darstellte.

Weltmännisches Lebensideal

Lundberg weist darauf hin, dass für das ignatianische Menschenbild dessen Wurzeln im Lebensstil des spanischen Adels im 16. Jahrhundert bedeutsam sind. Dieses Ideal enthält verschiedene hervorstechende Merkmale, wie z.B. Menschenkenntnis, Anpassungsfähigkeit, Gehorsam, Ehrgefühl und vornehme Zurückhaltung. Letztlich stelle es die Vereinigung zweier ethischer Grundtypen dar, nämlich der Haltungen des Opportunismus und der stoischen Selbstkontrolle.⁴³

1.2.2. Die Organisation jesuitischer Erziehung

Die Studienordnung, lateinisch *Ratio studiorum*, ist das Grunddokument jesuitischer Pädagogik. Nach einigen vorläufigen Entwürfen⁴⁴ wurde sie 1599 in ihrer endgültigen Form als für den ganzen Orden verbindlich erlassen und blieb über die Zeit der vorübergehenden Aufhebung des Jesuitenordens hin⁴⁵ bis 1832 ohne jede Veränderung in Kraft,⁴⁶ also mehr als 200 Jahre. Das spricht zunächst einmal für die Beharrlichkeit des Ordens, aber auch für die pädagogische Qualität dieses Dokuments; denn in der Tat gelang es dem Orden in kürzester Zeit, ein

⁴³ Vgl. Lundberg 1966, S. 240.

⁴⁴ Diese Entwürfe (von 1586 und 1591) sowie die endgültige Fassung wurden auf Veranlassung des Ordensgenerals Claudio Aquaviva von einem internationalen Jesuitengremium in Rom erstellt. (Vgl. dazu Funiok/ Schöndorf 2000, S. 24.)

⁴⁵ Der Jesuitenorden wurde 1773 auf politischen Druck hin von Papst Clemens XIV. aufgehoben und erst 1814 durch Pius VII. wiederhergestellt.

⁴⁶ Im Jahre 1832 wurde eine veränderte Form der *Ratio studiorum* in Kraft gesetzt, die vor allem eine stärkere Einbeziehung der „Nebenfächer“ (Geschichte, Geographie, Mathematik, Physik) vorsah. Im Ganzen betrachtet waren diese Neuerungen jedoch eher unbedeutend.

Monopol für höhere Bildung im katholischen Europa zu erlangen und zu etablieren. Andererseits musste eine so lange Geltungszeit einer Schul- und Studienordnung auf die Dauer zwangsläufig zu massiven Konflikten mit den sich ändernden Zeitumständen führen, die sich in der Zeit um 1700 bereits deutlich manifestierten.

Versucht man zunächst, das der *Ratio studiorum* zu Grunde liegende Ziel jesuitischer Erziehung kurz und prägnant zu umschreiben, so bietet sich dafür die Formel *eloquens et sapiens pietas* an, zu deutsch „beredte und weise Frömmigkeit“⁴⁷. Diese Formulierung stammt zwar eigentlich von dem Straßburger protestantischen Pädagogen Johannes Sturm (1507-89), sie beschreibt aber in gleicher Weise die katholische Erziehungslehre der Jesuiten, die sich im Grunde nicht von derjenigen ihrer weltanschaulichen Hauptgegner unterschied. Die drei Bestandteile dieser Formel bezeichnen eine Synthese aus theoretischer Schulung (*eloquentia*), Hinführung zur Lebensklugheit (*sapientia* als eine der vier klassischen Kardinaltugenden) und spiritueller Unterweisung (*pietas* im christlichen Sinne).⁴⁸ Einer einseitig intellektuellen Ausrichtung der Bildung sollte damit entgegengewirkt werden. Diese Zielsetzung spiegelt sich in den einleitenden Vorschriften der Studienordnung für die Lehrer der verschiedenen Stufen deutlich wieder.⁴⁹

Der äußere Aufbau des Bildungsganges war folgender: man unterschied grundsätzlich zwischen den *studia inferiora*, einer Art gymnasialen Grundbildung, und den *studia superiora*, einem philosophisch-wissenschaftlichen Grundkurs. Den Abschluss der letzteren bildete der *Magister artium*, der dann die Aufnahme eines Studiums in Theologie, Jura oder Medizin ermöglichte. Die *studia inferiora* waren fünfstufig gegliedert.⁵⁰ Die drei Unterstufen: *Grammatica infima*, *Grammatica media* und *Grammatica suprema* dienten vor allem dem Sprachlernen in Latein und (ansatzweise) Griechisch; die beiden Oberstufen: *Humanitas* oder *Poetica* und *Rhetorica* waren der Lektüre und eigenen schriftlichen Übung in lateinischer und griechischer Dichtung und Prosa vorbehalten.⁵¹ Die sprachli-

⁴⁷ Vgl. Paulsen 1885, S. 285.

⁴⁸ Die Verbindung des Erziehungsziels der *eloquentia* mit philosophischen Idealen geht natürlich auf die antike Tradition zurück, wie sie durch Cicero (vor allem in *De oratore*) und Quintilian geprägt war.

⁴⁹ Regeln für den Studienpräfekten 1: „Es ist das Amt des Präfekten, in allem das Werkzeug des Rektors zu sein, damit die Studien gemäß der von ihm erhaltenen Vollmacht wohl eingerichtet und die Schulen so geleitet werden, dass die Schüler in wahrer Sittlichkeit, in den edlen Künsten und in der Wissenschaft zur Ehre Gottes soviel als möglich Fortschritte machen.“ (Übersetzung B. Duhr). Ähnlich lautende Formulierungen finden sich in den Regeln für Höhere Lehrer 1, für den Präfekten des Gymnasiums 1, für Niedere Lehrer 1.

⁵⁰ Vgl. Regeln für den Provinzial 21, 1.

⁵¹ Die Benennung der Klassenstufen variiert teilweise ein wenig, wie sich an den erhaltenen Besetzungslisten zu Jesuitentheaterstücken zeigt.

che Erziehung hatte dabei also einen deutlichen Vorrang. Der Gebrauch der Muttersprache war in der Schule von Anfang an streng verboten.⁵² Die *studia superiora* waren dreistufig aufgebaut und wurden nach den hauptsächlichsten philosophischen Lehrinhalten als *Logica*, *Physica* und *Metaphysica* bezeichnet.

Im Unterschied zu den mittelalterlichen Universitäten war der Unterricht bei den Jesuiten also in einem straffen Klassensystem organisiert, was sich bei einem solchen klar gegliederten Curriculum ja auch anbot. Am Ende jeder Klassenstufe gab es Prüfungen, infolge derer die Zöglinge in die folgende Klasse versetzt wurden oder nicht.⁵³ Diese Maßnahme diente in besonderer Weise der Qualitätssicherung und war aufgrund ihrer Effektivität der wesentliche Grund für die Überlegenheit und den großen Erfolg des jesuitischen Bildungssystems. Im Laufe der ersten hundert Jahre führte dies zu einer deutlichen Anhebung des Bildungsstands vor allem innerhalb des katholischen Klerus. Durch das Aufkommen modernerer pädagogischer Konzepte (z. B. der Ritterakademien oder der Bestrebungen August Hermann Franckes in Halle), aufgrund der rasanten Entwicklung in Naturwissenschaft und Technik sowie durch die zunehmende Bedeutung der europäischen Nationalsprachen in Politik, Wissenschaft und Literatur wurde das jesuitische Bildungskonzept jedoch im Laufe des 18. Jahrhunderts vergleichsweise rückständig.⁵⁴ Es beruhte nämlich im Wesentlichen auf einer kritiklosen Weitergabe des Tradierten und schlug sich in harten Zensurbestimmungen nieder wie zum Beispiel in den folgenden:

Mit aller Wachsamkeit Sorge er [der Provinzial, T.E.] und halte es für etwas sehr Wichtiges, dass man von unseren Schulen Bücher von Dichtern oder andere Schriften, welche der Ehrbarkeit und den guten Sitten schaden können, durchaus fernhalte, bis sie von unehrbaren Dingen und Worten gereinigt sind. (Provinzial 34)

Auch fange er nicht die Erklärung eines außergewöhnlichen Buches oder Schriftstellers an, noch führe er irgend eine neue Art zu dozieren oder disputieren ein. (Höhere Lehrer 4)

Wären aber einige [Lehrer der Philosophie, T.E.] zu Neuerungen geneigt oder allzu freien Geistes, so müssen sie ohne Bedenken vom Lehramt entfernt werden. (Provinzial 16)

⁵² Regeln für Niedere Lehrer 18: „Der Gebrauch des Lateinsprechens werde vor allem streng festgehalten, mit Ausnahme jener Klassen, in welcher [sic!] die Schüler noch kein Latein verstehen. Daher sei der Gebrauch der Muttersprache in den sämtlichen Schulsachen niemals gestattet; man merke es sogar bei jenen an, die hierin nachlässig waren; ebendarum spreche der Lehrer beständig lateinisch.“ (Übersetzung B. Duhr).

⁵³ Diese Prüfungen waren bis in die kleinsten Details durch die *Ratio studiorum* reglementiert in dem Abschnitt „Verordnungen für die schriftlichen Prüfungsarbeiten“ (in der Ausgabe von B. Duhr S. 231-234).

⁵⁴ Vgl. Paulsen 1885, S. 301-336.

Eigenständige Forschungen und didaktische Innovationen seitens des einzelnen Lehrers waren also regelrecht verboten, statt dessen setzte man auf ständige Wiederholungen der dargebotenen Unterrichtsinhalte, gemäß dem alten methodischen Grundsatz *Repetitio est mater studiorum*. Dadurch wurde dem als kanonisch geltenden Unterrichtsstoff eine nachhaltige Verankerung im Gedächtnis der Schüler verschafft, was einen wesentlichen Beitrag zur kulturellen Identität leistete: Jeder Gebildete hatte im Prinzip denselben, prinzipiell kommunizierbaren geistigen Hintergrund. Das Prinzip der *repetitio* hatte aber noch einen anderen, eher praktischen Grund:

Diese Wiederholung hat einen doppelten Nutzen: fürs erste prägt sich das öfter Wiederholte tiefer ein, fürs zweite vollenden die Knaben von vorzüglichem Talente den Kurs rascher als die übrigen, da sie schon in jedem Halbjahr aufsteigen können. (8. Regel für den Präfekten des Gymnasiums, § 4)

Das pädagogische Konzept der Jesuiten beruhte nämlich vor allem auf dem Prinzip des ständigen fairen Wettbewerbs, der *honestae aemulatio*.⁵⁵ Der Unterricht war also geprägt von Konkurrenz und Selektion, welche durch alle verfügbaren Mittel gefördert wurden: Fleißiges Auswendiglernen war die vornehmste Tugend des Schülers, während die Lehrer auf das Prinzip der Konditionierung durch Lohn und Strafe bauen sollten. Aus heutiger Sicht wirkt dies ziemlich „konservativ“; es ist aber zu betonen, dass gerade darauf der durchschlagende Erfolg dieses Konzepts im 16. Jahrhundert beruhte.

Die Unterrichtsinhalte waren zwar unveränderlich und starr, sie wurden aber mit einer in mancher Hinsicht „fortschrittlichen“ Methodik zur Geltung gebracht. So gab es zum Beispiel bei den Jesuiten nur selten körperliche Züchtigung und überhaupt eher milde Strafen,⁵⁶ dafür stets Belohnungen für Schüler, die sich besonders hervorgetan hatten.⁵⁷ In gewissen Grenzen wurde den Schülern auch Raum für selbsttätiges Lernen gegeben. Dies zeigte sich insbesondere in den

⁵⁵ Regeln für die Lehrer der niederen Klassen 31: „Der Wettstreit, der gewöhnlich so angestellt wird, daß entweder der Lehrer fragt und die miteinander Wettfeindenden die Antwort verbessern, oder daß die Kämpfer einander gegenseitig Fragen stellen, ist hochzuschätzen, und so oft, als die Zeit es gestattet, anzustellen, damit ein edler Wettfeiler, dieser mächtige Hebel des Fleißes, befördert werde.“

⁵⁶ Die wichtigsten Bestimmungen bezüglich der Schulstrafen finden sich in der 38. bis 42. Regel für den Präfekten der Gymnasialstudien. Darin wird gesagt, dass die Prügelstrafe nicht durch Jesuiten vollzogen werden darf, sondern dass dazu ein externer Zuchtmeister heranzuziehen ist. Als äußerste Form der Bestrafung galt der Verweis von der Schule.

⁵⁷ Die Priorität der Belohnung vor der Bestrafung betont ausdrücklich die 39. Regel für die Lehrer der niederen Klassen. Belohnungen wurden vor allem in Form von öffentlich verteilten Prämien für besondere Leistungen gewährt (14. Regel des Rektors, 36. Regel des Studienpräfekten). Diese Preisverteilungen fanden häufig im Anschluss an Theateraufführungen statt.

monatlich stattfindenden Disputationen,⁵⁸ die ihre Wurzel im *Modus Parisiensis* hatten, das heißt in der Art, wie an der Universität von Paris der Lehrstoff vermittelt wurde, nämlich nicht nur in Form von Vorlesungen, sondern vor allem in Form von Streitgesprächen, die nach einem strengen Schema ritualisiert waren.⁵⁹ Neben diesen großen Disputationen fanden auch in kleinerem Rahmen Vorträge von Schülern statt, die dabei ihre literarischen Produkte der Schulöffentlichkeit vorstellen konnten.⁶⁰ Sogar die in unseren Tagen als methodische Innovation geltende Anfertigung von Wandplakaten durch Schüler hatten die Jesuiten bereits in ihrem Repertoire.⁶¹ Ferner unterstützten die Jesuiten sogenannte „Akademien“, d.h. selbständig lernende Schülergruppen, die sich an bestimmten Tagen trafen, um das im Unterricht Besprochene zu vertiefen. Zudem sorgte man für eine angemessene Heranziehung des Lehrernachwuchses durch eigens dafür geschaffene Einrichtungen, die mit heutigen Studienseminarien vergleichbar sind.⁶²

Am wichtigsten für die vorliegende Thematik sind freilich die Theateraufführungen. Wir wissen durch die Existenz zahlreicher Periochen,⁶³ dass diese Aufführungen überall und mit großer Regelmäßigkeit stattgefunden haben. Demgegenüber ist der Rang derselben in der *Ratio studiorum* vergleichsweise gering, finden sie doch nur in einer einzigen kurzen Passage Erwähnung:

Der Gegenstand der Tragödien und Komödien, die jedoch nur in lateinischer Sprache und sehr selten aufgeführt werden sollen, sei ein heiliger und frommer;

⁵⁸ Die sorgfältige Vorbereitung dieser Disputationen wird dem Präfekten der Gymnasialstudien in der 33. Regel besonders ans Herz gelegt.

⁵⁹ Ein Beispiel für den Ablauf einer solchen Disputation gibt B. Duhr in seiner Einführung zur *Ratio studiorum* wieder (Duhr 1896, S. 161f.). Dabei fällt auf, dass der Defendent immer zunächst alles, was der Opponent gesagt hat, zusammenfassen muss, ehe er etwas entgegnet. Alle Disputationsschritte werden streng formallogisch nach dem Schema des klassischen Syllogismus entwickelt.

⁶⁰ In der 17. Regel für den Lehrer der Rhetorik wird angeordnet, dass einmal monatlich eine Rede oder ein Gedicht öffentlich vorgetragen werden soll. Dabei handelt es sich um Schülerprodukte.

⁶¹ „Etwa jeden zweiten Monat hänge man an den Wänden der Schule die besten Gedichte der Schüler in Reinschrift auf.“ (18. Regel für Lehrer der Rhetorik und 10. Regel für Lehrer der Humanitas).

⁶² „Damit die Lehrer der untern Klassen ihr Amt nicht unerfahren antreten, wähle der Rektor des Kollegs, aus welchem die Lehrer der Humaniora und der Grammatik gewöhnlich hervorgehen, einen sehr erfahrenen Schulmann; bei diesem sollen sich gegen Ende ihrer Studien die künftigen Lehrer wöchentlich dreimal eine Stunde lang einfinden, damit sie wechselseitig durch Vorlesen, Diktieren, Schreiben, Korrigieren und andere Arbeiten eines tüchtigen Lehrers für ihren neuen Schulberuf vorgebildet werden.“ (Regeln für den Rektor 9)

⁶³ Periochen sind Inhaltsangaben von Theaterstücken in Landessprache, die den Besuchern vor Beginn der Vorstellung verteilt wurden.

auch dürfen nur lateinische und passende Zwischenspiele vorkommen; weibliche Rollen oder Trachten sind ganz verboten. (13. Regel für den Rektor)

Aus diesem Abschnitt sprechen Skepsis und Angst, die ganz offensichtlich von negativen gegenteiligen Erfahrungen herrühren. Offensichtlich fürchtete man beim Theaterspiel eine mögliche Attraktivität weltlicher Inhalte oder sexueller Stimuli sowie eine Lockerung der Sprachdisziplin. Diese Angst vor dem Theater wird auch in einer anderen Vorschrift deutlich, die den Schülern den Besuch öffentlicher Schauspiele (außerhalb des Kollegs) verbietet.⁶⁴

1.2.3. Die Bedeutung der Musik im Jesuitenorden

Betrachtet man im Rahmen des oben dargestellten spirituellen und pädagogischen Gesamtkonzepts die Bedeutung der Musik, so stellt man fest, dass die Jesuiten ihr zunächst reserviert gegenüberstanden.⁶⁵ Der oft zitierte Satz *Jesuita non cantat* („Ein Jesuit singt nicht“) hat seinen Grund darin, dass im Interesse der pastoralen Zielsetzung des Ordens alles Ablenkende vermieden werden sollte.⁶⁶ Zu den Dingen, die die Patres von ihrer Arbeit hätten abhalten können, gehört nach dieser Auffassung auch die Musik, und von daher gab es einschlägige Bestimmungen, die den Besitz von Musikinstrumenten, den Musikunterricht in den Kollegien sowie den feierlichen Chorgesang in Gottesdiensten verboten.⁶⁷ Damit setzte sich die Gesellschaft Jesu von den traditionellen Mönchsorden wie z.B. den Benediktinern ab, für deren Lebensweise gerade das feierliche Chorgebet von besonderer Bedeutung ist.

Diese in der Theorie vertretene musikkritische Position wurde jedoch in der Praxis nicht konsequent durchgehalten. Wie Max Wittwer in seiner Dissertation von 1934 zeigt, gab es zwar keinen regulären Musikunterricht im Jesuitenorden, aber dennoch eine reichhaltige Musikpflege.⁶⁸ Wie bei anderen Orden üblich, wurde

⁶⁴ „Er dringe bei den Schülern sehr auf anhaltenden Fleiß, lasse sie daher nicht zu öffentlichen Schaustellungen oder Spielen gehen.“ (Niedere Lehrer 41)

⁶⁵ Grundlegend dazu Koch, Jesuiten-Lexikon, Artikel „Musik und Gesang“, mit Belegen.

⁶⁶ Diese Einstellung steht in der Tradition christlicher Musikablehnung, die bereits seit der Antike belegbar ist: „Die Christen stehen der Musik aus diesen Gründen zunächst skeptisch gegenüber, weil sie typischer Ausdruck der Verfallenheit der paganen Welt zu sein scheint, die es zu überwinden gilt.“ (Ehrenforth, Art. „Musikpädagogik“. In: MGG (S) 6 (1997), Sp. 1477.)

⁶⁷ Konstitutionen III, 1, 14 und VI, 3, 4, Beschlüsse der Generalkongregation von 1588, vgl. Duhr, Geschichte der Jesuiten I (1907), S. 536.

⁶⁸ Ich beziehe mich in diesem Kapitel hauptsächlich auf die Ergebnisse Wittwers. Er setzt sich zum Ziel, die musikalischen Aktivitäten des Jesuitenordens in Deutschland zwischen seiner Gründung 1540 und seiner Aufhebung 1773 in ihrer ganzen Bandbreite zu dokumentieren.⁶⁸ Dabei liegt das Schwergewicht auf der Materialsammlung, interpretierende Zusammenfassungen werden jedoch gelegentlich eingestreut. Wittwer geht zunächst

vor allem Gesang beim Gottesdienst hinzugezogen, und entsprechende Sänger dafür eingeübt bzw. von auswärts hinzugeholt. Dabei wurde der Musik jedoch kein eigenständiger „Bildungswert“ zuerkannt, sondern lediglich ein „funktionaler Wert“, insofern sie für pastorale und repräsentative Zwecke verwendet wurde.

Die Einstellung des Ordens zur Musik war nur am Anfang strikt ablehnend, später lockerte sie sich nach und nach, wobei sich ordensinterne Auseinandersetzungen in verschiedenen, teilweise widersprüchlichen Dekreten manifestierten. Den Ausgang dieser Auseinandersetzungen fasst Wittwer so zusammen:

Je mehr der Orden wuchs und damit sein Betätigungsfeld erweiterte, und je mehr er in enge Beziehungen zum Volke trat, desto mehr stellte er auch die Künste in seine Dienste. Es gewann die Einsicht immer mehr Raum, daß die Musik, sei es in Form des Kunstgesanges auf dem Chore, sei es als erbauendes oder lehrhaftes Kirchenlied sehr wohl zum wichtigen Hilfsmittel in der Seelsorge werden konnte. Hinzu kam, daß das Volk und auch die Fürsten, die häufig des Ordens Bestrebungen außerordentlich förderten, die Musik in der Kirche nicht missen wollten. Diesem Verlangen mußte der Orden nachgeben, wollte er die Erreichung seiner Ziele nicht gefährden. Man lebte ja im Zeitalter des Barock, und der Kampf gegen die überall blühenden Künste war aussichtslos.⁶⁹

Andererseits gehörten musikalische Aktivitäten nicht zum regulären Bildungsprogramm der Jesuiten. Klaus-Wolfgang Niemöller stellt hierzu fest:

Man könnte im Hinblick auf manche durch Gesangsverpflichtungen außerordentlich belastete Schulen überspitzt sagen, dass die Jesuiten ihre außerordentlichen Erfolge auf dem Gebiet des humanistischen Unterrichts nicht zuletzt der konsequenten Ablehnung eines verbindlichen Musikunterrichts verdanken.⁷⁰

Geht man näher ins Detail, so kann man feststellen, dass der Musik- bzw. Gesangsunterricht in den Lehrplänen der Jesuiten zunächst allmählich reduziert wurde, bis er in der endgültigen *Ratio studiorum* von 1599 ganz abgeschafft war. Als Ausgleich dafür wurden jedoch an sehr vielen Jesuitenkollegien eigene Konvikte bzw. Seminarier für die Musikausbildung eingerichtet, die „des Ordens eigentliche Musikschulen“ bildeten.⁷¹ Da ihre Zöglinge meist aus armen

geographisch nach den verschiedenen Kollegien vor und beschreibt minutiös den Lehrbetrieb an jesuitischen Schulen und Seminarier. Im zweiten Teil der Arbeit werden dann kategorial bestimmte Bereiche musikalischer Tätigkeit abgehandelt, und zwar zunächst die Kirchenmusik (unter anderem die Gesangsbücher), später dann die Musik beim Theaterspiel und in den Kongregationen. Relativ knapp gehalten ist die abschließende Würdigung von Jesuiten als Komponisten sowie Musiktheoretikern.

⁶⁹ Wittwer 1934, S. 18.

⁷⁰ Niemöller 1969, S. 652.

⁷¹ Vgl. Wittwer 1934, S. 19.

Verhältnissen stammten, wurden diese Institute meist als Stiftungen organisiert.⁷² Fast überall fanden sich reiche Gönner, die für ihr Seelenheil bereit waren, finanzielle Unterstützung zu leisten. Es ging in diesen Seminarier in der Regel um eine rein musikpraktische Ausbildung mit dem Zweck, die Kirchenmusik an der jeweiligen Kollegskirche zu bestreiten, welche vorrangig aus Hochämtern, Sonn- und Feiertagsvespern sowie Litaneien bestand.⁷³ Die fortgeschrittenen Zöglinge hatten z. T. Unterrichtsverpflichtungen an diesen Seminarier, die sie sich mit bezahlten externen Lehrern teilten. Das größte und wichtigste dieser jesuitischen Musikseminarier war das *Gregorianum* in München, das 1574 von Herzog Albrecht V. gegründet wurde, 40 Zöglinge aufnahm und den regelmäßigen Kirchendienst in St. Michael versah. Die Prinzipien des dortigen Musikunterrichts haben dabei vermutlich auch für die meisten anderen Kollegien gegolten. Die Zöglinge wurden stimmlich und instrumental ausgebildet, die Präfekten des Seminarier waren jedoch aufgrund des Musizierverbots für Jesuiten niemals selbst Angehörige des Ordens, sondern gute Musiker, häufig ehemalige Jesuitenschüler, mitunter auch Mitglieder der Münchener Hofkapelle. Wittwer berichtet von einer interessanten Instruktion des Paters Christoph Brunner, die Aufschluss über die dortige Unterrichtspraxis gibt:

Brunner war von 1668 bis 1673 Inspektor am Gregorianum, also in der Zeit der Hochblüte dieser Anstalt. Er bestimmte, daß dreimal wöchentlich alle Schüler ohne Unterschied aus irgendeinem Cantionale im Contrapunkt zu unterrichten seien und an den anderen Tagen im *stylus floridus*, der jetzt im Gebrauch wäre. Dieser Unterricht solle eine Viertelstunde dauern und zwar von 11 bis ¼ 12 Uhr. Dann solle sich jeder dem Lernen oder Lehren bis ¾ 12 widmen. Als Lehrer nennt die Instruktion zwei für die Orgel, einen für Trompete und Geige und einen oder zwei, welche das Verzieren lehren. Mit diesem letzteren Unterricht habe man aber seit drei Jahren teils wegen der Unwissenheit der Lehrenden, teils wegen der Unfähigkeit der Schüler nur geringen Erfolg gehabt. Von größerem Nutzen sei für diesen Gesang das häufige Üben in der Kirche, wo im Wettstreit der Stimmen das Modulieren und Colorieren verbessert werden könne. Darauf üben die Schüler während der halbstündigen Erholungspause für sich, und der Lehrer bestimmt einzelne, die mit zweien oder dreien singen müssen. Wenn sie ihre Aufgabe zufriedenstellend gelöst haben, werden sie gelobt und erhalten Prämien, denn auf diese Weise werde ihr Ehrgeiz geweckt.⁷⁴

In der Musikerziehung verfolgte man also ebenfalls die Prinzipien der *honestae aemulatio*, wobei die Zeitplanung außerordentlich straff war. Faktisch ist meist

⁷² Beispielweise existierte in Köln eine entsprechende Stiftung des Grafen von Rantzau. Vgl. dazu Kahl 1953, S. 50.

⁷³ Eine Ausnahme stellte in dieser Hinsicht nur das Kolleg in Bamberg dar, wo der Physikprofessor Pater Dionysius Atzerath auch wissenschaftliche Vorlesungen über Musik hielt (vgl. Wittwer 1934, S. 45).

⁷⁴ Wittwer 1934, S. 24, nach einer Handschrift des Augsburger Stadtarchivs.

Vokalmusik einstudiert worden, wobei auch ein bedeutender Komponist wie Orlando di Lasso gelegentlich im Auftrag der Jesuiten komponierte.⁷⁵ In München hat Georg Victorinus, der auch Musik zu Jesuitendramen schrieb, durch die Herausgabe kirchenmusikalischer Sammelwerke stark zur Verbreitung des neuen monodischen Musikstils in Deutschland beigetragen.⁷⁶ Die musikalischen Leistungen des Münchener *Gregorianum* müssen als extrem hochstehend angesehen werden. Die Höhe des Niveaus lag vor allem darin begründet, dass man sich den Nachwuchs selbst aussuchen konnte, denn einen Anspruch auf einen Platz im Konvikt hatte niemand. Insgesamt gab es jedoch deutliche regionale Unterschiede im Niveau sowie in der Bedeutsamkeit, die der Musik zuerkannt wurde. Vieles dabei war aus der Not geboren bzw. wurde lediglich toleriert: So fiel dieser Musikunterricht an den Seminarien meistens auf die Nebenstunden, die Durchführung des Kirchengesangs wurde häufig auf untergeordnete Schulen abgeschoben, und Schulen, die der Jesuitenorden im Laufe der Zeit übernommen hatte, mussten z.T. ihre früheren Musikaufgaben weiterführen.

Zusammenfassend können für die Gründung von Musikseminarien folgende wichtige Gründe angeführt werden:

- Musikgeschichtlich: Das 16. Jahrhundert war die Blütezeit des a-cappella-Stils, was man als künstlerische Herausforderung empfand.
- Kirchengeschichtlich: Man wollte ein Gegengewicht zur reformatorischen Kirchenmusikpraxis schaffen.
- Kulturgeschichtlich: In der Barockzeit herrschte eine Vorliebe für Prunk beim Gottesdienst.
- Sozialgeschichtlich: Fürstliche und andere freigebige Gönner unterstützten die musikalischen Bestrebungen.⁷⁷

Neben den Musikseminaren gab es ferner die „Klerikalseminare“, d.h. diejenigen Einrichtungen, an denen nach der Forderung des Konzils von Trient (1545-63) der Weltklerus ausgebildet werden sollte, und die häufig von Jesuiten betreut wurden. Hier spielt vor allem das *Collegium Germanicum* in Rom als Stammseminar eine bedeutende Rolle. Die Alumnen des *Germanicum* wurden außer im Gesang und Instrumentalspiel auch in Kontrapunkt und Komposition unterrichtet; bedeutende italienische Komponisten wirkten und lehrten dort, wie z.B. Tomás Luis de Victoria (ca. 1550-1611) in der Anfangszeit oder später Giacomo Carissimi (1605-1674), der strenge Maßstäbe setzte.⁷⁸ Demgegenüber waren die

musikalischen Aktivitäten anderorts viel beschränkter, die Ausbildung des Klerus erschöpfte sich im gregorianischen Gesang und befand sich teilweise auf sehr schlechtem Niveau.⁷⁹ Dennoch ist es das Verdienst der Jesuiten, insgesamt zu einer besseren musikalischen Ausbildung auch des Weltklerus beigetragen zu haben. Niemöller stellt allerdings fest, dass beim Musikunterricht an den Priesterseminarien nicht die Musik als solche im Vordergrund stand, sondern ebenfalls ihre Funktion:

Hier wird ganz deutlich [...], dass im Rahmen der humanistischen Schulbildung des 16. Jahrhunderts [...] nicht der Bildungsfaktor der Musik im Vordergrund stand, sondern wie bei den Seminaristen im Hinblick auf ihr späteres Priesteramt die praktische religiöse Betätigung im kirchlichen Gesang vermittels des Mediums Musik. Musik und Religion ist also der zentrale Gesichtspunkt auch für den Musikunterricht.⁸⁰

Während Latein und Griechisch im jesuitischen Erziehungssystem systematisch und klassenweise unterrichtet wurden, gab es in puncto Musik eine reiche Vielfalt und große örtliche Unterschiede. Die Anforderungen an die Schüler waren meist gering, in der Regel ging es um das Einüben von Psalmen. Die musikalische Betätigung wurde eher als Ausgleich für die strengen Schulstudien gewertet (*ad animum recreandum*, „zur seelischen Erholung“), in der zeitgenössischen Erziehungstheorie entweder als „Spiel“ (*ludus*) eingestuft, oder auch als „Übung“ (*exercitium*) auf eine Stufe mit Schreibübungen und Arithmetik gestellt. Für die Singstunden wurde das sonst so straffe Klassensystem häufig aufgehoben. Eine theoretische Unterweisung (*praecepta*) erfolgte meist nur ganz kurz, häufig mit Hilfe von Wandtafeln, während Lehrbücher nicht sehr verbreitet waren.⁸¹ Adlige und bürgerliche Schüler ließen sich häufig vom Gesang befreien, nur die Armen waren dazu verpflichtet. Daraus geht hervor, dass Gesangsaufgaben in dieser Zeit als „niedere Dienste“ galten.

Musikalische Tätigkeiten von Angehörigen der Gesellschaft Jesu sind hauptsächlich in den Bereichen Gesangbücher und Kirchenmusik nachweisbar, daneben gab es vereinzelt eine theoretische Beschäftigung mit Musik.⁸² Die Veröffentlichung von Gesangbüchern diente der Pflege der Volksfrömmigkeit und stand in bewusster Konkurrenz zu reformatorischen Aktivitäten auf diesem

⁷⁵ Vgl. Wittwer 1934, S. 112.

⁷⁶ Zu Victorinus Kompositionen vgl. Haub 1995.

⁷⁷ Vgl. Wittwer 1934, S. 53.

⁷⁸ Vgl. Wittwer 1934, S. 71-73.

⁷⁹ Vgl. Wittwer 1934, S. 75-76.

⁸⁰ Niemöller 1969, S. 654f.

⁸¹ Niemöller erwähnt lediglich die Werke von Listenius und Heinrich Faber (*Ad musicam practicam introductio*).

⁸² Vgl. Huebner, Art. „Jesuiten“. In: MGG (S) 4 (1996), Sp. 1460-75. Dort werden unter „Quellen“ ausschließlich Gesangbücher angeführt, während im „Verzeichnis der Musiker und Musikschriftsteller der Gesellschaft Jesu“ Komponisten und Theoretiker ohne Unterscheidung aufgeführt sind.

Gebiet. Obwohl sich der Orden sonst in erster Linie der Förderung einer latein-kundigen Bildungselite widmete, versuchte er dennoch, auf diese Weise unter Verwendung der Volkssprache auch auf breitere Bevölkerungsschichten Einfluss zu nehmen. Der deutsche Kirchengesang wurde zunächst vor allem im Rheinland und in Westfalen gefördert, im 18. Jahrhundert wurde die Verbreitung dann all-gemeiner. Von den über fünfzig publizierten jesuitischen Gesangbüchern aus dem 17./18. Jahrhundert kann das Kölner *Psalteriolum harmonicum* von Pater Gippenbusch als das bedeutendste angesehen werden. Die jesuitische Kirchen-musik erbrachte keine innovativen Leistungen, sondern diente in erster Linie dem Zweck der Glaubensverbreitung mit Hilfe feierlicher Gottesdienste. Je größer und bedeutender das Kolleg, umso niveauvoller gestaltete sich die konkrete Aus-führung der Kirchenmusik. Dabei ist es den Jesuiten zu verdanken, dass auf die-sem Wege bedeutende kirchenmusikalische Werke italienischer Komponisten in Deutschland verbreitet wurden.

Im Bereich der weltlichen Musik waren die Jesuiten sehr zurückhaltend; man beschränkte sich auf Festmusiken anlässlich von Fürstenbesuchen, Einweihungen und Entlassungsfeiern. Der Komplex der Theatermusik hingegen spielte eine be-deutende Rolle. Wittwer stellt fest, dass kaum jesuitische Theatermusik erhalten ist, und dass die meiste erhaltene Musik aus einer späten Phase stammt,⁸³ fragt jedoch nicht nach den Gründen für dieses Phänomen. Entsprechend dem damali-gen Forschungsstand stellt er die historischen Entwicklungslinien des Jesuiten-theaters recht vage und ohne Stützung durch eine breite Materialbasis dar. Er nimmt an, dass es einen Einfluss der verwandten Gattungen Oper und Oratorium auf das Jesuitentheater gab, bestimmt diesen jedoch nicht genauer.⁸⁴ Ebenso unternimmt er nur sporadisch den Versuch, mittels theoretischer Äußerungen die Bedeutung der Musik für das ästhetische Gesamtkonzept des Jesuitentheaters zu bestimmen.⁸⁵ Wittwer war auch auf diesem Gebiet eher sammelnd tätig; die kur-zen Notenbeispiele im Anhang bespricht er nur knapp und mit stark wertender Tendenz.⁸⁶

Die Bedeutung der jesuitischen Theatermusik lässt sich wie folgt zusammenfassen: Sie ist ein Spiegelbild der allgemeinen musikgeschichtlichen Entwicklung. Während zunächst an die humanistische Odenkomposition in der Tradition der Horaz-Vertonungen des Petrus Tritonius (ca. 1465-1525) und anderer angeknüpft wurde, gelegentlich auch an die klassische a-cappella-

Polyphonie, drang schließlich nach der Entstehung der Oper der monodische Stil ein, der sich in Sologesängen und Zwischenspielen manifestierte. Innerhalb der allmählich selbständiger werdenden Zwischenspiele kam es zu einer Annäherung an den Opernstil, der beispielsweise in der Partitur zu Johann Kaspar Kerlls *Pia et fortis mulier* (1677) sichtbar ist. In der Spätphase um 1700, die durch die Theaterstücke Adolphs und Alers repräsentiert wird, kam es schließlich auch zu einer Übernahme von Elementen der Opera buffa.

Die wenigen, meist auf dem Gebiet der Kirchenmusik tätigen jesuitischen Komponisten sind meist unbekannt geblieben bzw. nicht weiter beachtet worden. Die jesuitische Musiktheorie hingegen war durch die Traktatenliteratur besser repräsentiert. Diese kreiste thematisch um Fragen der mathematischen Grundlegungsprobleme, der Instrumentenkunde, der antiken Musik, der Kompositions- und Harmonielehre, in Ausnahmefällen auch um die Problematik von Musik und Sprache sowie um aktuelle musikästhetische Fragen wie z.B. die Frage des Kastratenwesens oder (im 18. Jahrhundert) die Rousseau-Debatte. Der mit Abstand wichtigste jesuitische Musikgelehrte war Athanasius Kircher (1602-80), daneben war in späterer Zeit Louis Bertrand Castel (1688-1757) von einiger Bedeutung.

Es gab bei den Jesuiten Vorschriften, die sich gegen den Missbrauch von Musik richteten. Als Begründung wurde immer genannt, dass Musik nicht zur Vernachlässigung der Studien führen dürfe. Insbesondere wurde Wert darauf gelegt, die Fastenzeit streng einzuhalten, keine weltliche Musik bzw. Tanzmusik zu spielen, in der Kirche keine weltlichen Melodien zu verwenden und ein Übermaß an Musik im Gottesdienst und im Theater zu vermeiden. Diese Bestimmungen zeigen, dass der Orden seine grundsätzliche Skepsis gegen Musik niemals ganz überwinden konnte. Dass Jesuiten dennoch auf musikalischem Gebiet große Leistungen vollbrachten, hat folgende Ursachen:

- Die Musik stand im Dienste der Idee des Ordens.
- Es wurde streng nach Plan gearbeitet.
- An den Musikseminaren wurden nur geeignete Zöglinge ausgewählt.

Dennoch ist immer ein deutliches Gefälle im Vergleich mit Berufsmusikern er-kennbar gewesen. Während die Berufsmusiker der Barockepoche Teil einer höfi-schen Kultur waren, bemühten sich die Jesuiten stärker um eine musikalische Volkskultur. Dies geschah nicht nur durch die Förderung des Volksgesangs, son-dern auch dadurch, dass man anspruchsvolle Kirchen- und Theatermusik für je-dermann ohne Bezahlung zugänglich und hörbar machte.

⁸³ Vgl. Wittwer 1934, S. 78.

⁸⁴ Vgl. Wittwer 1934, S. 81.

⁸⁵ So zitiert Wittwer Äußerungen von Pontanus (S. 78), Donatus (S. 81f.) und Masen (S. 83, 84f.) heran, jedoch ohne diese wirklich zu interpretieren.

⁸⁶ Vgl. Wittwer 1934, S. 79.

2. KAPITEL

DIE REFLEXION ÜBER THEATER UND MUSIK IM JESUITENORDEN

2.1. Jakob Masen: Theatertheorie im Geist der Tradition

2.1.1. Autor und Werk

Der Jesuit Jakob Masen (1606-1681) gilt als der bedeutendste Theoretiker des Jesuitendramas im 17. Jahrhundert. Er war selbst Zögling des Gymnasium Triconatum in Köln, trat 1629 der Gesellschaft Jesu bei und wirkte sein Leben lang als Lehrer der Poetik und Rhetorik in den Ordenskollegien des Rheinlands, vorwiegend in Köln.⁸⁷ Seine Theatertheorie hat er im dritten Band seiner umfangreichen Poetik dargelegt, die 1657 unter dem Titel *Palaestra eloquentiae ligatae* („Training der dichterischen Beredsamkeit“) veröffentlicht wurde.⁸⁸ Dieser Band, der ausschließlich von der dramatischen Poesie handelt, besteht aus einem theoretischen und einem praktischen Teil. Im Theorieteil schreibt Masen zunächst über das Wesen der dramatischen Dichtung (*De materia ac forma dramatum*) und dann ausführlich über das Problem der Verwicklungen im Drama (*De implicationibus dramatum*).⁸⁹ Der praktische Teil besteht aus sechs Musterbeispielen, d.h. sechs eigenen Theaterstücken, die verschiedenen Gattungen zuzurechnen sind.⁹⁰ Für die vorliegende Untersuchung stelle ich wesentliche Aussagen Masens zur Zielsetzung des Dramas, zur Frage der Dramengattungen, zur emblematischen Struktur, zu Frauenrollen und zur Funktion der Musik zusammen.

2.1.2. Zweckbestimmung der dramatischen Dichtung

Im ersten Kapitel des ersten Buches mit der Überschrift „Über das Wesen der Dramen und ihre Unterscheidung von anderen Dichtungen“ (*De Natura, ac Distinctione Dramatum ab aliis Poematis*), behandelt Masen grundsätzliche Fragen der Dramentheorie. Der zweite Abschnitt enthält die für meine Fragestellung

⁸⁷ Zur Person und Werk Masens ist immer noch grundlegend Scheid 1898, für die Dichtungstheorie außerdem George 1972, S. 119-132.

⁸⁸ Eine übersetzte und kommentierte Neuedition dieses Werks wäre ein dringendes Forschungsdesiderat. Ich habe die *Nova editio longè correctior* von 1683 verwendet.

⁸⁹ Masen ist der erste jesuitische Theatertheoretiker, der sich mit dieser Problematik befasste. Vom Umfang der Kapitel her liegt der Schwerpunkt seiner Theorie deutlich auf der Verwicklungsthematik.

⁹⁰ Diese sechs Dramen sind: *Ollaria*, *Rusticus imperans*, *Bacchi schola eversa*, *Mauritius Orientis Imperator*, *Iosaphatus*, *Androphilus* und *Telesbius*. Von diesen Stücken hat sich die Forschung bisher vor allem für die Komödie *Rusticus imperans* interessiert, die stoffliche Gemeinsamkeiten mit Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung“ aufweist (vgl. Wimmer 1983, S. 652f.). Es existiert eine deutsche Übersetzung (Leisner 1948).

wertvollsten Informationen, daher sei er hier in eigener Übersetzung zitiert (Liber I, Caput I, § 2):

Quare Drama [apò tò drân], hoc est, agere dictum est: quod aliorum mores actione imitetur ac repraesentet. De quo Poematis genere certissima atque ab Aristotele Horatio aliisque recentioribus recepta Lex ac regula est: Hoc Poema ad delectationem simul ac pravorum affectuum purgationem (ut Aristoteles loquitur) instituendum esse. Quam absque virtutum exercitio nemo Philosophus in homine collocat: Nimirum, ut à Poesi non excludatur, hunc communem poematum finem assequatur necesse est, quo *miscet utile dulci*.

Hunc scopum, quis olim Graecos Latinosque Comicos satis attigisse sentiat? quid enim hi aliud ferè praeter adulteria, incestus, stupra? Unum tantae etiamnum famae expende Terentium, quid hic sine Lenonibus ac Meretriculis in scena egit? quos si denique, nuptiis colligavit, quo illud emolumento ad virtutem factum est, cum societatem hominibus à natura persuasam, neque bestiis ignotam proponeret, neque aliam ad hanc rem viam nisi per vitia aperiret? Videant igitur atque erubescant Christiani Poetae, illorum hoc etiam aevo vanitatem qui ex horum nobis authorum exemplari-

Daher ist das Drama nach [dem griechischen Verb] [drân], zu deutsch: handeln, benannt, weil es das Verhalten anderer Leute in einer Handlung nachahmt und abbildet. Über diese Dichtungsgattung gibt es ein ganz sicheres Regelwerk, das von Aristoteles, Horaz und anderen, jüngeren Schriftstellern übernommen worden ist. Dieses [besagt], dass die Dichtung zur Unterhaltung und zugleich zur Reinigung (wie Aristoteles es ausdrückt) von⁹¹ verwerflichen Affekten eingerichtet werden muss. Kein Philosoph nimmt an, dass diese (Reinigung) im Menschen ohne eine Übung in den Tugenden erfolgt. Allerdings: um sie nicht von der Dichtkunst auszuschließen, ist es nötig, dass man als allgemeines Ziel der Dichtung anstrebt, *das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden*.

Wer würde meinen, dass die griechischen und lateinischen Komiker dieses Ziel einst genügend erreicht hätten? Was stellen sie denn anderes dar als Ehebruch, Blutschande und Geschlechtsverkehr? Prüfe den Terenz als den einzigen [antiken Komiker] von heute noch bedeutendem Ruf: was hat er denn außer Kupplern und Dirnen auf die Bühne gebracht? Wenn er [sie] dann schließlich ehelich verbunden hat, zu welchem Nutzen für die Tugend ist dies [dann] geschehen? Hat er doch die [eheliche] Gemeinschaft, die den Menschen von der Natur angeraten wird und nicht einmal den wilden Tieren unbekannt ist, [als Ziel] vor Augen gestellt, und keinen anderen Weg zu dieser Sache eröffnet als durch Laster. Die christlichen Dichter sollen dies sehen und über die Lügenhaftigkeit derjenigen [Dramatiker] auch in unserer Zeit erröten, die uns nach

⁹¹ Oder: „zur Reinigung verwerflicher Affekte“. Zu den verschiedenen möglichen Auffassungen des Genitivs *affectuum* siehe unten.

bus Comoediae Tragoediaeque leges ita condunt, ut aliquando delectare nefas existiment, majori nescio scientiae quam frustra profitentur, an virtutis profligatae notâ?

Attamen invenias, qui ex hac etiam Poesi morum purgationem, id est, ex *pumice oleum* elicere conantur. Quos aliâ, quàm Orthodoxotum sententiâ, hos libros, nisi truncatos purgatosque, scholis excludentium, damnare opus non fuerit. Et, ut admiserint, nulla ratio ex proposita meretricum levitate, licet ad moderationem denique inflexa, in spectatoribus sensum virtutis eliciet. Hoc enim vitium non perinde, ut cetera, odium sed favore plerorumque, nisi robustae conscientiae fuerint, conciliabit. Quam licet flagitii hujus subtilitatem, aut non agnoverint, aut veriùs non aestimaverint suo pondere Ethnici, neque iccirco fortasse hic ab Aristotele error reprehensus sit, tamen Christianos saniora persuasos latere non poterit. Certe Romani (ut Graecos levitati faventes praetereamus) ejusmodi fabularum actores inter profligatae famae homines habuere. Ut mirum sit, unum Roscium Comoedum Ciceronis patrocinium obtinere potuisse. Quanquam pro Quinctio, dignum neget, qui eo accedat. Quocirca horum exemplo Drama illi formandum non erit, qui Poetae absoluti officio fungi voluerit. Illud verò uiversim ex dictis consti-

dem Vorbild jener Autoren die Gesetze der Komödie und Tragödie so begründen, dass sie glauben, es sei einmal frevelhaft gewesen, unterhaltsam zu sein. Ich weiß nicht, ob dies eher ein Zeichen ihres Unwissens ist, das sie irrigerweise weitergeben, oder ihrer am Boden liegenden Tugend. Aber man dürfte wohl [auch solche Leute] finden, die versuchen, sogar durch diese Dichtung eine Reinigung des Verhaltens zu bewirken, das heißt: Öl aus dem Bimsstein herauszulocken. Es dürfte nicht nötig sein, sie mit einer anderen Auffassung zu verdammen als mit der der Rechtgläubigen, welche diese Bücher aus dem Schulunterricht ausschließen, es sei denn, sie wären gestutzt und bereinigt. Und sobald sie sie zugelassen haben, wird keine Methode aufgrund der vorgeführten Leichtigkeit der Dirnen, mag sie auch schließlich zur Mäßigung umgebogen sein, in den Zuschauern einen Sinn für Tugend hervorrufen. Denn dieses Laster wird nicht auf gleiche Weise wie die übrigen den Hass der meisten Leute hervorrufen, sondern ihr Wohlgefallen, wenn sie nicht über ein sehr kräftiges Gewissen verfügen. Wenn auch die Heiden die Feinheit dieses Vergehens entweder nicht erkannt, oder, was wahrscheinlicher ist, nicht seinem Gewicht entsprechend eingeschätzt haben, und wenn auch deswegen vielleicht dieser Fehler von Aristoteles nicht getadelt wurde, wird er dennoch den Christen, die von gesünderen Auffassungen überzeugt sind, nicht verborgen bleiben können. Ohne Zweifel rechneten die Römer (um die Griechen zu übergehen, die die Leichtigkeit begünstigten) die Darsteller von Theaterstücken dieser Art unter die Menschen von vernichtetem Ruf. Wenn es auch sonderbar ist, dass Roscius als einziger Schauspieler den väterlichen Schutz Ciceros erhalten konnte, so erklärt er [Cicero] doch andererseits in der Rede für Quinctius denjenigen für unwürdig, der zu ihm hingeht.

tuendum est. *Omnem Poesin actionum humanarum dramaticè, oratione metrica, cum delectatione & affectuum moderatione repraesentativam, illam esse, de quâ modò agimus.*

Daher wird einer, der die Aufgabe des vollkommenen Dichters erfüllen will, kein Drama nach dem Beispiel dieser Männer schreiben dürfen. Folgendes ist aus dem Gesagten zusammenfassend festzustellen: Worüber wir nun schreiben, ist jede Art von Dichtung, die menschliche Handlungen auf dramatische Art in metrisch gebundener Rede zum Zweck der Unterhaltung und der Mäßigung von Affekten darstellt.

In den drei Abschnitten dieses Textes kommt ein ambivalentes Verhältnis zur Tradition zum Ausdruck.

1. Masen stellt sich mit der Formulierung des Doppelziels von *delectatio* und *purgatio affectuum* zunächst ausdrücklich in die Tradition der antiken Dichtungstheorie, die vor allem durch Aristoteles und Horaz repräsentiert wird. Diese Autoritäten werden explizit zur Absicherung des eigenen Standpunkts verwendet (*certissima [...] Lex ac regula*). Der Unterhaltungsaspekt wird nur kurz erwähnt, um der Tradition Genüge zu tun; für Masen liegt der Schwerpunkt eindeutig in der affektiven Reinigung (*Katharsis*). Die Formulierung *purgatio pravorum affectuum* sowie der Hinweis auf das notwendige *exercitium virtutis* machen deutlich, dass Masen die *Katharsis* als eine moralische Besserung auffasst.

2. Masen ist allerdings der Auffassung, dass das gesteckte Doppelziel in der Theaterpraxis häufig nicht erreicht wurde. Dieser Abschnitt hat den Charakter einer „Abrechnung“ mit der gesamten Tradition der Komödie. Damit steht Masen in einer langen Reihe theaterkritischer Autoren aus dem christlichen Lager, deren Ahnherr Tertullian (ca. 150-230) mit seiner Schrift *De spectaculis* war. Dass Masen den menschlichen und literarischen Wert der Komödien des Terenz hier zutreffend beschreibt, darf wohl in Zweifel gezogen werden. Die rhetorischen Fragen bringen eine emotional aufgeladene Geringschätzung zum Ausdruck, die mit der moralischen Verwerflichkeit der dargestellten Personen und Handlungen begründet wird. Dabei steht die erotisch-sexuelle Komponente deutlich im Mittelpunkt des Angriffs. Damit wird der Unterhaltungsaspekt nachträglich in ein problematisches Licht gerückt. Die polemische Kritik richtet sich schließlich auch persönlich gegen die Dramatiker seiner Zeit, die Masen allerdings nicht namentlich anführt. Diese Form von Kritik zeigt, mit welchen Vorbehalten man in der Gesellschaft Jesu den zeitgenössischen Theaterproduktionen begegnete.

3. Einen Ausweg für dieses Problem sieht Masen einzig und allein in der literarischen Zensur, wie sie sich etwa in der Edition „bereinigter Schulausgaben“ mani-

festierte.⁹² Die Möglichkeit, durch Komödien in der Art des Terenz eine moralische Besserung zu erzielen, hält er für eine absurde Vorstellung. Masen argumentiert von der Wirkung der Dramen auf die Zuschauer her: Er nimmt selbstverständlich an, dass die Darstellung von Lastern auf der Bühne ästhetisches Wohlgefallen hervorruft, was auf keinen Fall zu dulden sei. Für die Abqualifizierung des Berufsstandes der Schauspieler wird Cicero als antike Autorität bemüht. Insgesamt spricht aus diesem Text eine große Ängstlichkeit im Hinblick auf einen möglichen Kontrollverlust der Zuschauer beim Anblick moralisch nicht einwandfreier Sachverhalte. Diese Angst geht so weit, dass Masens Bild von der Tradition der Tragödie unsachliche Verzerrungen aufweist.

Die vorliegenden Texte legen die Vermutung nahe, dass sich Masen (und wohl auch andere Jesuiten) speziell mit Komödien schwer getan haben. Wenn man den Begründungen hierfür genauer nachgeht, stellt man zunächst fest, dass die Frage nach den Gattungen im Jesuitentheater offenbar mit großen Unklarheiten verbunden war.

2.1.3. Theorie der dramatischen Gattungen

In der antiken Tradition wurde stets klar zwischen Tragödien und Komödien unterschieden, ein Mittelding gab es nicht. Bei Masen finden wir hingegen die Möglichkeit einer solchen Mischung, konkret gesagt: eine Differenzierung in vier dramatische Grundformen. Er beginnt zunächst mit den klassischen Gattungen Tragödie und Komödie (Caput II):

2.1.3.1. Theorie der Tragödie

Sie wird von Aristoteles folgendermaßen definiert: „Es ist die Nachahmung einer hochstehenden und abgeschlossenen Handlung, die aus Versmaß, Musik und Tanz besteht. Nicht durch eine Erzählung, sondern auf dramatische Art führt sie durch Mitleid und Furcht zu einer Reinigung von ähnlichen Verwirrungen.“ [...]

Der Zweck einer Tragödie ist, dass sie Mitleid und Furcht beim Zuschauer bis zur Mittelmäßigkeit herausfegt. Denn diese Leidenschaften werden nicht etwa (wie einige fälschlicherweise mit den Platonikern und gegen Aristoteles behaupten) angesichts häufiger vor Augen gestellter Gegenstände des Mitleids und der Furcht zunehmen, wofern wir bei ihnen nicht übermäßig lange verweilen, sondern vielmehr werden die ungeordneten Leidenschaften durch die Furcht vor

⁹² Für solche bereinigten Ausgaben sprach sich beispielsweise der jesuitische Pädagoge Juvencius aus.

Lastern und Bestrafungen und durch die Gewohnheit des Mitleids mit den Be-
drängten geheilt, (also) gleichsam durch die Medizin der Tugend.⁹³

Die Interpretation dieser Zweckbestimmung soll sehr gründlich erfolgen, um ein
möglichst profiliertes Bild von Masens Tragödientheorie geben zu können. Da
sich Masen hier auf Aristoteles beruft, ist es an dieser Stelle erforderlich, seine
Rezeption mit der Originalquelle zu vergleichen. Diese lautet⁹⁴:

Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung
von bestimmtem Umfang⁹⁵, in anziehend geformter Sprache, wobei diese
formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt wer-
den – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht – die Jammer und
Schaudern⁹⁶ hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erre-
gungszuständen bewirkt.

Exkurs: Zur Interpretation der Tragödiendefinition des Aristoteles

Die Bedeutung dieser Textstelle ist seit Jahrhunderten Gegenstand kontroverser
Diskussionen. Im Zentrum steht dabei der Begriff *kátharsis*, der üblicherweise mit
„Reinigung“ übersetzt wird. Je nach der grammatikalischen Auffassung des
zugehörigen Genitiv-Attributs *pathemáton* kann man dabei zwei Traditionsstränge
unterscheiden.⁹⁷

- In der *christlichen* Tradition wird *pathemáton* als *Genitivus objectivus* aufge-
fasst, Zielsetzung der Tragödie ist also eine „Reinigung der Affekte“ im Sinne
der Erziehung des Menschen zur Gottesfurcht und zur selbstlosen
Nächstenliebe.
- Die *stoische* Tradition hingegen interpretiert *pathemáton* als *Genitivus sepa-
rativus*, d. h. das Ziel der Tragödie besteht in einer „Reinigung von den

⁹³ § 2 De Tragoedia. [...] Definitur ab Aristotele hoc sensu. Est imitatio actionis illustris ac
absolutae metro, harmonia, ac saltu constans; non enarrando, sed Dramaticè per misericordiam
& metum inducens similitum perturbationum purgationem. [...] Finis Tragoediae est, ut
miseri cordiam & metum in spectatore ad mediocritatem expurget. Non enim, ut nonnulli male
cum Platonis contra Aristotelem hic urgent, ad misericordiae terrorisque objecta saepius
proposita, accrescent hae perturbationes, nisi immoderatè circa ea versemur: sed potiùs vitiorum
ac poenarum metu, miserendique afflictorum consuetudine affectiones inordinatae, tanquam
virtutum remedio, sanabuntur. [...]

⁹⁴ Poetik, Kapitel 6. Die Übersetzung folgt weitgehend Fuhrmann 1982, S. 19.

⁹⁵ [mégethos] bedeutet hier „Umfang“, nicht „Größe“, vgl. Gelfert 1995, S. 16, unter Berufung
auf Joachim Krüger.

⁹⁶ Die Wiedergabe der griechischen Begriffe [phóbos kai éleos] durch „Schauder und Jammer“
stammt von Schadewaldt und wurde von Fuhrmann übernommen.

⁹⁷ Vgl. Gelfert 1995, S. 16.

Affekten“ im Sinne des Ideals der Affektlosigkeit (*apathia*), wie es von der
stoischen Philosophie propagiert wurde.⁹⁸

Beide Richtungen übersetzen *phóbos kai éleos* in „klassischer“ Weise mit „Furcht und
Mitleid“, wobei sich jeweils unterschiedliche Verständnisprobleme ergeben.⁹⁹ Im
Gegensatz zu diesen traditionellen Auffassungen hat sich seit dem 19. Jahrhundert
allmählich ein „medizinisches“ Verständnis der Tragödiendefinition durchgesetzt:
Demzufolge ist Katharsis als „Abreaktion eines Affektstaus“ zu verstehen, wobei die
Übersetzung „Schauder und Jammern“ betont, dass diese Begriffe nicht moralisch
besetzt sind, sondern lediglich die begleitenden physiologischen Affekte umschreiben.
Es ergibt sich also im Laufe einer Tragödie folgende Verlaufskurve der
Affektregulierung: „Phobos bewirkt eine Anhebung des Energieniveaus bis hart an die
Schmerzgrenze, worauf sich die Spannung in Form von Eleos löst und nach Absenken
des Energieniveaus Katharsis im Sinne einer Empfindung von lustvoller Befriedigung
eintritt.“¹⁰⁰ Die Peripetie, also der Zeitpunkt des tragischen Umschlags, ist nach diesem
Modell gleichbedeutend mit dem Übergang von der Phobos-Phase zur Eleos-Phase.¹⁰¹

Wie steht nun Masen zur Aristotelischen Tradition, und in welchen Punkten setzt
er sich davon ab? Auf den ersten Blick scheint er die Definition des Aristoteles
kritiklos zu übernehmen; durch seine Zusätze wird aber deutlich, dass er eine
völlig anders geartete Ästhetik vertritt und ganz eigene Akzente setzt. Ich orien-
tiere mich an der Reihenfolge des Textes:

- In Masens Definition erscheinen, abweichend von Aristoteles, Versmaß, Musik
und Tanz als konstitutive Elemente. Diesen „Zusätzen“ wird also ein höheres
Gewicht gegeben als bei Aristoteles.¹⁰²

⁹⁸ Zum stoischen *apathia*-Ideal vgl. Hirschberger 1980, S. 268f., ausführlicher Pohlenz 1984, S.
150: „Alle Affekte sind unbedingt verwerflich. Denn sie stammen aus der Schwäche des Logos,
der den Einflüssen der Außendinge erliegt und auf seine Selbstbestimmung und seine
wesensgemäße Betätigung verzichtet.“

⁹⁹ Die christliche Position hat Schwierigkeiten zu erklären, wie dieser Reinigungsvorgang
ablaufen kann, während die stoische Position offen lässt, warum die Reinigung überhaupt
erstrebenswert ist.

¹⁰⁰ Gelfert 1995, S. 17.

¹⁰¹ Dazu Gelfert 1995, S. 22, verdeutlichend: „Dies ist der physiologische Ablauf, der allen
körperlichen Lusterlebnissen vom Niesen bis zum Orgasmus zugrunde liegt.“

¹⁰² Diese Bestimmungen beziehen sich formal, nicht inhaltlich, auf die „qualitativen Teile“ der
Tragödie, von denen Aristoteles im 6. Kapitel der Poetik spricht. Bei diesem sind dies jedoch
die Inszenierung [*óps eos kósmos*], die Melodik [*melopoia*] und die Sprache [*léxis*], also die
visuelle, auditive und linguistische Dimension als konstitutive Elemente. Masen beschreibt hier
lediglich Zusätze.

- Masen unterschlägt den Aristotelischen Gedanken, dass die Tragödie Affekte hervorruft, und ist völlig auf die Idee der „Reinigung“ fixiert. Er betont, dass „Mitleid und Furcht“ durch das Ansehen von Tragödien *nicht* zunehmen sollen, ja er warnt ausdrücklich vor einer übermäßigen Rezeption. Er mischt sich damit in eine lebhafte Debatte um den Sinn der Affektinduktion im Theater ein. Die Grundfrage lautet: Dient das Drama primär der Erregung von Affekten oder aber der Kontrolle derselben? Masen vertritt dabei klar den (von ihm für aristotelisch gehaltenen) Standpunkt der Affektkontrolle.
- Masen unterscheidet die klassischen kathartischen Affekte, die er traditionell mit „Mitleid und Furcht“ (*misericordia et metus*) übersetzt, von anderen Affekten, die er als „ungeordnete Leidenschaften“ (*affectiones inordinatae*) bezeichnet. Diese *affectiones inordinatae* sind diejenigen, die gereinigt bzw. beseitigt werden müssen. Mit dieser Formulierung macht Masen seine jesuitische Verwurzelung deutlich, denn sie spielt natürlich auf die „erste Anmerkung“ in den Exerzitien des Ignatius an, derzufolge der Exerzitant alle ungeordneten Anhänglichkeiten von sich entfernen soll, um sein Seelenheil zu finden (vgl. Kapitel 2).
- Die Affekte „Mitleid und Furcht“ erscheinen bei Masen in einer eigenartigen Ambivalenz: einerseits betont er in einer sehr auffälligen Formulierung, dass sie „herausgefegt“ (*expurgare*), also beseitigt werden sollen, andererseits dienen sie aber auch der moralischen Vervollkommnung des Menschen („als Medizin der Tugend“), indem sie die *affectiones inordinatae* verdrängen können.¹⁰³
- „Furcht und Mitleid“ sollen nicht völlig beseitigt werden, sondern nur *ad mediocritatem*. Diese Formulierung spielt auf die Horazische Lebensmaxime der *aura mediocritas* an,¹⁰⁴ womit ein „goldener Mittelweg“ zwischen den Extremen als sinnvolle moralische Einstellung empfohlen wird. Diese gemäßigte Einstellung steht im Gegensatz zum stoischen Ideal der völligen Affektlosigkeit und bringt eine vorsichtige Offenheit gegenüber den kathartischen Affekten zum Ausdruck.
- Den Affekt der „Furcht“ (*metus*) deutet Masen engführend als Angst „vor Lastern und Bestrafungen“. Die letztere Formulierung ist offenbar im Sinne eines *Hen dia dyoin* aufzufassen als Furcht „vor der Bestrafung von Lastern“. Masen geht davon aus, dass vor allem durch diese (gemäßigte!) Straffängst die sonstigen *affectiones inordinatae* ausgetrieben werden können, somit stellt er die Tragödie in den Dienst eines erzieherischen Programms. Die Angst vor Bestrafung ist natürlich vor dem Hintergrund des jesuitischen Erziehungssystems zu verstehen,

¹⁰³ Vgl. bereits Scheid 1898, S. 37: „Die vielumstrittene *kátharsis tôn pathemáton* faßt der Jesuit als wirkliche ethische Besserung auf.“

¹⁰⁴ Horaz, car. II 10, 5.

denn sie spielte in der katholischen Moraltheologie bis ins 20. Jahrhundert hinein, insbesondere in Beichtspiegeln, eine bedeutende Rolle, wo sie als „unvollkommene“ Form der Reue angesehen wurde und im Gegensatz zur „vollkommenen“ Reue aus Liebe stand.¹⁰⁵

- Das „Mitleid“ (*misericordia*) hingegen sieht Masen als eine Aufgabe der Gewöhnung an. Ganz anders als bei Aristoteles geht es also nicht um einen starken physiologischen Affektausbruch, sondern um eine gemäßigte und kontrollierte Form von Einfühlung. Extreme emotionale Erschütterungen sollen durch die Vernunft überwunden und „unschädlich gemacht“ werden.
- Masen steht somit als Jesuit sowohl in der christlichen als auch in der stoischen Tradition der Aristoteles-Rezeption, denn er fasst die *Katharsis* zum einen als Mäßigung der Affekte „Mitleid und Furcht“ (Genitivus objectivus) auf, zum anderen als Befreiung von den sonstigen ungeordneten Affekten (Genitivus separativus).
- *Katharsis* ist also bei Masen definiert als „Heilung der ungeordneten menschlichen Triebhaftigkeit durch den gezielten und maßvollen Einsatz von Straffängst und habitueller Einfühlung.“

Bezieht man die literarische Ausgestaltung der Tragödienhandlung in den Vergleich mit ein, so liegt der tiefere Grund für die abweichende Zweckbestimmung darin, dass Masen einen anderen Typus des „tragischen Helden“ voraussetzt, nämlich den christlichen Märtyrer. Masen grenzt sein Heldenideal folgendermaßen von der Aristotelischen Position ab:¹⁰⁶

Als tragische Charaktere (*tragicæ personae*) also können hochgestellte Personen, von den Kaisern bis herab zu den Grafen, Bischöfen, Heerführern und Staatslenkern angesehen werden. Diese berühmte Person soll nach der Forderung des Aristoteles sich nicht durch besondere Lasterhaftigkeit auszeichnen – da sie so eher Empörung und Beifall für die Strafe als Mitleid hervorrufen wird –, noch andererseits besonders tugendhaft sein; das gilt besonders für eine Person, die jedes Unglück gelassen hinnimmt, weil unerschrocken aufgenommene Schicksalsschläge anderen Menschen keinen Schrecken einzuflößen vermögen und die folgende Strafe Zorn auf den Dichter hervorruft. Diese Ansicht des Aristoteles muß meiner Meinung nach etwas differenziert werden; denn wenn es auch richtig ist, daß ein sein Schicksal beklagender Held größeren Schrecken hervorruft, so wird dennoch ein tapferer Mann, der eine Bestrafung nicht verdient (und die schwersten Strafen trafen die Märtyrer), ohne selbst sich

¹⁰⁵ Vgl. beispielsweise noch im Katechismus für das Erzbistum Paderborn von 1955, S. 89: „Wir haben eine unvollkommene Reue, wenn uns die Sünde leid tut wegen der Strafen, die wir von Gott dafür verdient haben (aus Liebe zu uns selbst). [...] Wir haben eine vollkommene Reue, wenn uns die Sünde leid tut aus Liebe zu Gott.“

¹⁰⁶ Palaestra, Pars III, Liber II, zitiert nach George 1972, S. 119f., Übersetzung S. 123.

schrecken zu lassen, durch die Härte der in Aussicht stehenden Strafe die Zuschauer doch in Schrecken versetzen. Oder besser, die entstandene Furcht wird auf das Trefflichste geläutert, wenn die Standfestigkeit des Mannes offenbar wird, so daß wir bei ähnlichen Schicksalsschlägen nicht durch ein Übermaß des Schreckens von der rechten Bahn abweichen. Je mehr ferner ein jeder aufgrund seiner Tugend seine Bestrafung nicht zu verdienen scheint, desto leichter wird er Mitleid erwecken.

1. Masen betont zu Beginn die sogenannte „Ständeklausel“, die ebenfalls bereits bei Aristoteles grundgelegt ist und in den Poetiken der Renaissance und des Barocks einen sehr hohen Stellenwert hatte.

2. Er grenzt sich ausdrücklich von der Aristotelischen Konzeption des „mittleren Helden“ ab, der weder ganz gut noch ganz böse ist.¹⁰⁷ Statt dessen erklärt er den christlichen Märtyrer zum Idealhelden der Tragödie und schafft dadurch einen „untragischen“ Helden. Wie Gelfert präzise feststellt, fehlt dem Märtyrertod ein wesentliches Element des Tragischen, nämlich das Scheitern (schließlich stellt der Märtyrertod aus gläubiger Sicht stets einen Triumph dar).¹⁰⁸ Dabei ist zu kritisch zu beachten, dass Masens Forderungen der faktischen Vielfalt des Jesuitendramas gar nicht entsprachen. Wie Szarota gezeigt hat, war die Blütezeit der Märtyrertragödien innerhalb der Geschichte des Jesuitentheaters eher in der Anfangszeit (1. Phase), während seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, also zur Zeit des Erscheinens von Masens *Palaestra*, Erziehungsfragen und Familienprobleme viel beliebter waren.

3. Das Erwecken von „Mitleid“ stellt in dieser Konzeption kein Problem dar. Die „Furcht“ hingegen erhält einen anderen Stellenwert als bei Aristoteles. Masen spricht an dieser Stelle von „Schrecken“ (*terror*) statt von „Furcht“, was stärker den physiologischen, ja pathologischen Aspekt akzentuiert. Dabei ist es die Darstellung eines Martyriums an sich, die Schrecken hervorruft. Durch die Tugend der *constantia*, die der Held verkörpert, wird dieser Schrecken jedoch wieder „geläutert“ (*purgare*, entsprechend dem griechischen *katharéo*). Die eigentliche Katharsis besteht also diesem Text zufolge nicht in der Affekterzeugung, sondern in der Affektbeseitigung durch Tugendhaftigkeit. Der Rezeptionsvorgang wird in Analogie zum Ignatianischen „Übungsverfahren“ dargestellt: der Held auf dem Theater ist unerschrocken, damit der Zuschauer (trotz momentanen Schreckens)

¹⁰⁷ Aristoteles, Poetik, Kap. 13: „So bleibt der Held übrig, der zwischen den genannten Möglichkeiten steht. Dies ist bei jemandem der Fall, der nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers [...]“ (Übersetzung Fuhrmann 1982)

¹⁰⁸ Vgl. Gelfert 1995, S. 13. Ein tragischer Tod im strengen Sinne nur dann gegeben, wenn folgende Merkmale vorliegen: „Der Untergang ist unnatürlich, nicht zufällig, ungewollt, selbstverschuldet und moralisch nicht völlig verdient.“ (ebd., S. 14).

auf Dauer ebenfalls standhaft und unerschrocken wird. Somit dominiert in Masens Tragödientheorie deutlich der Aspekt des *docere*, welchem das *animos movere* als Mittel zum Zweck untergeordnet ist. Der Gedanke des *delectare* taucht hier gar nicht mehr auf.

2.1.3.2. Theorie der Komödie

Hier ist zunächst ein Blick auf Masens Bestimmung der Komödie als traditionellem Gegenstück der Tragödie zu werfen. Er definiert sie wie folgt:

Sie wird in Anlehnung an die Tragödie beschrieben: Es ist die Nachahmung einer Lachen bewirkenden und abgeschlossenen Handlung, sie verwendet ein gewöhnliches Versmaß und bewirkt auf dramatische Weise durch Hoffnung und Freude eine Reinigung von ähnlichen Affekten.¹⁰⁹

Da das zweite Buch der Aristotelischen Poetik, das sich mit der Komödie befasst, bekanntlich nicht erhalten ist, ist ein Vergleich mit der entsprechenden Definition hier nicht möglich. Als Vergleichsquellen zur Komödientheorie seien daher eine andere einschlägige Stelle aus der Poetik des Aristoteles sowie die Komödiendefinition des französischen Philologen Julius Caesar Scaliger (1484–1558) angeführt, der mit seinen *Poetices libri septem* 1561 das bedeutendste Poetik-Lehrbuch des 16. Jahrhunderts herausgab und deshalb von Masen häufig zitiert wird:

Aristoteles, Poetik, Kap. 5:

Die Komödie ist, wie wir sagten, Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Häßlichen teilhat.¹¹⁰

Scaliger, Poetices Lib. I, Cap. 5:

Wir wollen die Komödie also folgendermaßen definieren: ein dramatisches Gedicht, reich an Intrigen, mit glücklichem Ausgang, in gewöhnlicher Sprache. Die nämlich, die für die Lateiner folgende Definition aufstellten, irren: „Die Darstellung von Privatpersonen und bürgerlichen Geschäften ohne gefährliche Situationen.“¹¹¹

Man sieht, dass Masen in seiner Definition ganz andere Schwerpunkte setzt als Aristoteles und Scaliger: es kommt ihm auch bei der Komödie vor allem auf die *Katharsis* an. Auffällig ist die systematische Art, in der er Komödie und Tragö-

¹⁰⁹ § 3 De Comoedia. [...] Describitur appositè ad Tragoediam. Est imitatio actionis ridiculae & absolutae, metro familiari constans. Dramaticè per spem ac gaudium inducens similitum affectionum purgationem.

¹¹⁰ Übersetzung Fuhrmann 1982, S. 17.

¹¹¹ Übersetzung Deitz 1994, S. 49. Der Originaltext lautet: Comoediam igitur sic definiamus nos: poema dramaticum, negotiosum, exitu laetum, stylo populari. Errarunt enim, qui Latinis sic definivere, privatarum personarum, civilium negotiorum comprehensio sine periculo.

die einander entgegensetzt, so dass jeder Einzelbestimmung jeweils eine andere entspricht, auch wenn diese Entsprechungen nicht in jedem Falle systematisch sind.¹¹² Von Aristoteles entlehnt erscheinen die Geschlossenheit der Handlung (*actio absoluta*) und die dramatische Darstellungsform; hinzu tritt in Analogie zur Tragödiendefinition die kathartische Zielsetzung mit den angestrebten Affekten Freude und Hoffnung. Aus Scaligers Definition scheint sich Masen hingegen kaum bedient zu haben.

An späterer Stelle äußert sich Masen ausführlicher zu Problemen der Komödie im Jesuitentheater. Aus dem Text geht hervor, dass Masen für diese Gattung trotz der anfangs geäußerten Vorbehalte verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten einräumt:

Dicitur actionis ridiculae quae scilicet à gravibus personis ac tragicis aliena vilioribus competat, atque ad risum excitandum idonea sit, uti certe scelera & lenonum ac meretricum consuetudines esse nequeunt, cum vitium nullum risu aut gaudio; sed indignatione potius excipiendum videatur, quod aperte etiam Aristoteles de Comoedia cap. 5. tradit, videlicet.

Esse illam pejorum hominum imitationem, non secundum omne vitium, sed secundum ridiculum, quod sit turpitudine quaedam, quae nec dolorem adferat nec corruptionem sicut facies distorta ac turpis est sine dolore. quae sententia multas veterum Comoedias jugulat.

Illa igitur turpitudine probatur, quae sine gravi est scelere, qualis in iis ferè reperitur rebus, quae à communi ratione atque ordine deflectunt, ut in corpore distorta mem-

Es ist [bei der Komödie] von einer „Lachen erzeugenden Handlung“ die Rede, der freilich ernste und tragische Figuren fremd sind und die sich mit geringeren begnügen soll, und geeignet ist, Lachen hervorzurufen. Gewiss können die Verbrechen und Gebräuche von Kupplern und Dirnen so nicht sein, da ein Laster offensichtlich nicht mit Lachen und Freude, sondern vielmehr mit Entrüstung aufgenommen werden muss. Das sagt auch Aristoteles explizit im 5. Kapitel seines Buches über die Komödie: Sie sei eine Nachahmung der schlechteren Menschen, nicht im Hinblick auf jegliches Laster, sondern im Hinblick auf das Lächerliche, welches eine gewisse Hässlichkeit sei, die kein Leid und kein Verderben verursache, so wie z.B. ein entstelltes und hässliches Gesicht ohne Leid ist. Diese Auffassung macht viele Komödien des Altertums zu Schanden.

Diejenige Hässlichkeit wird also gebilligt, die ohne schweres Vergehen ist, wie sie gewöhnlich bei den Dingen zu finden ist, die von der allgemeinen vernünftigen Ordnung abweichen, beispielsweise im körperlichen Bereich entstellte Glieder, Augen, Nasen,

bra, oculi, nasus, os, pedes, venter obesus, statura gigantaea, aut pygmaea, strabae, rugosae, edentulae anus, phrenetici ac phantastici, in officiis ac munere ut Doctor aliorum insanus, absurdarum opinionum magistri, immoderati atrium viriumque jactatores in quibus contrarium eminent.

Denique in personis sunt agrestes, Agasones, Parasiti, Eucliones, Thrasones, fures, ebrii, callidi, senes emuncti auro, delusi à juvenibus. Quin & habitus non parum leporis adfert. Sic Parasiti naso olim incurvo, pendulis incedebant auribus. Placebit demum quicquid raritate sua risum meretur, modo dolore careat, si poena aut casus fit; & indignatione, si inter crimina censeatur: qualis ebrietas apud Germanos.

Lepidè tamen aliquando scelus etiam plectitur, ut *Rusticus* noster, quod immoderatè servitute pressisset servum, vicissim illi servire cogitur. Suspenditur in *Telesbio* ipse à fure Carnifex. [...]

Metrum ex Iambis Trocheisque liberius multò, ac magis vulgo aptum requirit, neque cantum saltumque, uti nec Chorum exigit, quod ad delectandum prae tragico sit magis idoneum.

Münder oder Beine, ein dicker Bauch, Riesen- oder Zwergwuchs, Schieläugigkeit und Falten, zahnlose Greise, Hirnwütige und Phantasten, oder im Bereich der Amts- und Würdenträger ein Arzt, der selbst krank wird, ein Lehrer, der absurde Auffassungen vertritt, oder Leute, die unmäßig mit ihren Fertigkeiten und Kräften prahlen, bei denen aber das Gegenteil zum Vorschein kommt.

Schließlich gibt es unter den Figuren Bauern, Stallknechte, Schmarotzer, Euklionen, prahlende Soldaten, Diebe, Betrunkene, Gewitzte, sowie alte Leute, die von den Jungen getäuscht und um Gold betrogen werden. Zudem schafft auch das Aussehen nicht wenig Komik (*lepus*). So traten die Parasiten früher mit krummer Nase und abstehenden Ohren auf. Gefallen wird schließlich alles, was aufgrund seiner Seltenheit Lachen verdient, nur soll es von Leid frei bleiben, wenn eine Bestrafung oder ein Unglücksfall eintritt, und von Entrüstung, wenn es unter die Vergehen gerechnet werden sollte, wie z.B. die Trunkenheit bei den Deutschen.

Auch ein Vergehen kann gelegentlich auf komische Art (*lepidè*) bestraft werden, wie unser „Bauer“, weil er seinen Knecht durch unmäßige Härte bedrängt hatte, nun seinerseits gezwungen wird, diesem dienstbar zu sein. Im „Telesbios“ wird der Henker persönlich von einem Dieb aufgeknüpft. [...]

Sie verlangt ein viel freieres und volkstümlicheres Versmaß aus Jamben und Trochäen, aber keinen Gesang und Tanz, wie sie auch keinen Chor verlangt, da sie zur Unterhaltung geeigneter ist als die Tragödie.

- Auffällig ist, dass Masen in der Komödie die Provokation bestimmter Affekte wie z. B. Leid und Entrüstung unbedingt ausschließen möchte. Grund dafür ist sein Bestreben nach einer „Reinheit“ der Gattung, denn diese Affekte sollen der Tragödie vorbehalten sein.

¹¹² Die Bestimmung *illustris* in Bezug auf die Tragödie bezieht sich auf das formale Kriterium der Ständeklausel. Dagegen steht auf Seiten der Komödie die Bestimmung *ridiculus* als inhaltliches Kriterium der Handlung.

- Masen missdeutet Aristoteles' Vorschrift, die Komödie solle „schlechtere“ Menschen (*peiores homines*) darstellen. Statt dessen spricht er im Sinne der Ständeklausel von „geringeren Menschen“ (*personae viliores*).
- Als Gegenmodell zu der oben geschilderten verwerflichen Form von Komödien, bei denen unzüchtige Handlungsweisen vorgeführt werden, setzt Masen eine „saubere“ Komödie. Die Kategorie des Hässlichen bzw. Lächerlichen, die den klassischen Gegenpol zum Erhabenen der Tragödie bildet, wird durch die Darstellung des Normabweichenden umgesetzt, wobei sich diese Normabweichung auf körperliche oder charakterliche Züge sowie auf den Seltenheitswert einer Begebenheit stützen kann.
- Erstaunlich scheint, dass Masen aufgrund der Unterhaltungsfunktion der Komödie Musik und Tanz ausschließt. Man würde eher das Gegenteil erwarten.
- Im Hinblick auf die kathartischen Affekte ergibt sich ein logisches Problem. In der oben zitierten Definition war zu lesen, dass eine Komödie Freude und Hoffnung bewirken soll, um die Zuschauer von diesen Affekten zu befreien. Hier stellt sich nun die Frage: Warum sollen die Menschen denn überhaupt von Freude und Hoffnung befreit werden? Diese Affekte sind doch sehr positiv und auch von einem christlichen Standpunkt aus kaum anfechtbar. Denkbar wäre hier allenfalls eine (modern gesprochen) „desillusionierende Funktion“ der Komödie in dem Sinne, dass trügerische Hoffnungen entlarvt werden; ich habe allerdings dafür bislang keine Belege finden können.

2.1.3.3. Theorie der gemischten Gattungen

An einer anderen Stelle der *Palaestra* (Liber I, Caput VI, am Ende) nimmt Masen eine vergleichende Gegenüberstellung beider Dramengattungen vor, bei der er genau sechs Kriterien unterscheidet:

Aus all diesen Punkten wird man den Unterschied zwischen Tragödie und Komödie leicht herausstellen können: Jene behandelt ernste und traurige Stoffe, diese leichte und heitere. Jene stellt hochstehende Personen vor, diese meist einfache. Jene bewirkt unangenehme Affekte, diese angenehme. Jene hat einen betrübnissen Ausgang, diese einen Lachen bewirkenden. Jene hat einen erhabenen und maßvollen Stil, diese einen niedrigen und mittelmäßigen. Jene bevorzugt den Kothurn, diese den Soccus.¹¹³

¹¹³ *Cothurnus* und *soccus* sind Bezeichnungen für das Schuhwerk der Tragödien- bzw. Komödienschauspieler. Lateinische Originalfassung des Zitiertes: *Ex his omnibus Tragoediae Comoediaeque discrimen haud difficulter colliges. Nam 1. materias illa graves, luctuosasque:*

Die „Sauberkeit“ dieser außerordentlich differenzierten Unterscheidung gab nun den Ausschlag dafür, dass Masen noch weitere Dramengattungen postulieren musste. Er stand vor einem Konflikt zwischen Idealtypen und Wirklichkeit, denn die faktische Dramenproduktion (insbesondere innerhalb des Jesuitenordens) ließ sich nicht im Hinblick auf alle sechs Kriterien mit dieserer Gattungsdichotomie erfassen. Offensichtlich hatte Masen kein Problem, in diesem Punkt von der Tradition abzuweichen und eigene Wege zu gehen.¹¹⁴ Die beiden von Masen neu in die jesuitische Theatertheorie eingeführten Gattungen erklärt er in Anknüpfung an die oben zitierten Definitionen wie folgt:

Die Tragikokomödie ist die Nachahmung entweder einer ausschließlich erhabenen Handlung oder einer Mischung aus Erhabenem und Lachen Bewirkendem, in passendem Versmaß, die von Unglück und Mitleiden in Glück und Freude umschlägt.¹¹⁵ [...]

Die Komikotragödie ist die Nachahmung entweder einer rein Lachen bewirkenden, oder einer teils erhabenen, teils Lachen bewirkenden Handlung, mit einem Versmaß, das dem Gegenstand entspricht, und die von Glück und Freude in Unglück und Schmerz umschlägt, oder bei der es einen entgegengesetzten Umschlag gibt.¹¹⁶ [...]

Die Tragikokomödie wird man leicht von der Komikotragödie und beide von den übrigen Dramentypen unterscheiden können, weil die erstere mit einem fröhlichen, die andere mit einem traurigen Ende schließt, in den übrigen Teilen

haec faciles, lactasque complectitur. 2. Illa personas nobiles: haec plerumque ignobiles. 3. Illa affectus tristes: haec amoenos. 4. Illa exitum miserabilem, haec ridendum. 5. Illa stylum sublimem temperaturumve: haec infimum mediumve. 6. Illa cothurnum, haec soccum amat.

¹¹⁴ Die Begriffe „Komikotragödie“ und „Tragikokomödie“ stammen offenbar von Masen, während die *Idee* einer Mischform aus Tragödie und Komödie bereits sehr alt ist. Die ähnlich klingende, bekanntere Bezeichnung „Tragikomödie“ geht bereits auf die Antike zurück (Plautus' *Amphitruo* 50-63), wird dort aber lediglich als scherzhafte Bezeichnung verwendet. Scaliger und andere Poetiker der Renaissance kennen ebenfalls den Begriff der „Tragikomödie“ und bestimmen sie als „ernstes Spiel mit heiterem Ausgang“ (Wilpert *SachW*, S. 842). In Italien erfolgte am Ende des 16. Jahrhunderts eine poetologische Fundierung der Tragikomödie durch Giovanni Battista Guarini, dessen bedeutendste Tragikomödie *Il Pastor Fido* (Venedig 1590) im Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte der Oper bedeutsam ist. Zu Guarini vgl. Bareiß 1982, S. 353-369.

¹¹⁵ § 4 De Tragicocomoedia. Tragicocomoedia Est actionis & vel illustris tantum, vel illustris ridiculaque permista convenienti metro imitatio, ab infelicitate & comiseratione ad felicitatem ac gaudium terminata.

¹¹⁶ § 5 De Comicotragoedia. Comicotragoedia est actionis, vel tantum ridiculae, vel illustris partim & ridiculae, per appositum rebus metrum imitatio à felicitate & gaudio ad infelicitatem & dolorem, aut ad utramque simul ab utraque opposita conversa, [...]

aber tragische Vorgänge, Personen, Kleidung und Sprache mit komischen vermischt sind.¹¹⁷

Wie die Namen schon sagen, stellen die beiden von Masen hinzugezogenen Dramentypen unterschiedliche Mischformen aus Komödie und Tragödie dar. Diese Mischformen definiert Masen nach den zwei Kriterien Handlungsverlauf und Ausgang. Nach Aristoteles ist, wie erwähnt, für jede Tragödie ein „Umschlag“ (*Peripetie*) erforderlich, wobei dieser zum Guten oder auch zum Schlechten erfolgen kann. Masen systematisiert diese Theorie in erheblichem Maße und kommt so auf folgende Matrix:

	trauriger Ausgang	freudiger Ausgang
tragische Handlung	Tragödie	Tragikokomödie
komische Handlung	Komikotragödie	Komödie
gemischte Handlung	Komikotragödie	Tragikokomödie

Mit dieser Matrix ist man in der Lage, der Vielfalt jesuitischer Theaterproduktion besser gerecht zu werden als mit der traditionellen Aristotelischen Gattungsdichotomie.

2.1.4. Frauenrollen im Jesuitendrama

Ein besonderes Problem stellt die Frage der Darstellung weiblicher Rollen auf dem Jesuitentheater dar, was bereits bei der Betrachtung der *Ratio studiorum* zu erkennen war. Zur Klärung: nirgendwo geht es im Jesuitentheater um den Auftritt wirklicher Frauen auf der Bühne, sondern stets um den Auftritt von Männern bzw. Jungen in weiblichen Kostümen. Wie stand Masen zu diesem pädagogischen Problem? Nikolaus Scheid behauptet in seiner Monographie von 1898, dass Masen Frauenrollen nicht beanstandet habe.¹¹⁸ Ich möchte dieses Urteil unter Zuhilfenahme der Originalquelle korrigieren:

Eine andere Ausstattung gibt es bei der Bekleidung der Figuren. Hier muss man sich vor allem davor hüten, dass Personen auftreten, die der Bühne nicht würdig sind, wie z.B. Frauen, wenn sie in Kleidung und Aufgabe irgendeinen Anschein von Leichtigkeit (*levitas*) vor sich hertragen. Dabei schließen wir Greisinnen, Bauermädchen oder irgendeine höllische Furie nicht aus. Es sei dir erlaubt, mit Plautus die *Inopia* (Allegorie der Armut) auf die Bühne zu bringen, nicht jedoch

¹¹⁷ Tragicocomoediam faciliè etiam à Comicotragoedia & utramque à reliquis separabis, quod prior laeto exitu, tristi altera terminetur, in ceteris verò partibus tragicas res, personas habitumque ac dictionem cum Comicis permisceant.

¹¹⁸ Vgl. Scheidt 1898, S. 39.

die *Luxuria* (den Überfluss), ja ich kann dir noch nicht einmal im Hinblick auf die *Continentia* (Selbstbeherrschung) zuraten, denn wenn sie auch von ihrer Aufgabe her rechtschaffen ist, könnte sie doch durch Kleidung und Gesicht die Tugend, zu der sie mit Worten rät, in den Seelen lüsterner Männer ins Gegenteil verkehren, wenn sie nicht in einer Kleidung daherkommt, die sich von der weiblichen unterscheidet.¹¹⁹

Wie schon oben im Hinblick auf die Figurenverwendung generell zu beobachten war, ist die *levitas* („Leichtsinn, Wankelmut“, moderner ausgedrückt „Lockerheit“) für Masen das entscheidende Kriterium für die Möglichkeit von Frauenrollen, wobei dies in erster Linie an der Optik der Kostümierung festgemacht wird. Psychologisch nüchtern und ohne falsche Schuldzuweisungen an die Frauen betrachtet er als Hauptproblem solcher Auftritte die möglichen negativen Folgen für das männliche Publikum und verfolgt somit die klassischen Prinzipien einer „Vermeidungspädagogik“. Nicht ganz schlüssig sind Masens Beispiele für solche Frauenrollen, denen eine solche *levitas* offenbar nicht anzusehen war: Warum soll *Inopia* auftreten dürfen, ein Bauermädchen jedoch nicht? Insgesamt scheint mir Masens Urteil in dieser Frage zwar differenziert, jedoch aufgrund der zahlreichen Ausschließungen immer noch recht streng.

2.1.5. Die Funktion der Musik im Drama

Masen geht an verschiedenen Stellen seiner Abhandlung auf den Einsatz von Musik im Jesuitentheater ein. Im 4. Kapitel des ersten Buches (§ 1, Punkt 4, Seite 21) schreibt er, nachdem zuvor vom antiken Tragödienchor die Rede war:

Schließlich verwendet man in unserer Zeit anstelle eines Chores zuweilen Instrumental- oder Vokalmusik, gelegentlich auch einen tragischen Tanz (bei dem jedoch die Leichtigkeit fehlen muss). Wenn diese Dinge in einer stummen Szene erfolgen, wobei eine körperliche Darstellung (*schema*) einer geschehenen oder noch zu vollziehenden Handlung geboten wird, sollen Musik und Tanz [dieser Darstellung] in geeigneter Weise angepasst werden. Diese Sache hat große Bewegungen der Seele [zu Folge], die mit Lust verbunden sind.¹²⁰

¹¹⁹ Alter in *personarum habitu apparatus est. Cavendum hic inprimis ne personas theatro indignas, ut sunt feminae, quando in habitu officiove aliquam speciem levitatis prae se ferunt; ubi anus, rusticellas, aut aliquam infernalem Megaeram non excludimus. Inopiam tibi etiam cum Plauto introducere licebit, non Luxuriam, imò vix ipsam tibi Continentiam suaserim, nam ut officio proba sit, habitu tamen vultuque, quam verbis suadet virtutem, in animis lascivorum hominum evertere poterit: nisi diverso à feminis cultu incedat.*

¹²⁰ Porro Chori loco, hoc aevo quandoque instrumentalis, vocalisque musica, tum etiam Tragicus saltus nonnumquam (à quo tamen levitatem abesse convenit) usurpatur, quae si proposito aliquo, per scenam mutam rei gestae aut etiam gerendae schemate fiant, ad quòd musica saltusque opportunè aptetur; magnos res habet cum cum voluptate conjunctos animorum motus.

Scheid hat kritisiert, dass Masen durch das *porro*, mit welchem er vom Thema des antiken Tragödienchors zum vorliegenden Abschnitt hinleitet, einen Gedankensprung vollziehe. Dies ist m.E. nicht nachvollziehbar, da Musik und Tanz in seiner Interpretation eben die Aufgaben des antiken Chors übernommen haben, ein Gedanke, der im 19. Jahrhundert von Richard Wagner für seine Theorie des Musikdramas aufgegriffen wurde. Zu dieser Textstelle ist folgendes festzuhalten:

1. Masen verbindet den Einsatz von Musik mit einer *scena muta*. Eine *scena muta*, französisch *tableau vivant*, deutsch *Lebendes Bild*, ist eine von Masen ins Jesuitentheater eingeführte dramaturgische Besonderheit.¹²¹ Die Bühnenfiguren bringen dabei die Kernaussage einer Szene in der Weise zum Ausdruck, dass sie eine Weile stumm und bewegungslos in einer aussagekräftigen Position verharren. Die *scena muta* erfüllt für das Drama verschiedene Funktionen: Zum einen stellt sie eine Form der inhaltlichen Verdichtung dar. Albrecht Schöne hat dabei auf die strukturelle Entsprechung der *tableaux vivants* mit barocken Emblemen und somit auf ihre damalige „Modernität“ hingewiesen.¹²² Schon damals dürfte außerdem den Pädagogen aufgefallen sein, dass diesen Lebenden Bildern erhebliche didaktische Qualitäten innewohnen wie z.B. Anschaulichkeit, Fähigkeit der bündelnden Zusammenfassung der Kernaussagen und Möglichkeit zu mehrkanaliger Vermittlung. Im Unterschied zu diesen historischen Formen der Lebenden Bilder wird in der heutigen Unterrichtsmethodik vor allem die Herstellung derartiger „Standbilder“ durch die Schüler selbst diskutiert. Für die Jesuiten war dagegen selbstverständlich, dass die Inhalte allein vom Lehrer bzw. Dramenautor vorgegeben wurden.

2. Die Musik soll sich der dargestellten Szene anpassen (*aptare*). Somit erfüllt sie im Rahmen der vorgeführten *Scena muta* eine dienende Funktion. Auffällig ist, dass Masen hier dasselbe Verb benutzt, das auch Kircher häufig für eine solche dienende Funktion der Musik verwendet.

3. Masen thematisiert die Funktionen *movere* und *delectare*. Dabei ist die zu erzeugende „Lust“ (*voluptas*) eine Folgeerscheinung bzw. ein Nebenprodukt der seelischen Bewegung.¹²³ Dies ist eine der wenigen Stellen, an denen Masen auf

¹²¹ *Scenae mutae* hat es zuvor bereits außerhalb des Jesuitentheaters gegeben, beispielsweise in mittelalterlichen Krippen- oder Fronleichnamsspielen oder in Festakten der Renaissance. Zur Literatur vgl. Wilpert 2001, S. 453.

¹²² Vgl. Schöne 1993. Vgl. auch Braak 1981, S. 132: „Die lebenden Bilder tragen, wenn sie nicht nur den Prolog ersetzen wollen, Exempelcharakter mit emblematischen Zügen.“ Masen verwendete solche *Scenae mutae* unter anderem in seinem Drama *Telesbius*.

¹²³ Das übersieht George 1972, S. 127, wenn er schreibt: „Ähnlich verwirft er [sc. Masen] die im Barock so beliebten komischen Zwischenspiele und betont, die musikalische Begleitung habe nicht angenehme Abwechslung, sondern eine Steigerung der emotionalen Affekte [sic!] zu bewirken.“

die Unterhaltungsfunktion des Theaters Bezug nimmt. Während er auf der einen Seite wiederum vor der *levitas* beim Tanz warnt, scheint ihm der Begriff *voluptas* offenbar moralisch einwandfrei. Wichtig für die vorliegende Fragestellung ist außerdem das 6. Kapitel des ersten Buches. Dort heißt es (S. 33):

Über die äußerlichen Zusätze der Dramen, wie z.B. Titel, Ausstattung und Musik. Hierzu gehören der Titel des Stücks, die Ausstattung der Bühne, Musik, Tanz und Bühnenbild.

1. Den Titel nimmt man von der Hauptfigur, vom Ereignis, vom Schauplatz oder einem anderen Zusatz her, nur soll er unter den übrigen Dingen hervorragen. [...]

2. Die Ausstattung ist eine doppelte: die der Bühne und die der Figuren. [...] In unserer Zeit aber ist das Theater eine Welt für die Fürsten, wo sie Kriegsspektakel ausschmücken und den Stoff für Tragödien hergeben können.

3. Außerdem zog der Regisseur [in der Antike] auch Musik hinzu und fügte sie gelegentlich zwischen die Akte ein (wie es aus Terenz und Plautus zusammengetragen wird). Wie Scaliger sagt, gibt es dabei verschiedene (Ton-)Geschlechter: dorisch ist ernst und der Tragödie eigen, äolisch ist jubilierend und exzessiv, jonisch ist knapp und weich, phrygisch ist aufgekratzt und passt zu Dithyramben, lydisch ist heiter und geeignet für die Komödie.¹²⁴

Aus diesem Textabschnitt geht folgendes hervor:

1. Musik ist etwas dem Drama äußerlich Hinzugefügtes. Sie steht auf einer Stufe mit der Bühnenausstattung, allerdings auch mit dem Titel, der ja bereits etwas Wesentliches in sich enthält.

2. Die Beschreibung der Musik erfolgt in Rückbindung an die musiktheoretische Tradition, aber ohne Berücksichtigung der aktuellen Realität. Die Lehre vom Tonarten-Ethos, die auf antike Quellen zurückzuführen ist, war in der Mitte des 17. Jahrhunderts musikgeschichtlich längst überholt, wenn auch, wie im Kircher-Kapitel gezeigt wird, durchaus noch in der Diskussion der Theoretiker präsent. Im Laufe der folgenden 50 Jahre löste die Dur-Moll-Tonalität die alten Kirchen-tonarten allmählich völlig ab. Zudem entsprechen die hier vorgelegten Tonartencharakteristiken in keiner Weise den neuzeitlichen Auffassungen, was man vor

¹²⁴ De externis Dramatum adjunctis, ut titulo, apparatu & melodia. Huc spectant titulus fabulae, apparatus scenicus, melodia, saltus, theatrum. 1. Titulus vel à primaria persona, vel ab eventu, vel à loco aliove adjuncto sumitur, modò emineat inter cetera. [...] 2. Apparatus praecipuè duplex est: aut *theatri* aut *personarum*. [...] Verùm hoc tempore theatrum Principibus mundus est, ubi bellorum adornent spectacula, & materiam Tragoediis suppeditent. 3. Adhibita praeterea à Chorago melodia, actibusque nonnumquam (ut ex Terentio ac Plauto colligitur) interposita est. Ejus uti Scaliger, varia genera, Doricum grave, & Tragoediae proprium; Aeolicum exultans & tumi- (35)dum; Jonicum concisum & molle; Phrygium incitatum, & dithyrambis aptum; Lydium remissum & Comoediae idoneum:

allem an der jonischen (= Dur) und äolischen Tonart (= natürliches Moll) sehen kann. Im Abschnitt über die Tragödie (Caput II § 2) heißt es dann:

Dass sie [die Tragödie] mit Musik und Tanz ausgestattet wird, betrifft eher die Regisseure als die Dichter. Wenn sie nicht mit der in unserer Zeit gängigen Leichtigkeit verwendet werden, werden sie zur Ausschmückung dienen (*ornamento esse*). Aber sie müssen eingeführt werden, um Schrecken und Gefühle des Mitleids zu entflammen, durch die Gesten und die Haltung des ganzen Körpers, welche auf geeignete Weise gestaltet werden. Wenn aber kein Ort dafür sein sollte, muss man sie weglassen. Aristoteles verlangt sie nämlich nur für die allervollendetste Tragödie.¹²⁵

Hierin zeigt sich:

- Musik ist für Masen kein notwendiger Bestandteil der Tragödie, sondern sie kann auch wegfallen.
- Musik hat „ornamentale“ Funktion.
- Musik soll Gefühle hervorrufen (Funktion des *movere*).

Ich habe diese Gedanken sehr ausführlich entwickelt, zum einen, da sie für die Untersuchung der Theaterstücke mit Musik als historische „Folie“ sehr wichtig sind, zum anderen, um die Forschungen Barbara Bauers zur Tradition der jesuitischen Theatertheorie zu ergänzen. Bauer zeigt in einem Aufsatz aus dem Jahre 1994¹²⁶ über die „amplifizierenden“ Elemente im Jesuitentheater (also Musik, Tanz, Bühnenbild usw. im Gegensatz zum literarischen Damentext) eine historische Entwicklung auf, die von der zunehmenden Bedeutung dieser „äußerlichen“ Elemente im Jesuitendrama Zeugnis gibt. Sie blickt dabei auf die Schriften der bedeutendsten jesuitischen Damentheoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts:

- Jacobus Pontanus (1542-1626) schweigt sich über Inszenierungsfragen noch völlig aus.
- Alessandro Donati (1584-1649) betont die Bedeutung der szenischen Präsentation und sieht ihre Funktion in einer ergänzenden Unterstützung (*amplificatio*) der Textaussage.

¹²⁵ *Harmonia & saltu exornari, quae tamen ad Choragos magis, quàm Poetas spectant: neque si vulgatâ hoc seculo levitate adhibeantur, ornamento erunt; sed ad terrores & commiserationis affectiones inflammandas introducenda erunt gestibus totiusque corporis habitu appositè conformatis. Quod si locus desit, omittenda sunt. Aristoteles enim ea ad absolutissimam tantum Tragoediam requirit. [...]*

¹²⁶ B. Bauer: *Multimediales Theater. Ansätze zu einer Poetik der Synästhesie bei den Jesuiten*. In: Plett, H. F. (Hg.): *Renaissance-Poetik*, Berlin/ New York 1994.

- Athanasius Kircher (1602-1680) liefert als erster Jesuit Gedanken zur musikalischen Affektenlehre, steht aber damit in der jesuitischen Literatur ziemlich alleine da.
- Claude-Francois Menestrier (1631-1705) betont die Funktion der höfischen Repräsentation.

Masen geht mit seiner oben dargestellten Theorie über die anderen hinaus, da er sehr viele und komplexe Gedanken bezüglich einer gattungsübergreifenden Poetik vorgetragen hat, für die sich Bauer als Literaturwissenschaftlerin besonders interessiert.

2.1.6. „Dreifache Wahrheit“ und „emblematische Struktur“

In Masens Theatertheorie gibt es drei verschiedene Typen von dramatischen Fabeln:

- das *verisimile*: „Abbild eines möglichen Dings“, d. h. historische Stoffe,
- das *veri significativum*: „Abbild eines wirklichen Dings“, d. h. Stoffe in allegorischer Verschlüsselung,
- das *verisimile et veri significativum*: Kombination eines historischen Vorgangs mit einer allegorischen Deutung.¹²⁷

Wichtig ist dabei, dass es zwischen diesen drei Typen eine klare Rangfolge gibt: die zunehmende Verschlüsselung stellt für Masen eine Steigerung im intellektuellen Anspruch und im ästhetischen Wert dar. Das erreichbare Ideal ist die dritte Stufe, d.h. die bewusste Verrätselung eines Sachverhalts, den man auch klar und deutlich ausdrücken könnte. Diese gewollte Verrätselung ist typisches Merkmal der Rhetorik des ausgehenden Barockzeitalters, das sich stilistisch im manieristischen Ideal der *argutia* verwirklichte.¹²⁸ Auch Masen tendierte ausdrücklich zu diesem Stilideal und verfasste selbst Dramen, die im mehrfachen Sinn ausgedeutet werden können.

Bauer äußert sich zu Masens Konzeption folgendermaßen:

¹²⁷ Vgl. dagegen Braak 1981, S. 181, der irrigerweise eine Abstufung in *Verum, Verisimile* und *Veri significativum* annimmt, allerdings im gleichen Sinn wie Bauer. Braak betrachtet diese Dreiteilung als emblematische Struktur, was m. E. nachvollziehbar ist. Die Begriffe des *verum* bzw. *verisimile* drücken in der literaturtheoretischen Tradition nach Horaz üblicherweise den Unterschied in der Zielsetzung zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung aus: die Geschichtsschreibung soll das Wahre beschreiben, die Dichtung das Wahrscheinliche.

¹²⁸ Zum *argutia*-Ideal in der Barockrhetorik vgl. grundlegend Barner 1970, S. 44: „Es handelt sich um eine zunächst höfisch-„politisch“ bestimmte gemeineuropäische Rhetorik-Mode, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts von Spanien (Gracián) und von Italien her (Peregrini, Pallavicino, Tesauro) auch in Deutschland einzudringen beginnt.“

Erwünscht war eine Überflutung des Rezipienten mit Sinnangeboten; die Hypertrophie der Signifikanten verbürgte durch eine Vervielfachung der Darstellungsmittel ein Überangebot an Bedeutungsdimensionen, deren umfassende Entschlüsselung nur noch den exegetisch geschulten und ikonographisch versierten Zuschauern zuzutrauen war.¹²⁹

Die Forschungen Bauers haben eine wichtige Dimension jesuitischer Dramatik zum Vorschein gebracht. Die Rezeption eines solchen Kunstwerks im Vollsinn war demzufolge eine sehr elitäre Angelegenheit, die nur wenigen Rezipienten, wenn nicht gar niemandem, möglich war. Ich möchte einige ergänzende Aspekte zur Diskussion stellen, die eine andere Sichtweise nahelegen:

1. Forschung zum Jesuitentheater darf sich nicht nur mit der Struktur der Texte befassen, sondern muss auch ihren „Sitz im Leben“, d.h. ihre Funktion als Schultheater im Blick behalten. Gegen eine allzu „elitäre“ Rezeptionsweise von Jesuitentheaterstücken spricht, dass die Verfasser von Jesuitendramen keine „vom Schreibtisch aus“ operierenden Kunsttheoretiker waren, sondern „normale“ Lehrer mit einem extrem hohen Deputat an Wochenstunden. Ihre Produkte wurden von teilweise durchschnittlich begabten jugendlichen Schülern aufgeführt. Eine derartig „elitäre“ Betrachtungsweise, wie Bauer sie anbietet, wird zwar den theoretischen Einlassungen Masens gerecht, muss aber an der Aufführungsrealität vorbeigehen, denn sie blendet notwendigerweise wichtige Aspekte der tatsächlichen Produktion und Rezeption aus.

2. Vor allem muss geklärt werden, wer „der Rezipient“ ist, der hier mit Sinnangeboten überflutet wird. Meine These aufgrund der bisher herangezogenen pädagogischen Quellen ist, dass der vorrangige Rezipient der Jesuitentheaterstücke die Schüler selbst waren, danach folgten aufgrund der Sprachbarriere der lateinischen Aufführung die im Publikum sitzenden Personen, vermutlich zunächst einmal Eltern und Lehrer sowie einige wenige Angehörige der Obrigkeit.

3. Es muss geprüft werden, ob das Gros der faktisch aufgeführten Jesuitendramen den elitären Ansprüchen Masens überhaupt gerecht wurde. Wenn dies nicht der Fall sein sollte, darf man seine Theorie als historisch wenig wirksam einstufen. Barbara Münch-Kienast hat aufgezeigt, dass die *Philotea* von Paullinus mit Hilfe des vierfachen Schriftsinns interpretierbar ist, stellt allerdings die faktische Wirksamkeit der Aufführung unter Berufung auf eben dieses Theorie-Praxis-Ge-

¹²⁹ Bauer 1994, S. 218f. Der Autorin ist ihre Begeisterung für das *argutia*-Ideal förmlich anzumerken. Die „Überflutung mit Sinnangeboten“ stellt ein geschicktes didaktisches Hilfsmittel dar, das heutzutage beispielsweise in der Suggestopädie Verwendung findet. Wieder einmal zeigt sich, dass vermeintlich neue Strömungen ihre Wurzeln in früheren Jahrhunderten haben.

fälle sogleich wieder in Frage.¹³⁰ Wenn ein Interpret davon ausgeht, die intendierte Wirkung eines Kunstwerks sei wichtiger als die faktische, so steckt dahinter ein fragwürdiges Kommunikationsmodell, das zumindest nach perspektivischer Erweiterung verlangt. Die von mir in dieser Arbeit präsentierten Jesuitendramen lassen sich am besten vor dem Hintergrund ihrer Funktion als „einfache“ Schultheaterstücke interpretieren. Diese These wird im Fortgang dieser Arbeit zu prüfen sein.

2.2. Franz Lang: Schultheater aus der Sicht des Praktikers

2.2.1. Autor und Werk

Der Jesuit Franz Lang lebte von 1654 bis 1725 und wirkte an verschiedenen bayerischen Gymnasien, hauptsächlich in München, als Rhetoriklehrer, Dramenautor und Theaterregisseur sowie als Präses der Marianischen Kongregation (vgl. Kapitel 4.1.4). Von seinen Lebensdaten her steht er genau am Wendepunkt zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert, oder geistesgeschichtlich gesprochen: zwischen Barock und Aufklärung. Als besondere Gattung innerhalb des Jesuitentheaterkomplexes hat Lang sogenannte Fastenmeditationen für die Münchener Marianische Kongregation geschaffen.¹³¹ Darunter versteht man kurze, erbauliche Bühnendarstellungen, die ausschließlich während der Fastenzeit stattfanden und der sinnfälligen Betrachtung eines bestimmten Glaubensgeheimnisses dienten. Im Zentrum dieser Meditationen stand häufig eine *scena muta*, die den geistlichen Kerngedanken zum Ausdruck bringen sollte. Hinzu traten Gebete und Gesänge, die der ganzen Veranstaltung den Charakter einer musikalischen Andacht verliehen. Daneben schrieb Lang auch eine größere Anzahl gewöhnlicher Jesuitendramen, die handschriftlich erhalten sind.¹³² Ähnlich wie Masen hat Lang aber nicht nur selbst zahlreiche Theaterstücke verfasst, sondern sich auch theoretisch mit den Fragen der Bühnenkunst auseinandergesetzt. In der hier zu besprechenden Schrift mit dem Titel *Dissertatio de actione scenica*, die nach Langs

¹³⁰ Münch-Kienast 2000, S. 300: „Eine reale Theateraufführung wird wahrscheinlich nicht annähernd das einzulösen imstande sein, was theoretisch im Konzept der ignatianischen Meditation aufgerufen wurde.“ Nach meinen eigenen Beobachtungen stellt dieses Stück einen Sonderfall innerhalb der jesuitischen Dramenproduktion dar, da es bereits in mehrfacher Form verfasst und überliefert wurde.

¹³¹ Zur Gattung der Fastenmeditation liegt eine brauchstumsgeschichtlich orientierte Dissertation vor (Sammer 1996). Die Autorin nimmt darin eine genaue Bestimmung der Besonderheiten dieser Spezialgattung vor.

¹³² Sie befinden sich in der BSB München, Signatur Cod. lat. mon. 9242 bis 9245.

Tod 1727 im Druck erschien, blickt der Verfasser auf seine lange Erfahrung als Theaterpädagoge zurück und gibt seinen weniger routinierten Ordensbrüdern nützliche Hinweise für eine erfolgreiche Bewältigung dieser (teilweise unfreiwillig übernommenen) Aufgabe. Anders als Masen, der sich in seiner *Palaestra eloquentiae ligatae* ausschließlich mit der dichterisch-literarischen Seite der Dramenproduktion befasst, geht Lang zusätzlich auch auf die praktischen Probleme der szenischen Umsetzung ein. Somit eignet sich sein Traktat dazu, die oben eingeforderte Ergänzung der Forschungsperspektive um den schulpraktischen „Sitz im Leben“ jesuitischer Theateraufführungen vorzunehmen. Langs *Dissertatio de actione scenica* wurde 1975 von Alexander Rudin als Faksimile neu ediert und mit einer deutschen Übersetzung versehen.¹³³

Ich möchte Franz Lang als den „Pragmatiker“ unter den jesuitischen Dramentheoretikern bezeichnen, und zwar in folgenden vier Aspekten:

1. In Bezug auf seine Zielsetzung: Lang betont, dass der Zweck des Jesuitentheaters in der affektiven Einwirkung auf die Zuschauer besteht und ordnet alle Vorschriften zur Dramenproduktion konsequent dieser Wirkungsabsicht unter.
2. In Bezug auf sein Verhältnis zur Tradition: Lang bemüht sich um eine Anpassung der tradierten Theaternormen an den Zeitgeist und an den Geschmack des Publikums.
3. In Bezug auf die Produzenten: Lang rechnet bei seinen Vorschriften und Ratschlägen mit zahlreichen menschlichen Unvollkommenheiten und Problemen bei Schülern und Lehrern und hält praktische Lösungsvorschläge dafür bereit.
4. In Bezug auf die Rezipienten: Lang bemüht sich um ein realistisches und differenziertes Bild von seiner Zielgruppe und gesteht dem Publikum ein Recht auf Unterhaltung zu.

Diese vier Punkte sollen nun im Einzelnen erläutert und belegt werden.

2.2.2. Die Wirkungsabsicht des Theaterspiels

Lang beginnt seinen Traktat mit einer Definition, aus der sich Wesen und Zielsetzung der Schauspielkunst ergeben.¹³⁴ Er ist davon überzeugt, dass

¹³³ Lang/ Rudin 1975. Alle Lang-Zitate im folgenden nach dieser Ausgabe.

¹³⁴ Lang, S. 12: *Actionem scenicam ego è meo sensu convenientem totius corporis vocisque inflexionem appello, ciendis affectibus aptam. Adeoque tam ipsam corporis moderationem, motus & posituras, quam vocis mutationem Actio cpmplectitur, quas ad Artis & Naturae leges componit, ut spectatoribus delectationem faciat, & inde potentiùs moveat ad affectum.*

Übersetzung Rudin, S. 163f.: „Als Schauspielkunst in meinem Sinne bezeichne ich die schickliche Biegsamkeit des ganzen Körpers und der Stimme, die geeignet ist Affekte zu

Theaterspielen sich nicht selbst genügt, sondern einen übergeordneten Zweck erfüllt, welchen er mit Hilfe der Begriffe *affectus* und *delectatio* beschreibt. Dabei soll die dem Zuschauer zu verschaffende *delectatio* ein Hilfsmittel dafür darstellen, einen gewünschten Affekt zu erregen. Die affekttheoretische Begründung von Kunst ist ein für das Barockzeitalter üblicher Gedankengang, der auch für das Jesuitentheater eine bedeutsame Rolle spielt. Ich schaue Langs Verwendung der beiden Begriffe *affectus* und *delectatio* näher an:

Bereits wenn das Thema gewählt ist, fasse man den Affekt, den man anstrebt, wie ein Ziel ins Auge und richte den Blick unverwandt auf ihn, indem man bei allem, was auch immer man denkt und tut, überlegt, ob es zu ihm hinführt oder von ihm ablenkt. Alles, was sich nicht auf diesen Affekt bezieht, sei es unmittelbar oder mittelbar, ist auf der Bühne überflüssig oder geradezu fehlerhaft.¹³⁵

Die angestrebte affektive Wirkung sorgt innerhalb des Dramas für Konzentration und Einheitlichkeit und gibt dem Dramatiker den entscheidenden Maßstab dafür an die Hand, ob sein Produkt als gelungen bezeichnet werden kann oder nicht. Die Konzentration auf das Wesentliche hat dabei unter Umständen eine Beschränkung in den theatralischen Ausdrucksmitteln zur Folge. Im Hinblick auf den erwünschten Genuss, der die Affektwirkung verstärkt, betont Lang immer wieder, dass es sich um einen „ehrbaren Genuss“ (*honesta delectatio*) handeln soll.¹³⁶ Modern ausgedrückt geht es ihm also um anspruchsvolle Unterhaltung; dass dieser Genuss nur Gebildeten offenstand, lag vor allem am lateinischen Text der Dramen. Eine lehrhafte Komponente des Theaterspiels bringt Lang, zumindest im Rahmen dieser grundsätzlichen Klärungen, nicht zum Ausdruck. Das zeigt m. E. eine pragmatische Einstellung in seinem Menschenbild: eine erwünschte Wirkung ist besser zu erzeugen, wenn die Zielperson sich wohl fühlt, als wenn man den „moralischen Zeigefinger“ einsetzt. Dabei findet allerdings eine Grenzziehung „nach unten“ statt, denn nicht jede Form von Ablenkung ist als erlaubt anzusehen. Dass Lang eine persuasive Absicht verfolgt und sich dabei

erregen. Und zwar umfaßt die Schauspielkunst sowohl die Beherrschung des Körpers selbst, die Bewegungen und Stellungen, als auch die Veränderung der Stimme, welche sie nach den Gesetzen der Kunst und Natur vereint, so daß sie den Zuschauern Genuß verschafft und daher wirksamer zum Affekt führt.“

¹³⁵ Rudin S. 220f., Originaltext (S. 73): *Electo jam themate affectum, quem intendit, velut scopum suffigat, in eoque oculos defixos teneat, reflectendo se in omnibus, an eò ferantur, an ab eo aberrant, quaecunque cogitat & disponit. Quidquid ad hunc affectum non tendit vel directè, vel indirectè, aut superfluum est in scena, aut planè vitiosum.*

¹³⁶ Lang, S. 83: *Nunc aperiuntur theatra ad honestam delectationem; non tamen coram vulgo, sed in conspectu peritorum, & Magnatum, quorum dignitati non conveniunt gregales joci.*

Übersetzung Rudin, S. 230: „Heute stehen die Theater dem ehrbaren Genuß offen, jedoch nicht für den Pöbel, sondern für die Gebildeten und Vornehmen, mit deren Würde sich gemeine Späße nicht vertragen.“

an der klassischen Rhetorik orientiert, ist selbstverständlich und entspricht der jesuitischen Tradition; allerdings wird diese Rhetorisierung von Lang auch sehr genau konkretisiert. So erklärt er, das Drama müsse gegliedert sein wie eine Rede, d. h. es müsse vier Teile aufweisen, nämlich Protasis, Epitasis, Katastase und Katastrophe.¹³⁷ Schließlich gebe es eine Verwandtschaft zwischen dichterischen und rednerischen Ausdrucksmitteln.¹³⁸

Alles beim Theaterspiel soll nach Lang der affektiven Wirkung dienen. Als Beispiele hierfür nennt er:

- Die Körperbewegung: Lang nennt sie eine „Beredsamkeit des Körpers“ (*eloquentia corporis*);¹³⁹ sein Ideal ist die von Cicero und Quintilian propagierte „Eurythmie“ (*eurythmia*),¹⁴⁰ eine anmutige und passende Körperbewegung nach den Gesetzen der Natur. Daraus spricht eine Ganzheitsvorstellung, bei der alle schauspielerischen Elemente auf das affektive Ziel hingeeordnet sind. Die konkreten Haltungen der Füße, Hände und übrigen Körperteile, die Lang dafür vorschlägt, scheinen dagegen für heutige Begriffe eigentümlich starr und nicht dem Ideal der Natürlichkeit entsprechend.
- Das Augenspiel: Lang betrachtet die Augen als „Sitz der Affekte“,¹⁴¹ weshalb er ihnen besondere Aufmerksamkeit schenkt. Sie sollen auch dann zum Einsatz kommen, wenn der Schauspieler gerade nicht spricht, sondern einem anderen Darsteller zuhört.
- Die Deklamation und Modulation der Stimme:¹⁴² Sie muss dem erwünschten Affekt angepasst sein, wofür Lang zahlreiche Beispiele gibt. Insbesondere warnt er vor dem Fehler der Monotonie oder des übertriebenen Singsangs, vor falsch gesetzten Sprechpausen und vor gleichförmiger Senkung der Stimme an den Satzschlüssen.
- Die Kostüme und Requisiten: Lang fügt seiner Abhandlung einen ganzen Katalog von allegorischen und mythologischen Figuren in alphabetischer Reihenfolge an. Daraus wird ersichtlich, mit welcher sinnfälligen Ausstattung diese Figuren gewöhnlich auftreten. Die Requisiten dienen dem Publikum dazu, eine Allegorie sogleich identifizieren zu können, sie stel-

¹³⁷ Vgl. S. 76, Übersetzung S. 223.

¹³⁸ Vgl. S. 76, Übersetzung S. 224.

¹³⁹ Vgl. S. 53, Übersetzung S. 201.

¹⁴⁰ Vgl. S. 29, Übersetzung S. 180.

¹⁴¹ Vgl. S. 41, Übersetzung S. 190.

¹⁴² Vgl. S. 56-60, Übersetzung S. 204-208.

len also eine Verständnishilfe vor allem für den Personenkreis dar, der den lateinischen Text nicht verstehen kann.

Um zu verdeutlichen, dass es Lang vor allem um die theaterpädagogische Unterweisung seiner Schüler ging, sei hier ein Beispiel zitiert. Es geht darum, mit welchen Mitteln man den Affekt der Trauer hervorrufen kann.

In diesem Affekt der Trauer soll der Schauspieler überdies mehr agieren als sprechen. Daher mögen die Worte unvollständig ausgesprochen werden, unterbrochen von Augenblicken des Verstummens, abgehackt, stoßweise, durch längeres Atemholen gedehnt, was die Zeichen des wahren Schmerzes sind. Herzensgram ist kundzutun, indem man von Zeit zu Zeit völlig verstummt, nur stöhnt oder mit einem kurzen Schrei aufseufzt. Durch all das wird die Stärke der Niedergeschlagenheit deutlich angezeigt und den Zuschauern wirksam eingepreßt. Diese Art des Gefühlsausbruchs soll man deshalb wählen, weil gerade die Leidenschaftlichkeit der Darstellung stark auf die Sinne wirkt, von denen jede Gemütsverfassung abhängt.¹⁴³

Dieses Beispiel belegt, dass Lang vor allem an der sinnlichen Komponente des Theaters gelegen war. Bei extremen Affekten wie Zorn und Raserei mahnt er allerdings zur vorsichtigen Darstellung, wobei die Grenze in der „Schicklichkeit“ (*decentia*, S. 53) liegt. Langs Begründung für diese Bedeutsamkeit der sinnlichen Darstellung entspricht der Auffassung des Ignatius, da er die Sinne als „Tor zur Seele“ auffasst.¹⁴⁴

Festzuhalten ist also, dass die Gefühlswirkung für Lang letztlich Vorrang gegenüber der verstandesmäßigen Belehrung des Publikums hat. Wie steht Lang nun zur Verwendung von Musik beim Theaterspiel? Leider äußert er sich dazu nicht explizit, da er musikalische Fertigkeiten nicht für eine notwendige Qualifikation des Choragen hält. Es ist aber möglich, in einem Analogieschluss zu verdeutlichen, wie mit dem Ansatz Langs eine Funktionalisierung von Musik möglich und erklärbar ist. Lang erklärt an einer Stelle, dass bei der Bühnendarstellung das Spiel stets der Rede vorangehen soll. Er begründet dies damit, dass das Gefühl

¹⁴³ Rudin S. 199f., Originaltext (S. 51): In hoc insuper affectu tristitiae plus agere, quam loqui debet Actor. Hinc verba pronuntientur manca, interrupta per aposiopeses, truncata, hiulca, longiori spiritu producta, quae veri signa doloris sunt. Subinde omnino tacendo, vel solum gemendo, vel curta exclamacione suspirando, interna tristitia prodenda est. Quibus omnibus vehementia afflictionis clarè indicatur, & potenter imprimatur spectatoribus. Ratio hujus motus ex eo desumenda est, quod ipsa vehementia actionis fortiter sensus afficiat, à quibus omnis animorum affectio dependet.

¹⁴⁴ S. 52: Sensus enim porta sunt animi, per quam dum in cubile affectuum intrant rerum species, illi excitati prodeunt ad numen Choragi.

Übersetzung, S. 200: „Die Sinne sind das Tor der Seele, durch das die Erscheinungen der Dinge ins Gemach der Affekte eintreten. Diese geraten auf einen Wink des Choragen in Erregung.“

und der Körper des Menschen immer schneller sind als sein Verstand.¹⁴⁵ Entsprechendes gilt m. E. auch für die Musik, die in den untersuchten Beispielstücken verwendet wird: Bei einer Arie, wie sie z.B. in den *Nundinae Deorum* zum Einsatz kommt, führt zunächst das Ritornell in den Affekt des Stücks ein, ehe der Text des Sängers eine Botschaft für den Verstand formuliert. Diese zeitliche und logische Priorität ist dem von Lang formulierten Sachverhalt analog.

2.2.3. Tradition und Zeitgeist

Lang erlaubt sich, in einigen Fragen Anweisungen zu geben, die mit den Forderungen der antiken und jesuitischen Tradition im Widerspruch stehen. Die Ursache für diesen Sachverhalt ist darin zu sehen, dass Lang eine Diskrepanz zwischen dieser normativen Überlieferung und den Erfordernissen des Alltags wahrnahm. Wenn er als Produzent von Schultheaterstücken mit der Forderung nach möglichst großer affektiver Wirkung ernst machen wollte, dann musste er auf den Horizont und auf die Erwartungen des Publikums Rücksicht nehmen. Lang spricht die Unzulänglichkeiten der Tradition auch explizit an:

a) Er bemängelt, dass Aristoteles und Cicero zu wenig Anhaltspunkte für die theatralische *actio* geben.¹⁴⁶ Lang ist an dieser Stelle auf eine Art „Forschungslücke“ gestoßen, die er mit seinem Traktat zu schließen gedenkt. In seinem *Prooemium* bezeichnet er die Schauspielkunst als eine „edle und höchst notwendige Kunst“ (*ars nobilis ac summè necessaria*),¹⁴⁷ d. h. er spricht ihr (im Verhältnis zum geschriebenen Damentext) einen ästhetischen Eigenwert zu.

b) Er nimmt wahr, dass seine Zuschauer gelegentlich andere Gütekriterien an das Theater anlegen als die antiken Autoritäten.¹⁴⁸ Der wahrgenommene Wider-

¹⁴⁵ S. 47: Prima rerum apprehensio fit in phantasia: haec movet sensum, & membra corporis, antequam operetur ratio, affectumque conceptum exprimat verbis.

Übersetzung, S. 196: „Die erste Wahrnehmung der Dinge geschieht in der Vorstellung: diese erregt das Gefühl und die Glieder, noch bevor der Verstand arbeitet und den empfundenen Affekt mit Worten darlegt.“

¹⁴⁶ Unter *actio* versteht man in der Tradition rhetorischer Lehrschriften das fünfte *officium oratoris* (nach *inventio*, *dispositio*, *elocutio* und *memoria*), also die „Ausführung“ einer ausgearbeiteten und auswendig gelernten Rede vor einem Publikum. Im Vergleich zu den stilistischen Anweisungen (also der *elocutio*) wurde der Bereich der *actio* in der Theorie stets weniger ausführlich behandelt. Im *Prooemium* (S. 5, Übersetzung S. 158) bemerkt Lang, dass sich die beiden antiken Musterautoren lediglich zu den Teilbereichen Aussprache und stimmliche Modulation äußern, nicht jedoch zu Fragen der Körperhaltung.

¹⁴⁷ Vgl. S. 5.

¹⁴⁸ S. 64f.: „Esto spectatores Theatralia opera mea approbârint saepius; non ideo tamen dici poterant ad placita Poetarum, & artis scenicae praeceptiones fuisse examussim composita.“

spruch führt Lang zu einer Forderung nach maßvoller Anpassung an den Geist der Zeit, die er folgendermaßen formuliert:

Wenn meine Meinung über die szenischen Vorschriften richtig ist, dann glaube ich wahrlich, man könne nicht ohne Grund zu dem Schluß kommen, daß die neueren Dichter nicht schlecht daran tun, wenn sie die Satzungen der Alten dem Geist unserer Zeit maßvoll anzupassen suchen, indem sie zwar deren Spuren folgen, soweit sie können, sich jedoch ein wenig mehr Freiheit gestatten, als die unerbittliche Strenge der Alten ihrer Zeit zum Maßstab gesetzt hatte.¹⁴⁹

Eine völlige Abweichung von den tradierten Regeln ist nicht denkbar, wohl aber eine vorsichtige Modifizierung, wie Lang in einem ausführlichen historischen Exkurs über die Komödie und Tragödie (§ 14) darlegt. Die Sorgfalt und Redlichkeit der intellektuellen Auseinandersetzung mit den *veteres auctores* zeigt, dass ihm diese Rechtfertigungen sehr am Herzen liegen und keineswegs nur schmückendes Beiwerk sind. Möglicherweise spielte dabei auch Angst vor Repressionen seitens der Ordensoberen eine Rolle, falls man ihm unterstellen sollte, zu wagemutig zu sein.

Langs Ausführungen über die Tragödie stellen eher eine Erweiterung des Überlieferten, seine Äußerungen zur Komödie hingegen eine Abweichung von der Tradition dar. Den Bereich der Tragödie fasst er weiter auf als Aristoteles und Masen; auch bei einem glücklichen Ende könne man von einer Tragödie sprechen.¹⁵⁰ Die Komödie definiert Lang als „Verknüpfung privater und bürgerlicher Angelegenheiten ohne Unglücksfall“ (*privatorum & civilium negotiorum citra infelicitatem complexio*).¹⁵¹ Originell und bezeichnend für Langs pragmatische Position ist sein Versuch, beide dramatischen Hauptgattungen aus ihrer sozialen Funktion herzuleiten: Komödien dienten ursprünglich schlicht dazu, die Menschen zum Frohsinn anzuregen, Tragödien hingegen sollten eine glückliche Lenkung des Staates ermöglichen, indem bei den Menschen eine Abscheu vor Verbrechen erregt wurde.¹⁵² Ferner sind in Langs Theatertraktat zwei Äußerungen auffällig, die eher am Rande fallen, aber doch angesichts der strengen Or-

Übersetzung, S. 212: „Mag sein, daß die Zuschauer meinen theatralischen Werken häufig ihren Beifall geschenkt haben; deshalb konnte von diesen gleichwohl nicht behauptet werden, sie seien nach den Satzungen der Dichter und genau nach den Vorschriften der Bühnenkunst verfaßt.“

¹⁴⁹ Rudin S. 232., Originaltext (S. 85): Si vera est mea de praeceptis Scenicis opinio, tunc enimverò non temerè concludi posse existimo, non malè agere recentiores Poetas, si veterum sanctiones temporum nostrorum genio moderatè studeant accomodare, inhaerendo quidem eorum vestigiis, quantum poterunt; aliquantò tamen plus dando libertati suae, quam stricta veterum severitas ad normam suorum temporum statuerat.

¹⁵⁰ Vgl. S. 82-93, Übersetzung S. 229-240.

¹⁵¹ S. 80, Übersetzung S. 227.

¹⁵² S. 82, Übersetzung S. 229.

densnormen erstaunlich sind. An einer Stelle weist er darauf hin, dass die Schauspieler normalerweise nicht in die Hände klatschen sollen, da dies unschicklichen Lärm erzeuge. Er fügt hinzu, dass dies jedoch in einer „lächerlichen Szene“ (*scena ridicula*) gestattet werden soll, wo Knaben „einen Possenreißer oder eine ähnliche Bühnenfigur hänseln“. ¹⁵³ Lang rechnet also ganz offensichtlich mit der Existenz solcher komischen Einlagen, die der jesuitische Erziehungstheoretiker Joseph de Jouvancy 1703 noch eindeutig verboten hat. ¹⁵⁴

Zum anderen gibt es auch bei Lang einen Hinweis auf die Verwendung von Frauenrollen im Jesuitentheater. Im Kapitel über die richtige Beinstellung der Schauspieler behandelt Lang auch die Frage, wie man auf der Bühne ordentlich knien solle, so dass den Zuschauern „nichts in die Augen fällt, das anstößig ist oder die Sittlichkeit verletzt“. ¹⁵⁵ Dazu gibt er folgende Anordnung:

Personen des anderen Geschlechts aber (falls solche notgedungen auf die Bühne gebracht werden müssen) sollten immer mit beiden Knien auf dem Boden sprechen, da diese Art den Frauenzimmern und Jungfrauen ansteht, nicht jene erste, nur männlichen Wesen eigene. ¹⁵⁶

Diese Passage zeigt eine gewisse Selbstverständlichkeit in der Verwendung weiblicher Rollen, die doch den kodifizierten Satzungen des Ordens eigentlich entgegengesetzt ist. Dass Langs Traktat mit Erlaubnis der Ordensoberen gedruckt wurde, belegt die Existenz von Spannungen zwischen normativer Theorie und Erfordernissen des Alltags.

2.2.4. Anforderungen an die Produzenten

Lang rechnet für das Schultheater nicht mit genialen Begabungen, sondern mit durchschnittlichen Talenten auf Schüler- wie auf Lehrerseite. Im Hinblick auf die Schüler betont er an mehreren Stellen die Notwendigkeit ständiger Übung und die grundsätzliche Forderung, dass die Natur durch die Kunst veredelt werden

¹⁵³ Vgl. S. 35, Übersetzung S. 185.

¹⁵⁴ Juvencius 1703, Übersetzung Schwickerath 1898, S. 257: „Wer aber könnte dulden, daß man edle Jünglinge Sitten, Späße und Manieren von Knechten und Marketendern lehre? Wohl klagen bisweilen die Eltern mit Recht, sie schickten ihre Kinder nicht zur Erlernung solcher Dinge in unsere Schulen. Vollends derartige lächerliche Personen und Spaßmacher in die Tragödie selbst einzuführen, so daß zur selben Zeit, da der Held auftritt, hinter seinem Rücken ein schamloser Possenreißer schlechte Witze und Gassenspäße macht, das scheint mir ein grober Verstoß zu sein und sollte, falls es sich als Gewohnheit eingeschlichen, beseitigt werden. Hier ist zum Lachen kein Platz; unsere Musen wollen eine andere Ergötzung.“

¹⁵⁵ Übersetzung S. 178, lateinisch S. 27.

¹⁵⁶ Rudin S. 178. Originaltext (S. 27): *Personae verò alterius Sexûs (sique necessariò adhibendae sint in Scena) semper utroque genu in terram demisso loquantur; quia hic modus Matronis & Virginibus competit, non ille prior, solis maribus proprius.*

müsse. ¹⁵⁷ Beim Einerschreiten auf der Bühne gebe es beispielsweise, so Lang, nur wenige, die dies von Natur aus mit Leichtigkeit vollziehen könnten, die meisten Schüler brauchen hingegen längere Zeit, bis sie die schwierige Haltung des sog. „Bühnenkreuzes“ einnehmen könnten. ¹⁵⁸ Den Schülern wird geraten, sich an David zu orientieren, der auch zunächst als Hirt mit Schafen gespielt habe, ehe er ein Heer zur Schlacht führen durfte. ¹⁵⁹ Vor allem sei es wichtig, seine Rolle auf der Bühne sowohl intellektuell als auch emotional zu durchdringen und sodann mit aller Deutlichkeit nach außen zu präsentieren. ¹⁶⁰ Lang schärft ihnen ferner – wohl aus leidvoller gegenteiliger Erfahrung – ein, dass jeder Schauspieler sich immer zu den anwesenden Zuschauern hinwenden solle, und zwar nicht nur aus Gründen der Wertschätzung, sondern vor allem, damit sie etwas sehen und hören könnten und somit die gewünschte Affektwirkung erreicht werde. ¹⁶¹

Auch in Bezug auf die Lehrer ist Lang ein Realist und Pragmatiker, der weiß, dass mancher, der von Amts wegen zur Produktion von Dramen verpflichtet ist, dieser Aufgabe nur mit großen Abstrichen gerecht werden kann. Wenn er den idealen *choragus* beschreibt, dann stellt er ein vielseitiges Anforderungsprofil auf, bei dem genau zu erkennen ist, was er für mehr oder weniger wichtig hält:

Vom Choragen verlange ich folgende Fähigkeiten. Außer daß er eine angeborne Eignung besitze, ohne die auf diesem Gebiete nichts geleistet wird, sei er vor allem Dichter und Lateiner, verfüge über eine lebhaft Phantasie oder Vorstellungskraft, sei ein vorzüglicher Moralist, ein ausgezeichnete Schauspieler und endlich zur handwerklichen Tätigkeit gerüstet. Das sind die notwendigen Fähigkeiten, ohne welche die Bühne unvollständig und unvollkommen sein muß. Wenn der Chorag darüber hinaus in der Musik und Malerei bewandert ist (was ich wünsche, nicht fordere), wird er allgemeinen Beifall finden. ¹⁶²

Wie man deutlich sehen kann, unterscheidet Lang zwischen notwendigen und wünschenswerten Eigenschaften. Der *choragus* muss vor allem selbst in der

¹⁵⁷ Vgl. dazu ausführlich S. 14, Übersetzung S. 166.

¹⁵⁸ Vgl. S. 25, Übersetzung S. 176.

¹⁵⁹ Vgl. S. 70, Übersetzung S. 218.

¹⁶⁰ Vgl. S. 54, Übersetzung S. 202: „[...] muß der Schauspieler auf der Bühne vor allem die Absicht des Dichters richtig verstehen, die nämliche Empfindung bei sich stark erregen und gleichzeitig mit seinem Geiste, mit seinen Worten und der gesamten Darstellung sehr deutlich zum Ausdruck bringen.“

¹⁶¹ S. 43, Übersetzung S. 193.

¹⁶² Rudin S. 209., Originaltext (S. 61): *In Chorago has ego dotes requiro. Praeter nativam habilitatem, sine qua nihil bene geritur in hoc foro, sit ille primò Poeta, & Latinus; acri polleat phantasiâ, sive imaginatione; sit egregius Ethicus; sit Actor insignis, ac denique manualementem ad praxin expeditus. Haec necessaria sunt, sine quibus manca sit scena oportet & imperfecta. Si insuper Musicae, Pictoriaeque artis fuerit peritus (quod opto, non exigo) omne punctum tulerit.*

Kunst bewandert sein, die er seinen Schülern vermitteln will, und zwar im sprachlichen, schauspielerischen und handwerklichen Bereich. Unter dem Begriff *ethicus*, den Rudin hier etwas unpräzise mit „Moralist“ übersetzt hat, versteht Lang einen gründlichen Kenner des menschlichen Gefühlslebens, der es deswegen versteht, in den einzelnen Akten und Szenen die Spannung aufzubauen und zu erhalten. Festzuhalten ist, dass die Musik für ihn eine untergeordnete Bedeutung hat, ähnlich wie die Malerei, wobei wohl hauptsächlich an das Bühnenbild zu denken ist. Andererseits sind die geforderten Fähigkeiten anders geartet als bei einem gewöhnlichen Pädagogen, so dass Lang den Kollegen mit völlig fehlender Eignung für das Theater den Rückzug in die Gelehrtenstube empfiehlt.¹⁶³ Betrachtet man ferner die praktischen Ratschläge, die Lang dem Choragus auf den Weg gibt, so fällt hierbei folgendes ins Auge:

- Die richtige Einschätzung der eigenen Fähigkeiten. Der Choragus soll beispielsweise zunächst damit beginnen, einfache Dialoge zu schreiben, ehe er sich an große Dramen wagt.¹⁶⁴
- Gedankliche Ordnung: Die Teile des Dramas müssen vor der Ausarbeitung auf einzelne Akte verteilt werden.¹⁶⁵
- Eindeutiges Regiekonzept: Der Choragus soll seine Schüler nicht dadurch frustrieren, dass er jede Woche neue Ideen hat. Er soll sich auf eine Lösung festlegen und deren Umsetzung konsequent verfolgen.¹⁶⁶
- Polyästhetische Bildung: Der *choragus* soll das Augenspiel von Bildern und Statuen sowie von Rednern und Predigern genau studieren, um es auf die Bühnendarstellung übertragen zu können.¹⁶⁷

Liest man diese Anweisungen „gegen den Strich“, so erkennt man genau, woran es offenbar vielen jesuitischen Theaterpädagogen gefehlt hat. Die Serienproduktion hat nicht nur Meisterwerke hervorgebracht.

2.2.5. Zielgruppe und Unterhaltungsfunktion

Für welches Publikum, ist hier die Frage, schreibt Franz Lang seine Dramen? Zunächst kann man dazu eine negative Beobachtung machen: Es fällt auf, dass Lang an zwei Stellen seines Traktats eine scharfe Abgrenzung der Jesuitenbühne

von den Hofbühnen vornimmt.¹⁶⁸ Dieser Sachverhalt ist deswegen von Bedeutung, weil die bisherige Forschung in diesem Punkt häufig von falschen Voraussetzungen ausgeht: es erfolgt eine Gleichsetzung von Jesuitendramen der Zeit um 1700 mit den *Ludi Caesarei* in Wien, das heißt: es wird suggeriert, dass alle Jesuitendramen dieser Zeit „Prunkstücke“ im höfischen Kontext gewesen seien.¹⁶⁹ Aus den klaren Abgrenzungen in Langs *Dissertatio* ergibt sich jedoch genau das Gegenteil. So tröstet Lang an einer Stelle seine Theaterkollegen, die offenbar über ihre vergleichsweise bescheidene Bühnenausstattung frustriert waren:

Aufwendigere Schaustücke soll man den fürstlichen Theatern überlassen, denen hierzu reiche Mittel und das Talent von Künstlern zu Gebote stehen. Mit diesen kann die Dürftigkeit unserer Schulen nicht wetteifern. Kunst und Handlung ersetze, was der Ausstattung mangelt. Nicht nur einmal habe ich auch höchst vornehme Männer mit ebenso bewegtem Herzen wie mit glänzenden Augen einfache, kleine Bühnen verlassen sehen, ohne daß sie sich über die Kargheit der Schaustücke oder die Ärmlichkeit der Kostüme beklagt hätten, weil Kunst den Mangel an jenen Dingen aufhob.¹⁷⁰

An die jesuitische Theaterproduktion dürfen keine falschen Maßstäbe angelegt werden. Um die Stücke zu verstehen, muss ihr Aufführungskontext hinreichend berücksichtigt werden. Die von Lang hier angesprochenen Probleme entsprechen in auffälligem Maße den heute auftretenden Problemen des Schultheaters: Soll es versuchen, eine „Kopie“ von professionellem Theater mit untauglichen Mitteln herzustellen oder eigene Kreativität entfalten? Langs Antwort geht deutlich in die Richtung auf Kreativität und Phantasie. „Barocke“ Prachtentfaltung liegt außerhalb seiner Zielvorstellung, statt dessen fordert er stets die Erzeugung

¹⁶⁸ So sagt er beispielsweise im Zusammenhang der Frage, ob die Schauspieler Handschuhe tragen sollen, S. 33: „Imprimis enim dum aulici Choragi pompam potius spectant, & exteriorem ornatum in Actionibus, quàm veras actionis proprietates, ideo regula nobis esse nec debent, nec possunt.“

Übersetzung, S. 183: „Solange nämlich die Hofregisseure vor allem eher auf Prunk und äußerlichen Schmuck bei den Aufführungen als auf die wirklichen Eigentümlichkeiten der Schauspielkunst sehen, dürfen sie uns kein Maßstab sein und können es auch nicht.“

¹⁶⁹ Ein Beispiel für eine solche verzerrte Sichtweise bietet der MGG-Artikel „Schuldrama“ von Sabrina Quintero, in dem ausführlich auf die Kaiserspiele in Wien und eine angebliche Konkurrenz zur Oper eingegangen wird (MGG (S) 8 (1998), Sp. 1149f.). Die Autorin beruft sich dabei auf die Theatergeschichte von Brauneck 1993, S. 361.

¹⁷⁰ Rudin S. 246., Originaltext (S. 100f.): *Sumptuosiora spectacula permittenda sunt theatris Principum, quibus ad talia suppetunt opes, & artificum ingenia. Cum his non certet Scholarum nostrarum egestas. Suppleat ars & actio, quod apparatus deest. Vidi non semel etiam summos viros à simplicibus scenulis cum motu animorum pariter atque oculorum oblectatione discessisse, nihil questos de spectaculorum paritate, aut vilitate vestium, arte compensante rerum illarum defectum.*

¹⁶³ Vgl. S. 64, Übersetzung S. 211.

¹⁶⁴ Vgl. S. 68, Übersetzung S. 215.

¹⁶⁵ Vgl. S. 75, Übersetzung S. 222.

¹⁶⁶ Vgl. S. 48, Übersetzung S. 197.

¹⁶⁷ Vgl. S. 42, Übersetzung S. 191.

affektiver Wirkungen ein, die auch mit einfachen Mitteln erreicht werden können.

Da nun also die Angehörigen der Höfe für Franz Lang offensichtlich nicht die hauptsächliche Zielgruppe des Jesuitentheaters bilden, stellt sich die Frage, ob er seine Inszenierungen eher für „Kenner“ oder aber für einfache Menschen produzieren möchte. Die Antwort auf diese Frage muss differenziert ausfallen:

An vielen Stellen drückt er seinen Respekt vor dem Urteil von Theaterexperten aus.¹⁷¹ Da sein Buch explizit an jesuitische Lehrer gerichtet ist, darf dies nicht weiter verwundern; zudem entspricht es natürlich der literarischen Tradition der *captatio benevolentiae*, seinen Lesern auf diese Art zu schmeicheln. Lang weiß trotz gegenteiliger Beteuerungen sehr gut, dass er zur Gruppe der Experten zu rechnen ist. Andererseits macht er deutlich, dass das Jesuitentheater *für alle* da ist und sich an den realen Gegebenheiten des Publikumsgeschmacks orientieren soll. Deutliche Skepsis bringt Lang nur gegen ganz „unkultivierte“ Auffassungen vom Theatervergügen zum Ausdruck:

Mag sein, daß die Zuschauer meinen theatralischen Werken häufig Beifall geschenkt haben; deshalb konnte von diesen gleichwohl nicht behauptet werden, sie seien nach den Satzungen der Dichter und genau nach den Vorschriften der Bühnenkunst verfaßt. Sehr, sehr oft pflegt man nämlich die einfachsten und ohne alle Kunstfertigkeit erzeugten Dramen zu loben und auf erstaunliche Weise zu preisen, Dramen, die jedoch von Kennern um keinen Heller gekauft zu werden verdienen. Im allgemeinen sind die Zuschauer von der Art solcher Menschen, die sich an Possen oder an der Bühnenausstattung, die das Auge befriedigt, ergötzen. Von der Kunst selbst, vom Handlungsgefüge, von der Erfindung passender Ereignisse, von der Ausdrucksweise und der angemessenen Wiedergabe der Personen, von den Charakteren, von den Affekten und den übrigen Erfordernissen sowie den besonderen Zusammenhängen eines geschmackvollen Bühnenstücks verstehen sie wenig oder nichts.¹⁷²

In diesem Zitat ist eine Ambivalenz wahrnehmbar, die Lang nicht auflöst: Die Unkenntnis der Menge erscheint ihm zwar grundsätzlich als ein bedauerndes Defizit; gleichwohl ist er stolz darauf, ihren Beifall auf sich gezogen haben, weil

sie – so darf man wohl heraushören – so ganz irrig ja wohl auch nicht urteilen kann. Diesen Aspekt der Erfüllung eines Mehrheitsgeschmacks thematisiert Lang auch im Zusammenhang seines historischen Exkurses über den Jesuitendramatiker Jakob Bidermann (1578-1639).¹⁷³ Dieser wurde von seinen Zeitgenossen gerade deswegen gelobt, weil er für verschiedenartige Zuschauer etwas schrieb, „das alle ergötzen, allen nützen, von allen für gut befunden, alle zur Rechtschaffenheit ermuntern sollte“.¹⁷⁴ Das bedeutet: Lang betrachtet es als eine besondere Qualität des Jesuitendramatikers, sowohl Kenner als auch einfache Leute durch seine Kunst zu beeindrucken.¹⁷⁵

In diesem Zusammenhang ist es von Bedeutung, wie Lang über diejenigen Teile der Dramen urteilt, die für das Gerüst der Haupthandlung nicht unbedingt notwendig sind, nämlich die Nebenhandlungen (*episodes*) und die „Schaustellungen“ (*exhibitiones scenicae*), für die er einige spektakuläre Beispiele anführt.¹⁷⁶ Grundsätzlich beurteilt Lang diese unterhaltsamen Zusätze positiv, da sie der Ablenkung, der Erholung und der Weckung von Neugier dienen.¹⁷⁷ Das Ziel der

¹⁷³ Vgl. S. 85-87, Übersetzung S. 232-34.

¹⁷⁴ S. 233.

¹⁷⁵ Im Hintergrund dieser Bestrebung, das Urteil der Gebildeten mit demjenigen der einfachen Leute in Einklang zu bringen, steht die auf Aristoteles zurückgehende Theorie vom *Sensus communis*, dem Gemeinsinn als Wahrheitskriterium. Cicero fasst diese Auffassung prägnant zusammen: *omnium consensus naturae vox est (Tusculanae Disputationes, I 35)*. Dieser Konsens aller verbürgt, dass das über die Qualität einer Rede getroffene Urteil der Menge und das der Experten trotz des unterschiedlichen Theoriegrads nicht differieren. Seit dem 16. Jahrhundert spielte diese Auffassung in der Kunsttheorie eine bedeutende Rolle.

¹⁷⁶ S. 246 (Übersetzung): „Solche Schaustücke sind: Merkure im Fluge durch die Lüfte zu führen. Reiher und Geier in der Luft miteinander kämpfen zu lassen. Den stygischen Räuber zu zeigen, der die Seelen entweder durch das Gewölk an sich reißt oder unter Flammengeprassel und von gräßlichen Geistern umschwebt rauchend in die Versenkung fährt. Mit einem dreizackigen Blitz in den Wolken zu donnern und in Türme einzuschlagen oder Frevler hinzustrecken. Kämpfer, die mit Schwertern fechten, auftreten zu lassen. Schlachtheile aus Soldaten zu formieren: deren Aufmärsche, Stellungen, Plänkeleien anzuordnen, deren Fahnen zu schwenken, aus deren mit Schilden bedeckten Rücken ein Schilddach aufzubauen.“

¹⁷⁷ S. 79: „hic enim episodiorum finis est, ut non semper seriis occupentur Auditores, sed quandoque respicerent ab intensione, vel attentione; atque ut aliqua curiositate suspensi calidius incitentur ad cupiditatem videndi & audiendi, perque hoc ipsum diviticulum inadvertenter deducantur eo, quò Chorus eos vult ducere, non quo ipsimet inclinant.“

Übersetzung, S. 226: „Der Zweck der Episoden liegt nämlich darin, daß die Zuschauer nicht immer mit ernstesten Dingen beschäftigt werden, sondern sich zuweilen von der Anspannung oder der angestrengten Aufmerksamkeit erholen, und daß sie, durch Neugier bewegt, einen stärkeren Ansporn erhalten, sehen und hören zu wollen, und gerade durch diese kleine Ablenkung werden sie unmerklich dorthin geführt, wohin der Chorag sie führen will, nicht dorthin, wo sie selbst hinstreben.“

¹⁷¹ Am deutlichsten kommt dies im *Prooemium* und im § 12 (*De Arte scenica*) zum Ausdruck.

¹⁷² Rudin S. 212f., Originaltext (S. 64f.): *Esto spectatores Theatralia opera mea approbârnt saepiùs; non ideo tamen dici poterant ad placita Poetarum, & artis scenicae prae-ceptiones fuisse examussim composita. Saepè saepiùs enim simplicissima quaeque & sine omni artificio prognata Dramata laudari, & mirum in modum extolli solent, quae tamen nec terunt merentur emi à peritis. Communiter Spectatores ex eo hominum genere sunt, qui delectantur ludicris, aut oculum implentibus scenarum parergis. De arte ipsa, de structura fabulae, de inventionem rerum aptarum, de dictione, & convenienti personarum imitatione, de moribus, de affectibus, caeterisque ad scenae elegantiam requisitis, & secretis articulis parùm admodum, vel nihil intellegunt.*

Unterhaltung wird also nicht disqualifiziert, sondern als legitim anerkannt. Allerdings wird ihm eine bestimmte pragmatische Funktion zugeteilt, nämlich den Zuschauer emotional dorthin zu lenken, wohin der *choragus* es möchte, ohne dass er es bemerkt. Aus diesen Äußerungen spricht ein kluger und erfahrener Pädagoge, der sein Publikum durch unterhaltsame Mittel erziehen möchte. Lang warnt allerdings vor einer Übertreibung bei den „Schaustellungen“, die immer ein Mittel zum Zweck bleiben sollten. Ebenso wendet er sich gegen exzessive Gewaltdarstellung, z.B. bei Tötungen, die in Tragödien vorkommen. Dabei richtet er sich explizit gegen antike Auffassungen, die solche Gewaltdarstellungen zugelassen haben.¹⁷⁸

2.3. Athanasius Kircher: Musik nach Gesetzen der Rhetorik

Um die erhaltene Musik zu Jesuitentheaterstücken einordnen zu können, ist es erforderlich, auch auf die theoretischen Aussagen von Jesuiten zum Thema Musik einen sorgfältigen Blick zu werfen. Für das 17. Jahrhundert ist auf diesem Gebiet Athanasius Kircher (1602-1680) die überragende Gestalt, gegenüber dem andere Musiktheoretiker eine weitaus geringere Bedeutung haben.¹⁷⁹ Ziel des folgenden Abschnitts ist nicht eine systematische Darstellung der Kircherschen Musiklehre, vielmehr geht es wie in den vorangehenden Abschnitten darum, einige thematisch aussagekräftige Textstellen zusammenzustellen und zu interpretieren, um einen Theorierahmen für die Deutung der Beispielstücke zu erstellen. Dabei gehe ich vom Allgemeinen zum Spezielleren: Zunächst werde ich Kirchers Äußerungen über Funktion und Wirkungsweise von Musik betrachten; dann soll es um die Frage gehen, wie Kircher Schemata der klassischen Rhetorik auf die Musik überträgt; schließlich widme ich mich den

Merkmale einer idealen Theatermusik und den damit verbundenen Anforderungen an Darsteller und Publikum.

2.3.1. Autor und Werk

Athanasius Kircher war der bedeutendste jesuitische Musikschriftsteller des 17. Jahrhunderts. Er war kein Fachmusiker im engeren Sinne, sondern ein barocker Universalgelehrter, der neben musikalischen Forschungen auch auf physikalischem, mathematischem, philosophischem und philologischem Gebiet wissenschaftlich tätig war.¹⁸⁰ Kirchers musikalische Ausbildung begann 1612 bis 1620 in den Jesuitenkollegien in Fulda und Paderborn. Obwohl er selbst einräumt, kein Berufsmusiker zu sein, hebt er dennoch hervor, dass er sich schon sehr früh theoretisch und praktisch mit Musik befasst hat. Insbesondere im Zusammenhang mit physikalischen Studien, die er zwischen 1623 und 1628 in Mainz und Heidelberg unternahm, beschäftigte er sich mit akustischen Phänomenen wie z. B. der Schallreflexion. Später konstruierte er akustische Geräte und mechanische Musikinstrumente und erörterte musikhistorische und musiktheoretische Fragen. Als Kircher schließlich im Jahre 1650 seine musikalische Hauptschrift *Musurgia universalis* herausbrachte,¹⁸¹ konnte er bereits auf jahrzehntelange Forschungen zurückblicken. Im Sinne barocker Universalgelehrsamkeit unternahm er in diesem umfangreichen Werk den Versuch, das System der Musik umfassend darzustellen. Die Aufteilung des Werks in zehn Bücher hat eine symbolische Bedeutung, da die Zehn als heilige Zahl für die göttliche Vollkommenheit steht und somit seinen Anspruch auf Vollständigkeit unterstreicht. Wie aus den folgenden Analysen hervorgeht, spielt diese Zahlensymbolik auch in Details dieses Werkes eine bedeutende Rolle.

Kircher geht von dem theologischen Grundgedanken aus, dass in der Natur eine gottgegebene, unveränderbare Ordnung herrscht, die er, fußend auf einer langen

S. 99: „Negari non potest, magnam inesse gratiam Exhibitionibus, seu spectaculis, repraesentari solitis inter ludos teatrales, quia mirum recreant spectatores, & dum curiositate pastos aliquantum detinent, eos etiam ad affectum disponunt, si debita cum moderatione usurpentur.“

Übersetzung, S. 245: „Man kann nicht leugnen, daß in den Schaustellungen oder Schaustücken, die gewöhnlich während der Bühnenaufführungen dargeboten werden, ein großer Reiz liegt, weil sie die Zuschauer außerordentlich unterhalten, und indem sie diese vergnügen und deren Neugierde nicht wenig fesseln, fördern sie in ihnen auch die Empfänglichkeit für den Affekt, sofern man sie mit gebührender Zurückhaltung gebraucht.“

¹⁷⁸ Vgl. S. 90f., Übersetzung S. 237: Lang zitiert seinen Ordensbruder Le Jay, welcher es ablehnt, dass die Bühne beständig durch Mord und Totschlag mit Blut besudelt werde und im Hinblick auf die antiken Gewohnheiten hinzufügt: „Allerdings mögen es die rauhen Sitten jener Zeit mit sich gebracht haben, daß die Alten sich an einer blutbespritzten Bühne ergötzen [...]“.

¹⁷⁹ Zu sonstigen von Jesuiten stammenden Musiktraktaten vgl. Huebner, Artikel „Jesuiten“, in: MGG (S) 4 (1996), Sp. 1466-1470.

¹⁸⁰ Kirchers Schrifttum weist im bibliographischen Verzeichnis von Sommervogel (Sv Bd. IV, Sp. 1046-1077) insgesamt 39 Haupteinträge auf. Im Hinblick auf die Erforschung von Kirchers musikalischem Schrifttum sind die Arbeiten von Ulf Scharlau von besonderer Bedeutung, dessen Dissertation die bisher einzige umfangreiche Einzelstudie zur *Musurgia universalis* darstellt (Scharlau 1969). Zu Kirchers 400. Geburtstag fand in Würzburg 2002 eine Jubiläumsausstellung statt, die mit einem umfangreichen Katalog und einer begleitenden Aufsatzsammlung zu verschiedenen Aspekten des Kircherschen Wirkens dokumentiert wurde (vgl. Beinlich 2002). Zu Kircher im Allgemeinen vgl. Godwin 1979 und Rivosecchi 1982. Für die folgenden einleitenden Ausführungen stütze ich mich auf Scharlaus resümierenden Aufsatz „Athanasius Kircher und die Musik um 1650“ (Scharlau, in: Fletcher 1988).

¹⁸¹ A. Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, faksimilierter Nachdruck Hildesheim 1969. Zur Zitierweise der *Musurgia universalis*: Ich lehne mich an die Faksimile-Ausgabe von Scharlau an und bezeichne die Seitenzählung des ursprünglich ersten Bandes mit A, die des zweiten Bandes mit B.

europäischen Tradition, mit der Metapher der „kosmischen Harmonie“ beschreibt.¹⁸² Im Anschluss an Pythagoras wird diese Harmonie so erklärt, dass sie auf bestimmten Proportionen beruht, also auf Zahlenverhältnissen, die zwischen den Grundintervallen physikalisch nachweisbar sind. Die Zahlen dienen dabei als unzweifelhafte Mittel der menschlichen Erkenntnis der göttlichen Ordnung. Mit diesem Gedanken steht Kircher sowohl in der biblischen Tradition,¹⁸³ als auch in der Linie neuzeitlicher Bestrebungen, die Welt durch Mathematik und Naturwissenschaft zu erklären. Diese Erklärungen werden dazu benutzt, die Existenz Gottes in der Natur zu verdeutlichen, also im Sinne eines Gottesaufweises. Sein Weltbild enthält somit sowohl konservative als auch fortschrittliche Elemente. Scharlau weist darauf hin, dass Kircher eine vermittelnde Position zwischen der theologisch fundierten deutschen Musiktheorie und der „modernen“ italienischen Musikpraxis einnimmt.¹⁸⁴

Als gedankliches Fundament dient Kircher, der physikalisch sehr interessiert war, der Gedanke des Magnetismus, der auf Zahlenproportionen beruht und in einer polaren Spannung besteht, der *sympathia et antipathia rerum*, was man mit „Anziehung und Abstoßung der Dinge“ übersetzen kann. Die ganze belebte und un belebte Welt wird nach dieser Auffassung von einer Spannung aus Anziehung und Abstoßung beherrscht. Diese Spannung manifestiert sich in der Optik als Licht und Schatten, in der Akustik als Konsonanz und Dissonanz. Klangsönheit entsteht in der Musik also aus der rechten Mischung zwischen Konsonanz und Dissonanz. Diese Gedanken, die bereits für Monteverdis monodischen Kompositionsstil ausschlaggebend waren, sind später vor allem von Andreas Werckmeister (1645-1706) für die deutsche Musikästhetik der Barockzeit rezipiert worden.

2.3.2. Funktionen und Wirkungen der Musik

2.3.2.1 Funktionsbestimmungen der Musik

Ausgangspunkt der Überlegungen soll Kirchers Zielbestimmung der Musik sein: Warum gibt es überhaupt Musik und wozu dient sie? In der Antike gab es verschiedene Auffassungen über die Funktion von Musik, wobei man mindestens drei Grundfunktionen unterscheiden kann: am bekanntesten ist die **ethische** Funktion, derzufolge bestimmte Tonarten die Fähigkeit zur Einwirkung auf den menschlichen Charakter (griechisch: *éthos*) besitzen. Diese Auffassung wurde vor allem von Plato vertreten.¹⁸⁵ Daneben gibt es Belege für eine **therapeutische** Funktion, wonach Musik eine heilende Wirkung auf den Menschen ausübt, und – als Seitenüberlieferung – eine **hedonistische** Funktion, d. h. die Auffassung, Musik solle dem Vergnügen des Menschen dienen.¹⁸⁶

Kircher benennt zunächst in zeittypischer Weise eine doppelte Funktion der Musik, nämlich zum einen das Lob Gottes, zum anderen die Freude des Menschen.¹⁸⁷ Dabei enthält die Zielbestimmung des Gotteslobs implizit ein erzieherisches Element, die Freude des Menschen bringt die hedonistische Funktion der Musik zum Ausdruck.

Nun ist genauer zu prüfen, ob die rhetorische Trias *docere, delectare* und *movere* bei Kircher eine entscheidende Rolle spielt. Die Suche nach dieser triadischen

¹⁸⁵ Vgl. Platon, *Nomoi* VII, 802c: „Denn wenn jemand von Kind an bis ins gesetzte und verständige Alter mit einer besonnenen und wohlgeordneten Musik sein Leben zugebracht hat, so findet er jedesmal, wenn er die ihr entgegengesetzte hört, diese abscheulich und nennt sie unedel. Ist er aber mit der gemeinen und süßen Musik aufgewachsen, dann erklärt er die dieser entgegengesetzte für frostig und unangenehm. [So] macht die eine die in ihr Aufgewachsenen jeweils besser, die andere dagegen schlechter.“ (Übersetzung: Klaus Schöpsdau 1990.)

¹⁸⁶ Vgl. Aristoteles, *Politik* VIII, 1339a: „Es ist weder leicht, bestimmt zu sagen, worin ihre [der Musik] Bedeutung liegt, noch anzugeben, weswegen man sich mit ihr beschäftigen soll. Soll man es bloß der Unterhaltung und der Erholung wegen tun, so wie man auch schläft und trinkt? Denn dergleichen ist an sich nichts Tugendhaftes, sondern etwas Angenehmes, und stillt zudem die Sorgen, wie Euripides sagt. Deshalb weist man auch der musischen Kunst entsprechend ihre Stelle an und vergönnt sich alles dieses, Wein, Rausche und Musik, in gleichem Sinne und rechnet auch das Tanzen hierher. Oder sollte die Musik vielmehr zur Veredelung der Sitten dienen, indem ihr die Kraft beiwohnt, so, wie die Gymnastik dem Körper gewisse Eigenschaften gibt, ihrerseits das Herz zu bilden, indem sie den Menschen zu der Kunst erzieht, sich auf die rechte Weise zu freuen? Oder trägt sie endlich zu würdiger Ausfüllung der Muße und zur Kultur des Geistes bei [...]?“ (Übersetzung: Eugen Rolfes).

¹⁸⁷ Kircher bestimmt als Endzweck der Musik *vel honor Dei vel delectatio hominum propria aut aliena* (*Musurgia* A 212, vgl. Scharlau 1969, S. 105). Diese Definition entspricht exakt der bekannten Funktionsbestimmung der Musik bei J. S. Bach: „zur Ehre Gottes und zulässiger Ergötzung des Gemüths“ (zit. nach Dammann 1967, S. 432).

¹⁸² Der Harmoniebegriff als Ausdruck der Wohlgeordnetheit von Kosmos und Psyche hat seinen Ursprung bei Platon (*Timaios* 90). Durch Augustinus und Boethius wurde die Idee einer zahlhaften Ordnung der Musik an die mittelalterliche Musiktheorie weitervermittelt.

¹⁸³ Vgl. den oft zitierten Vers Weish 11,20: „Du aber hast alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet.“

¹⁸⁴ Vgl. Scharlau 1969, S. 100. Konfessionelle Unterschiede spielten dabei überhaupt keine Rolle, da Kirchers musiktheoretische Schriften in Deutschland vor allem durch die Übersetzung des protestantischen Pfarrers Andreas Hirsch (1662) zu einer Hauptquelle für die weitere musiktheoretische Reflexion wurden.

Formel im Text ergibt zunächst ein negatives Ergebnis, da Kircher sie in seiner *Musurgia universalis* nicht verwendet. Eine belehrende Funktion der Musik (*docere*), auch in lediglich unterstützender Absicht, wird überhaupt nicht ausdrücklich erwähnt; die Unterhaltungsfunktion (*delectare*) tritt nur als (unbeabsichtigte) „Folgeerscheinung“ akustischer Phänomene, also eher am Rande, in Erscheinung, was sich beispielsweise an folgender Stelle zeigt:

Die Musik hat freilich nur so weit Gewalt über die Seele, wie sie zur musikalischen Bewegung der Luft auch die eingepflanzte Luft (*aerem implantatum*) oder den geistigen Atem (*spiritum animale*) in gleicher Weise bewegt; daher rühren Lust und Annehmlichkeit.¹⁸⁸

Anders steht es mit dem dritten Element der Trias, dem *animos movere* bzw. *animos suscitare*. Kircher beschreibt mit dieser und ähnlichen Wendungen an zahlreichen Stellen seines Werks den Hauptwirkungszweck der Musik, wobei er diese Formel als traditionelle *communis opinio* voraussetzt. Die Tätigkeit des Musikers orientiert sich dabei am Vorbild eines Redners:

Denn wie ein Redner durch die kunstreiche Verflechtung von Tropen den Hörer bald zum Lachen und bald zum Weinen bewegt, anschließend zum Mitleid, manchmal zur Entrüstung und zum Zorn, bisweilen zu Liebe, Frömmigkeit und Gerechtigkeit, gelegentlich zu den entgegengesetzten Affekten, so vermag dies auch die Musik durch die kunstreiche Verflechtung ihrer Klauseln oder musikalischen Abschnitte. Nach Meinung aller Schriftsteller steht mit Sicherheit und überall fest, dass die Musik die Beugerin der Seelen (*flexanimis*) ist; ja die Werke aller Historiker sind voll von Belegen dafür, dass sie bewundernswerte Wirkungen hervorruft.¹⁸⁹

Musik dient also, kurz gesagt, dazu, verschiedene Gefühlszustände hervorzurufen, die durchaus nicht alle im Bereich des Angenehmen liegen. Der Begriff *flexanimis* (Seelenbeugerin) suggeriert eine Aktivität der Musik und eine entsprechende Passivität des Hörers, der sich davon beeinflussen lässt. Die einzelnen musikalischen Gestaltungsmittel, hier beschrieben als *tropi*, *clausulae* bzw. *periodi*, sind demgegenüber nur Mittel zum Zweck. Deutlich erkennt man dabei Parallelen zu den Auffassungen Franz Langs über die beabsichtigten affektiven Wirkungen des Theaterspiels auf textlicher und schauspielerischer Ebene. Kir-

chers Theorie füllt dabei die Lücke, die Lang mangels eigener Sachkompetenz im Bereich der Musik zurückgelassen hatte. Nach dem griechischen Wort *páthos* („Empfindung“ oder „Leidenschaft“, lateinisch *affectus*) bezeichnet Kircher diesen Teil seiner Musiklehre als *Musica pathetica*. Im Rahmen einer Definition erläutert er kurz und prägnant, wie eine solche affekt-evozierende Musik hergestellt werden kann:

Die pathetische Musik ist nichts anderes als ein musikalischer Tonsatz oder eine Komposition, die von einem erfahrenen Musiker mit solcher Kunstfertigkeit und Begabung eingerichtet ist, dass sie zu einem jeden vorgegebenen seelischen Affekt antreiben kann. Um diese in rechter Weise zu gestalten, müssen aber folgende vier Bedingungen gegeben sein:

1. Ein erfahrener Komponist soll ein Thema auswählen, das zur Erregung eines Affekts geeignet ist.
2. Er soll das gewählte Thema in eine passende Tonart setzen.
3. Er soll den Rhythmus oder das Maß der Worte dem musikalischen Rhythmus und Maß genau anpassen.
4. Er soll das nach den genannten Bedingungen komponierte Stück an einem geeigneten Ort und zu geeigneter Zeit von sehr erfahrenen Sängern vortragen und singen lassen.¹⁹⁰

Bei diesen Ausführungen ist vor allem auf die in Wortwahl und gedanklicher Anordnung enthaltenen stillschweigenden Voraussetzungen zu achten, da sie viel über Kirchers ästhetische Grundannahmen verraten:

Das *animum concitare* ist wiederum selbstverständlicher Wirkungszweck der Musik und steht am Anfang jeder kompositorischen Überlegung. Der beabsichtigte Affekt ist also als erstes festzulegen, und danach richtet sich dann die kompositorische Umsetzung. Mit dem Begriff *thema* bezeichnet Kircher hier nicht einen außermusikalischen Inhalt, sondern, im technischen Sinne, die musikalische Grundsubstanz, die „Idee“ oder das „Material“ einer Komposition.¹⁹¹ Dieses

¹⁸⁸ *Musurgia* A 578: Musica pathetica nihil aliud est, quam harmonica melothesia, siue compositio ea arte & ingenio à perito Musurgo instituta, vt ad datum quemcunque animi affectum auditorem concitet. Requiritur autem ad eam ritè instituendam quatuor conditiones: quarum prima est, vt symphoneta peritus seligat thema affectui conictando aptum; Secundò, vt assumptum thema congruo Tono adaptet. Tertiò, vt Rhythmum siue mensuram verborum harmonico rythmo, mensuraeque exactè coaptet. Quartò, vt compositam iuxta dictas conditiones melothesiam à peritissimis phonascis pronunciantam, cantandamque loco congruo, & tempore exhibeat.

¹⁸⁹ *Musurgia* A 550: Et harmonia quidem, in tantum vim habet in animum, in quantum ad harmoniosum aeris motum, aerem implantatum, siue spiritum animale similitè movet, unde voluptas, & dulcedo.

¹⁹⁰ *Musurgia* A 366: Quemadmodum enim Rhetor artificioso troporum contextu Auditorem movet nunc ad risum modo ad planctum; subinde ad misericordiam, nonnumquam ad indignationem & iracundiam, interdum ad amorem, pietatem & iustitiam, aliquando ad contrarios hisce affectus, ita & Musica artificioso clausularum siue periodorum harmonicarum contextu. Certè Musicam flexanimem esse omnium passim Authorum calculo confirmatur, imò admirandos effectus causari omnium plena sunt historicorum monumenta.

¹⁹¹ Zur Begriffsgeschichte des Terminus „Thema“ vgl. Riemann Musik-Lexikon 1967, S. 950: „Im musikalischen Bereich erscheint das Wort Th. im 16. Jh. bei Glarean (Dodekachordon 1547), der darunter das zum Zwecke der mehrstimmigen Verarbeitung musikalischer Vorgegebene versteht [...]. Zarlino dagegen bezeichnet als Th. (oder *passaggio*) speziell ein Melodieglied, das einen C.f. (*soggetto*) kontrapunktiert, indem es mehrmals wiederholt wird,

soll vom Komponisten dem Affekt entsprechend „ausgewählt“ (*seligere*) werden. Hinter diesem Ausdruck steckt die aus der antiken Topos-Lehre bekannte Vorstellung eines Ideenvorrats, der nicht etwa jeweils neu „geschaffen“, sondern vielmehr in der Art eines Verzeichnisses „benutzt“ wird.¹⁹² Die Auswahl einer passenden Tonart erscheint dann als eigener Kompositionsschritt, was uns zunächst von der Logik her unmöglich scheint, denn ein musikalisches Thema kann ja nicht ohne eine bestimmte Tonart festgelegt werden. Der Grund dafür, dass Kircher dies als eigenen Schritt ansieht, liegt darin, dass den verschiedenen Tonarten in antiker Tradition bestimmte Affektwirkungen zugeordnet werden, d. h. dass die falsche Auswahl der Tonart unter Umständen für die Wirkung einer Komposition kontraproduktiv wäre.¹⁹³ Ganz erstaunlich scheint dann aus heutiger Perspektive der dritte Schritt, nämlich die nachträgliche Unterlegung eines Textes, die an dieser Stelle in seltener Eindeutigkeit zum Ausdruck kommt. Aufgrund der Ideen der Florentiner Camerata, welche für die Gestaltung von Barockopern prägend waren, ist man sonst geneigt, einen Primat des Textes anzunehmen, dem sich die Musik unterzuordnen hat.¹⁹⁴ Hier erscheint jedoch die gegenteilige Auffassung: der Text muss sich der Musik anpassen (*adaptare*), allerdings wiederum unter dem ausschließlichen Primat des auszudrückenden Affekts. Der vierte Punkt macht deutlich, dass Kircher als Empiriker davon ausgeht, dass die „wirkliche“ Musik nicht schon im Notentext, sondern erst im Rahmen einer klingenden Darbietung existent ist. Dies erweist ihn als neuzeitlichen Musiktheoretiker, der sich trotz traditioneller Reste in seiner auf mathematischen und theologischen Überlegungen beruhenden („quadriualen“) Musiktheorie stark für die „sinnliche“ und praktische Seite des Musiklebens interessiert. Die

doch dabei Lage und Rhythmus ändern kann [...]. Im 17./ 18. Jh. ist das Wort Th. allgemein gleichbedeutend mit Soggetto bzw. Subjectum [...] und bezeichnet vor allem das Fugen-Th.“

¹⁹² Zur Topos-Lehre innerhalb der antiken Rhetorik vgl. Fuhrmann 1990, S. 94f.: „Er [sc. Aristoteles] bringt in seiner *Rhetorik* einen Katalog von allgemeinen, teils für beweisende, teils für widerlegende Enthymeme geeigneten Topoi, eine Ansammlung von ungeordnetem Rohmaterial (2, 23).“

¹⁹³ Die Auffassung, dass den Tonarten ein bestimmter Charakter, ein *Ethos* innewohnt, findet sich beispielsweise in Platons *Politeia* 398e, wo die lydische und hypolydische Tonart als „kläglich“, die ionische und lydische Tonart als „weichlich und bei Gastmahlen üblich“ eingestuft werden (Übersetzung von Schleiermacher).

¹⁹⁴ Zum Verhältnis von Text und Musik in der entstehenden Operntradition in differenzierter Betrachtung vgl. Abert 1994, S. 16: „Zwar hatte sich die Musik nach den Forderungen der Camerata dem Wort unterzuordnen, und die Komponisten befolgten diese Vorschrift mitunter mit geradezu selbstmörderischer Konsequenz, aber das Wort war eben von vornherein auf die Vertonung hin erfunden – es war, obwohl im einzelnen *padrona della musica e non serva* (Herrin der Musik und nicht Dienerin), im ganzen doch *poesia per musica*, d. h. Rinuccini bot seinen Komponisten in seinen Libretti eine Aneinanderreihung von, durch dramatische Ereignisse angeregten, lyrischen Betrachtungen, wie sie dem neuen monodischen Stil angemessen waren.“

drei entscheidenden Kriterien sind dabei Ort, Zeit und Akteure, wobei er für jeden dieser drei Aspekte ausdrückliche Empfehlungen ausspricht.

2.3.2.2. Affektive Wirkungen der Musik

Welche seelischen Wirkungen kann nun Musik nach Kircher erzielen, nur positive (heilende) oder auch negative (schädliche)? Diese Frage spielt eine Rolle im Rahmen der traditionellen „Musikskepsis“ des Jesuitenordens, von der sich Kircher ja deutlich löst. Wenn Musik ausschließlich positive Wirkungen hat, so heißt das, dass ihr Einsatz ohne Bedenken möglich und für den Menschen segensreich ist; besteht jedoch eine Möglichkeit schädlicher Wirkungen, so ist nach den dahinter stehenden Ängsten und Befürchtungen zu fragen. Es zeigt sich, dass Kircher innerhalb seines Textes zwischen einer rein „therapeutischen“ und einer „ambivalenten“ Musikauffassung schwankt. Die „therapeutische“ Musikauffassung, die Kircher mit der Formulierung „wundersame Wirkungen der Musik“ umschreibt,¹⁹⁵ lässt auf eine ausschließlich positive Wirkungsweise schließen, während die „ambivalente“ Auffassung sehr unterschiedliche mögliche Effekte in Betracht zieht, also auch verderbliche und schädliche.

a) Musik vertreibt die Traurigkeit

Zunächst soll eine Textpassage betrachtet werden, welche vor allem über die „therapeutischen“ Wirkungen der Musik Aufschluss gibt (*Phonurgia* 177)¹⁹⁶:

De affectibus animi ad quos Musica incitat.

Über die seelischen Affekte, zu denen die Musik anstachelt

Animus igitur juxta harmoniae diversitatem varios quoque affectus induit Laetitiae, Impetūs, Remissionis, Timoris, Spei, Iracundiae & Commiserationis. Nos enim maximè ad octo affectus movent Mu-

Die Seele bekleidet sich also entsprechend der Unterschiedlichkeit der Musik auch mit den verschiedenen Affekten der Freude, der Aggression (*impetus*), der Gelassenheit, der Furcht, der Hoffnung, des Zorns und des Mitleids. Denn zu den acht¹⁹⁷ Affekten

¹⁹⁵ Als Kapitelüberschrift in der *Phonurgia nova* (Liber II, Sectio I) erscheint zu diesem Thema die Wendung: *De prodigiosa sonorum vi & Efficaciâ*.

¹⁹⁶ Die *Phonurgia nova* ist ein weiteres musiktheoretisches Werk Kirchers, das 1673 im Druck erschien und überwiegend aus Teilen des neunten Buchs der *Musurgia universalis* kompiliert ist.

¹⁹⁷ An dieser Stelle werden nur sieben Affekte aufgezählt, die sich im übrigen nur teilweise mit den von Kircher in *Musurgia* A 598 aufgezählten acht Affekten decken (vgl. die übernächste Fußnote). Diese Diskrepanz ist kein Einzelfall in Kirchers *Musurgia*; dort entdeckt man bei genauer Lektüre häufig kleinere Inkonsistenzen, die wohl auf Kirchers extrem hohes Arbeitstempo zurückzuführen sind.

sicae modulationes, ut alibi dictum est, vel [178] quia consonae sunt vel dissonae vel quia concitatae sunt aut tardae, vel quod majus est, quòd tendant in acutum ad alacritatem, vel in gravem desinant & remissum sonum ad commiserationem & lachrymas: ad amorem autem & odium etsi affectus omnium sunt potentissimi, non excitat Musica, quia amor & odium alicujus sunt amor & odium, ut alibi dictum est.

Musica autem generales solùm movet animi affectus, excitatur tamen amor à laetitia generali affectu, veluti ex attritu quodam; verùm cùm Musica tristitiam generare non possit, neque odium generare potest; tristitiam autem generare non posse Musicam, inde patet, quòd tristitia sit ad mortem, musica autem ad vitam: Cur autem Musica, ut rectè Ecclesiastes dicit, in luctu importuna narratio sit, & cur lugentes aut corde gravi quãdam tristitia suppresso omnem Musicam nos respuamus, haec est ratio, quia spiritus seu humor metu aut tristitiã per fortem impedimentum malorum imaginationem congelatus constrictusque omnem respuens commotionem ejus se veluti incapacem reddit, si itaque Musicus esset, qui hunc spiritum condensatum Musicã bene ordinatã dissolvere posset, non ad tristitiam moveret sed lenimen doloris spiritu ali-

bewegen uns vor allem die Wendungen (*modulationes*) der Musik, wie ich es an anderem Ort gesagt habe, entweder weil sie konsonant oder dissonant sind, oder weil sie bewegt oder langsam sind, oder – was bedeutsamer ist – weil sie in die Höhe streben, zur Heiterkeit, oder in einem tiefen und matten Klang enden, zu Mitleid und Tränen. Zu Liebe und Hass aber, auch wenn dies die mächtigsten Affekte von allen sind, stachelt die Musik nicht an, weil Liebe und Hass, wie ich an anderem Ort gesagt habe, Liebe und Hass *gegen jemanden* sind.

Die Musik ruft aber nur die allgemeinen seelischen Affekte hervor, die Liebe jedoch wird von dem allgemeinen Affekt der Freude angestachelt, gleichsam aus einer gewissen Reibung. Weil aber die Musik keine Traurigkeit hervorrufen kann, kann sie auch keinen Hass hervorrufen. Dass aber die Musik keine Traurigkeit hervorrufen kann, liegt deswegen auf der Hand, weil die Traurigkeit zum Tode, die Musik aber zum Leben da ist. Warum aber ist die Musik, wie der Prediger zutreffend sagt, in der Trauer „eine Erzählung zur ungünstigen Zeit“,¹⁹⁸ und warum weisen wir nicht jegliche Musik zurück, wenn wir trauern und wenn das Herz von einer gewissen schweren Trübsal bedrückt ist? Der Grund dafür ist, dass der Geist oder die Körperflüssigkeit, wenn sie von Furcht oder Trauer durch das starke Hindernis übler Vorstellungen gefroren und gefesselt ist und jegliche Bewegung ablehnt, sich gleichsam bewegungsunfähig macht. Wenn dann ein Musiker käme, der diesen kondensierten Geist durch eine wohlgeordnete Musik auflösen könnte, so würde er ihn nicht zur Trauer

quantum dilatato afferret.

anregen, sondern eine Linderung des Schmerzes herbeiführen, dadurch dass der Geist ein wenig weit geworden ist.

Kircher geht in seiner *Musurgia* davon aus, dass insgesamt acht Affekte existieren, die er an anderer Stelle aufzählt.¹⁹⁹ Entscheidend ist hier zunächst die Bestimmung des Zusammenhangs zwischen musikalischen Parametern und seelischer Gestimmtheit, die Kircher zunächst in denkbar einfacher Form darstellt, nämlich in der groben Unterscheidung von zwei Affektbereichen: einerseits „Heiterkeit“, andererseits „Mitleid und Tränen“ (nicht etwa Tränen der Traurigkeit!). Von den drei genannten musikalischen Parametern (Konsonanzgrad, Grad der Bewegtheit und Tonhöhe) nimmt die Tonhöhe den wichtigsten Platz in der Palette der seelischen Einflussmöglichkeiten ein; für die anderen beiden Parameter muss man offenbar eine ähnlich simple Funktionszuordnung annehmen, also etwa: bewegungs- und konsonanzenreiche Musik erzeugt Freude, langsamere und dissonante Musik erzeugt Tränen. Mit dem anschließenden Hinweis auf die Unmöglichkeit, Liebe und Hass musikalisch auszudrücken, weist Kircher auf die semantischen Grenzen der Musik hin, die zwar Gefühle darstellen kann, nicht aber das intentionale Objekt derselben. Bekanntlich ist dies der Grund für eine im Vergleich zu sprachgebundenen Kunstgattungen größere Unbestimmtheit der Musik.

Einen deutlichen Hinweis auf eine rein „therapeutische Musikauffassung“ gibt die dann folgende Annahme Kirchers: Während andere „negative“ Affekte wie z. B. Furcht oder Zorn durchaus zu den Wirkungen von Musik gehören können, schließt Kircher die Möglichkeit aus, durch Musik in eine „depressive“, traurige Stimmung zu verfallen. Die beglückende Begründung, dass Musik zum Leben führe,²⁰⁰ wird auf zweierlei Weise gestützt: einerseits durch eine biblische Autorität (in diesem Falle das Buch *Jesus Sirach*), andererseits durch wissenschaftliche Forschungen im Bereich der Physiologie, näherhin mit Hilfe der The-

¹⁹⁹ *Musurgia* A 598: *Octo potissimum affectus sunt, quos Musica exprimere potest. Primus est Amoris, secundus Luctus seu Planctus, tertius Laetitiae & Exultationis, quartus furoris & indignationis, quintus commiserationis & lachrymarum, sextus timoris & Afflictionis, septimus praesumptionis & audaciae, octavus admirationis, ad quos omnia reliqua pathemata facillè revocantur.*

„Es gibt hauptsächlich acht Affekte, die die Musik ausdrücken kann: erstens Liebe, zweitens Trauer oder Klage, drittens Fröhlichkeit und Jubel, viertens Wut und Empörung, fünftens Mitleid und Tränen, sechstens Furcht und Beklemmung, siebtens Erwartung und Kühnheit, achtens Bewunderung. Alle übrigen Leidenschaften kann man leicht auf diese zurückführen.“

²⁰⁰ Diese Formulierung stellt möglicherweise eine Anspielung auf die (später durch Kierkegaards Reflexionen berühmt gewordene) Bibelstelle Joh 11,4 dar: „Diese Krankheit ist nicht zum Tode, sondern zur Verherrlichung Gottes.“

¹⁹⁸ Sir 22, 6.

orie der Körpersäfte und ihrer möglichen Verdampfung durch akustische Einwirkung.²⁰¹ Grob gesprochen fasst Kircher den Zustand der Traurigkeit als einen Frostzustand auf, der durch Musik „aufgetaut“ werden kann. Die anthropologische Grundannahme, dass der Mensch eine Einheit aus Leib, Seele und Geist darstellt, ermöglicht es Kircher, physische Aggregatzustände in bildlicher Redeweise auf seelische Vorgänge anzuwenden. Dabei spielt auch der Gedanke der „Bewegtheit“ wieder eine Rolle: weil Traurigkeit mit einem Zustand der Reglosigkeit vergleichbar ist, kann Musik dazu verwendet werden, die Seele wieder in Bewegung zu setzen und dadurch ihren Leidenszustand zu überwinden. Ein anderes von Kircher verwendetes Bild aus der räumlich-materiellen Welt ist der Gegensatz von „Enge“ und „Weite“: die traurige Seele befindet sich gleichsam in einem Kerker, aus dem sie durch die Wirkung von Musik befreit werden kann. Der Abschnitt zeigt insgesamt, dass Kircher eine überaus positive Auffassung der musikalischen Affektwirkungen hatte.

b) Kann Musik dem Menschen auch schaden?

Wie steht es nun mit den möglichen schädlichen Wirkungen der Musik? Als Beleg für die Existenz solcher Annahmen soll hier eine Textstelle herangezogen werden, in der Kircher der Möglichkeit „übernatürlicher“ Erklärungen für bestimmte musikalische Wirkungen nachgeht (*Musurgia* A 549). Im Hintergrund steht dabei – in der Redeweise des 17. Jahrhunderts – die archaische Angst, dass „dämonische“ Kräfte im Spiel sein könnten. Kircher erweist sich hier als ruhig argumentierender Skeptiker, der zwar die Möglichkeit solcher „dämonischer“ Einwirkungen nicht ausschließt, aber doch zu großer Vorsicht mit derlei Theorien mahnt. Er unterscheidet drei Wirkungsstufen:

- eine **rein übernatürliche Wirkung** „durch die Kraft eines Dämons“. Als Beispiel nennt er den Kitharöden eines dänischen Königs, der dessen Körpersäfte so sehr anstachelte, dass dieser zwei Familienmitglieder tötete.
- eine „**vermischte**“ Wirkung. Diese liegt dann vor, wenn ein von Dämonen Besessener durch die Kraft der Musik von seinem Leiden geheilt wird. Das klassische Beispiel für diesen Vorgang ist die Heilung des schwermütigen Königs Saul durch das Harfenspiel Davids (*1 Sam 16, 14-23*).
- eine **rein natürliche Wirkung**, die ohne Annahme übernatürlicher Einflüsse nach einem mechanistischen Modell erläutert wird.

Aus dieser Differenzierung erkennt man als entscheidendes Kriterium für dämonische Einflüsse die schädliche Wirkung, das heißt: Weil Musik „an sich“ zum

²⁰¹ Vgl. dazu ausführlich Scharlau 1969, S. 219-225.

Leben führt und nicht schaden kann, sind solche Fälle, in denen eine schädliche Wirkung eintritt, nur mit Hilfe dämonischer Einwirkung erklärbar. Auch sonst grenzt sich Kircher unter Berufung auf rationale Erklärungen von solchen Theoretikern ab, die „esoterische“ Auffassungen vertreten wie z. B. den Kabbalisten, Platonikern, Astrologen und Alchimisten.²⁰² Entscheidend ist also für Kircher, die natürlichen Ursachen stets so weit wie möglich auszuschöpfen, bevor er auf übernatürliche Ursachen ausweicht.

c) Kirchers Modell der Musikwirkungen

Das oben erwähnte **mechanistische Erklärungsmodell**, das nun genauer zu betrachten ist, sieht folgendermaßen aus:

Die dritte Art [sc. Bewegung in den menschlichen Seelen zu bewirken] ist rein natürlich, nämlich durch den musikalischen Klang (*per harmonicum sonum*). Wenn sie nicht vier damit verbundene Bedingungen erfüllt, d. h. wenn auch nur eine davon fehlt, kann der erwünschte Effekt keinesfalls erreicht werden: die erste Bedingung ist die Musik selbst (*ipsa harmonia*); die zweite Rhythmus und Takt (*numerus et proportio*); die dritte die Kraft und Wirksamkeit der Worte, die durch die Musik ausgedrückt werden, d. h. der sprachliche Text (*ipsa oratio*); die vierte die Einstellung des Hörers (*audientis dispositio*) oder das Subjekt, das fähig ist, sich an Sachverhalte zu erinnern.²⁰³

Als „mechanistisch“ bezeichne ich dieses Modell, weil der Zusammenhang von Klang und seelischer Wirkung als ein notwendiger betrachtet wird.²⁰⁴ Sofern nämlich alle vier Bedingungen erfüllt sind, treten die affektiven Wirkungen in der Art eines Automatismus ein, ähnlich wie dies bei magnetischen Wirkungen der Fall ist.²⁰⁵ Die Aufzählung Kirchers macht eine genaue terminologische Klä-

²⁰² Er schreibt zu diesen Auffassungen (*Phonurgia* p. 194): *Et miror sanè viros adeò sapientes relictis naturalibus causis in tam absurda & ab omni humano ingenio remota placita incidisse [...]*.

„Ich wundere mich wirklich, dass so weise Männer unter Vernachlässigung der natürlichen Ursachen auf so absurde und von jedem Menschenverstand entfernte Meinungen verfallen konnten.“

²⁰³ *Musurgia* A 550: Tertius [sc. modus] purè naturalis est, per harmonicum, scilicet sonum, qui nisi quatuor conditiones annexas habeat, quarum una deficiente, desideratus effectus minimè obtinebitur: Prima est ipsa harmonia. Secunda, numerus & proportio. Tertia, verborum in ipsa musica pronunciandorum vis, & efficacia, siue ipsa oratio. Quarta audientis dispositio, siue subiectum memoratarum rerum capax.

²⁰⁴ Mechanistische Züge in Kirchers Weltbild zeigen sich auch in seiner Kompositionslehre, die als *ars combinatoria* angelegt ist (mit besonderer Vorliebe für Imitationen und mehrfachen Kontrapunkt) und in der Entwicklung einer *Arca Musarithmica* (Komponiermaschine) sowie mechanischer Musikautomaten gipfelt.

²⁰⁵ Kircher stellt diesen Vorgang der Affektevokation durch Musik als komplizierten mehrstufigen Vorgang dar, bei dem sich körperliche und seelische Vorgänge vermischen (*Musurgia* A 552): *Numerus igitur harmonicus primò aerem cùm intrinsecum concitat, eique*

nung nötig. Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass sich seine Unterscheidung von *harmonia*, *numerus* und *oratio* an die Dreiteilung des Melosbegriffs in Platons *Politeia* anlehnt,²⁰⁶ d. h. die ersten drei Punkte lehnen sich an die klassische Musiktheorie an, während die Hinzufügung des vierten Punkts, der menschlichen Subjektivität beim Musikhören, auf Kircher selbst zurückzuführen ist. Der Begriff *harmonia* bezeichnet bei Kircher, entsprechend einer im 17. Jahrhundert noch verbreiteten Auffassung, nicht die „Harmonik“ im heutigen „vertikalen“ Sinne, sondern den gesamten Aspekt der klanglichen Erscheinung, sei es als melodisches Gefüge oder als Zusammenklang mehrerer Stimmen. Daher wird der Begriff hier einfach mit „Musik“ übersetzt.²⁰⁷ Im Gegensatz dazu ist unter *numerus* die auf mathematischen Proportionen beruhende Struktur des Klanggeschehens zu verstehen.²⁰⁸ Kircher selbst gibt an anderer Stelle eine Definition des *Numerus*-Begriffs, die sich eher auf die Intervallproportionen bezieht als auf

harmonicis motus imprimat; deinde phantasiam impellit, haec impulsus humores concitat, humores vaporosi spiritui siue aeri intrinseco misti, tandem hominem ad id inclinant, quod referunt, atque hoc pacto harmonia non alio passiones movet.

Übersetzung: „Der musikalische Rhythmus treibt also zunächst die Luft im Inneren an und prägt ihr die musikalischen Bewegungen ein; danach bewegt er die Vorstellungskraft, und dieser Impuls bringt die Körperflüssigkeiten in Wallung, welche verdampfen, sich mit dem Atem oder der Luft im Inneren vermischen, und schließlich den Menschen zu dem geneigt machen, was sie ausdrücken.“

²⁰⁶ Platon, *Politeia* 598d: „Auf diese Weise wirst du doch dieses gründlich zu sagen wissen, daß der Gesang [mélos] aus dreierlei besteht, den Worten [lógos], der Tonsetzung [harmonía] und dem Zeitmaß [rhythmos]“ (Übersetzung Schleiermacher). Die bei Kircher verwendeten Termini *oratio*, *harmonia* und *numerus* entsprechen exakt den drei platonischen Begriffen.

²⁰⁷ Vgl. Naredi-Rainer, Artikel „Harmonie“ in: MGG (Sachteil) Bd. 4 (1996), S. 124: Begriffsgeschichtlich lassen sich seit der Antike acht verschiedene Bedeutungen von *harmonia* ermitteln, deren erste und bedeutendste ihre klassische Ausprägung durch Boethius und Marchettus von Padua erfahren hat: „In der Gleichordnung mit dem Begriff *musica* bezieht sich der Terminus *harmonia* auf die klingende Musik als Gesamtphänomen. [...] Der synonyme Gebrauch der Termini *harmonia* und *musica* findet sich bereits bei Plato und Aristoteles und später bei zahlreichen Musikschriftstellern der Antike und des Mittelalters.“ Erste Belege für die Verwendung des *harmonia*-Begriffs für die musikalische Mehrstimmigkeit finden sich hingegen erst viel später, nämlich erstmals in der *Musica enchiridialis*.

²⁰⁸ *Numerus* ist, wie gesagt, die lateinische Übersetzung des griechischen Begriffs *rhythmos*. Begriffsgeschichtlich bezeichnet *rhythmos* eine Ordnung der Bewegung, die dem menschlichen Sinn fasslich ist und deren Apperzeption sich mit dem Gefühl der Lust verbindet. Seit der Antike erscheint *numerus* bzw. *rhythmos* (die Ordnung des Langsamen und Schnellen) als begriffliches Pendant zu *harmonia* (die Ordnung des Hohen und Tiefen). In der mittelalterlichen Theorie wurde der Rhythmus nicht als musikalisches Phänomen betrachtet, sondern dem Bereich der Poetik und Rhetorik zugeordnet. Eine begriffliche Gegenüberstellung von *harmonia* und *numerus* findet sich indirekt auch bei Walther 1732, S. 272: „*Harmonici*, heissen [...] diejenigen, welche in Beurtheilung musicalischer Dinge, mehr *autorität* dem Gehör, als der *Ration* oder *Proportion* beylegen“. Die „Harmonie“ bezeichnet also die sinnlich wahrnehmbare Seite der Musik im Gegensatz zu ihrer rational erfassbaren Struktur.

rhythmische Phänomene,²⁰⁹ aber vom Kontext der vorliegenden Textstelle kommt diese Definition für den gemeinten Sinn nicht in Frage. *Numerus et proportio* erscheinen hier eindeutig als Bindeglied zwischen *harmonia ipsa* und *oratio ipsa*, also zwischen „reiner“ Musik und „reinem“ Text; aus diesem Grunde ist es naheliegend, die „mathematische Struktur“ hier ausschließlich auf die Zeitgliederung eines Wort-Ton-Kunstwerks zu beziehen, weswegen ich diese Begriffe hier mit „Rhythmus und Takt“ übersetze. Im Bereich des Rhythmus liegt der Schnittpunkt von textlicher und musikalischer Struktur, was Kircher offenbar veranlasst, diesen Aspekt als eigenen Punkt in dieser Aufzählung zu berücksichtigen. Drei der vier Bedingungen beziehen sich also auf das klingende „Objekt“, während die vierte Bedingung, die *dispositio auditoris*, die Voraussetzungen auf Seiten des hörenden „Subjekts“ thematisiert. Wenn dieses aus bestimmten Gründen nicht richtig „disponiert“ ist, dann kann die Musik noch so gut und regelgerecht komponiert sein, sie wird dennoch keine affektiven Wirkungen zeitigen. Diese besonderen Rezeptionsbedingungen auf Seiten des Hörer-Subjekts erläutert Kircher an anderen Stellen seiner *Musurgia* ausführlicher; dabei fallen naturgegebene und kulturell entstandene Unterschiede gleichermaßen ins Gewicht:

1. Zeitliche Bedingungen: Musik muss zum richtigen Zeitpunkt gehört werden. Das bezieht sich sowohl auf die Tages- als auch auf die Jahreszeiten. Für besonders geeignete Musikzeiten hält Kircher die Abend- und Nachtstunden sowie die Monate von Mai bis Oktober, weil die Luft dann trockener und dünner sei. Dünnere und trockenere Luft überträgt nach Kirchers physiologischer Musiklehre die Schallschwingungen besser und kann somit eine stärkere Wirkung erzielen (*Musurgia* A 580).

2. Nationale Unterschiede: Im Abschnitt über die unterschiedliche Musizierweise bei den europäischen Völkern vergleicht Kircher die kompositorischen Vorlieben der Italiener, Deutschen, Franzosen, Engländer und Spanier miteinander und kommt dabei zu erstaunlichen Ergebnissen. Ein jedes Volk pflege einen Kompositionsstil, der zu seinem natürlichen Temperament und zur Lebensart passe. Über die Deutschen äußert sich Kircher dabei wie folgt:

Weil die Deutschen meist in kaltem Klima (*coelo frigido*) aufwachsen, erwerben sie eine ernste, feste, beständige, gediegene und arbeitsame Veranlagung, und ihr musikalischer Stil stimmt mit diesen Eigenschaften überein. Und weil sie tiefere Stimmen haben als die Völker des Südens und ihnen der Aufstieg zu höheren Tönen schwerer fällt, so wählen sie deswegen, aufgrund ihrer natürlichen

²⁰⁹ Vgl. *Musurgia* A 45.

Neigung, das, was sie am besten darbieten können, nämlich einen ernsten, zurückhaltenden, maßvollen und vielstimmigen Stil.²¹⁰

Der Abschnitt erweckt aus heutiger Sicht den Eindruck eines projektiven Vorgehens, insofern bestehende nationale Vorurteile willkürlich mit bestimmten dominanten stilistischen Merkmalen in Verbindung gebracht werden. Wichtig ist aber für das Verständnis von Kirchers Theorie, dass die seelische Wirkmächtigkeit der Musik unter anderem davon abhängt, in welchem kulturellen Kontext ein potentieller Hörer sich gebildet hat.

3. Unterschiede im Temperament: Kircher setzt die klassische Theorie der vier Temperamente voraus, die in der Antike entstanden ist und sich in der frühneuzeitlichen Medizin als Lehre von vier verschiedenen Körpersäften lange gehalten hat.²¹¹ Auch innerhalb einer Nation, so Kircher, werden Menschen von unterschiedlichem Temperament durch unterschiedliche Musikstile angesprochen. Deshalb erfreuten sich nicht alle gleichermaßen an derselben Musik, wie ja auch nicht alle Menschen dieselben Speisen gerne essen mögen. Die vier Temperamente unterscheiden sich dabei im einzelnen wie folgt:

Die Melancholiker mögen eine schwere, gediegene und traurige Musik. Die Sanguiniker werden wegen der leichten Bewegung und dem Kitzel (*titillatio*) der Lebensgeister des Blutes überall vom hyporchematischen Stil angesprochen. Die Choleriker streben aufgrund des heftig auffallenden Gallensaftes nach ähnlichen musikalischen Bewegungen. Deshalb werden kriegerische Männer von Pauken und Trompeten angestachelt und scheinen jede zartere Musik abzulehnen. Die Phlegmatiker werden von den Klängen hoher Frauenstimmen angesprochen, da nämlich ein hoher Klang den Körperschleim in günstiger Weise anregt, woraus dann Genuss und Annehmlichkeit entstehen.²¹²

²¹⁰ *Musurgia* A 543: Germani, vt plurimum, coelo frigido nati, complexionem acquirunt gravem, firmam, constantem, solidam, laboriosam, quibus qualitibus stylus musicus conformis est; & sicuti voce graviori constant, quam meridionales populi, ad acutiores autem sonos difficilis illis concedatur ascensus, hinc naturali inclinatione illud, quod optimè praestare possunt, eligunt, scilicet stylum gravem, remissum, modestum, & *polyphonom*.

²¹¹ Zur Rezeption der antiken Temperamentenlehre vgl. Scharlau 1969, S. 221f.: „Diese von Hippokrates (460-377) erstellte Theorie wurde von Galenos (129-199), dem Leibarzt Marc Aurels, neu formuliert und erweitert. [...] Diese Humoralpathologie des Galenos behielt ihre überragende Bedeutung für die Erklärung physiologischer Vorgänge bis in den Barock hinein, der sie aus der Tradition der hochentwickelten Medizin der Renaissance übernahm.“

²¹² *Musurgia* A 544: Amant Melancholici gravem, solidam, luctuosam harmoniam. Sanguinei ob spirituum sanguineorum facilem agitationem titillationemque hyporchematico stylo passim afficiuntur. Cholericis ob bilis effervescentis vehementiam similes harmonicos motus appetunt. Hinc martiales viri ad tubas, & tympana assuefacti, omnem delicatorem musicam respuere videntur. Phlegmatici acutarum muliebrium vocum symphonij afficiuntur, siquidem acutus sonus humorem phlegmaticum benignè afficit, Vndè voluptas & dulcedo.

Aus diesen Ausführungen wird deutlich, dass jede Temperamentengruppe diejenige Musik bevorzugt, die ihrem Wesen bzw. Charakter am nächsten steht. Offensichtlich nimmt Kircher also eine eindeutige Zuordnung von bestimmten Musikarten und bestimmten Temperamentstypen vor. In der *Phonurgia nova* erläutert Kircher jedoch ausführlicher, in wie fern die gleiche Musik auch je nach Temperament des Hörers ganz unterschiedliche, bisweilen sogar entgegengesetzte Wirkungen nach sich ziehen kann:

Daher werden zwei Menschen, deren einer in himmlischer, der andere in irdischer Liebe entbrannt ist, durch ein und dieselbe Tonart, die dorische oder lydische, von verschiedenen Bewegungen oder Sehnsüchten getrieben: jener von der Sehnsucht nach der himmlischen Heimat, verbunden mit der Verachtung für irdische Angelegenheiten, dieser von der Begierde nach fleischlicher Vereinigung, verbunden mit dem Verlangen nach nichtigen Dingen [...].²¹³

Diese Textpassage erinnert zum einen stark an Platons ethische Musikauffassung, andererseits ist die Idee von den zwei Menschen mit unterschiedlichen Lebensausrichtungen auch an Augustinus' heilsgeschichtliches Weltbild in *De civitate Dei* angelehnt²¹⁴ und enthält ideologische Anteile, die der Reflexion über Musik aufgezwungen scheinen. Dieser Abschnitt zeigt wiederum deutlich, dass Musik trotz ihrer oben beschriebenen „therapeutischen“ Qualitäten für Kircher doch letztlich ambivalent ist, wenn sie solch unterschiedlichen Lebensausrichtungen Nahrung geben kann, dass also der *dispositio auditoris* ein sehr hohes Gewicht im Rahmen des Wirkungsmodells zukommt.

²¹³ *Phonurgia* p. 179: Hinc duo, quorum unus caelesti, alter amore terreno ardet, uno & eodem tono, Dorio aut Lydio diversis motibus aut desiderijs agitantur, ille caelestis Patriae contemptui rerum terrenarum conjunctio [sic !] desiderio, hic consortii carnalis ardore appetitui rerum caducarum conjunctio [...].

²¹⁴ Grundgedanke des Werks *De civitate Dei* ist die Existenz zweier konkurrierender Staaten auf Erden, der *civitas Dei* und der *civitas terranea*, deren zugehörige Bewohner ganz unterschiedliche Zielsetzungen verfolgen. „Der Erdenstaat [...] mag also vielleicht auf irgendeiner menschlichen Ordnung aufgebaut sein, er mag eine großartige Organisation darstellen, mag vieles leisten, wenn aber sein ganzes Wesen bei den Gütern dieser Erde stehenbleibt und sie selbst schon genießt (*frui*), statt sie nur zu gebrauchen (*uti*) und zu einem höheren Ziel jenseits menschlicher Begehrlichkeiten, zu einem Ziel, das in Gott liegt, dann ist er auch nur von dieser Erde, ist im Grunde Unordnung [...] und seine Werte sind in Wirklichkeit nur Blendwerk. Der Gottesstaat dagegen besteht aus Menschen, die sich der ewigen Ordnung Gottes fügen. Sie liefern sich nicht den äußeren Dingen aus, um sie oder sich selbst zu genießen, sondern leben in und aus Gott eine ideale Ordnung, durch die die Welt und der Mensch zum Frieden findet und zur Sabbatruhe Gottes.“ (Hirschberger 1980, S. 374).

2.3.3. Analogien zwischen Musik und Rhetorik

Es soll nun um die Frage gehen, auf welche Weise Kircher traditionelle rhetorische Schemata auf die Musik überträgt. Viel interessanter als der Blick auf Details der oft bemühten musikalischen Figurenlehre²¹⁵ ist dabei das umrahmende Konzept, welches im Sinne der Universalgelehrsamkeit von dem Gedanken einer Strukturanalogie zwischen Musik und Rhetorik getragen ist. Das Kapitel *De Musica rhetorica* nimmt nur einen verhältnismäßig geringen Umfang innerhalb der *Musurgia universalis* ein (B 141-145) und gibt ein gutes Bild von Kirchers Musikanschauung wieder. Daher eignet es sich für eine genauere Betrachtung. Der Aufbau des Kapitels ist folgender:

Vorwort: Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Musik und Rhetorik	
§ 1.	Analogien im Aufbau der beiden Disziplinen
§ 2.	Affekterzeugung durch Musik
§ 3.	Die zwölf Tonarten und ihre affektiven Wirkungen
§ 4.	Die <i>officia oratoris</i> in der Musik
§ 5.	Der innere Zusammenhang eines Musikstücks
§ 6.	Der <i>ornatus</i> in der Musik
§ 7.	Figuren und Tropen in der Musik
§ 8.	Die zwölf Figuren und ihre Verwendung.

Im Vorwort weist Kircher darauf hin, dass der Wirkungszweck von Musik und Rhetorik derselbe ist, nämlich die Lenkung (*infectere, concitare, permovere*) der menschlichen Seelen in beliebige Richtungen (*in quamcumque partem*). Den Unterschied zwischen beiden Disziplinen definiert er nicht einheitlich, sondern seine explizite Formulierung unterscheidet sich von der impliziten Auffassung, die in dem anschließenden Beispiel deutlich wird: Einerseits sagt Kircher, dass Musik einen größeren Einfluss (*maior impressio*) bzw. eine größere Kraft (*maior vis, maior energia et efficacia*) auf die seelischen Regungen ausübe als die Beredsamkeit, d. h. der Unterschied zwischen Musik und Rhetorik wird als ein rein *gradueller* aufgefasst. Zum anderen führt Kircher Beispiele für die oben erwähnten therapeutischen Wirkungen der Musik an und weist darauf hin, dass ähnliche Dinge von der Rhetorik nur selten vernommen worden seien: so seien durch Musik Wüteriche zahm, Lüstlinge keusch und Besessene gesund geworden. Dabei handelt es sich nun um einen *qualitativen* Unterschied, welcher der Musik überragende positive Wirkungen zuerkennt. Diese beiden Auffassungen

²¹⁵ Zur musikalischen Figurenlehre vgl. grundlegend Unger 1941, S. 62-98, Dammann 1967 und Bartel 1985.

von Musik als gesteigerter Rhetorik und Musik als therapeutischer Kraft stehen bei Kircher konkurrierend nebeneinander.

Im Bilde eines prächtigen Gebäudes (*insigne aedificium*) beschreibt Kircher sodann (§ 1) die Analogien im Aufbau der Disziplinen Rhetorik und Musik, wobei er als dritte verwandte Disziplin zusätzlich auch die Poetik mit einbezieht. Die folgende Tabelle soll dies verdeutlichen:

Aufbaustufe	Poetik	Rhetorik	Musik
Grundelemente	Silben (<i>syllabi</i>)	Wörter (<i>verba</i>)	Noten (<i>musarithmi</i>)
1. Stufe	Versfüße (<i>pedes</i>)	Aussagen (<i>enunciationes</i>)	„Motive“ (<i>enunciationes</i>)
2. Stufe	Versmaße (<i>metra</i>)	Satzgefüge (<i>periodi</i>)	„Abschnitte“ (<i>periodi</i>)
Endprodukt	Gedicht (<i>oda</i>)	Rede (<i>oratio</i>)	Musikstück (<i>cantilena</i>)
Gattungen	nicht benannt	3 Redegattungen (<i>genera orationis</i>)	3 Tongeschlechter (<i>genera modulandi</i>)

In allen drei Disziplinen setzen sich die künstlerischen Endprodukte aus kleinen Elementarbausteinen zusammen und gelangen über verschiedene Zwischenstufen zu größeren Einheiten, welche dann die gewünschten affektiven Wirkungen hervorbringen. Besonders interessant erscheint bei dieser Analogie in der Struktur, dass die Zwischenstufen im musikalischen Bereich mit der Terminologie der Rhetorik zum Ausdruck gebracht werden. Der Begriff der *enunciatio* suggeriert eine kompakte inhaltliche Aussage, während der Begriff *periodus* eine rein formale Bestimmung darstellt; mit einiger Vorsicht lassen sich diese Begriffe im musikalischen Bereich mit „Motiv“ (als kleinstmöglicher Einheit) bzw. „Abschnitt“ wiedergeben.²¹⁶ Die Parallelisierung der drei Redegattungen (*genus iudiciale, deliberativum, encomiasticum*) mit den drei antiken Tongeschlechtern (*genus diatonicum, chromaticum, enharmonicum*) scheint aus heutiger Sicht sehr weit hergeholt und nebulös, da letztere um 1650 keinerlei praktische Relevanz für die Kompositionslehre mehr aufwies und zudem unklar ist, wodurch die Zuordnung von Tongeschlecht und Redegattung motiviert ist, abgesehen von der symbolischen Bedeutung der Dreizahl. Diese Analogie zeigt, dass bei Kircher

²¹⁶ Der musikalische Terminus „Periode“ hat sich im Verlauf der Musikgeschichte allmählich von seiner rhetorischen Wurzel emanzipiert. Im 18. Jahrhundert bedeutete *periodus* stets so viel wie „musikalischer Abschnitt“, erst im 19. Jahrhundert stieg der Begriff dann zu einer Zentralkategorie der Kompositionslehre auf und wurde vor allem durch Anton Reicha und Adolph Bernhard Marx auf die achttaktige Form mit Vordersatz und Nachsatz eingeeengt. Vgl. Blumröder 1996, in: HmT V.

gelegentlich auch „gelehrter Ballast“ transportiert wird, der von seiner Vorliebe für Zahlensymbolik herrührt, jedoch nicht zu einer inhaltlichen Klärung beiträgt.

Der folgende Abschnitt (§ 2) verdeutlicht die Zielsetzung der seelischen Bewegung (*animus agitare, animus movere*) durch Musik. Die Bewegung der Seelen erfolgt dabei mit Hilfe der drei Hauptaffekte (*per tres potissimos affectus*), d. h. Kircher betrachtet die Erzeugung von Affekten hier nicht als Selbstzweck, sondern als ein Mittel zur Erreichung einer höheren Zielsetzung, nämlich, in Analogie zur Rhetorik, der inneren Zustimmung des Zuhörers zu den Absichten des Vortragenden (*ad id, quod orator intendit, consentiendum auditorem inclinat*). Die drei Hauptaffekte sind nach Kircher Fröhlichkeit (*laetitia*), Gelassenheit (*remissio*) und Barmherzigkeit (*misericordia*), also drei Gemütsverfassungen, die allesamt eine positive Grundrichtung haben.²¹⁷ Kircher unterscheidet sich mit dieser Annahme von drei Grundaffekten von seinem Zeitgenossen Descartes, der in der ein Jahr zuvor veröffentlichten Schrift *Les passions de l'âme* immerhin sechs „einfache und ursprüngliche Leidenschaften“ voraussetzte, nämlich Verwunderung, Liebe, Hass, Begehren, Freude und Traurigkeit.²¹⁸ Von dieser aus heutiger Sicht näher liegenden Einteilung wich Kircher also aus unklaren Gründen ab und gelangte zu der oben genannten Trias von Grundaffekten.²¹⁹ Allerdings umfassen die drei Grundaffekte die gesamte Palette menschlicher Seelenzustände und erweisen sich damit zumindest teilweise als ambivalent, da auch „negative“ Gefühle dazu gehören können. Beispielsweise fallen unter den Affekt der *laetitia* nach Kircher sowohl Liebe und Großherzigkeit als auch Hass und Wüten, je nachdem, ob die Fröhlichkeit gemäßigt ist oder ungebremst (*dissoluta intemperataque*). Diese Problematik von Gefühlsambivalenzen war im Diskurs der Jesuiten in verschiedenen Zusammenhängen präsent; sie spielt auch in verschiedenen Jesuitentheaterstücken eine Rolle, beispielsweise in der Wiener Faschingskomödie *Laetitia temperata*, in der die Bewältigung derartiger Spannungen das erstrebte Lernziel darstellt (vgl. Kapitel 3.2). Im Falle des Affekts der Gelassenheit (*remissio*) scheint eine solche Ambivalenz nicht angezeigt, denn ihre Wirkungen fallen nicht aus dem Rahmen eines zeitgemäßen Tugendkanons heraus (Frömmigkeit, Bescheidenheit, Keuschheit etc.). Unter dem Hauptaffekt der Barmherzigkeit (*misericordia*) schließlich fasst Kircher eher solche Affekte zusammen, die mit Trauer und Klage verbunden sind, weswegen der Oberbegriff nicht so glücklich gewählt zu sein scheint.

²¹⁷ Im vorigen Abschnitt war bereits von einer Aufzählung von acht Affekten die Rede, zu denen die hier genannten drei Grundaffekte in einer gewissen Konkurrenz stehen, die nicht genau aufgelöst wird. Ähnliche Inkonsistenzen sind bei Kircher häufiger anzutreffen, er hat sich also offenbar aus ganz verschiedenen Quellen bedient.

²¹⁸ Descartes 1649, Artikel 69.

²¹⁹ Zu vermuten ist, dass Kircher die Dreizahl aus symbolischen Gründen bevorzugt hat.

Die Frage, die sich folgerichtig anschließt (§ 3), lautet: Wie kann der Musiker diese drei Hauptaffekte mit Hilfe seiner Musik erzeugen? Dabei geht Kircher zunächst auf die verschiedenen Tonarten ein, was wiederum seine Orientierung an der musiktheoretischen Tradition zum Ausdruck bringt. Er stellt die „zwölf Tonarten“ vor und schreibt jeder von ihnen eine bestimmte affektive Wirkung zu, wobei auffällt, dass er an dieser Stelle mit Beispielen ausgesprochen zurückhaltend ist (nur für den ersten und dritten Ton wird ein Beispiel angeführt). Mit diesen zwölf Tonarten sind natürlich nicht die heute gebräuchlichen Dur- bzw. Mollskalen gemeint, sondern die „alten Tonarten“ (dorisch, phrygisch, lydisch etc.), deren Zwölfzahl eine durch Glareans *Dodekachordon* (1547) begründete Tradition darstellt.²²⁰ Kircher ist sich bewusst, dass es über das Wesen der Tonarten heftige Diskussionen der Fachmusiker gibt und verhält sich daher sehr zurückhaltend im Hinblick auf einen universellen Geltungsanspruch seiner Meinung. Einige Tonarten bespricht er viel ausführlicher als andere; dies spricht dafür, dass die Zwölfzahl vorrangig von symbolischer Bedeutung ist, während die genauen Inhalte eher zweitrangig sind. Beachtenswert ist außerdem, dass Kirchers Formulierungen des Zusammenhangs von Tonart und Affekt sehr unterschiedlich sind. Er verwendet dafür folgende Redewendungen.²²¹

[Die jeweilige Tonart]

ist geeignet (passend) für Affekte	<i>aptus (idoneus) est [affectibus]</i>
dient dazu, Affekte auszudrücken	<i>pertinet ad affectus exprimendos</i>
macht geneigt für Affekte	<i>ad affectus inclinat</i>
ruft Affekte hervor	<i>affectus excitat</i>
treibt zu einem Affekt an	<i>ad affectus sollicitat</i>
treibt offenbar die Seelen an	<i>mentes provocare videtur</i>

Diese unterschiedlichen Formulierungen stellen nicht nur stilistisch notwendige Varianten dar, sondern zeigen, dass Kircher den genauen Wirkungszusammenhang nicht präzise beschreibt: die Skala seiner Ausdrücke reicht von einem völlig neutralen „passen zu“ über die Vorstellung der

²²⁰ Vgl. dazu Groth 1989, S. 358: „Ein Blick auf die musiktheoretischen Werke des 17. Jahrhunderts zeigt, daß zwei Tonordnungen – die traditionelle der acht Kirchentöne und die neuere der zwölf Modi nach Glarean (Zarlino) – nebeneinander bestanden. Sie wurden verschiedenen Bereichen der Musik zugeordnet: die Kirchentöne dem einstimmigen *canto fermo*, die Modi dem mehrstimmigen *canto figurato*“. Zum Meinungsstreit über die Tonordnungen vgl. ausführlicher Braun 1994, S. 129-134.

²²¹ Vgl. Dammann 1967, S. 225f.

Affektdarstellung durch Musik und ein (eher vorbereitendes) Geneigt-Machen des Hörers hin zur Affekterzeugung oder gar zur Anstachelung affektiver Reaktionen. Diese Formulierungen gehen bunt durcheinander, woraus man nicht unbedingt schließen muss, dass Kircher an einer präziseren Fassung dieses Verhältnisses nicht interessiert war. Ihm ging es vielmehr vorrangig darum, an der platonischen Tradition des Tonarten-Ethos festzuhalten.

Doch während Platon das Ethos einer jeden Tonart eindeutig bestimmt hat,²²² ist Kirchers Zuordnung von Tonart und Affekt keineswegs immer so klar. Auffällig ist beispielsweise, dass der sechste Ton, wenn er zurückhaltend (*remissior*) gestaltet wird, *sämtliche* Affekte hervorrufen kann (*ad omnes affectus concitandos servire potest*). Diese „Offenheit“ erstaunt, weil sie die Grundidee eines mechanischen Wirkungszusammenhangs in Frage stellt. Ebenso erstaunlich ist, dass der neunte Ton nach Kircher ausschließlich negative Wirkungen zeitigt.²²³ Bei dieser Formulierung muss man diese Tonart wohl als „gefährlich“ einstufen, was gar nicht gut zu den oben beschriebenen therapeutischen Wirkungen der Musik passen will. Bei der Erörterung des elften Tons scheint schließlich auch die Idee einer Unterhaltungsfunktion der Musik kurz auf: er verlange nach Worten, die Gelegenheit zur Unterhaltung bieten (*verba [...] materiam delectationi praebentia*).

Im nächsten Abschnitt (§ 4) wendet Kircher das klassische Schema der *officia oratoris* in verkürzter Form auf die Musik an. Dass von den fünf Aufgaben des antiken Redners (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*) nur die ersten drei Eingang in Kirchers *Musica rhetorica* gefunden haben, ist keine Sondertradition, sondern findet sich genau so in anderen Musiktraktaten des 17. und 18. Jahrhunderts.²²⁴ Erstaunlich ist allerdings die inhaltliche Füllung dieses Dreischritts bei Kircher, weil sie nach unserem heutigen Verständnis nicht schlüssig erscheint. Eine „sinnvolle“ Entsprechung von musikalischen Tätigkeiten und klassischen *officia oratoris* sähe m. E. folgendermaßen aus, wenn man alle fünf *officia* vollständig berücksichtigt:

<i>inventio</i>	kompositorischer Einfall, Festlegung des Materials
<i>dispositio</i>	Formskizze des Musikstücks
<i>elocutio</i>	Ausarbeitung der Komposition, Ausschmückung mit Figuren
<i>memoria</i>	Übungsprozess des Interpreten
<i>actio</i>	Aufführung vor dem Publikum

Die Schritte 1 bis 3 fallen in den Aufgabenbereich des Komponisten, während die Schritte 4 und 5 Sache des ausführenden Interpreten sind (was freilich im 17. Jahrhundert noch häufig in einer Person zusammen fiel). Anders bei Kircher: er versteht unter *inventio* die „geeignete Anpassung der Noten an die Worte“ (*apta Musarithmorum verbis congruorum adaptatio*), d. h. der Akzent liegt hier nicht auf einer kompositorischen „Idee“ im Sinne freier Erfindung oder toposbezogener Auffindung,²²⁵ sondern auf der Dienstbarkeit der Musik gegenüber einem vorgegebenen Text. Logischerweise ist diese Definition nur für Vokalmusik brauchbar; sie unterstreicht zudem Kirchers oben erläuterte Annahmen über Funktion und Wirkung von Musik (sowohl Text als auch Musik sind in gleicher Weise dem höheren Ziel des *animos movere* untergeordnet).

Unter *dispositio* versteht Kircher einen „gewissen schönen Ausdruck derselben [*sc. der Noten*] durch geeignete Anfügungen“ (*pulchra quaedam eorundem per aptas notarum applicationes expressio*). Diese Erklärung ist recht erstaunlich, da man diesen Sachverhalt doch eher als *elocutio* einordnen würden. Zudem ist nicht ganz klar, was an dieser Stelle unter *applicationes* zu verstehen ist;²²⁶

²²⁵ Zum Geschichte des Terminus *inventio* in der Musiktheorie vgl. Horn 1997, in: HmT III: „Der vokabulare Begriffsumfang entfaltet sich zwischen den Polen planvolle Auffindung von etwas Vorhandenem und spontane Erfindung von etwas gänzlich Neuem.“ In lateinischen Musiktraktaten bis zum 16. Jahrhundert erscheint das gesamte Bedeutungsspektrum zwischen den Extremen *reperire* und *excogitare*, während im späteren, vorwiegend nichtlateinischen Schrifttum des 16. bis 18. Jahrhunderts eine Schwerpunktverschiebung hin zum „ingeniösen Erfinden“ zu verzeichnen ist. Kircher vertritt in dieser Frage also eine recht eigenwillige Auffassung, da er zu keinem von beiden Polen hinneigt.

²²⁶ In keinem gängigen Musiklexikon ist *applicatio* als musikalischer Terminus verzeichnet, also sind wir auf philologische Hinweise angewiesen. Laut Georges bezeichnet das Wort *applicatio* in seiner klassischen Grundbedeutung das „Sich-Anschließen“ mit den Unterbedeutungen 1. allgemein: Hinneigung bzw. Zuneigung und 2. das Sich-Anschließen eines

²²² Vgl. *Politeia* 398e.

²²³ B 143: „Der neunte Ton kommt mit unflätigen, lüsternen und drohenden Worten daher. Wenn er gespannter ist, erregt er auch Wüten und Verwirrung.“ (*Nonus, sibi vindicat verba lasciva, voluptuosa, minacia, qui si intensior fuerit, furorem quoque & perturbationem suscitatur.*)

²²⁴ Vgl. Krones, Artikel „Musik und Rhetorik“, in: MGG (S) 6 (1997), Sp. 823: „Das umfassendste Schema ist fünf- bzw. sechsstufig [...]; daneben erscheinen verkürzte Folgen wie *inventio – dispositio – elocutio* oder *inventio – elaboratio – executio*.“

offenbar geht es dabei aber wohl um die Ausschmückung mit Tropen und Figuren. Mit diesem Schritt ist in der Systematik Kirchers die Tätigkeit des Komponisten beendet.

Elocutio schließlich ist für den jesuitischen Gelehrten die „gesangliche Ausführung des Tonsatzes, losgelöst von allen Zahlen, ausgeschmückt mit Tropen und Figuren“ (*Melothesia omnibus numeris absolutae, tropis figurisque exornatae per cantum exhibitio*), also das, was ich als *actio* bezeichne habe. Das Partizip Perfekt *exornatae* zeigt an, dass die Ausschmückung des Tonsatzes bereits vor diesem Schritt erfolgt sein muss;²²⁷ der Zusatz *numeris absolutae* ist nicht leicht zu verstehen: entweder geht es darum, dass der Sänger sich beim Vortrag eines Musikstücks von der „starren“ Vorlage befreien soll, oder er soll ausdrücken, dass die Aufführung einer Komposition nicht mehr in den Bereich mathematischer, also wissenschaftlicher Überlegungen fällt.

Der folgende Abschnitt (§ 5) behandelt die Kriterien für den „guten Anfang“ eines Musikstücks (*exordium melodiae*). Der Begriff *exordium* stammt ebenfalls aus den Lehrwerken der klassischen Rhetorik und bezeichnet dort den ersten Teil einer Rede. Auf dieses Schema der Redeteile (*exordium, narratio, argumentatio, refutatio, peroratio*) wird also an dieser Stelle angespielt, ohne dass dies ausdrücklich erwähnt wird und ohne dass alle Teile dieses Schemas der Reihe nach abgehandelt werden. Die *Musica rhetorica* erweist sich somit als skizzenhaft hingeworfen. Kircher verlangt von einem gelungenen *exordium* drei Merkmale:

1. Eine angemessene Zielsetzung in Bezug auf den Hörer: Der Anfang soll anregend sein (*auditorem excitet*) und neugierig auf die Fortsetzung machen (*avidum ad reliqua faciat*).
2. Eine angemessene Gestaltung: Der Anfang soll ernst, liebreizend, gewichtig und klangschön sein (*grave, suave, sonorum et harmonica gravitate plenum*).
3. Eine kohärente Gesamtanlage: Der Anfang muss zum Rest des Musikstücks passen, vor allem muss er in der richtigen Tonart stehen und darf keine Elemente der Fortführung (*vocum diminutiones*) oder des Schlusses (*clausulae*)²²⁸ in sich tragen.

Klienten an seinen Patron. Beide Bedeutungen geben für eine Begriffsfüllung im musikalischen Kontext keinen rechten Aufschluss.

²²⁷ Ein lateinisches Partizip Perfekt Passiv drückt stets die Vorzeitigkeit aus. Vgl. Menge 2000, S. 708.

²²⁸ Der Terminus *clausula* hat in der Geschichte der Musiktheorie ganz verschiedene Bedeutungen, er bezeichnet nämlich den Schlussabschnitt eines Gesangs (seit Hucbald), einen beliebigen Abschnitt aus einer musikalischen Einheit (seit dem 13. Jh.), den Ambitus einer

Für die Fortsetzung und den Schluss eines Musikstücks gibt Kircher keine konkreten Hinweise.

Der weitere Text (§ 6) bezieht sich mit seiner Überschrift „Über den Schmuck“ (*De ornatu*) auf ein weiteres Gliederungsschema der klassischen Rhetorik, nämlich die *virtutes orationis*. Nach den Ausführungen Quintilians im 8. Buch seiner *Institutio oratoria* sind diese Tugenden des Redners *Latinitas, perspicuitas, ornatus* und *aptum*.²²⁹ Wie im vorigen Paragraphen spielt Kircher auf dieses Gliederungsschema zwar an, er führt es jedoch nicht vollständig aus, sondern beschränkt sich auf das Element *ornatus*. Zu erwarten wäre nach heutigem Musikverständnis, dass unter *ornatus* „auszierendes“ bzw. „schmückendes“ Beiwerk zu verstehen ist, also das „Ornamentale“ im Gegensatz zur „Substanz“ des Tonsatzes. Wiederum verwundert Kirchers anders lautende Auffassung, die in der einleitenden Definition zum Ausdruck kommt:

Der Schmuck besteht für unsere Musiklehre darin, dass das Gewebe der Noten und Intervalle der Bedeutung der Worte entspricht.²³⁰

Der *ornatus* gehört also nach dem oben behandelten Schema der drei *officia oratoris* nicht zum Arbeitsgang der *elocutio*, sondern zur *inventio*, die Kircher ja als *apta adaptatio* der Noten an die Textworte definiert hatte. Seine Forderungen an den *ornatus* sind dabei im wesentlichen die vier folgenden:

- a) **Konzinnität** (*Contextus melodicus autem sit concinnus*): damit meint Kircher offensichtlich die unmittelbar zuvor beschriebene Übereinstimmung zwischen musikalischer und seelischer Bewegung, die am Tempo exemplifiziert wird.
- b) **Kohärenz** (*sint periodi periodis benè cohaerentes*): diese Forderung bezieht sich ausdrücklich auf den Zusammenhang der verschiedenen Abschnitte eines Musikstücks, also auf größere Formteile. Auch dies fällt für Kircher unter *ornatus*.
- c) **Varianz** (*vitetur eorundem intervallorum propinquitas*): Die Forderung nach Abwechslung wird konkret an den Intervallen festgemacht, ohne dass Kircher allerdings Beispiele dafür anführt.

Tonart (seit dem 9. Jh.) oder die formelhafte Schlussbildung in einem mehrstimmigen Satz (seit 12. Jh.). Vgl. Schmalzriedt 1974, in: HmT I.

²²⁹ Die klassischen Belegstellen für die *virtutes orationis* in der römischen Literatur sind: Cicero, *De oratore* 3,10,37: *Quinam igitur dicendi est modus melior, nam de actione post videro, quam ut Latine, ut plane, ut ornate, ut ad id, quodcumque agetur, apte congruenterque dicamus?* Quintilian, *Inst. orat.* 8, *prol.* 31: *Nam cum latina, significantia, ornata, cum apte sunt conlocata, quid amplius laboremus?* Ausführlich behandelt Quintilian in der *Institutio oratoria*: *Latinitas* (8,1), *perspicuitas* (8,2), *ornatus* (8,3) und *aptum* bzw. *decorum* (11,1).

²³⁰ *Musurgia* B 144: *Ornatus Musurgiae nostrae in hoc consistit, vt notarum intervallorumque contextus verborum significationi respondeat.*

d) **Wortklang** (*verba attendantur, quorum alia [...] consonantiorem harmoniam efficient*): Hier stellt Kircher eine Forderung an die Textdichter, nicht an die Komponisten. Sie sollen solche Wörter wählen, die eine größere Klangwirkung erzeugen, was er mit einigen wohlklingenden lateinischen Beispielen belegt (z. B. der Verbform *conturbabuntur*). Somit trägt bereits der Text zum *ornatus* eines Musikstücks wesentlich bei.

Überblickt man diese Forderungen Kirchers, so ist der Begriff *ornatus* als übergeordnetes musikalisches Gestaltungsprinzip zu verstehen, dessen Nichtbeachtung eine unverständliche Komposition zur Folge hätte.

Der folgende Abschnitt (§ 7) schließlich befasst sich mit den Figuren und Tropen in der Musik. In Abgrenzung zur klassischen Rhetorik, die einen genau definierten Unterschied zwischen *figura* und *tropus* kennt, identifiziert Kircher beide Begriffe miteinander²³¹ und gibt eine eigene Definition dieser Begriffe für den Bereich der Musik:

Wir sagen, dass sie nichts anderes sind als gewisse Abschnitte des Tonsatzes, die einen bestimmten Gefühlszustand der Seele anklingen lassen.²³²

An dieser Definition fällt zweierlei auf:

1. Kircher verbindet die Tropen mit affektiven Zuständen. Dies ist aufgrund der oben erwähnten Zweckbestimmung der Musik zu erwarten; allerdings ist zu fragen, ob diese Zweckbestimmung auch im Detail erkennbar ist.

2. Kircher verwendet für diesen Zusammenhang von Tropus und Affekt hier das Verb *connotare*, das im klassischen Latein nicht belegt ist. Meine Übersetzung „anklingen lassen“ lehnt sich an den modernen Begriff der „Konnotation“ an, die im Gegensatz zum Begriff „Definition“ auf subjektive Nebenbedeutungen eines Begriffs zielt. Mit dieser Interpretation soll der Kircherschen Auffassung Rechnung getragen werden, dass die *dispositio auditoris* einen wesentlichen Einfluss auf die Wirkung von Musik ausübt.

Die Zwölfzahl der Tropen ist, wie Kircher sagt, angelehnt an die Zwölfzahl der Tonarten (*toni*), wobei er darauf hinweist, dass bei den alten Autoren *tropus* und *tonus* dasselbe bezeichneten. Man erkennt deutlich, dass dieser Hinweis in den Bereich der zahlensymbolischen Spekulation gehört, der Kircher in der *Musurgia* ja häufiger zugetan ist. Die Verwendung dieser Zahlensymbolik erfolgt m. E. aus

²³¹ Historisch betrachtet tritt der Begriff *tropus* in der Musiktheorie in zwei ganz verschiedenen Bedeutungen auf, nämlich zum einen, wie hier, in rhetorischer Tradition als Synonym für *figura*, zum anderen als Synonym für *tonus* oder *modus*, d. h. in der Bedeutung „Tonart“. Kircher verwendet beide Wortbedeutungen. Vgl. Riemann Musik-Lexikon 1967, S. 996.

²³² [...] nihil aliud esse dicimus, quàm certas Melothesiaie periodos, certam animi affectionem connotantes [...].

zwei Gründen: zum einen soll sie suggerieren, dass die Musik trotz aller Affekthaltigkeit ein unwandelbares mathematisches Fundament besitzt, das in der Schöpfungsordnung grundgelegt ist. Zum anderen stellt sie eine Verbeugung vor der musiktheoretischen Tradition dar, der sich Kircher verpflichtet fühlt.

Im letzten Paragraphen führt Kircher zwölf Figuren an, denen er jeweils ein Beispiel und eine passende Verwendungsweise bzw. einen ausgedrückten Affekt zuordnet. Der ersten Figur (*pausis*) ordnet Kircher allerdings eine noch abgeleitete Figur zu (den *stenasmos*), so dass die folgende Übersicht insgesamt 13 Figuren enthält – ein weiterer Hinweis auf den „Systemzwang“, dem Kircher durch seine Orientierung an traditioneller Zahlensymbolik unterlag.

Name der Figur (griechisch/ lateinisch)	Komponist(en) der Beispiele	passende Verwendung/ affektive Wirkung
Pausis (<i>pausa</i>)	Viadana (ca. 1560-1627)	Frage oder Antwort (<i>cum quis interrogat vel respondet</i>)
Stenasmos (<i>suspiratio</i>)	[ohne Angabe]	Ächzen und Seufzen der Seele (<i>gemitis et suspirantis animae affectus</i>)
Anaphora (<i>repetitio</i>)	„ein bekanntes Lied“ (<i>cantilena nota</i>)	Wildheit (<i>ferocia</i>) Verachtung (<i>contemptus</i>)
Klimax (<i>gradatio</i>)	Orlando di Lasso (ca. 1532-1594)	Göttliche Liebe (<i>amor divinus</i>) Sehnsucht nach dem Himmel (<i>desiderium patriae coelestis</i>)
Symploke (<i>complexus</i>)	Clemens non Papa (ca. 1510- ca. 1555)	Intrigen (<i>machinationes</i>)
Homoioptoton (<i>similiter desinens figura</i>)	Palestrina (ca. 1525-1594)	Bestätigung (<i>affirmatio</i>) Ablehnung (<i>negatio</i>) Tadel (<i>inrepatio</i>)
Antitheton (<i>contrapositum</i>)	Carissimi (1605-1674); Leoni (ca. 1560-1627)	gegensätzliche Affekte (<i>oppositi affectus</i>)
Anabasis (<i>ascensio</i>)	Morales (ca. 1500-1553)	Aufstieg (<i>ascensus</i>) Höhenflug (<i>exaltatio</i>)

Katabasis (<i>descensus</i>)	Massaini (ca. 1550-1609); Massenzio (Ende 16. Jh.- 1650)	Knechtschaft (<i>servitus</i>) Niedrigkeit (<i>humilitas</i>) Niedergeschlagenheit (<i>depressio</i>)
Kyklosis (<i>circulatio</i>)	de Monte (1521-1603)	kreisförmige Bewegung (<i>actio circularis</i>)
Phyge (<i>fuga</i>)	[ohne Angabe]	allmähliche Handlungen (<i>actiones successivae</i>)
Homoiosis (<i>assimilatio</i>)	[ohne Angabe]	[ohne Angabe]
Repentina abruptio	[ohne Angabe]	am Ende (<i>in fine</i>)

Diese Auflistung Kirchers enthält nur eine kleine Auswahl des Vorrats an musikalisch-rhetorischen Figuren, die seit Joachim Burmeister (1564-1629) zur barocken Lehrtradition der Komponisten und Musiktheoretiker gehören. Es ist hier nicht der Ort, auf die genaue Bedeutung der einzelnen Figuren im Zusammenhang der barocken Lehrtradition einzugehen, zumal dies bereits von anderen Forschern geleistet worden ist.²³³ Interessant für die vorliegende Fragestellung sind vielmehr die beiden rechten Spalten der Tabelle. Bei den von Kircher angeführten Beispielen handelt es sich überwiegend um ältere Musik, die meist von Musikern des 16. Jahrhunderts stammt. Der einzige noch lebende Komponist, der als Musterautor gewürdigt wird, ist Domenico Massenzio, der allerdings durch seine strenge Orientierung an der Überlieferung der „römischen Schule“ ebenfalls der Vergangenheit verpflichtet war. Massenzio war Zögling des *Seminario Romano*, betätigte sich zunächst als Tenorist beim Vatikan, wurde schließlich 1612 Kapellmeister am *Seminario Romano* und 1616 Kapellmeister der *Congregazione dei Nobili nella Casa dei Gesuiti*, stand also dem Jesuitenorden sehr nahe.²³⁴ Kircher orientiert sich also in seinen Musterbeispielen eher an der Vergangenheit als an der Gegenwart.²³⁵

Bei der rechten Spalte fällt auf, dass Kircher ziemlich unsystematisch vorgeht: teilweise beschreibt er tatsächlich affektive Wirkungen (z. B. „Wildheit“),

²³³ Vgl. Bathel 1985.

²³⁴ Vgl. Sartori, Artikel „Massenzio, Domenico“, in MGG (alt), Bd. 8 (1959/60), Sp. 1777f.

²³⁵ Silke Leopold weist darauf hin, dass Kircher sich bemüht hat, Musterkompositionen für seine Systematik der Affekte zu erhalten. Er schrieb verschiedene zeitgenössische Komponisten an, die ihm aber nur zögerlich antworteten, so dass das Vorhaben scheiterte (MGG (S) I (1994), Art. „Barock“, Sp. 1240). Darin könnte ein weiterer Grund dafür liegen, dass Kircher vorwiegend auf ältere Musik zurückgreift.

teilweise auch nur passende Verwendungen der entsprechenden Figuren (z. B. „am Ende“ eines Stücks). Somit wird nicht klar, ob er die musikalischen Besonderheiten bloß als einen verdeutlichenden, schmückenden Zusatz versteht, oder ob den Figuren tatsächlich eine eigenständige Kraft der Affektevokation innewohnt, wie dies etwa das Beispiel des *Stenasmos* nahe legt. Manche Verwendungszusammenhänge erscheinen recht äußerlich, z. B. die kreisförmige Bewegung oder die allmählichen Handlungen. Einen besonderen Fall stellen die „Intrigen“ dar, die durch die *Symploke* zum Ausdruck kommen. Dies ist nur durch das gewählte Beispiel verständlich: das von Kircher angeführte Beispielstück von Clemens non Papa ist eine Vertonung der biblischen Worte *Astiterunt Reges adversus Dominum, et adversus Christum eius* (Ps 2, 2). Die „Intrige“ ist hier also nicht im Sinne des technischen Begriffs der Dramentheorie zu verstehen, sondern als musikalische Umsetzung des semantischen Gehalts (Feindschaft der Könige gegen Gott). Der Schluss der Ausführungen trägt deutliche Spuren von Flüchtigkeit, da die Beispiele hier ganz fehlen bzw. unklar werden.

2.3.4. Kircher und die Theatermusik

Offen blieb bisher noch die Frage, welche Eigenschaften nach Kircher eine Musik haben muss, die für Theateraufführungen angemessen ist. Kircher behandelt diese Musik unter dem Titel *stylus theatralis* oder *stylus dramaticus*, wobei er vor allem die Situation der italienischen Oper in seinem Aufenthaltsort Rom im Blick hat. Nirgendwo in der *Musurgia* ist aber ausdrücklich von Kompositionen die Rede, die für jesuitisches Schultheater geschaffen wurden oder werden sollen. Wir erfahren also tatsächlich nirgendwo etwas über existierende Regeln oder Vorschriften für diese Tätigkeit, wie das im Bereich der Dramentexte und des Theaterspiels der Fall ist. Der Grund dafür ist unklar; eine plausible Erklärung könnte darin liegen, dass sich Kircher eher für die herausragenden Leistungen des professionellen Theaters interessierte als für Schulproduktionen. Einen kleinen Hinweis auf Kompositionen für die Jesuitenbühne kann man allerdings darin entdecken, dass an einigen Stellen der Name Hieronymus Kapsberger (ca. 1580-1651) erscheint,²³⁶ der zu Kirchers Zeit am Römischen *Collegium Germanicum* tätig war und in dieser Funktion die Musik zu der Schulooper *Apotheosis sive consecratio SS. Ignatii et Francisci Xaverii* geschrieben hat, die 1622 anlässlich der

²³⁶ Beispielsweise *Musurgia* A 314 mit Hinweis auf „sehr präzise Kompositionen“ im chorischen Stil, von denen einige im 7. Buch angeführt werden, sowie A 594 mit Hinweis auf „verschiedene Stücke im rezitativen Stil“.

Heiligsprechung der beiden berühmten Männer aufgeführt wurde.²³⁷ Musikbeispiele aus diesem Stück führt Kircher allerdings nicht an.²³⁸

Wir sind also auf die Stellen angewiesen, an denen Kircher in einem weiteren Sinne über den *Stylus theatralis* spricht. Hierzu gibt es eine ganze Reihe von Ausführungen, die sich vor allem auf Beispiele aus der zeitgenössischen Opernliteratur beziehen, von der Kircher in Rom eine gute Kenntnis besaß.

2.3.4.1. Die verschiedenen Arten des *Stylus theatralis*

Kircher unterscheidet an einer zentralen Stelle des fünften Buches der *Musurgia* zwischen dem *Stylus Ecclesiasticus* und dem *Stylus Theatralis*, wobei er dazu auch verdeutlichende Notenbeispiele anführt. Zum theatralischen Stil merkt er folgendes an:

Der theatralische Stil umfasst drei Unterarten:

1. den rezitativischen Stil, bei dem eigentümlicherweise eine oder zwei Personen auftreten.
2. den chorischen Stil, der den Platz eines Zwischenspiels einnimmt und der meist *Chorus* genannt wird; er ist mehrstimmig.
3. den festlichen, hyporchematischen²³⁹ oder tänzerischen Stil, der verschiedene Arten umfasst, die man üblicherweise Canzona, Allemanda, Gagliarda, Passa-

mezzo, Dupla oder Sarabanda nennt und die vor allem bei den Franzosen und Deutschen in Gebrauch sind.²⁴⁰

Kircher geht auf den rezitativischen und hyporchematischen Stil an verschiedenen Stellen seines Buches näher ein. Den **rezitativischen Stil** definiert er gleich im Anschluss an die zitierte Textstelle als meist zweistimmiges Gebilde, dessen eine Stimme den Text zum Ausdruck bringt und die andere, von einem Instrument ausgeführt, die Stelle des Basstons einnimmt. Für Leser, die „sich üben“ wollen, d. h. die eigene kompositorische Ambitionen haben, empfiehlt Kircher als Vorbilder Kompositionen aus der Zeit Caccinis, insbesondere Monteverdis *Ariadne* und das *Leben des Hl. Alexius* von Kardinal Barberino.²⁴¹ Im siebten Buch der *Musurgia* schließlich geht Kircher noch ausführlicher auf die Merkmale des „rezitativischen Stils“ ein:

Der dramatische oder rezitativische Stil schließlich ist nach den bekannten metrischen Gesetzen an Komödien, Tragödien und Dramen gebunden. Deshalb ist er meistens frei von musikalischen Klauseln (*clausulis harmonicis*) und von einem ausufernden Reigen an Stimmen, und zielt meistens auf den Ausdruck der Affekte, die durch den zu Grunde gelegten Stoff bezeichnet werden.²⁴²

Die (durch Konjektur veränderte) Wendung *familiaribus legibus metrorum*²⁴³ kann man verschieden auffassen: „nach den bekannten metrischen Gesetzen“ weist lediglich auf überliefertes Bildungsgut hin, während die Übersetzung „nach verwandten metrischen Gesetzen“ eine strukturelle Übereinstimmung zwischen

²³⁷ Die handschriftliche Partitur dieses Stücks ist in mehreren Exemplaren erhalten, unter anderem in München, Wien und Paris; zudem ist dieses Stück durch das Engagement von Pater Frank Kennedy (Boston) inzwischen auf CD eingespielt worden (DOR-93243).

²³⁸ Zu Kapsberger vgl. Dragosits, in MGG (Pers.), Bd. 9 (2003), Sp. 1474-1477. Kapsberger war ein bedeutender Komponist seiner Zeit, der das Opfer einer Rufmordkampagne eines Kollegen, des Musiktheoretikers Giovanni Battista Doni, wurde und dadurch bis heute in Vergessenheit geriet: „In seiner in den späten 1630er Jahren in Florenz verfassten *Lyra barberina* berichtet er [Doni, T.E.] unter wüsten Beschimpfungen von Kapsbergers Versuch, seine Werke in das Repertoire der *Capella Sistina* zu drängen, was aber kläglich scheiterte, weil sich die Sänger weigerten, seine *melodias* zu singen oder sie mit Absicht verunstalteten. [...] Wohl beispiellos in der Musikgeschichte ist die Rufschädigung, die Doni gelang.“ Kircher war einer der eifrigsten Förderer Kapsbergers, der genau wie Frescobaldi lange Zeit in den Diensten Kardinal Barberinos stand.

²³⁹ Walther 1732, S. 292: „Man unterscheidet die Tänzle der Alten hauptsächlich in zweyerlei Arten, nemlich in den *Poetischen* oder *Gedicht-Tantz* und in den *Gymnastischen* oder *Übungs-Tanz*. In jenem beflüsse man sich, allerhand menschliche Begebenheiten auszudrücken: weswegen solche Tänzle *hyporchémata*, *Tantz-Gesänge* oder *Sing-Tänzle* genennet wurden; in diesem aber geschahe keine Nachahmung, sondern allein eine Bewegung des Leibes. [...] Das *Reihen-Lied* der alten Griechen, welches von einem Hauffen tanzender Personen um den Altar abgeungen wurde, hieß auch *Hyporchema*.“

²⁴⁰ *Musurgia* A 310: *Stylus theatralis triplex est, recitativus, & hoc propriè uni, aut duobus personis competit; Choriacus, siue qui sit loco intermedij, & Chorus vt plurimum dicitur, estquè poliphonos. Tertius est festivus, hyporchematicus, siue saltatorius, comprehenditquè sub se alias species, quas vulgò Canzones, Allemandas, Gagliardas, Passomezas, Duplas, Sarabandas vocant, suntquè maximè Gallis & Germanis in usu [...]*

²⁴¹ Francesco Barberino (1697-1679), Neffe von Papst Urban VIII., war ein bedeutender Kunstmäzen in Rom, der mehrere Sänger (Kastraten) und Instrumentalisten in seinen Privatdiensten hatte, unter anderem Kapsberger und Frescobaldi. „Francescos kostspieligste Musikveranstaltungen waren die Produktionen von Opern während des Carnevals, entweder in einem der beiden Familienpaläste, oder in der Cancellaria, über die er seit 1632 mit der Übernahme des Amtes des kirchlichen Vizekanzlers verfügen konnte.“ (Hammond, in MGG (Pers.) Bd. 2 (1999), Sp. 189f.).

²⁴² *Musurgia* A 594: *Stylus denique Dramaticus, siue Recitativus, Comædijs, Tragedijs, Dramatisquè familiaris [sic!] legibus metrorum adstringitur; Vnde clausulis harmonicis, vocumque luxuriante tripudio, vt plurimum abhorret; affectibus per subiectam materiam significatis exprimentis, vt plurimum insistit.*

²⁴³ Der Originaltext ist an dieser Stelle offensichtlich fehlerhaft, wahrscheinlich durch Flüchtigkeit. *Dramatis* und *familiaris* sind eigentlich Genitive, die an dieser Stelle aber keinen Sinn ergeben, da die mit der Partikel *què* abgeschlossene Aufzählung der dramatischen Gattungen damit durchbrochen würde. Sie sind daher durch die Ablative *Dramatibus* und *familiaribus* zu ersetzen. *Familiaribus* gehört dann als adjektivisches Attribut zu *legibus*, wodurch der Satz im angegebenen Sinne verständlich wird.

den verschiedenen Kunstgattungen Poesie und Musik akzentuiert, wie Kircher sie auch in der *Musica rhetorica* zum Ausdruck gebracht hat. Mit der Freiheit von Klauseln ist wohl ein schlichter, schnörkelloser Melodieverlauf gemeint, wie das folgende Notenbeispiel (*Musurgia* A 594) verdeutlicht, und das Fehlen eines „Stimmenreigens“ bringt die Forderung nach strenger Homophonie im Dienste affektbetonter Deklamation zum Ausdruck, also die üblichen Anforderungen an das dramatische Rezitativ.

Auch zum **hyporchematischen Stil** gibt Kircher wenig später konkrete Anweisungen (*Musurgia* A 314):

- Das Zeitmaß soll ein „dreifaches“ oder „anderthalbfaches“ sein, also ein 3/4- oder 3/2-Takt.
- Fugen und Synkopierungen sollen vermieden werden.
- Die Stimmführung soll homophon sein und zur „Energie der Worte“ passen.²⁴⁴
- Als Musterautor wird wiederum Hieronymus Kapsberger empfohlen.²⁴⁵
- Als Beispiel führt Kircher ein instrumentales Tricinium (*Triphonium Theatricum Symphonicum*) an.

Aus diesen Anweisungen geht hervor, dass Stücke im hyporchematischen Stil sowohl rein instrumental sein können (Notenbeispiel) als auch in Verbindung mit einem Text auftreten können („Energie der Worte“). Damit klärt sich zugleich die nahe liegende Frage, warum in der oben aufgezählten Dreiteilung des *stylus theatralis* die Arien nicht eigens genannt werden. Sie sind als Typen von Tanzsätzen dem hyporchematischen Stil untergeordnet, werden allerdings von Kircher an etwas späterer Stelle unter dem Begriff der „tragischen Arien“ genauer betrachtet. Dort spricht er von „Kantilenen“, welche die Gelehrten umgangssprachlich *Arias tragicas* nennen. Dass diese zum hyporchematischen Stil zu rechnen sind, geht daraus hervor, dass Kircher an dieser Stelle eine ähnliche Aufzählung von Tanztypen verwendet wie im oben angeführten Abschnitt über die drei Arten des theatralischen Stils:

Man erkennt an diesem Beispiel, welcher Stil zur allgemeinen Erholung oder (*aut*) bei der Gelegenheit einer tragischen Darbietung anzuwenden ist. Zu dieser

²⁴⁴ *Musurgia* A 314: quare curandum, vt habeat proportionem pulchram, vtpotè triplam, vel sesquialteram, quae Theatris choreisque omnium aptissimae iudicantur, vitentur in huiusmodi, nisi occasio aliud suadeat, semibreuium syncopsis: fugae quoque rotales vitentur. Amat enim Theatrum voces quidem *homopónas*, siue aequali processu; sed elegantis [sic!], & verborum energia apto motu progredientes [...]

²⁴⁵ Vgl. *Musurgia* A 315: legat Hieronymi Capsberger varia opera.

Art gehören Musikstücke, die man umgangssprachlich Aria, Canzonetta, Passamezza, Gagliarda oder Sarabanda nennt.²⁴⁶

Hinter dem Begriff des hyporchematischen Stils verbirgt sich also sowohl Instrumental- als auch Vokalmusik. Passamezzo, Galliarde und Sarabande sind in der Regel instrumentale Tanztypen,²⁴⁷ während Aria und Canzonetta vorwiegend zu den vokalen Musikgattungen gehören.²⁴⁸ Auffällig ist an diesem Zitat neben der Identifikation von „tragischen Arien“ mit Sätzen im hyporchematischen Stil auch die ausdrückliche Erwähnung der Erholungsfunktion (*recreatio*) der Musik, die von ihrer Verwendung im Zusammenhang mit Tragödien ausdrücklich unterschieden wird (*aut* steht im Lateinischen immer für eine strenge Ausschließlichkeit). Kircher betont, dass diese Kantilenen für das Theater „besonders geeignet“ (*aptissimas*) seien, da sie „mit lieblichen Wendungen“ (*per clausulas amoenas*) begannen und mit Wendungen von „schmerzhaftem und mitleidendem Affekt“ (*doloroso, ac sympatico affectu*) endeten. In dieser Formulierung klingt eine Entsprechung zur Peripetie der klassischen Tragödie an, bei der ja in der Regel ein Umschlag von der Freude zum Schmerz stattfindet.²⁴⁹ „Tragische Arien“ scheinen also nach Kircher diese Peripetie „im Kleinen“ zu imitieren. Dieser postulierte Umschlag lässt sich allerdings an dem

²⁴⁶ A 321: Vides in hoc exemplo, qui stylus in communi recreatione, aut in tragici negotii tempore observandus sit; huius generis sunt, quas vulgò Arias, Canzonettas, Passamezzas, Gagliardas, Sarabandas vocant [...]

²⁴⁷ Der *Passamezzo* ist ein geradtaktiger italienischer Tanz des 16./ 17. Jh., der sowohl als Gebrauchstanz als auch in stilisierten Formen verbreitet war. Im Gegensatz zu anderen Tänzen mit Satzmodellen wurde er nicht in die monodische *Aria* übernommen. Die *Galliarde* ist ein – seinem Namen entsprechend – ausgelassener Tanz des 16./ 17. Jh., der als pantomimischer Werbetanz paarweise ausgeführt wurde. Die *Sarabande* war im 17./ 18. Jh. vor allem in der Instrumentalmusik sehr verbreitet. Sie steht gewöhnlich im 3/2- oder 3/4-Takt und weist eine charakteristische Betonung der 2. Zählzeit auf (Angaben nach Riemann Musik-Lexikon 1967, S. 710, 315 und 839).

²⁴⁸ Während der Begriff *Canzona* im 16./ 17. Jh. auch ein Instrumentalstück bezeichnet, begegnet *Canzonetta* für „kurze Vokalstücke von leichter und geschwinder Art, die oft den Charakter von Tanzliedern haben.“ Sie entstand in Italien und wies die volkstümliche Strophenform aa b cc auf. „Kanzonetten sind von einfacher Struktur, meist nicht polyphon gearbeitet; sie zeigen gegenüber dem Pathos des Madrigals den raschen, aggressiv klopfenden Puls des Tanzes mit kräftig bestimmten Ikten“ (Riemann Musik-Lexikon 1967, S. 445). Der Begriff *Aria* setzte sich im ersten Drittel des 17. Jh. als Gattungsbezeichnung für das monodische Gesangsstück durch. Ab etwa 1620 bezeichnet *Aria* auch freie Einzelsätze von instrumentalen Tanzkompositionen und Suiten, wie beispielsweise beim Thema der *Goldberg-Variationen* zu erkennen ist (vgl. Ruf 1993, in: HmT I).

²⁴⁹ Aristoteles, *Poetik* 13, über die möglichen Handlungsmuster in einer Tragödie: „Die gute Fabel muß also eher einfach sein als – wie einige wollen – zwiefach, und sie darf nicht vom Unglück ins Glück, sondern sie muß vielmehr vom Glück ins Unglück umschlagen, nicht wegen der Gemeinheit, sonder wegen eines großen Fehlers entweder eines Mannes, wie er genannt wurde, oder eines besseren oder schlechteren“ (Übersetzung Fuhrmann).

folgenden Notenbeispiel nicht unmittelbar festmachen. Es wird zu prüfen sein, ob in den später zu besprechenden Beispielstücken tragische Arien dieses Typus auftauchen, oder ob sie nur eine theoretische Existenz fristeten.

2.3.4.2. Visionen einer idealen Theatermusik

Die Verknüpfung von Musik und Theater spielt außerdem eine große Rolle in Kirchers Ausführungen über die Musik der Antike, insbesondere in dem Abschnitt über die antike und moderne Vokalmusik (*Musurgia* A 546), in dem er im Sinne einer *Querelle des anciens et des modernes* einen wertenden Vergleich der musikalischen Leistungen beider Epochen vornimmt.²⁵⁰ Kircher erweist sich dabei als ein (gemäßigter) Vertreter des Vorrangs der Antike. Er betont, dass die Theatermusik damals sehr gut war, da sie es vermochte, die Affekte der Zuhörer anzustacheln, aber dass die Musiker der Gegenwart durchaus in der Lage seien, diesen Stand ebenfalls zu erreichen. Dabei ist zu beachten, welche Merkmale der Theatermusik er als besonders gelungen und nachahmenswert betrachtet:

1. Die Musik der Antike war „nicht so sehr harmonisch“ (*non tam harmonia*), sondern eine gewisse „poetische oder metrische oder szenische Musik“ (*poetica, seu metrica vel scenica quaedam musica*). Um diese Aussage richtig zu interpretieren, muss man sich in Erinnerung rufen, welche Parameter Kircher (im Anschluss an Platons *Politeia*) in seinem mechanistischen Wirkungsmodell unterschieden hatte, nämlich *harmonia*, *numerus* und *oratio*. Diese Einteilung kommt hier begrifflich wiederum zur Geltung in der Vorstellung, dass es bei guter Theatermusik weniger auf ihre rein musikalische Substanz (*ipsa harmonia*) ankommt,²⁵¹ sondern vielmehr auf ihren Textbezug, den Kircher durch die drei Kriterien Nähe zur Poesie, Bindung an das Versmaß (*numerus*) und Anpassung an das Bühnengeschehen näher umschreibt.²⁵² Aus diesen Worten spricht deutlich, dass er der Musik im Theater eine lediglich dienende Funktion zuerkennt.

²⁵⁰ Zu Kirchers Position im Streit der „Alten“ gegen die „Neuen“ vgl. Scharlau 1969, S. 324ff. Der Begriff *Querelle des anciens et des modernes* bezeichnet im strengen Sinne die Debatte um Vorrang und Überlegenheit der antiken oder zeitgenössischen Literatur in Frankreich, ausgelöst durch einen Gedichtvortrag Perraults in der Académie Française am 27. Januar 1687, also erst lange Zeit nach Kirchers Tod (vgl. Wilpert, Sachwörterbuch (2001), S. 656). Die vorliegende Textstelle Kirchers beweist, dass entsprechende Gedanken bereits um 1650 im Bereich der Musik diskutiert wurden.

²⁵¹ Kircher beschreibt mit der Formulierung, dass die *musica* der Antike keine *harmonia* war, im Grunde ein Paradoxon, da er, wie oben beschrieben, *harmonia* und *musica* in der Regel als synonyme Begriffe behandelt.

²⁵² *Musurgia* A 546: atque haec non tam harmonia, quam poetica seu metrica vel scenica quaedam musica erat, cuiusmodi et hodie in scenis et theatris peragimus.

2. An die Sänger des antiken Theaters wurden sehr hohe Anforderungen gestellt. Nach Kircher erzielten sie die gewünschten affektiven Wirkungen aber nur dann, wenn sie drei Eigenschaften besaßen: „absolute Vertrautheit mit der Poetik“ (*poetica absoluta notitia*), „ausgezeichnete Kenntnis der Singkunst“ (*insignis canendi peritia*) und einen „wundersamen Geist der Aktivität“ (*admiranda quaedam activitatis solertia*). Neben den rein technischen Fähigkeiten spielten also auch intellektuelle und schauspielerische Qualitäten eine bedeutende Rolle, so dass man von einem umfassenden „Bildungsideal“ für Opernsänger sprechen kann.²⁵³ Kircher fasst dieses Ideal in dem Begriff des „szenischen Musikers“ zusammen (*in Actore seu musico scenico*, *Musurgia* A 546).

3. Kircher beschreibt dann aus seiner eigenen Erfahrung mit Musiktheater-Aufführungen die Wirkungen szenischer Darbietungen im Umkreis des Kardinals Barberino. Darin zeigt sich, welche Publikumsreaktion er für ideal hielt. Sie war nicht nur von größtmöglicher affektiver Intensität geprägt, sondern auch von größtmöglicher äußerer Sichtbarkeit derselben:

[...] dass die Autoren einen Handlungsablauf (*rerum exprimendarum historiam*) mit solcher Wirksamkeit, mit so lebendigen Gesten und so großer Abwechslung der Affekte dargeboten haben, dass die Zuhörer, weil sie sich nicht mehr beherrschen konnten, häufig in Schreien, Ächzen, Seufzen und exotische Körperbewegungen ausbrachen, und durch äußere Zeichen deutlich ausdrückten, von welcher Glut innerer Affekte sie erfüllt wurden.²⁵⁴

Eindeutig sieht Kircher also den Verlust rationaler Kontrolle (*contineri*) als erstrebenswertes Ziel musikalischer Darbietung an. Angesichts der heute viel zurückhaltenderen Rezeptionshaltung im Theater ist es gut, sich die externen Formulierungen dieses Idealbilds deutlich vor Augen zu halten. Aufgrund der oben behandelten Äußerungen Masens und Langs ist es m. E. angemessen, diese Zielvorstellungen auch auf die erwünschte Rezeptionshaltung bei Jesuitentheateraufführungen zu übertragen, da die intendierten affektiven Wirkungen ja von ähnlicher Intensität waren wie die hier dargestellten. Ob die Realität diesem Ideal ähnlich gesehen hat, lässt sich freilich aus diesen Äußerungen nicht herleiten.

²⁵³ Unter *poetica* ist hier nicht nur die Fähigkeit zu angemessener Textrezitation zu verstehen, denn der Begriff bezeichnet streng genommen das „Lehrsystem“ der Dichtkunst, also eine Form wissenschaftlicher Reflexion. In diesem Sinne bezeichnet *poetica* oder *poesis* auch eine Klassenstufe in den Jesuitengymnasien, in der vorwiegend dirchterische Texte gelesen und verfasst wurden.

²⁵⁴ A 546: [...] Actores[que] tanta efficacia, tanta tamque vivis rerum exprimendarum historiam gestibus cum tanta affectuum varietate exhibuisse, ut Auditores saepè contineri nescij in clamores, gemitus, suspiria exoticos corporum motus erumpentes quanto interiorum affectuum aestu incitarentur signis extrinsecis clarè exprimerent.

An anderer Stelle (*Musurgia* A 597) beschreibt Kircher schließlich sein Idealbild einer Musiktheater-Aufführung. Zu Anfang betont er, dass auch eine noch so gelungene Komposition im Hinblick auf das zu erzielende Pathos wirkungslos bleibe, wenn sie nicht von einem bewanderten Sänger vorgetragen werde. Er nennt insgesamt fünf Bedingungen, die für die Wirkmächtigkeit der *Musica pathetica* ausschlaggebend sind:

Einen noch größeren und bedeutsameren Zuwachs an Wirkmacht wird sie [sc. die Musik] dann erlangen, wenn sie einen auserlesenen Stoff (*materia selecta*) gefunden hat und auf einer Theaterbühne (*Theatrum scenicum*), die mit einer passenden Ausstattung (*congruus apparatus*) eingerichtet ist, von Schauspielern, die Musiker sind (*ab Actoribus musicis*) und Bühnenkostüme (*scenica vestis*) tragen, aufgeführt wird. Diese sollten es verstehen, zugleich durch Miene, Augen, Bewegungen der Hände und Füße und durch die übrigen Gesten des ganzen Körpers die Musik mit Gefälligkeit und die gesamte Handlung mit Anmut zu verbinden.²⁵⁵

Nach Kirchers Überzeugung gibt es zwar nur wenige Personen, die in der Lage sind, den hohen Anforderungen an den Sänger-Darsteller zu genügen, dennoch nennt er namentlich eine ganze Reihe römischer Sänger, überwiegend aus päpstlichen Diensten, die diesem Ideal zumindest sehr nahe kommen.²⁵⁶ Abschließend gibt Kircher einen Hinweis, der für die ansonsten vernachlässigte Praxis des Jesuitentheaters aufschlussreich ist, denn er spricht darin über die Möglichkeiten und Grenzen eines *Choragus*:

Ein beliebiger fleißiger *Choragus*, der von diesen und ähnlichen herausragenden Musikern unterwiesen worden ist, könnte, zumal wenn eine elegante und geistreiche Komposition hinzutritt – davon bin ich fest überzeugt – eben jene bewundernswerten Wirkungen und Affekte in den Seelen der Zuhörer hervorrufen, welche die alten Geschichtsschreiber einst so sehr angepriesen und der Nachwelt überliefert haben.²⁵⁷

Dieses Zitat enthält eine ausgewogene Mischung aus Ermutigung und Nüchternheit:

²⁵⁵ A 597: [...] quae maius adhuc praestantiusque virtutis incrementum [A 598] tunc acquisitura est, ubi in Theatro Scenico, & congruo apparatu adornato materiam nacta selectam ab Actoribus musicis, ac scenica veste indutus exhibita fuerit, qui simul vultu, oculis, manuum pedumque motibus, caeterisque totius corporis gestibus appositis gratiam harmoniae, totique actioni decorem conciliare noverint.

²⁵⁶ Vgl. *Musurgia* A 597.

²⁵⁷ His igitur aut similibus egregijs Musicis instructus industrius quispiam Choragus, accedente praesertim eleganti, ac ingeniosa Compositione, posset, vti mihi certò persuadeo, eos ipsos admirandos effectus affectusque in auditorum animis excitare, quos tantopere depraeedicant ac posteritati commendarunt veterum olim historiarum scriptores.

1. Kircher ist im Hinblick auf die Wirksamkeit des Theaters optimistisch und möchte jesuitische *Choragen* dazu ermuntern, ihre Fähigkeiten der Welt vorzuführen. Einzige Voraussetzung dafür ist ein gewisses Maß an Fleiß, von besonderer Begabung ist hingegen nicht die Rede. Zum anderen wird deutlich, dass die musikalische Komposition nicht vom *Choragus* selbst stammt, sondern dass er einen externen Musiklehrer hinzuziehen muss, der ihn instruiert.

2. Skepsis spricht aus dem irrealen Konjunktiv *posset* („könnte“). Er drückt aus, dass es hier um ein Idealbild geht, das nicht der Wirklichkeit entspricht. Im Grunde, so kann man heraushören, sind die wundersamen Wirkungen, die der Musik in der Antike zugeschrieben wurden, bisher doch nicht wieder erreicht worden.

3. KAPITEL

INTERPRETATION AUSGEWÄHLTER JESUITENTHEATERSTÜCKE AUS WIEN

3.1. Besondere Aufführungsbedingungen in Wien

3.1.1. Quellenlage und Forschungsstand

Die Quellenlage zum Jesuitentheater in Wien um 1700 ist durch die Dissertation von Waltraute Kramer (1965) bereits wissenschaftlich erschlossen, so dass ich im Sinne eines anfänglichen Überblicks auf ihre Ergebnisse zurückgreifen kann, die ich durch eigene Recherchen in der Österreichischen Nationalbibliothek überprüft habe. Basierend auf diesen Ergebnissen setzt dann meine eigene Forschung ein, die ich im Anschluss an diese Zusammenfassung ausführlicher darlegen werde.²⁵⁸

Kramers Aufgabe bestand darin, die erhaltenen Partituren zu Jesuitentheaterstücken aus Wien zu sichten und einer musikwissenschaftlichen Analyse zu unterziehen. Eine Besonderheit des Wiener Jesuitentheaters war, dass es stark mit dem dortigen Kaiserhof verflochten war, insbesondere unter den musikliebenden Habsburgern Leopold I. (1657-1705) und Josef I. (1705-1711).²⁵⁹ Die von Kramer untersuchten 59 Partituren aus den Jahren 1677 bis 1711 befinden sich überwiegend in einer Sondersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, deren Bestände heute den Signaturzusatz *Leopoldina* aufweisen, d.h. es handelt sich um Bücher, die früher in der Schlafkammer des Kaisers Leopold aufgestellt waren.²⁶⁰ Leopold ließ Originalpartituren vieler Musikstücke handschriftlich für seinen Privatbesitz vervielfältigen, und nur diesem Umstand ist es zu verdanken, dass an diesem Ort ausnahmsweise so viel Musik zu Jesuitentheaterstücken erhalten ist. An anderen Orten hingegen ist diese Musik offenbar mangels Interesse verloren gegangen. Die 59 von Kramer untersuchten Partituren stammen von fünf Komponisten, die allesamt keine Jesuiten waren, nämlich:

- Johann Kaspar Kerll (1627-1693): 1 Partitur,
- Johann Bernhad Staudt (1654-1712): 39 Partituren,
- Johann Michael Zacher (1649-1712): 4 Partituren,
- Ferdinand Tobias Richter (1649-1711): 6 Partituren,

²⁵⁸ Ein Verzeichnis der Handschriften ist an dieser Stelle nicht erforderlich, da es bereits von Kurt Adel erstellt wurde (Adel 1960). Valentin orientiert sich in seinem *Répertoire* an Adel und Kramer.

²⁵⁹ Dabei ist es eine Frage der eigenen Forschungsperspektive, in wie weit diese Verflechtungen für die Interpretation der Stücke bedeutsam sind. Generell fällt auf, dass die Beiträge österreichischer Forscher zu dieser Thematik – offenbar infolge besonders starker Identifikation mit imperialen Traditionen – stets ein sehr starkes Interesse an diesen Verflechtungen zeigen.

²⁶⁰ Zur Geschichte dieser *Bibliotheca cubicularis* vgl. ausführlich Gmeiner 1994.

- Johann Jakob Stupan von Ehrenstein (um 1664-1739): 1 Partitur.

Zu jedem Stück gibt Kramer einen kurzen inhaltlichen Abriss sowie eine Übersicht über die komponierten Teile, wobei auffällige Stellen besonders hervorgehoben werden. Im zweiten, weitaus kürzeren Teil der Arbeit erfolgt dann eine Einordnung der vorhandenen Musikalien nach folgenden Kategorien: Instrumentalformen, Vokalformen, Harmonik, Instrumentation, Dynamik, Agogik und Tonartensymbolik. Eine Verbindung zu den Texten bzw. inhaltlichen Aussagen der Stücke wird allerdings nicht hergestellt, sondern Kramers Interpretationen bleiben auf rein musikalischer Ebene. Im Vorwort unterscheidet Kramer im Hinblick auf den Einsatz von Musik drei Typen von Jesuitendramen:²⁶¹

1. Die Musik beschränkt sich (in der Tradition humanistischer Schulkomödien) auf die Chöre an den Aktschlüssen, zu denen später Prolog und Epilog treten. Die vertonten Teile bilden meist eine durchgehende Parallelhandlung zum eigentlichen Drama auf allegorischer Ebene und enden mit einer *Licenza*, d. h. einer Huldigung an das habsburgische Herrscherhaus.²⁶²

2. Bei einer anderen Gruppe von Stücken treten zu diesen auskomponierten Szenen innerhalb der gesprochenen Teile des Dramas zusätzliche Arien, Chöre und Ritornelle. Diese Stufe bezeichnet Kramer als „Jesuitenoper“.

3. Ferner gibt es als eigene Tradition die Karsamstags- und Fronleichnamsspiele, die sich als durchkomponierte Stücke präsentieren. Dabei überwiegt formal das ariose Rezitativ.

Eigenartigerweise kommt Kramer aber im Hauptteil ihrer Arbeit auf diese Typologie gar nicht mehr zu sprechen; es wird auch nicht deutlich, ob sie diese drei Typen als zeitlich oder logisch aufeinanderfolgende Stufen auffasst, und wie sie das Vorhandensein verschiedener Stücktypen überhaupt erklärt. Vielmehr scheint Kramer im weiteren Verlauf der Studie die musikalischen Unterschiede, zumal in qualitativer Hinsicht, ausschließlich an den künstlerischen Fähigkeiten des jeweiligen Komponisten festzumachen.²⁶³

In der Tradition der älteren deutschen Musikwissenschaft arbeitet Kramer stark mit Werturteilen. Die musikalischen Leistungen der fünf Komponisten bewertet sie dabei höchst unterschiedlich: Während Kerll und Richter „zwei außergewöhnliche Musikerpersönlichkeiten“ darstellten, sei Staudt als anderes Extrem

²⁶¹ Kramer 1965, S. 6-7.

²⁶² Allgemein versteht man unter *Licenza* einen an das Publikum gewandten Epilog in Bühnenwerken (Oper oder Schauspiel) zur Ehrung einer hohen Persönlichkeit. Dieser Teil eines Bühnenwerks hat also die Funktion einer Kommunikation mit den Zuschauern.

²⁶³ Bei eigener Durchsicht der Partituren ist mir aufgefallen, dass zumindest die Abgrenzung der beiden ersten von Kramer genannten Stücktypen nicht nachzuvollziehen ist.

lediglich ein „in Routine erstarrter Vielschreiber“. Dazwischen befinden sich Zacher als „strenger Kirchenmusiker“ und Stupan als Laienkomponist mit starker Begabung.²⁶⁴ Das Problem dieser Werturteile liegt darin, dass Kramer die zu gesprochenen Schultheaterstücken hinzugefügte Musik mit einem ungeeigneten oder zumindest einseitigen Maßstab betrachtet, nämlich dem der Oper. Der Blick für die besonderen Erfordernisse des Schultheaters fehlt dagegen völlig.

Die Stärke der Studie Kramers liegt darin, dass sie die formalen Besonderheiten der Musik eingehend beschreibt. Als typische Formen treten dabei Ouvertüren, Ritornelle, Tänze, Chöre, Ensembles, Arien und Rezitative in Erscheinung. Wegen dieser formalen Gemeinsamkeiten betrachtet Kramer das Jesuitendrama in musikalischer Hinsicht als „Ableger der Oper“.²⁶⁵ So orientiert sich beispielsweise Richter am Ouvertürentypus Jean-Baptiste Lullys (1632-1687), Stupan hingegen an demjenigen Alessandro Scarlattis (1660-1725). Richter und Staudt überliefern auch auskomponierte Tanzeinlagen in der Tradition der Ballettmusiken Johann Heinrich Schmelzers (1623-1680).²⁶⁶ Kerll verwendet besonders aparte Chorbesetzungen, während Richters Chöre sein großes kontrapunktisches Können unter Beweis stellen. Bezüglich der verwendeten Arien kann Kramer eine Entwicklung vom „venezianischen“ zur „neapolitanischen“ Typus der Operarie nachweisen.²⁶⁷ Kerlls Melodik zeigt dabei Einflüsse seines Lehrers Giacomo Carissimi (1605-1674), der am *Collegium Germanicum* in Rom Kapellmeister war; Staudts Arien nehmen in ihrer Einfachheit Elemente der *Opera buffa* vorweg, was in diesem Falle der Charakteristik der Texte gut entspricht. Staudt vertonte hauptsächlich Texte des Jesuiten Johann Baptist Adolph (1657-1708), der es „liebte, menschliche Schwäche und Unzulänglichkeit nicht direkt, sondern als Glosse von Stärke und Selbstbewußtsein darzustellen“.²⁶⁸ In den

²⁶⁴ Kramer 1965, S. 327f..

²⁶⁵ Kramer 1965, S. 315.

²⁶⁶ Diese Einlagen sind allerdings nur in zwei Stücken nachweisbar, nämlich in *Themistocles* (1696) mit Musik von Richter und in *Animi Humani Cura Medica* (1700) mit Musik von Staudt.

²⁶⁷ Diese Begriffe werden allerdings von Kramer nicht näher erläutert. Nach gegenwärtigem Forschungsstand wurde die Da-capo-Arie als Hauptform eines neuen, vom Lied zu unterscheidenden Arientypus vor allem in der venezianischen Oper ausgebildet und verdrängte um 1700 die zweiteiligen und dreiteiligen (ABB') Arienformen. Demgegenüber ist die neapolitanische Oper dadurch gekennzeichnet, dass seit etwa 1720, sicherlich bedingt durch die Libretti Metastasio, der Formenreichtum der Arie abnahm und eine starre Abfolge von handlungstragendem Rezitativ und großangelegter (fünfteiliger) orchesterbegleiteter Arie zur Kennzeichnung des Seelenzustands der handelnden Person eingehalten wurde.

²⁶⁸ Kramer 1965, S. 313. Zu Johann Baptist Adolph existiert eine umfassende Dissertation (Sieveke 1965) mit exemplarischen Textanalysen zu drei Stücken, ferner ältere Darstellungen von Kurt Adel (Adel 1952/53, 1957, 1960) mit einer Edition und Übersetzung des *Judas Makkabäus* (in: Adel 1957). Im Gefolge von Sievekes Dissertation erscheint er in der Literatur

Arien der späteren Stücke tritt häufig die sog. *Devisenform* auf,²⁶⁹ insbesondere bei Richter, der die am weitesten gehenden formalen Experimente unternimmt. Dies interpretiert Kramer folgendermaßen:

Über die Stellung der Arie im dramatischen Geschehen ist zu sagen, daß die Schwereverlagerung auf die affekterfüllte, reflektierende Soloform immer mehr vollzogen wird; das heißt mit anderen Worten, daß Richter die spezifischen Erfordernisse des Jesuitenspiels, nämlich den flotten [sic!] Handlungsablauf mit vielen Personen ohne umfangreiche, betrachtende Kommentare, gegenüber der Annäherung an die Oper in den Hintergrund stellt.²⁷⁰

Die Rezitative, fast immer *secco*, sind bei Kerll sehr sorgfältig nach syntaktischen Gesichtspunkten durchgestaltet, während Staudt hierbei zahlreiche Fehler macht, wie Kramer moniert. Die Harmonik zeigt den Übergang von der Phase des modal orientierten Komponierens (vor allem bei Zacher) hin zur Dur-Moll-Tonalität (am deutlichsten bei Richter und Stupan), die teilweise schon raffiniert ausgestaltet ist. Richter und Stupan sind die „modernsten“ Vertreter auch im Hinblick auf die Instrumentation, da sie gelegentlich ungewöhnliche Klangfarbwirkungen einsetzen (z.B. Chalumeau, Solo-Cello und Böckflöten bei Stupan). Bezüglich der Tonarten lassen sich uneinheitliche Tendenzen bei den fünf Komponisten festmachen, so steht z.B. G-Dur bei Kerll für Wut und Rache, bei Zacher hingegen für Fröhlichkeit und Jugend.

In ihrem Schlusswort macht Kramer auf die Verflechtung der pädagogischen, künstlerischen und politischen Komponente im Wiener Jesuitendrama aufmerksam. Die Stellung der Musik sei dabei „keineswegs von so untergeordneter Bedeutung, wie man dies aus ihrer Nichtbeachtung in der theaterwissenschaftlichen und germanistischen Literatur schließen könnte.“²⁷¹ Das Verhältnis von gesungenen und gesprochenen Partien sei gleichberechtigt; dies zeige sich an zwei Sachverhalten:

- an der großen Ausdehnung der musikalischen Partien, zumindest bei Richter, Stupan und Staudt;
- an der Verlagerung Bühnentechnischer Kunststücke in die vertonten Teile.

stets als „rokoko“-hafter, „diminutiver“ Gegenpol zu seinem großen Vorgänger Nicolaus Avancini.

²⁶⁹ Der Begriff „Devisen“ wurde von Hugo Riemann in die Musikwissenschaft eingeführt zur Beschreibung einer Eigentümlichkeit der Barockarie, nämlich der „Vorausschickung des vokalen Themenkopfes, die in der Art einer Ankündigung oder Überschrift den Gesamtinhalt und -charakter der Arie, ihren Affekt, bezeichnet.“ (Brockhaus/ Riemann 2001, Bd. 1, S. 315).

²⁷⁰ Kramer 1965, S. 320.

²⁷¹ Kramer 1965, S. 327.

Kramers Folgerung daraus ist, dass sich der Wert der Textszenen „auf das rein Rhetorische“ reduziere. Die in dieser Formulierung enthaltene Abwertung muss m. E. aufgrund der seither erfolgten Forschungen zur Bedeutung der Rhetorik in der Barockzeit kritisch hinterfragt werden. Rhetorik prägt als künstlerisches Gestaltungsmittel die gesamte Epoche, wie ich in den vorangegangenen Kapiteln ausführlich dargelegt habe. Zu fragen ist vielmehr, auf welche Weise die Musik mit rhetorischen Mitteln die inhaltlichen Intentionen der Jesuitendichter unterstützt, denn darin besteht ja gerade ihr „Wert“ für die Aufführung der Stücke.

Vor dem Hintergrund dieses Forschungsstandes soll das folgende Kapitel über die jesuitische Theaterproduktion in Wien folgendes leisten: Im Unterschied zu Kramer möchte ich in exemplarischer Detailarbeit eine „holistische“ Betrachtung ausgewählter Stücke vornehmen, die Musik, Text und Kontext einbezieht. Dabei soll vor allem ein Zusammenhang zum gerade aufgezeigten geistesgeschichtlichen Kontext, d. h. zur jesuitischen Pädagogik, Theater- und Musiktheorie hergestellt werden. Ich habe drei Stücke aus dem Wiener Partiturenkorpus ausgewählt, die ich näher betrachten möchte. Sie stammen alle aus der Zeit um 1700, gehören jedoch unterschiedlichen dramatischen Gattungen an:

Laetitia temperata (1686) als Beispiel für eine Faschingskomödie. Dieses Stück wird von Kramer nicht berücksichtigt, weil aufgrund des fehlenden Titelblatts der Handschrift seine Aufführung in Wien nicht als gesichert gilt.

Mulier fortis (1698) als Beispiel für eine Märtyrertragödie. Dieses Stück liegt bereits in einer Edition der Österreichischen Akademie der Wissenschaften gedruckt vor (DTÖ 152).

Nundinae deorum (1711) als Beispiel für eine dramatische Mischform. Das Interessante an diesem Stück ist vor allem, dass es den *Endpunkt* einer langen Entwicklung darstellt, denn nach der Aufführung dieses Stücks bricht die Tradition des Jesuitentheaters in Wien abrupt ab, was sicherlich mit dem Tode Josephs I. und einer anderen Einstellung seines Nachfolgers Karls VI. zum Jesuitentheater zusammenhängt.

3.1.2. Der Bezug der Jesuitentheateraufführungen zum Kaiserhof

In der Einleitung wurde bereits auf die Problematik des Begriffs „Kaiserspiele“ (*Ludi Caesarei*) hingewiesen, mit dem die Wiener Jesuitentheateraufführungen dieses Zeitraums in der Literatur gewöhnlich belegt werden. Mein Ziel ist es, das dominierende Bild vom Jesuitentheater als einer Manifestation von „höfischem Prunk“ zu korrigieren und aus den erhaltenen Quellen zu belegen, dass bei diesen Aufführungen andere Zielsetzungen im Vordergrund standen. An dieser Stelle werden zunächst wissenschaftliche Erkenntnisse referiert, die im Zusammenhang mit den musikalischen und theatralischen Vorlieben der Habsburger stehen.

Diese Erkenntnisse sind relevant im Hinblick auf die Schlussfolgerungen, die daraus für die Bedeutung der Jesuitenspiele gezogen werden können.

Franz Hadamowsky unterteilt die Geschichte des Jesuitentheaters in Wien in drei Abschnitte, die hauptsächlich durch das unterschiedliche Interesse der jeweiligen Herrscher an diesen Jesuitenspielen differenzierbar sind.²⁷²

- die „religiöse Phase“ (1555-1640)
- die „kaiserliche Phase“ (1640-1711)
- die „humanistische Phase“ (1711-1761).

a) Während der religiösen Phase entwickelte sich das Jesuitentheater Wiens in derselben Weise wie dies nach Szarotas Erkenntnissen im übrigen deutschen Sprachraum der Fall war: es wurden hauptsächlich Stücke mit biblischen und kirchengeschichtlichen Stoffen gespielt, das religiöse und erzieherische Interesse stand im Vordergrund des Theaterspiels. Die Jesuiten residierten zunächst im Kolleg „am Hof“, dem späteren Professhaus. Ihre Situation verbesserte sich dann deutlich durch den Regierungsantritt Ferdinands II., der im Jahre 1623 der Gesellschaft Jesu die Leitung der reformbedürftigen Universität Wien übergab.²⁷³ In der Zeit von 1623 bis 1640 wurde zusammen mit der Universitätskirche das neue *Collegium Academicum* in der Bäckerstraße erbaut, welches heute als „Alte Universität“ bezeichnet wird.

b) Während der kaiserlichen Phase erfreuten sich die jesuitischen Schauspiele einer besonderen Gunst der jeweiligen Herrscher, nämlich Ferdinand III. (1640-58), Leopold I. (1658-1705) und Joseph I. (1705-11). Dabei sind verschiedene Spieltypen zu unterscheiden, auf die im folgenden Abschnitt genauer eingegangen wird. Hadamowsky erwähnt insgesamt acht große Spiele anlässlich von Festen des kaiserlichen Hauses, die besonders aufwändig inszeniert waren, so dass sie vom bühnentechnischen Aufwand her mit Operaufführungen konkurrieren konnten. Diese fanden jedoch nur zu besonderen Anlässen statt, beispielsweise zu den verschiedenen Hochzeiten Leopolds I.²⁷⁴ Daneben gab es eine Art „Normalspielplan“ für die oben erwähnten festen Termine im Jahr; auch diese Spiele wurden, wenn nicht wichtige Gründe dagegen sprachen, von Kaiser und

²⁷² Vgl. Hadamowsky 1991, S. 3-6.

²⁷³ Die *Sanctio pragmatica* vom 9. 8. 1623 sah vor, dass die Gesellschaft Jesu den Unterricht in den philosophischen und theologischen Fächern übernehmen sollte, während die Fachbereiche Jura und Medizin weiterhin in „weltlicher“ Hand blieben.

²⁷⁴ Leopold I. hat dreimal geheiratet, nämlich 1666 Margaretha Theresia, 1673 Claudia Felizitas und 1676 Eleonore Magdalena von Pfalz-Neuburg. Die beiden ersten Frauen verstarben, ohne den von Leopold und der gesamten kaiserlichen Familie ersuchten Thronfolger zur Welt gebracht zu haben.

Hof besucht. Hadamowsky weist zu Recht auf die Mythen hin, die vor allem durch die Monographien von Willi Flemming und Johannes Müller über den Charakter dieser *Ludi Caesarei* verbreitet worden sind.²⁷⁵

c) Die humanistische Phase schließlich umfasst die Regierungszeit Karls VI. (1711-1740) und Maria Theresias (seit 1740). Da diese beiden Herrscher für die Jesuiten und ihr Theaterspiel nur wenig übrig hatten, veränderte sich der Charakter und vor allem die Frequenz der Schauspiele völlig. Es wurde nun nur noch zweimal jährlich gespielt, antike Klassiker standen im Vordergrund, und der Theatersaal im Akademischen Kolleg wurde zum Amphitheater umgestaltet, damit dort wissenschaftliche Akademien stattfinden konnten. Maria Theresia verbot schließlich 1760 der Gesellschaft Jesu das Theaterspiel in Wien.

Die erhaltenen Partituren stammen also allesamt aus der mittleren, *kaiserlichen Phase* des Wiener Jesuitentheaters. Was war nun der Grund für das starke Interesse der Habsburger am Jesuitentheater?

In ihrer Monographie *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik* (2000) geht Elisabeth Hilscher der Frage nach, warum am Hofe der Habsburger, und speziell in der Zeit von Ferdinand III. bis Karl VI., die Musik eine so bedeutende Rolle spielte. Die Antwort auf diese Frage ist vielschichtig; sie lässt sich aber, in etwas vereinfachter Form, auf zwei Komponenten zusammenfassen:

1. In politischer Hinsicht war Musik Bestandteil einer „Kulturoffensive“, die im Dienste der Hofpropaganda und eines „musikalischen Wetttrüstens“ der europäischen Fürstenhöfe stand.²⁷⁶ Diese Hofpropaganda sollte der öffentlichen Anerkennung des habsburgischen Tugendcodex dienen, welcher die Fähigkeiten eines idealen Herrschers verklärte, insbesondere Milde (*clementia*) und Frömmigkeit (*pietas*).²⁷⁷ Diese öffentliche Akzeptanz war vor allem deshalb politisch bedeutsam, weil durch die Institution des Wahlkaisertums die Tugendhaftigkeit der Angehörigen des Hauses Habsburg stets neu unter Beweis gestellt werden musste. Die Gattungen Staatsmotette und Oper, insbesondere deren Prolog und Schlussteil (*Licenza*), dienten dabei als musikalische „Transportmittel“ dieses Tugendkodex und wurden zum Zwecke einer solchen Hofpropaganda gerne genutzt.

²⁷⁵ Bei Müller heißt es z.B. in zeittypisch exaltierter Diktion (Müller 1930, Band 1, S. 96): „In diesen Kaiserfestspielen ist der äußerliche Höhepunkt des deutschenbarocken Jesuitendramas erreicht. Alle Künste ohne Ausnahme sind zu einer großen rauschenden und berausenden Sinfonie verbunden. Schaulust und Augenweide sind die Träger des gewaltigen Bühnenwerkes geworden, das alle Seiten des barocken Hofdaseins umfasst, umschlingt und verklärt.“

²⁷⁶ Vgl. Hilscher 2000, S. 92.

²⁷⁷ Die *Pietas Austriaca* ist ein feststehender Begriff in der Frömmigkeitsgeschichte, vgl. dazu grundlegend Coreth 1982.

2. Im Hinblick auf die Herrscherpersönlichkeiten ist zu bemerken, dass die Kaiser nicht nur musikinteressiert waren, sondern dass sie von frühester Kindheit an einen guten Musikunterricht erhielten, der zumeist vom Hoforganisten erteilt wurde und der auch eine Unterweisung in der Kompositionslehre umfasste.

Die bevorzugte Musikgattung der meisten habsburgischen Kaiser war die Oper in ihren vielfältigen Erscheinungsformen. Insbesondere anlässlich der (recht häufigen) kaiserlichen Trauungen wurde im Rahmen höfischer Feste „barocker“ Prunk entfaltet, wie sich an folgendem Beispiel verdeutlichen lässt: Am 24. Januar 1667 fand auf dem Wiener Burgplatz (also im Freien) die Aufführung eines *Rossballetts* mit dem Titel *La Contesa dell' Aria e dell' Acqua* (Wettstreit von Luft und Wasser) statt. Die Handlung dreht sich um die Frage, ob Luft oder Wasser das Element der Perle sei, wobei Perle (lat. *margarita*) eine Anspielung auf den Namen der Kaiserin ist. Nach einer zeitgenössischen Schilderung wirkten dabei im Rahmen eines dem Ballett vorangehenden Triumphzugs über 300 Darsteller mit, für das Orchester benötigte man 200 Musiker, also mehr, als die beiden kaiserlichen Kapellen zusammen bei voller Besetzung aufbringen konnten. Hilscher vergleicht Produktionen dieser Art, die von staatstragender Bedeutung waren, mit Manövern in späteren Jahrhunderten.²⁷⁸ Auch Leopold I. persönlich wirkte bei diesem Rossballett mit, und zwar ritt er an der Spitze der Genien der zwölf habsburgischen Kaiser als sein eigener Genius aus dem Tor des „Tempels der Ewigkeit“ heraus, um seine „Perle“ (also Kaiserin Margarita) in Empfang zu nehmen.²⁷⁹ Die Tatsache, dass Leopold sich bei diesem Rossballett also selbst dargestellt hat, ist für das Verständnis höfischer Prunkinszenierungen sehr wichtig. Christian Kaden unterscheidet in seinem musikgeschichtlichen Werk *Das Unerhörte und das Unhörbare* (2004) zwischen einer „Repräsentationskultur“ und einer „Darbietungskultur“.²⁸⁰ Infolge der sozialen Veränderungen im Umbruch zur Moderne ist erstere allmählich in letztere „umgeschmolzen“ worden: Im 17. Jahrhundert war es noch üblich, dass Herrschende als künstlerische Akteure auftraten; um 1750 (er nennt als Beispiel Maria Theresia) sei dieser Brauch zunehmend in Frage gestellt worden und im 19. Jahrhundert schließlich ganz undenkbar geworden: Der „Darbietungsmodus“, d. h. die strikte Trennung von Akteuren und Rezipienten, hatte sich durchgesetzt. Leopold I. hingegen zeigt sich durch seinen Auftritt beim Rossballett noch gänzlich als Vertreter der „Repräsentationskultur“. Im Rahmen anderer musikdramatischer Aufführungen, an denen Leopold lediglich als Zuhörer teilnahm, stellt sich die Sache etwas komplexer dar: Hilscher betont, dass es bei der barocken Oper eine „doppelte Bühne“

²⁷⁸ Vgl. Hilscher 2000, S. 135.

²⁷⁹ Cgl. Hilscher 2000, S. 132.

²⁸⁰ Vgl. Kaden 2004, S. 214.

gegeben habe.²⁸¹ die auf der eigentlichen Theaterbühne inszenierte Handlung einerseits, die anwesenden Herrscher in der vordersten Reihe des Parketts andererseits.²⁸² Hier treten also Darbietungs- und Repräsentationskultur nebeneinander auf, was ja in etwa Hilschers Unterscheidung der beiden „Bühnen“ entspricht. Im Falle des oben geschilderten Rossballetts hingegen sind beide Bühnen miteinander verschmolzen.

Verglichen mit derartigem Prunk stellten die Besuche der Kaiser und ihrer Familie beim Jesuitentheater offenbar eher ein lästiges Pflichtprogramm dar als eine willkommene Abwechslung. Dies wird zumindest aus einer Briefnotiz einer habsburgischen Prinzessin deutlich, die Hilscher, leider ohne genaue Quellenangabe, indirekt zitiert:

Unterhaltend war dies [sc. die Pflichtbesuche] für den Hof nicht, beschwerte sich doch schon die kleine Erzherzogin Cäcilia Renata in einem Brief an einen ihrer Brüder, dass man nun schon wieder zu den Jesuiten müsse, was ihr überhaupt nicht gefalle, da sie sich dort immer sehr langweile.²⁸³

Unabhängig von der Frage, wie „kindgerecht“ mehrstündige lateinische Aufführungen sein können, geht aus dieser Äußerung zumindest hervor, dass es bei den Jesuiten weniger spektakulär zugeht als auf den Hoftheatern.

Musikalisch gilt der Wiener Hof um 1700 als ein „Hort des Traditionalismus“. Dies ist allen Herrschern dieser Zeit gemeinsam: durch ihren gegenreformatorisch geprägten Katholizismus waren sie an der Tradition orientiert und sorgten zwar für einen Zustrom italienischer Musiker,²⁸⁴ waren jedoch nicht an richtungsweisenden Neuerungen interessiert. Jeder habsburgische Kaiser hatte dabei ein individuelles, durchaus unterschiedliches musikalisches Profil, welches man wie folgt umreißen kann:²⁸⁵

Ferdinand III. (1640-58) komponierte einige Musikstücke, die kompositionstechnisch gut gearbeitet sind und auf der Höhe der Zeit stehen, unter anderem ein *Drama musicum* in der Tradition der „Scheideweg-Stücke“. Allerdings lassen diese Werke eine Arbeitsweise erkennen, die auf eine recht mechanische An-

²⁸¹ Vgl. Hilscher 2000, S. 92.

²⁸² Unter Leopold I. war es noch nicht üblich, dass die Herrscher in der Mittelloge saßen, sondern sie nahmen auf einem Podest in der ersten Parkettreihe Platz, wie auf entsprechenden Abbildungen zu sehen ist.

²⁸³ Hilscher 2000, S. 97.

²⁸⁴ Bereits unter Ferdinand III. stammten fast 50 Prozent der Angehörigen der Hofkapelle aus Italien. Opern wurden damals in Wien stets von Italienern komponiert, während Kirchen- und Instrumentalmusik eher die Domäne deutschsprachiger Tonsetzer war. Vgl. Hilscher 2000, S. 120.

²⁸⁵ Vgl. Hilscher 2000, S. 111-164.

wendung von Kompositions-„Rezepten“ schließen lässt. Hilscher vermutet daher, dass Ferdinand hierfür Kirchers *Musurgia universalis* als Leitfaden benutzt hat.²⁸⁶ Ferdinands wichtigste Leistung für das Musikleben Wiens war die Förderung einer „explosionsartigen“ Entwicklung der Oper seit seiner Hochzeit mit Eleonora Gonzaga im Jahre 1622.²⁸⁷

Leopold I. (1658-1705) war insofern eine tragische Existenz, als er vermutlich lieber Musiker geworden wäre als Kaiser. Da er ursprünglich für eine geistliche Laufbahn bestimmt war, erhielt er eine gründliche theologische und musikalische Ausbildung, von der er Zeit seines Lebens profitierte. Kompositorisch war er der fruchtbarste Habsburger; er orientierte sich vor allem an den Opernkomponisten der Venezianischen Schule.²⁸⁸ Unter Leopolds Regentschaft fanden in Wien insgesamt ca. 400 musikdramatische Veranstaltungen statt, die häufig den Charakter von Hoffesten hatten und insbesondere anlässlich von Geburts- und Namenstagen von Familienmitgliedern stattfanden. Als musikalischer Höhepunkt wird in der musikwissenschaftlichen Literatur stets die zehn (!) Stunden dauernde Oper *Il Pomo d'Oro* genannt, die 1668 mit zweijähriger Verspätung nach der ersten Hochzeit Leopolds in einem eigens zu diesem Zweck gebauten Scheuentheater aufgeführt wurde.²⁸⁹

Joseph I. (1705-1711), Leopolds ältester Sohn, war in vieler Hinsicht das Gegenteil seines Vaters. Das gilt nicht nur für sein äußeres Erscheinungsbild (er war groß, blond und stattlich), sondern auch für seine politische Linie und seine Einstellung zur Musik. Joseph war sehr ehrgeizig und sein Stil war extrovertiert: So betrieb er im Zusammenhang mit dem Spanischen Erbfolgekrieg eine offensive Reichspolitik, und Musik betrachtete er nicht als „Herzensangelegenheit“ wie sein Vater, sondern als Bestandteil von Repräsentation und Kulturpropaganda. Er wurde von Ferdinand Tobias Richter in der Musik unterwiesen und komponierte

²⁸⁶ Diese Vermutung ist deswegen plausibel, weil Ferdinand III. den Druck von Kirchers *Musurgia* durch finanzielle Unterstützung ermöglichte, vgl. Scharlau 1969, S. 41. Zudem standen Kircher und Ferdinand in brieflicher Korrespondenz, vgl. ebd., S. 24.

²⁸⁷ Zu Ferdinands zweiter Hochzeit wurde 1622 das fünktige Drama *Le tre Costanti* aufgeführt, dessen Intermedien Claudio Monteverdi komponiert hat. Ferdinand hat darauf Wert gelegt, seinen ausländischen Gästen Opern vorzuführen, um sie dadurch zu beeindrucken. Er benutzte also Unterhaltungskultur als Propagandamittel.

²⁸⁸ Hilscher hebt (S. 122) hervor, dass sich Leopold Antonio Draghi und Johann Heinrich Schmelzer zu Vorbildern nahm, d. h. eher an der „soliden“ handwerklichen Tradition als an „modischen“ Erscheinungen der damaligen Musikszene interessiert war. Diese konservative Einstellung wertet sie, m. E. zu Recht, als Indikator für Erstarrung und (letztlich) Niedergang der barock-absolutistischen Kultur in Österreich.

²⁸⁹ Die Musik stammte von Antonio Cesti, das Libretto von Francesco Sbarra, die Ballettmusik von Johann Heinrich Schmelzer. Die erhaltenen Teile der Partitur sind in der Denkmäler-Ausgabe DTÖ Bd. 6 und 9 erschienen (dort mit ausführlicher Einleitung).

unter anderem Arien zu italienischen Opern im Stile Scarlattis. 1708 wurde ein neues Opernhaus eröffnet, das von dem „angesagten“ Architekten Galli-Bibiena erbaut worden war. Auch die Hofkapelle wurde unter Joseph erneut aufgestockt, sie umfasste nun 107 Mitglieder. Man kann sagen, dass Joseph I. von den hier behandelten Herrschern dem barocken „Prunk“ sicherlich am meisten zugetan war. Entsprechend betont der zeitgenössische Historiograph Eucharis Gottlieb Rinck (1670-1745) in einer Äußerung über den musikalischen Zustand Wiens unter Josephs Regiment vor allem die hohe Bedeutung der instrumentalen Vielfalt und Virtuosität.²⁹⁰

Karl VI. (1711-1740), Josephs Bruder und Amtsnachfolger, hatte mehr Ähnlichkeiten mit Leopold als mit seinem Bruder. Geprägt von einer „krankhaften Schüchternheit“²⁹¹ versteckte er sich gerne hinter höfischem Zeremoniell als einer Kunstform, die ihm Sicherheit geben sollte, ähnlich einem Schachspiel. Er komponierte nicht selbst, interessierte sich aber für strengen Kontrapunkt und gab damit der Musikpolitik eine reaktionäre Tendenz, die zum sog. „Wiener Hofstil“ führte, der kompositorisch vor allem durch den Hofkapellmeister Johann Joseph Fux (1660-1741) repräsentiert wird. Es ist eine Zeit der künstlerischen Erstarrung und Normierung, für die im Bereich der Librettistik Apostolo Zeno (1668-1750) und Pietro Metastasio (1698-1782) repräsentativ sind; Hilscher spricht sogar von einer „Fin de siècle-Stimmung“.²⁹² Aus einer Äußerung Johann Basilius Kuchelbeckers geht hervor, dass der Herrschaftsstil Karls VI. deutlich strenger war als der seines Vorgängers und bereits Züge des „aufgeklärten Absolutismus“ an sich trug.²⁹³

Trotz dieser unterschiedlichen charakterlichen Prägung (Neigung zu Rückzug und Innerlichkeit bei Leopold und Karl, Repräsentationswille bei Joseph) gab es auch Dinge, die allen genannten Kaisern gemeinsam waren. Bedeutsam ist beispielsweise, dass sie sich gerne in der mythologischen Figur des Hercules dargestellt sahen, und zwar in dessen doppelter Funktion als Held (*Hercules in armis*) und Gelehrter (*Hercules musarum*). Karl VI. hat sich schließlich als Hercules-Statue abbilden lassen; dieses Standbild kann man heute in der Mitte des Prunk-

²⁹⁰ Hilscher 2000, S. 146f..

²⁹¹ Hilscher 2000, S. 163.

²⁹² Vgl. Hilscher 2000, S. 151.

²⁹³ „Gewißlich wenn man dieses alles betrachtet, so darff man sich nicht wundern, warum der Kayserliche Hof so serieux ist, und woher es kommt, daß man daselbst kein Carneval, keine Masqueraden, keine Wirthschafften, keine beständige Opern und Commedies hält; nicht viel von magnifiquen Schlittenfahrten, Carousells, Feuerwercken und grossen Spielen, als wie an andern Höfen, weiß, sondern an selbigen eine ungemein gute und accurate Ordnung observiret, dergestalt, daß man den Römisch-Kayserlichen Hof zum Muster eines vollkommenen und ordentlichen Hofes vorstellen kan.“ Zitiert nach: Hilscher 2000, S. 154.

saals der Österreichischen Nationalbibliothek bewundern, wo sie ein Symbol für den völlig ungebrochenen Traditionsbezug in Wien abgibt.

3.1.3. Unterscheidung verschiedener Spieltypen des Jesuitentheaters

Franz Hadamowsky gibt in der Einleitung zu einem Quellenverzeichnis zum Wiener Jesuitentheater ein lateinisches Zitat aus den *Litterae Annuae*²⁹⁴ des Jahres 1679 wieder,²⁹⁵ in dem fünf verschiedene Aufführungstypen des Jesuitentheaters unterschieden werden. Da dieses Zitat erstens unvollständig, zweitens stellenweise falsch wiedergegeben und drittens unübersetzt ist, stelle ich hier die vollständige Version vor, da sie wichtige Rückschlüsse auf die Vielfalt und die Alltagsprobleme der jesuitischen Schultheaterkultur zulässt.²⁹⁶

Comica scholarum exercitia partiri libet in genera plura et appellare Divina, Caesarea, publica, privata, atque ambulancia.

Primae sortis sunt scenae illae Incarnato Dei filio exhiberi solitae, tum morienti pro sacris inferiis, in sanctiore ieiunii magni hebdomadâ; Tum Eucharistico pro piis triumphis in Theophorica solemnitate.

Hae nuper à pluribus adornabantur Provinciae Gymnasiis, anno autem praeterlapso, mens superiorum ponderosis persuasa rationum momentis, iussu ubique omnes exesse, nisi grandius loci particularis obstaculum suaderet aliud.

Obsecundârunt huic mandato domicilia caetera praeter Ginsense et Gyongeschiniense, quae privatis ex consiliis facultatem obtinuerunt, prosequendi sacrorum theatrorum suorum morem. Rudes nimirum infidelium horum animi, spectaculis

Die theatralischen Übungen in der Schule kann man in mehrere Arten einteilen und folgendermaßen benennen: göttliche, kaiserliche, öffentliche, private und bewegliche.

Zur ersten Art (*exercitia Divina*) gehören erstens jene szenischen Spiele, die zur Geburt des Gottessohnes dargeboten werden, dann die für den sterbenden (Jesus) am Heiligen Grab, in der heiligen Woche des großen Fastens, schließlich die am Fronleichnamfest bei der frommen Prozession.

Diese Spiele wurden in letzter Zeit von mehreren Gymnasien der Provinz ausgerichtet, aber im vergangenen Jahr haben die Oberen, überzeugt von höchst gewichtigen Argumenten, angeordnet, dass sie überall ausfallen sollten, wenn nicht ein größeres Hindernis an einem bestimmten Ort etwas anderes ratsam sein lasse.

Die anderen Häuser folgten dieser Anweisung, außer denen in Güns und Gyöngyös, welche aufgrund privater Überlegungen die Gelegenheit erhielten, die Tradition ihrer religiösen Theaterspiele weiter zu verfolgen.

oculorum adiuvandi sunt, ut fidem praebeant auditis Romanae Ecclesiae oraculis.

Proposuere igitur Gyongeschienses Feriâ sextâ sanctissimâ, vitam à morte trucidatam, seu Christum à peccatis mortalibus crucifixum, confixis seu pia contritione compunctis omnium animis spectant[um]; Ginsenses vero pro idea morientis innocentissimi Dei hominis, statuerunt insontem Abelem, à perfidia Caini Fratris occisum.

Pro divina Eucharistici festi pompa, Gyongeschinii repraesentatum est propitiatorium Davidis holocaustum, quo S. rex Deum placavit, et interfectionem vulgò grassantem, à cervicibus Israelitici populi avertit. Adumbrabantur haec in figura virtutis propitiatoriae Missae sacrificii, in quo Venerabile corpus Domini quotidie immolatus, ad mitigandam indignationem Numinis, amovendâque ab hominibus flagella divina. Ginsii autem vir desideriorum Daniel, in lacu leonum ab Habacuc pane refectus, prototypon erat epuli Eucharistici, alimentorum omnium robustissimi.

Caesarearum scenarum quinae instructae sunt Vieniae, in Domo Professae [p. 142] quaternae, una in Collegio Academico die Sabbathi Sancto, quo Augustissimae Maiestates consortes, consuetâ pietate et humilitate pedestris itineris, funerati Salvatoris sepulchra per urbem salutarunt universam; datum est tum et oculis gratiosum et auribus, Melodrama super illud Apostoli gentium ad Epheseos 5. Christus dilexit nos et tradidit semetipsum pro nobis oblationem.

Allzu ungebildet sind die Gemüter dieser Ungläubigen, durch Schauspiele für die Augen muss ihnen nachgeholfen werden, damit sie den vernommenen Weisungen der römischen Kirche die Treue halten!

Also führten die Gyöngyöser am heiligen Karfreitag das Stück *Das Leben ist vom Tod gemordet, oder wie Christus von den Todsünden gekreuzigt wurde* auf. Die Seelen aller Zuschauer wurden durchbohrt oder von frommer Zerknirschung getroffen. Die Günzer aber stellten als Bild des unschuldig sterbenden Gottessohnes den unschuldigen Abel vor, der durch die Heimtücke seines Bruders Kain getötet wurde.

Zur feierlichen Prozession am Fronleichnamfest wurde in Gyöngyös *Das sühnende Brandopfer Davids* aufgeführt, durch das der heilige König Gott besänftigte und das überall wütende Morden von den Hälsen der Israeliten abwendete. Diese Dinge wurden angedeutet (*adumbrabantur*) in der Gestalt der versöhnenden Kraft des Messopfers, in welchem der verehrungswürdige Leib des Herrn täglich geopfert wird, um die Entrüstung Gottes zu besänftigen und die göttliche Geißel von den Menschen fernzuhalten. In Güns aber war der Mann der Hoffnung, Daniel in der Löwengrube, von Habakuk mit Brot gestärkt, das Urbild (*prototypon*) des eucharistischen Mahles, der stärksten aller Speisen.

Von den kaiserlichen Spielen (*Caesarearum scenarum*) wurden in Wien fünf aufgeführt, und zwar vier im Professhaus und eins im akademischen Kolleg, am Karsamstag, als die erlauchten Majestäten in gewohnter Frömmigkeit, demütig zu Fuß durch die ganze Stadt gehend, das Grab des Erlösers begrüßten. Dann wurde ein Drama mit Musik (*melodrama*) aufgeführt, für Augen und Ohren willkommen, über das Wort des Völkerapostels aus dem Epheserbrief: "Christus hat uns geliebt und sich für uns als Opfergabe hingegeben" [Eph 5, 2].

²⁹⁴ Die *Litterae Annuae* sind handschriftliche, jährlich verfasste „offizielle“ Berichte eines jeden Jesuitenkollegs. Sie wurden von Kolleg zu Kolleg geschickt und gesammelt, so dass die vorliegenden Jahressbände jeweils die Berichte sämtlicher Kollegien einer ganzen Provinz enthalten, in diesem Falle der Österreichischen Provinz.

²⁹⁵ Vgl. Hadamowsky 1991, S. 5.

²⁹⁶ Es handelt sich um den Text ÖNB cod. 12.076, p. 141-143, rechts in eigener Übersetzung.

In aula comica Professorum primâ vice primo anni die, Eaedem Sacratissimae Maiestates spectaculo morali exceptae sunt, in quo Pax cordis ab animo humano multum quaesita, tandem inventa proponebatur in Cupiditatum domitarum victoria.

Pro Saturnalium temporum laetitia die Quinquagesimae, instructus est processus contra livorem, decretâ sententiâ ut vivat quidem, sed ademptâ nocendi potentiâ, et gloriae curru accatenatus, alienam spectando felicitatem, assiduo maerore et dolore tabescat. Dominicâ infra celebritates Theophoricas prodiit Aegypti salvator Joseph scyphum in fratris Beniamin frumentitio sacco recondens, tandêmque affectu amoris plenissimo, se Fratribus omnibus manifestans: quâ ideâ figurabatur Deus absconditus sub speciebus Eucharisticis, amorem suum erga homines exhibens.

Sacro demum die D. nostri Patriarchae Fundatoris, Acedia per praemium et paenam est correctâ. Placuere apprimè Augustissimis oculis omnes hi ludi, et pro ingenioso suo labore praemium retulerunt, nutum omnium gratulatorum.

Publica theatra munificis scholasticae iuventutis Maecenatibus, aut gratiosis aedium nostrarum hospitibus aperuerunt sequentia domicilia octona:

Clagenfurtense Collegium Inclytae suae Provinciae honoribus, pro annua Praemiorum collatione, stitit in Scenam Mauritium Romanorum Imperatorem, Imperio et vita spoliatum ob leve lytrum captivus ex avaritia negatum.

Jaurinenses liberalissimo suo Fun-

Im Theatersaal des Professshauses wurden dieselben Majestäten am 1. Januar zu einem moralischen Stück empfangen, in dem der Friede des Herzens, von der menschlichen Seele lange gesucht und endlich gefunden, dargestellt wird am Sieg über die bezwungenen Begierden.

Anlässlich der Fröhlichkeit zur Karnevalszeit wurde am Rosenonntag ein *Prozess gegen die Scheelsucht* aufgeführt, worin das Urteil verkündet wurde, dass diese zwar am Leben bleiben solle, aber erst nachdem ihr die Macht zu Schaden genommen worden ist, und dass sie sich, an den Wagen des Ruhmes gekettet, in beständiger Klage und Trauer verzehren solle, wenn sie fremdes Glück betrachtet. Am Sonntag der Fronleichnamsoktav trat Joseph, der Retter Ägyptens, auf, wie er einen Becher im Proviantbeutel seines Bruders Benjamin versteckte und sich schließlich im Vollgefühl der Liebe all seinen Brüdern zu erkennen gab. In diesem Bilde (*quâ ideâ*) wurde Gott dargestellt, der, verborgen unter den eucharistischen Gestalten, den Menschen seine Liebe zeigt.

Schließlich wurde am Tag unseres Gründervaters (Ignatius) gezeigt, wie die Trägheit (*Acedia*) durch Lohn und Strafe beseitigt wird. Alle diese Spiele gefielen den kaiserlichen Augen sehr gut, und (die Darsteller) empfangen als Belohnung für ihre Begabung und Mühe den Glückwunsch aller.

Öffentliche Theaterspiele brachten den großzügigen Förderern der akademischen Jugend und den dankbaren Gästen unserer Häuser folgende acht Standorte zu Gesicht:

Das Collegium von Klagenfurt brachte zu Ehren seiner berühmten Provinz anlässlich der jährlichen Preisverleihung den römischen Kaiser Mauritius auf die Bühne, der seines Reiches und seines Lebens beraubt wurde, weil er infolge seines Geizes den Gefangenen ein geringes Lösegeld verweigert hatte.

Die Raaber (*Jaurinenses*) erweckten für ihren sehr großzügigen Stifter, den hochwürdigsten

datori, Reverendissimo et Illustrissimo Domino Georgio Séczeni Archiepiscopo Colocensi et Episcopo Jaurinensi, pro aggratulatione neoaccepti pallii Archiepiscopalis, ex Gentilitio illius symbolo columbam genio Poetico animârunt, novos favores et populares patriae applausus referentem.

Leobienes Illustrissimo Domino Leopoldo Libero Baroni à Neudhardt, pro meritis gratiis praemiferae in Scholares beneficentiae, videndum in scenis dedere Theodorum militem et Martyrem.

Neostadii pro pari largitate, ex debita gratitudine Reverendissimi et Illustrissimi Domini, loci Episcopi honorando nomini, comparuit in Musarum arena S. Joannes Damascenus, contra iconomachos defensor Marianus.

Sopronii itidem evulgandae famae Scholaribus doniferae, Excellentissimi et Illustrissimi Domini comitis Pauli Esterhazy, Trebellius Bulgarorum Rex scenicam festivitatem adornavit.

Styrae applausus comicus concinnatus est Reverendissimo et amplissimo Abbati, in caenobio D. Benedicti Garstensi, quod grandaequam suam virtutem ad secundas liturgiae divinae primitias produxit.

Gyongeschini sub auspiciis et gratiosis literariae Adolescentiae muneribus Adm. R. Domini Joannis Horvath, theatralem ludum dedit Sanctus Patriae Rex Ladislaus.

Sub titulo Patris Patriae Schemnitzii calendis primis dramate votivo felicis novi anni, salutati sunt Excellentissimi Duo et Illustrissimi Generales comites de Lesle et Stra-

und hochangesehenen Herrn Georg Séczeni, Erzbischof von Colocza und Bischof von Raab, um ihm zum Neuempfang des erzbischöflichen Palliums zu gratulieren, die Taube aus seinem Familienwappen mit dichterischem Talent zum Leben, welche ihm neue Gunst und den allgemeinen Beifall der Heimat einbrachte.

Die Leobener brachten ihrem hochberühmten Herrn Leopold, dem Freiherrn von Neudhardt, als verdienten Dank für seine wohlthätige Preisstiftung an die Schüler, auf der Bühne ein Stück über den Soldaten und Märtyrer Theodorus zu sehen.

In Neustadt zeigte sich aufgrund der Dankeschuld für die gleiche Großzügigkeit, um den Namen des örtlichen Bischofs, eines hochwürdigen und hochberühmten Herrn, zu ehren, auf der Stätte der Musen der Hl. Johannes von Damaskus, der Verteidiger Mariens gegen die Bilderstürmer.

In Sopron zierte Trebellius, der König der Bulgaren, die festliche Bühne, um den Ruhm des Preisstifters für die Schüler zu verbreiten, des erlauchten und hochberühmten Herrn Grafen Paul Esterhazy.

In Steyr wurde dem hochwürdigsten und berühmten Abt des Benediktinerklosters Garsten ein szenischer Beifall bereitet, weil er seine hochbejahrte Tüchtigkeit bis zur glücklichen Primiz bei der göttlichen Liturgie vorgebracht hatte.

In Gyöngyös gab man unter den Augen und unter großzügigen Geschenken des Hochwürdigen Herrn Johannes Horvath für die studierende Jugend ein Theaterstück über den in seiner Heimat heiligen König Ladislaus.

Unter dem Titel eines Vaters des Vaterlandes wurden in Chemnitz am 1. Januar in einem Votivdrama für ein glückliches neues Jahr die beiden erlauchten und hochberühmten Generäle Graf de Lesle und Graf Stragoldo be-

goldo, postquam rarâ pietate et ab Haereticis numquam visa, Sanctissimum Sacramentum publicè participarunt.

Privatarum scenarum titulo abdti intra Scholasticos parietes veniunt ludi, à paucissimis relati, à plurimis tamen haud dubiè instituti. [p. 143]

Goritiae Appollinae classis praeter alia ingenii sui certamina comica, festam divi Aloysii Gonzagae diem singularius coluit, affixis per scholae latera variis picturis, symbolico-lyricis ac hieroglyphicis, ad quarum indagandos sensus studiosae passim concurrere cogitationes.

Gracenses memorant à singulis inferioribus artibus, exercitos in Scena Adolescentes, sed theatrorum argumenta Anonymo calamo praereunt.

Passavii duae classium novissimae, ludos adornavere, quarum prior Justum et Justinianum fratres, postrema Joannem Calybitam comico apparatu adduxit.

Zagrabiae pro anni auspicio scholae eloquentiae, sacram eloquentiam verbo incarnato triumphantem, solemniori ornatu Poetico proposuit.

Per ambulantes demum scenas, fercula comica prodeunt, publicis in processibus, vel in Parasceve Paenitentium, vel intra dies Ignatianos Catecheticorum, per publicos urbium ambitus circumlata.

Recensentibus à domiciliis paucissima; solùmque Passionis Dominicae Cremsii penultimâ Jejunii verni die duplici eleganti in pegmate, schala Jacob symbolum erat

grüßt, nachdem sie mit seltener Frömmigkeit, wie sie von den Häretikern niemals gesehen wurde, öffentlich das heiligste Sakrament empfangen hatten.

Unter die Bezeichnung privater szenischer Darbietungen fallen Spiele innerhalb der Schulmauern, die von sehr wenigen berichtet, aber dennoch zweifellos von sehr vielen unternommen worden sind.

In Görz hat die Klasse des Apollo neben anderen szenischen Demonstrationen ihrer Begabung den Festtag des Hl. Aloysius Gonzaga in einzigartiger Weise begangen, indem an den Wänden der Schule verschiedene Bilder mit symbolischen Gedichten und Schriftzeichen (*hieroglyphicis*) aufgehängt wurden. Um ihren Sinn zu begreifen, nahmen alle große gedankliche Mühen auf sich.

Die Grazer erwähnen, dass Jugendliche aus einzelnen unteren Klassen sich auf der Bühne geübt hätten, aber die Inhalte (*argumenta*) der Stücke, die von unbekannter Hand stammen, sind verloren gegangen.

In Passau haben die zwei untersten Klassen Spiele ausgerichtet, die eine über die Brüder Justus und Justinian, die zweite hat den Johannes Calybita mit szenischer Darstellung aufgeführt.

In Zagreb hat man zu Beginn des Jahres in feierlichem Gewand der Poeten das Stück *Wie die heilige Beredsamkeit durch das fleischgewordene Wort über die Schulberedsamkeit triumphiert* aufgeführt.

Bei den voranschreitenden Darbietungen schließlich treten im Rahmen öffentlicher Prozessionen Bühnen in Erscheinung, die bei den öffentlichen Umschreitungen der Städte herumgetragen werden, etwa bei der Vorbereitung der Bûßer oder bei den ignatianischen Tagen der Katecheten.

In den gemusterten Häusern gab es nur sehr wenige davon: nur zur Passion des Herrn wurde in Krems am vorletzten Tag des Frühlingssfastens auf einer ansprechenden doppel-

crucis Dominicae, ad caelum pertinentis, eoque viatores deducuntis.

Styrae eadem allegatâ die in quinas Redemptoris nostri figuras, super theatra baiulata divi[n]us sistebatur Cyrus, Israelem Babylonica captivitate diu pressum, libertati tandem patriae ac templo redimens.

Commaronii quaternorum pegmatum primum; sudantem tulit in oratione Salvatorem; cui mundi globus et vanitas sudorem expressit. Alterum eundem redemptorem exhibuit, sub crucis iugum trahentem mundi triumphalem curram. Tertium in cruce eum sustulit, sub grandi botro terrae benedictae. Supremum tandem victoriam illius protulit, à morte et daemone patiendo relatam.

Gyongeshini mater dolorosa dolenti filio in senis compassa est feretris, et procêrum effecit compatiendum flagellantium ordinem.

Diese Quelle gibt manche Rätsel auf, sie bietet aber auch klare Anhaltspunkte für die Vielfalt der Theaterspielkultur:

1. Den kleineren Jesuitenkollegien auf dem Lande wird in der vorliegenden Chronik ebenso viel Platz eingeräumt wie den großen Kollegien in Wien. Auch dort wurde regelmäßig Theater gespielt, was von der heutigen Forschung fast überhaupt nicht berücksichtigt wird. Dabei sind die Titel und Inhalte der Stücke austauschbar, d. h. in diesem Punkt gibt es zwischen Kaiserstadt und Provinz keinen Unterschied.

2. Den als *Scenae Caesareae* bezeichneten Stücktyp gab es nur in Wien. Unterscheidendes Kriterium gegenüber den anderen genannten Spieltypen ist lediglich die Anwesenheit des Kaisers, nicht jedoch inhaltliche Besonderheiten: Genau wie an den anderen Spielorten gab es dort biblische und „moralische“ Stücke. Das heißt, anders ausgedrückt: die Anwesenheit des Kaisers hatte keinen Einfluss auf die inhaltliche Gestaltung des Jesuitentheaters.

3. Das Theaterspiel an den anderen Kollegien der Provinz war in der Regel anderen hochgestellten Personen gewidmet, deren Rang höchst unterschiedlich war (zwei Bischöfe, ein Freiherr, ein Graf, ein Benediktinerabt, zwei Generäle). Die

ten Bühne die Jakobsleiter als Symbol für das Kreuz des Herrn gezeigt, das zum Himmel weist und die Pilger dorthin führt.

In Steyr stand an dem eben genannten Tag auf einer Bühne, die auf fünf Figuren unseres Erlösers gestützt war, der erhabene Kyros, der Israel, welches lange von der babylonischen Gefangenschaft bedrückt war, endlich die Freiheit, die Heimat und den Tempel zurückgab.

In Komorn [bei Raab] zeigte die erste von vier Bühnen den schwitzenden Erlöser beim Gebet; die Erdkugel und die Eitelkeit der Welt trieben ihm den Schweiß heraus. Die zweite Bühne zeigte ebenfalls den Erlöser, wie er den Triumphwagen der Welt unter das Joch des Kreuzes zieht. Die dritte erhob ihn an das Kreuz, unter einer großen Traube des gelobten Landes. Die letzte schließlich zeigte seinen Sieg, den er davongetragen hat, weil er Tod und Dämonen ertrug.

In Gyöngyös litt die schmerzreiche Mutter mit ihrem leidenden Sohn auf sechs (?) Bahren und stiftete so den erhabenen Orden der mitleidenden Geißler.

publica theatra entsprechen also von ihrer Funktion her den *scenae Caesareae* an den übrigen Kollegien der Provinz. Dabei ist das Verhältnis dieser hochgestellten Personen zum Jesuitenorden interessant: es handelte sich in der Regel um großzügige Spender, d. h. man verwendete diese Widmungsträger als „Sponsoren“.

4. Aus den anfänglichen Ausführungen über die *Exercitia Divina* geht hervor, dass von der Provinzleitung ein Verbot derartiger Spiele ausgesprochen wurde, das allerdings nicht überall befolgt wurde. Der Sinn dieses Verbots ist unklar, und die Begründung vermag nicht recht zu befriedigen: Der Chronist weist in offensichtlicher Anlehnung an die Bibelperikope vom „ungläubigen Thomas“ (Joh 20, 24-29) darauf hin, dass es ein Zeichen von Unbildung sei, wenn der Glaubenstreue durch Schauspiele nachgeholfen werde. Diese Position ist für den Jesuitenorden äußerst ungewöhnlich; sie deutet darauf hin, dass es innerhalb des Ordens gegen Ende des 17. Jahrhunderts immer noch extrem asketische Tendenzen gab, die aufwändigen Theaterproduktionen ablehnend gegenüberstanden.

Fazit dieser Quellenauswertung: Die *Ludi Caesarei* in Wien hatten nicht unbedingt den Status des Außergewöhnlichen, sondern waren Bestandteil einer vor allem breit angelegten Theaterspielkultur, die weitgehend überall denselben Gesetzmäßigkeiten unterlag.

3.1.4. Spielorte und Besetzungslisten der Aufführungen

3.1.4.1. Die Spielorte

Bei den Wiener Jesuiten gab es in der Zeit um 1700 insgesamt drei beispielbare Theatersäle.²⁹⁷ Die dabei verwendeten Kulissenbühnen (*theatra*) waren nicht fest eingebaut, sondern konnten zerlegt und deponiert werden, wenn der Saal für andere Veranstaltungen gebraucht wurde. Folgende drei Spielorte standen zur Verfügung:

1. Bereits im Jahre 1654 war im Universitätsneubau in der Bäckerstraße ein *theatrum* im Festsaal der 2. Etage errichtet worden, das durch eine Spende des Kronprinzen Ferdinand finanziert wurde. Dieser Saal existiert noch heute, er darf allerdings aufgrund von Einsturzgefahr zur Zeit nicht betreten werden. Hier fanden die Aufführungen der sogenannten „unteren Jesuiten“ statt, das heißt die Bühnenspiele der Zöglinge des *Collegium academicum*. Diese Spielbühne, die bis zum Jahre 1752 existierte, war die größte und aufwändigste von den drei genannten; daher wurde sie vor allem für die festlicheren und personalreicheren

Inszenierungen verwendet. Aus der Zeit des Abbruchs (unter Maria Theresia) existiert eine detaillierte Beschreibung dieser Bühne, die bei Hadamowsky ausführlich wiedergegeben wird.²⁹⁸ Zu diesem *theatrum* gehörten unter anderem ein „Flugwerk“ (mit 13 Balken und 2 Brücken) und Kulissengassen mit sechs verschiedenen Dekorationen, nämlich: „Saal oder Galerie, Kabinett oder Oratorium, Meeresstrand mit Hafen oder Felsen, Garten oder Wäldchen, Offenes Feld oder Campus, Schloßhof oder Aula“.²⁹⁹ Diese Dekorationen ermöglichten die Darstellung der meisten in Jesuitendramen gebräuchlichen „Standorte“.

2. Im 1658 neu gebauten Professhaus-Gymnasium, der zweiten großen Bildungsanstalt der Wiener Jesuiten, wurde am 31. Juli 1674 in Anwesenheit Kaiser Leopolds I. ein weiterer Theatersaal eingeweiht. Dieser Saal befand sich im 1. Stock des Gebäudes in der Seitzergasse, also bei den sog. „oberen Jesuiten“; seine Ausstattung umfasste ebenfalls eine Kulissenbühne mit sechs szenischen Verwandlungen, von denen drei vom Kaiser persönlich bezahlt worden waren.³⁰⁰ Wie aus der eben zitierten Quelle und aus den Titelblättern der erhaltenen Partituren hervorgeht, fanden in diesem Saal die meisten Theateraufführungen statt.

3. Im Jahre 1698 erhielt das *Collegium academicum* in der Bäckerstraße einen weiteren Saal, der kleiner war als der oben genannte (*Auditorium Minus*), in dem die unteren Klassen Theater spielen konnten. Er befand sich eine Etage unter dem großen Saal. Vermutlich wurde dieses *theatrum* nur für die internen Aufführungen der Schule benutzt.

3.1.4.2. Die Besetzungslisten

Um einen angemessenen Eindruck vom Personalaufwand zu erhalten, der bei den Schulaufführungen der Wiener Jesuiten um 1700 betrieben wurde, sollen nun einige ausgewählte Besetzungslisten (*Nomina Actorum*) der erhaltenen Dramen betrachtet werden, die den Handschriften beigefügt sind. Dabei soll der Blick außer auf die Anzahl der Mitwirkenden auch auf deren Klassen- und Standeszugehörigkeit geworfen werden. Für die folgenden tabellarischen Übersichten habe ich zwei Quellenbände herangezogen:

- Die Sammelhandschrift ÖNB cod. 9812 mit insgesamt sieben Jesuitendramen von Johann Baptist Adolph aus den Aufführungsjahren 1696 und 1697. Diese Stücke sollen einen exemplarischen Blick auf die „Durchschnittsproduktion“ der Zeit vermitteln und umfassen daher etwas mehr als einen Jahreszyklus.

²⁹⁸ Vgl. Hadamowsky 1988, S. 92.

²⁹⁹ Dietrich 2002, S. 17.

³⁰⁰ Vgl. Hadamowsky 1988, S. 90.

²⁹⁷ Alle folgenden Informationen basieren auf Hadamowsky 1988, S. 89-93 und Dietrich (in: DTÖ 152), S. 17.

- Die Handschrift ÖNB cod. 18921 Leopoldina mit der Partitur des Ehedramas *Sacer Hymenaeus de Profano Amore Victor* aus dem Jahre 1710. Diese Quelle ist deswegen interessant, weil die Besetzung hier größer ausfällt.

Erläuterungen zu den folgenden Tabellen:

Bezeichnungen der Klassenstufen:

Höhere Studenten: Studenten der Fachrichtungen Medizin, Jura bzw. Kanonistik und Theologie (Alter: ca. 19-23 Jahre).

Artistenfakultät: Studenten vor dem Magisterexamen (Logiker, Physiker, Metaphysiker, Alter: 16-19 Jahre).

Obere Klassen: Syntaxisten, Poeten, Rhetoren (Alter: 13-16 Jahre).

Untere Klassen: Parvisten, Prinzipisten, Grammatisten (Alter: 10-13 Jahre).

Abkürzungen für die untersuchten Stücke (mit Aufführungsdatum):

Th.: *Themistocles Atheniensium Dux* (1. Januar 1696).

Car.: *Carnevale, seu Voluntas de Carne Triumphans* (4. März 1696).

Alv.: *Alvida in Hoste Sponsum Agnoscens* (17. Februar 1697).

Eu. D.: *Eucharistia Dissidentium Consolatrix* (9. Juni 1697).

Gua.: *Guarinus Poenitens* (31. Juli 1697).

Eu. T.: *Eucharistia Thema Laudis Specialis* (1. Juni 1698).

Mul.: *Mulier Fortis* (31. Juli 1698).

Sac.: *Sacer Hymenaeus de Profano Amore Victor* (31. Juli 1710).

Klassenzugehörigkeit der Darsteller von Hauptrollen³⁰¹:

	Th.	Car.	Alv.	Eu. D.	Gua.	Eu. T.	Mul.	Sac.
Priester	-	-	-	-	-	1	1	-
Höhere Studenten	4	9	6	7	5	7	1	5
Artistenfakultät	-	2	-	-	1	-	3	10
Obere Klassen	2	8	3	2	2	-	4	16
Untere Klassen	-	3	-	4	4	-	12	2
Unklar/ ohne Angabe	1	-	1	-	1	-	1	-
Gesamtzahl	7	22	10	13	13	8	22	33

³⁰¹ Unter „Hauptrollen“ habe ich alle Rollen gefasst, die als eigene Bühnenfigur im Darstellerverzeichnis erscheinen. Hingegen erscheinen die „Nebenrollen“ immer nur als Vertreter eines Kollektivs wie z. B. „Höflinge“ oder „Jugend von Tango“.

Klassenzugehörigkeit der Darsteller von Nebenrollen³⁰²:

	Th.	Alv.	Gua.	Eu. T.	Mul.	Sac.
Priester	-	-	-	2	-	-
Höhere Studenten	10	2	7	13	-	-
Artistenfakultät	2		1	1	-	8
Obere Klassen	5	2	4	1	4	36
Untere Klassen	7	23	11	-	7	13
Sonstige oder ohne Angabe	2	1	6	-	1	-
Gesamtzahl	26	28	29	17	12	57

Klassenzugehörigkeit der Tänzer (wenn angegeben):

	Th.	Car.	Sac.
Höhere Studenten	-	-	3
Artistenfakultät	-	-	3
Obere Klassen	2	-	38
Untere Klassen	7	-	12
ohne Angabe	-	2	-
Gesamtzahl	9	2	56

Klassenzugehörigkeit der Sänger:

	Th.	Car.	Alv.	Eu.D.	Gua.	Eu.T.	Mul.	Sac.
Priester	-	-	-	-	-	-	-	1
Höhere Studenten	2	-	1	4	1	2	2	7
Artisten	1	1	1	1	-	1	-	9
Obere Klassen	3	2	-	1	-	1	2	5

³⁰² In *Carnevale* und in *Eucharistia Dissidentium Consolatrix* werden die Darsteller der Nebenrollen nicht namentlich aufgeführt.

Untere Klassen	7	3	2	3	4	2	-	11
Sonstige oder ohne Angabe	1	2	1	1	-	1	1	-
Gesamtzahl	13	8	5	10	5	7	5	31

davon aus dem Musikseminar	4	-	3	6	5	4	3	14
davon Sänger an jesuitischen Einrichtungen	-	-	-	-	-	1	2	1
davon sonstige auswärtige Sänger	-	-	2	1	-	-	-	2

Bei diesen Tabellen fällt auf, dass die Besetzungspraxis recht unterschiedlich gehandhabt wurde: Die Gesamtzahl der Schauspieler (mit Tänzern und Sängern) beträgt in den hier betrachteten Beispielen zwischen 32³⁰³ und 177, wobei der *Sacer Hymenaeus* durch seine extrem große Besetzung aus dem Rahmen fällt. Es handelte sich dabei um eine besonders festliche Aufführung mit Prämienverteilung am 31. Juli, also am Hochfest des Hl. Ignatius. Hierbei ist auch der Spielort in Rechnung zu ziehen: im *Collegium Academicum* konnten mehr Schüler auftreten als im kleineren Theatersaal des Professhausgymnasiums.

Die **Hauptrollen** wurden offenbar in vielen Fällen bevorzugt älteren Schülern oder Studenten anvertraut, da sie den großen Textmengen, die auswendig zu lernen waren, sowie den schauspielerischen Ansprüchen sicherlich besser gewachsen waren. Es ist naheliegend, dass entsprechend dem Prinzip des ständigen Wettewifers die Begabtesten eines Jahrgangs für diese Aufgaben ausgewählt wurden. Priester (und auch Theologiestudenten) traten allerdings nur sehr selten auf, und auch die Studenten der Artistenfakultät wurden insgesamt weniger zum Theaterspiel herangezogen.

Die **Nebenrollen**, welche nicht auf allen Besetzungslisten einzeln aufgeführt sind, wurden in den meisten Fällen (am deutlichsten in *Alvilda* und *Guarinus*) vorwiegend den Gymnasialklassen anvertraut, die so zumindest mit einigen wenigen lateinischen Sätzen Bühnenerfahrung sammeln konnten. Der Fall des *Sacer*

Hymenaeus stellt insofern eine Ausnahme dar, als hierbei allein 20 Schüler der Rhetorikklasse in Nebenrollen auftraten.

Tänzer werden nur selten eigens in den Besetzungslisten aufgeführt; in cod. 9812 taucht dafür häufiger der Name des Fechtmeisters Antoine Verlet auf, der für Solodarbietungen eingesetzt wurde.³⁰⁴ Ausnahme ist wiederum *Sacer Hymenaeus*, bei dem allein 23 Tänzer aus der Rhetorikklasse stammten.

Für die musikalische Seite der Aufführung stehen ausschließlich die Sänger. Über die Besetzung des Orchesters sind keine Namenslisten überliefert. Die Gesamtzahl der Sänger ist im Vergleich zur Anzahl der Schauspieler auffällig bescheiden, sie liegt in der Regel nur zwischen 5 und 10 Personen unterschiedlicher Stimmlagen (von Diskantist bis Bass), wobei chorische Partien darin eingeschlossen sind. Diese Schüler entstammten aufgrund der erforderlichen stimmlichen Vielfalt sämtlichen Jahrgangsstufen und waren zu mehr als der Hälfte Zöglinge des jesuitischen Musikseminars *St. Ignatius und Pancratius*, wo sie in der von Wittwer beschriebenen Weise neben dem normalen Schulunterricht eine besondere Musikausbildung erhielten. Auswärtige Sänger wurden so gut wie gar nicht für diese Gesangseinsätze herangezogen. Die wenigen Ausnahmen sind in *Alvilda* ein *Bassista ad S. Stephanum* und ein *Discantista ad S. Borromaeum*, in *Eucharistia Dissidentium* ein *Tenorista apud Dominicanos* (also ein Angehöriger eines rivalisierenden Ordens) und in *Sacer Hymenaeus* ein *Discantista apud PP. Dominicanos* und ein *Discantista ad S. Stephanum*. Diese Sänger werden also, genau wie die Komponisten der Jesuitendramen, nicht etwa von der höfischen Oper ausgeborgt, sondern sie stammen aus dem Umfeld der Wiener Kirchenmusik.

Die folgende Tabelle zeigt ein Beispiel für die soziale Zusammensetzung der aufführenden Schüler. Aus den Namenszusätzen der Besetzungsliste des *Sacer Hymenaeus* geht hervor, dass ein gewisser Anteil der Schüler adlig oder hochadlig war. Aufgeschlüsselt nach den verschiedenen Betätigungsfeldern ergibt sich folgendes Gesamtbild:

³⁰³ In *Carnevale* und *Eucharistia Thema Laudis Specialis* erscheinen jeweils 32 Namen; es gibt dort jedoch noch zusätzliche Nebenrollen, die nicht namentlich aufgeführt werden, nämlich *Milites* bzw. *Comitatus* in unbestimmter Anzahl. Als Richtwert kann man ein Minimum von 50 auftretenden Schülern annehmen.

³⁰⁴ Vgl. Staudt 2000 (DTÖ 152), S. XXII: Verlet wird im Rollenverzeichnis als *lanista* aufgeführt.

Zusammenhang von adliger Herkunft und Bühneneinsatz:

Gesamt	Hauptrollen	Nebenrollen	Tänzer	Sänger
33	33	57	56	31
davon Adlige	31	28	30	6
Nobiles	11	14	15	6
Praenobiles	9	7	9	-
Perillustres	1	1	2	-
SRI Comites/ Equites/ Baro- nes ³⁰⁵	10	1	2	-
Sonstige Titel	-	4	2	-

Dieser Befund zeigt in überdeutlichem Maße (31:2) die Bevorzugung von Adligen bei den wichtigen Rollen. Bei Nebenrollen und Tänzern liegen Zöglinge mit adliger Herkunft bei etwa 50 Prozent, während sie bei den Sängern fast gar nicht vertreten sind: ein Beleg dafür, dass die Tätigkeit als Sänger eher eine Sache armer Leute war. In den Musikkonvikten der Jesuiten wurden in der Regel Schüler aus armen Verhältnissen gefördert, die dann durch musikalische Nebentätigkeiten ihren schmalen Unterhalt aufbessern konnten.

3.2. *Laetitia temperata* (1686) oder der Charme des Chaos

3.2.1. Kurzcharakteristik

Im folgenden Kapitel soll das Theaterstück *Laetitia temperata* aus dem Jahre 1686 als Beispiel für eine Faschingskomödie untersucht werden. Bei den Wiener Jesuiten war es um 1700 üblich, dass zu Karneval eine Komödie aufgeführt wurde.³⁰⁶ Im II. Kapitel dieser Arbeit sind die Schwierigkeiten thematisiert, die in theoretischer Hinsicht mit der Gattung Komödie existierten; nun soll herausgearbeitet werden, welche praktischen Lösungen für das Komödienproblem gefunden wurden. Der Karneval war am Ende des 17. Jahrhunderts ein selbstverständlicher Bestandteil der katholischen Festkultur und wurde von breiten

³⁰⁵ SRI: Abkürzung für *Sacri Romani Imperii* („des Heiligen Römischen Reichs“). *Comites* sind Grafen, *Equites* sind Ritter, *Barones* sind Freiherren.

³⁰⁶ Vgl. dazu Valentin 1983 im entsprechenden Zeitabschnitt.

Bevölkerungsschichten gefeiert.³⁰⁷ Die damit verbundenen Bräuche stehen in der Tradition des römischen Saturnalienfestes, das mit der vorübergehenden Aufriechtung einer „Gegenwelt“ verbunden war, in der die gewöhnlichen Machtstrukturen aufgehoben bzw. umgekehrt wurden. Der Karneval gilt als eine Zeit bewusst ausgelebten Frohsinns und gelockerter Disziplin, ja sogar moralische Maßstäbe werden für eine gewisse Zeit außer Kraft gesetzt. Insofern ist zu erwarten, dass in einer jesuitischen Faschingskomödie dem Unterhaltungsaspekt in verstärkter Form Rechnung getragen wird; von der *Laetitia temperata* erhält man also Auskunft über die in der Theaterpraxis als „erlaubt“ geltenden Formen von Unterhaltung. Ferner wird sich allerdings zeigen, dass auch in dieser besonderen Jahreszeit die Belehrung der Schüler eine bedeutende Rolle spielte. Der Grund dafür, dass ich gerade dieses Stück als Beispiel ausgewählt habe, liegt darin, dass in der Handlung ein interessanter Konflikt dargestellt wird, der genau im Zentrum der Frage nach Belehrung und Unterhaltung angesiedelt ist.

Zunächst zur äußeren Bezeugung der Quelle: es handelt sich um den *Codex 18957 Leopoldina* der Österreichischen Nationalbibliothek. Anders als andere Jesuitenstücke ist die *Laetitia temperata* ohne Titelblatt überliefert, weshalb wir über die näheren Umstände der Aufführung nur unzulänglich informiert sind.

Der Verfasser des Textes sowie der Komponist der Musik sind nicht bekannt, Spekulationen über die Urheber tragen zur Klärung der hier zu untersuchenden Problematik wenig bei. Der Titel des Stücks ist ebenfalls nicht im Original enthalten, sondern lediglich eine naheliegende Vermutung von Kurt Adel, die ich aufgrund ihrer Plausibilität übernehme.³⁰⁸ Waltraute Kramer übergeht dieses Stück in ihrer Dissertation ohne Angabe von Gründen. Die neun gesprochenen Szenen des Stücks werden durch einen vertonten Prolog und Epilog gerahmt. Die relative Kürze des Stücks sowie der Verzicht auf eine Einteilung in Akte sind ungewöhnlich und stehen vermutlich im Zusammenhang mit dem heiteren Anlass der Aufführung.

Das Thema dieses Stücks ist ein rein weltliches: es geht um den Konflikt zwischen *Laetitia*, der Personifizierung des karnevalistischen Frohsinns, und ihrer Schwester *Temperantia*, welche die Kardinaltugend der Mäßigung vertritt. Somit wird in diesem Stück das Problem von Unterhaltung und Belehrung in der Weise berührt, dass beide Pole als miteinander streitende Figuren auf der Bühne dargestellt, also getrennt zu Wort gebracht werden. Auffallend ist zunächst, dass die Hauptrollen weibliche Allegorien sind, also dass die (eigentlich verbotenen) Frauenrollen deutlich dominieren: Neben den Schwestern *Laetitia* und *Temperantia* erscheint noch *Serietas* (die Ernsthaftigkeit) als die (von der Logik der Affekte

³⁰⁷ Zur Brauchtumsgeschichte des Karneval vgl. Moser 1986.

³⁰⁸ Adel 1960 (Jahrbuch), S. 110, übernommen auch bei Valentin 1983, Nr. 2828.

her) eigentliche Antagonistin zu *Laetitia*. *Laetitia* sieht ihre Aufgabe naturgemäß darin, Frohsinn in die Welt zu bringen. Sie handelt spontan und unkontrolliert und ist dadurch die „Sympathieträgerin“ in diesem Stück. Dadurch, dass sie bei ihrem Zug durch die Welt jedoch stets chaotische Zustände auslöst, kommt es zu ständigen Interventionen ihrer Schwestern, die sie zu vernünftiger Kontrolle und Mäßigung aufrufen. Am Ende des Stücks erfolgt schließlich der Versuch eines Ausgleichs zwischen beiden Polen. Religiöse Fragen werden während des gesamten Stücks nicht explizit thematisiert; lediglich die Rolle Jupiters hat von ihrer Funktion her Ähnlichkeiten mit der göttlichen Gerechtigkeit. Es geht in diesem Stück vor allem um *Affekte*, ihre Wirkungen auf den Menschen und einen möglichen Umgang mit ihnen, mithin also um lebenspraktische Fragen, die in jedem Erziehungsprozess eine große Rolle spielen. Prolog und Epilog sowie ein Chor innerhalb der dritten Szene sind vertont und erscheinen in der Quelle in Partiturförmigkeit. Dabei thematisiert der Prolog den Segen der Fröhlichkeit und zeigt dementsprechend den karnevalstypischen Umschwung von der Trübsal zur Freude, während der Epilog die gegenteilige Tendenz zum Ausdruck bringt, nämlich die Begrenzung der Freude durch die Tugend der Mäßigung. Entsprechend wird am Ende die zentrale „Botschaft“ des Stücks formuliert: *Fraenanda est laetitia, et non sequentur tristitia*. Genauer zu untersuchen sind dabei die folgenden Fragen:

- Wie verhalten sich die streitenden Antagonistinnen?
- Welches Menschenbild kommt im Stück zum Ausdruck?
- Wie wird die Musik in diesem Stück eingesetzt?

3.2.2. Konzeption der Haupthandlung

Der zentrale Konflikt zwischen *Laetitia* und *Temperantia* wird in diesem Stück auf zwei Ebenen dargestellt: in der Haupthandlung, die aus neun Szenen besteht, in rein allegorischer Form; in der vertonten Rahmenhandlung etwas deutlicher als innerpsychischer Konflikt des Menschen, wobei die menschliche Seele in personifizierter Form im Mittelpunkt des Geschehens steht. Die Haupthandlung führt also seelische Kräfte des Menschen in extrapolierte Form vor. Die sonst im Jesuitentheater übliche Struktur wird demnach umgekehrt: nicht die Rahmenhandlung bringt die Allegorisierung, sondern die Haupthandlung.

Dass die Antagonistinnen als Schwestern vorgeführt werden, ist psychologisch betrachtet ein geschickter Zug des Textdichters. Er bringt damit den empirisch nachvollziehbaren Sachverhalt zum Ausdruck, dass die emotionale Intensität eines Konflikts häufig auf versteckten Gemeinsamkeiten der Streitenden beruht. Die literarische Darstellung von Geschwisterkonflikten hat zudem eine sehr

lange und alte Tradition, man denke nur an Kain und Abel oder an Joseph und seine Brüder.³⁰⁹

Im Hinblick auf die Kostümierung der beiden Antagonistinnen erfährt man bei Franz Lang folgende Details:

Die Fröhlichkeit. In einem weißen Kleid, das mit seinen angehefteten Blättern und roten und gelben Blüten reizend ist, außerdem mit Blumen bekränzt, soll sie in der Rechten eine gläserne Karaffe voll mit rotem Wein tragen, in der Linken eine goldene Trinkschale.³¹⁰

Die Mäßigung. In einem weißen oder purpurroten Gewand; in der Rechten soll sie einen Palmzweig tragen, in der Linken einen Zaum; oder: Sie soll Wein und Wasser mischen.³¹¹

Wenn *Temperantia* bei der Aufführung in Rot gekleidet war (was man nicht weiß), so wurde die Gegensätzlichkeit beider Figuren betont, ansonsten ihre Zusammengehörigkeit – beides macht Sinn. Die Attribute der Fröhlichkeit stellen ihre Natürlichkeit und ihren Überfluss heraus. Bei *Temperantia* verweist der Palmzweig auf ihr friedliches Wesen.³¹² Der Zaum und die Mischung des Weins als Symbole der Mäßigung spielen auch im Verlauf des Stücks eine Rolle.

Überschrift	Verwendung von Musik	Szenerie
Prologus	komplett vertont	Allegorische Darstellung
Inductio I	---	Das Götterdekret
Inductio II	---	Bei den „Klienten des Eifers“
Inductio III	Sprechszene mit Chor- und Tanzeinlage (<i>Chor der Schmiede</i>)	Bei den „Anhängern der Arbeit“
Inductio IV	Sprechszene mit Lied der <i>Laetitia</i> (ohne Noten)	Bei den Bettlern
Inductio V	Sprechszene mit kurzer Tanzeinlage (ohne Noten)	Beim Gelage des Bacchus

³⁰⁹ Über die häufige Verwendung des Dramenstoffs „Der ägyptische Joseph“ existiert eine Monographie (Wimmer 1982).

³¹⁰ Übersetzung Rudin 1975, S. 281f., Originaltext (Lang 1727, S. 131): *Laetitia*. Alba veste, pictisque foliis & floribus rubris flavisque decora, floribus etiam coronata vas crystallinum rubro plenum vino dextrâ, craterem sinistrâ aureum praeferat.

³¹¹ Übersetzung Rudin 1975, S. 303, Originaltext (Lang 1727, S. 149): *Temperantia*. Veste alba vel purpurea, palmam praeferat dextrâ, sinistrâ fraenum; vel vinum aquae admisceat.

³¹² Vgl. Herder-Lexikon Symbole 1978, S. 122: „Palmzweige sind ein weitverbreitetes Symbol für Sieg, Freude und Frieden.“

Inductio VI	---	Laetitia wird angeklagt
Inductio VII	---	In der Schulklasse
Inductio VIII	---	Auf dem Marktplatz
Inductio IX	---	Laetitia legt Berufung bei Jupiter ein
Epilogus	komplett vertont	Allegorische Darstellung

Die Haupthandlung führt die wesentlichen Stationen des Konflikts der Reihe nach vor: Ursache, Verlauf und Lösung. Die Ursache wird in der ersten Szene vorgeführt: aufgrund eines göttlichen Dekrets, das von Jupiter persönlich im Olymp ausgefertigt wurde, überträgt *Tempus* an *Laetitia* vorübergehend die Herrschaft über die menschlichen Seelen. *Tempus* steht in dieser Konstellation als Sinnbild für eine sinnvoll geordnete Zeit, und die Gestalt Jupiters, der nicht selbst auf der Bühne erscheint, soll verdeutlichen, dass diese Zeitordnung, also auch der Karneval, von Gott selbst sanktioniert und somit geheiligt ist. Das Motiv des Götterdekrets erscheint auch in den *Nundinae Deorum*, von denen später die Rede sein wird. Dass das Dekret am Ende mit Ort und Datum versehen ist, trägt realistische Züge und stellt eine Parodie auf amtliche Vorschriften dar, die auch am Ende des 17. Jahrhunderts schon zum schulischen Lebensalltag gehörten.

Laetitia erscheint von Anfang an ausgelassen, frech und unernst. Kaum herbeigerufen, macht sie sich auch schon über die „hundeköpfige“ und bärtige Gestalt der Zeit lustig. *Serietas* (die „Ernsthaftigkeit“) opponiert gegen sie in der Funktion des strengen „Zensors“, wobei auf jenes altrömische Amt des öffentlichen Sittenrichters angespielt wird, das vor allem mit dem strengen Cato in Verbindung gebracht wird.³¹³ Auch das Hauptargument, das *Serietas* gegen *Laetitia* ins Feld führt, ist aus der antiken Tradition bekannt: den Vorwurf, dass er die Seelen der Jugendlichen verderbe, haben bereits die Athener im Prozess gegen Sokrates erhoben.³¹⁴ *Gaudium* weist darauf hin, dass die Vereinigung von Polaritäten ein gottgewolltes Gesetz darstelle: deswegen sei er selbst mit dem Schmerz verhei-

³¹³ Marcus Porcius Cato Censorius (234-149), genannt Cato der Ältere, bewies seine besondere Sittenstrenge dadurch, dass er sieben Senatoren wegen ihres Lebenswandels aus dem Senat ausstieß. Weil er ein sehr streitbarer Mensch war, musste er sich in 44 Prozessen verteidigen. Angabe nach: Der kleine Pauly 1979, s.v. Cato, Nr. 4.

³¹⁴ Platon, Apologie des Sokrates, 24b: „Wiederum also laßt uns [...] nun auch ihre beschworene Klage vornehmen. Sie lautet aber etwa so: Sokrates, sagt er, frevle, indem er die Jugend verderbe und die Götter, welche der Staat annimmt, nicht annehme, sondern anderes neues Daimonisches.“ (Übersetzung von Schleiermacher).

ratet, und ebenso sollten doch auch *Laetitia* und *Temperantia* zusammenfinden. Diese jedoch gehen aufgrund ihrer charakterlichen Gegensätzlichkeit sogleich auf Konfrontationskurs. *Laetitia* mag ihre Schwester nicht und nimmt sie überhaupt nicht ernst; in etwas pubertär anmutender Weise zeigt sie keinerlei Interesse an einer friedlichen Verständigung. *Temperantia* hingegen gefällt sich in ihrer Rolle als Ordnungshüterin und spielt somit die typische „ältere Schwester“, die mitunter auch pedantische Züge an sich trägt.

Die Szenen 2 bis 9 enthalten dann verschiedene Stationen des Konflikts, der immer im Kontakt mit anderen Menschen ausgetragen wird. *Laetitia* zieht in die Welt hinaus und bewegt verschiedene Personengruppen dazu, ihre Arbeit liegenzulassen, zu feiern und ins Wirtshaus zu gehen. Immer wenn sie erfolgreich ist, schreiten allerdings *Temperantia* und gelegentlich auch *Serietas* ein und machen *Laetitia* Vorwürfe wegen ihres Verhaltens. Die Darstellung dieses Konflikts hat Unterhaltungswert und wird den jugendlichen Bühnendarstellern sicherlich viel Freude bereitet haben, denn es kommt rasch zu Eskalationen:

- Beschimpfungen und Gemeinheiten (2. Szene, *Temperantia*: „Verlogene Prasserin!“)³¹⁵
- körperliche Gewalt (3. Szene, *Serietas*: „Aua, mein Rücken!“)³¹⁶
- Zerstörung eines Musikinstruments (7. Szene, *Temperantia*: „Jetzt dämpfe ich deine Späße und schneide dir die Saiten durch!“)³¹⁷

Die Musik, die auf dem zerstörten Instrument gespielt wurde, verkörpert an der zuletzt genannten Textstelle sinnbildlich das ausgelassene Feiern der Schüler. *Temperantia* weist bei ihrem Gewaltakt gegen eine Leier auf die möglichen negativen Folgen des Musikgenusses hin mit den Worten: „Von Musik und Saitenspiel gerät der Mächtige von Sinnen, er hat seine Zeit schlecht gebracht.“³¹⁸ In dieser wohl als Zitat eines *locus communis* aufzufassenden Aussage kommt wiederum die im II. Kapitel erwähnte Angst vor unkontrollierbaren Affektwirkungen der Musik zum Ausdruck.

Der jeweilige Ausgang der Konfliktszenen ist unterschiedlich: manchmal setzt sich *Laetitia* durch, manchmal ihre ernsten Schwestern. Nach einigen Auseinandersetzungen entscheidet sich *Serietas* dazu, die Justiz anzurufen, da sich *Laetitia* nicht an die Abmachungen halte und keine Kritik annehme. In der sechsten Szene kommt es zu einer Vorverhandlung mit *Tempus* als Richter. *Laetitia* weigert sich dabei, die Verantwortung für ihr eigenes Handeln zu übernehmen und

³¹⁵ Fol. 20r: Mendax helluo!

³¹⁶ Fol. 26v: Ah, dorsum meum!

³¹⁷ Fol. 32v: Iam tempero iocos tuos scindóque chordas.

³¹⁸ Fol. 32v: Fidésque et plectra dementat potens, Tempus malè egit.

kennzeichnet ihr Verhalten dadurch als fragwürdig: „Es ist doch nur das, was ich angeraten habe: Fröhliches, Heiteres, Angenehmes, das war doch meine Aufgabe! [...] Wenn sie wollen, sollen sie zugrunde gehen, ich zwingen sie ja nicht.“³¹⁹ *Tempus* schlichtet den Streit zunächst durch gutes Zureden. Es kommt zu weiteren Streitigkeiten, bis schließlich in der Schlusszene eine reguläre Gerichtsverhandlung stattfindet. *Tempus* verfährt dabei nach der alten Gerichtsregel, dass man beide Seiten hören soll (*audiatur et altera pars*). *Laetitia* jedoch weigert sich, sich von *Tempus* aburteilen zu lassen und legt Berufung bei Jupiter ein. Jupiter als „religiöse Instanz“ ist aufgrund seiner Autorität unantastbar, und die Äußerungen *Laetitias* zeigen, dass sie Respekt vor ihm hat.³²⁰ Trotz des Berufungsantrags einigen sich die Parteien jedoch am Ende gütlich, ohne dass Jupiter bemüht werden muss. Es kommt zu einer Lösung durch Versöhnung, nicht durch den Sieg einer Partei. Auf dem Wege der Vernunft wird eine Handlungsmaxime festgelegt, die *Laetitia* und *Temperantia* zu ihrem jeweiligen Recht verhilft. Dieser durchdachte Schluss in Form einer gerichtlichen Einigung bringt zum Ausdruck, dass die Menschen ihre inneren und äußeren Konflikte selbst miteinander lösen müssen und nicht auf religiöse Instanzen delegieren können und dürfen. Die pädagogische Botschaft des Stücks reicht also weit über den „karnevalistischen“ Anlass der Aufführung hinaus. Somit zeigt sich, dass in der Handlung dieses Stücks sowohl die belehrende als auch die unterhaltende Komponente in reichem Maße zur Geltung kommen.

Neben den Antagonistinnen treten im Laufe der Haupthandlung auch andere Figuren in Erscheinung, welche die Vielfältigkeit des Treibens auf der Welt repräsentieren. Der Reihe nach besucht *Laetitia* verschiedene Schauplätze, unter anderem die Arbeitsräume von Akademikern („Klienten des Eifers“, 2. Szene) und die Werkstatt von Schmieden (3. Szene), eine Schulklasse (7. Auftritt) und einen Marktplatz (8. Auftritt). Alle Menschen, die sie zum Frohsinn auffordert, reagieren mit spontaner Begeisterung und der Bereitschaft, alles sofort liegen zu lassen und ihr zu folgen. Das dahinter stehende Menschenbild stellt also die menschliche Schwäche in der Konfrontation mit derartigen „Verführungen“ in den Mittelpunkt. Eine Bewertung erfährt das Verhalten der Menschen nur durch die daraus resultierenden Folgen, die allerdings im Text nicht genauer ausgemalt werden. Im Falle des dargestellten Lehrers, der in der siebten Szene mit seinen minderjährigen Schülern ins Wirtshaus geht und ihnen erlaubt, alles zu tun, was sie wollen, wird die Fragwürdigkeit seiner Handlungsweise deutlich. Die Menge auf dem Marktplatz lässt sich vor allem durch ihren Aberglauben (an die Wirkung von Kometen) sowie durch die Verheißung einer Steuerreform (!) und eines

³¹⁹ Fol. 31r: Nihil est aliud, ac quod suaserim, laeta, hilaria, iucunda, munus id meum fuit. [...] si volent, pereant, ego non cogo.

³²⁰ Fol. 35r: Judicer meo à Iove, decreta cuius veneror.

erfolgreichen Türkenkrieges dazu bewegen, *Laetitia* zu vertrauen (ein Bauer merkt an: „Das ist fürwahr ein Wohlklang in unseren Ohren“³²¹). Erzieherisch betrachtet werden die Zuschauer hier also über die Gesetzmäßigkeiten der Politik bzw. der Beeinflussung von Menschenmengen belehrt.

In der vierten Szene geht es um das Problem von Lüge und Betrug. *Laetitia* begegnet drei Bettlern, die ihren Lebensunterhalt mit vorgetäuschten Krankheiten verdienen, und verkündet ihnen, dass sie in Kürze gesund, stark und reich sein würden. Bettler, die ihren Lebensunterhalt durch Betrug erschleichen, treten häufiger in Jesuitenstücken auf; sie verkörpern den Versuch, ohne eigene Anstrengung erfolgreich sein zu wollen (vgl. die Bettlerszene in den *Nundinae Deorum*) und sind somit Bestandteil der moralischen Belehrung. *Laetitia* schießt in dieser Szene deutlich über die ihr von Jupiter gesteckten Grenzen hinaus, da sie den Bettlern Dinge verspricht, die sie gar nicht halten kann. Die Bettler als Vertreter eines unmoralischen Menschentypus gehören im Rahmen des jesuitischen realistischen Menschenbilds selbstverständlich zur Welt dazu. Die Szene macht deutlich, dass sie auf *Laetitias* Angebot nicht anders reagieren als alle anderen Menschen auch, und somit enthält die Szene auch einen versteckten Hinweis auf die Gleichheit der Menschen, insofern sie „sünden anfällig“ sind. Auch *Laetitia* selbst erscheint übrigens an mehreren Stellen als „Betrügerin“, da sie andere Menschen zum Narren hält, beispielsweise den Wirt in der zweiten und den Nussverkäufer in der achten Szene. Diese Späße zeigen die negative Seite von *Laetitias* Charakter und somit ihre moralische Ambivalenz.

In der fünften Szene wird das Problem des Umgangs mit Alkohol thematisiert. Dies belegt, dass in Jesuitentheaterstücken auch auf sehr konkrete Erziehungsprobleme eingegangen wurde. Bacchus schenkt Wein aus und *Laetitia* beteiligt sich an dem Umtrunk. *Temperantia* erscheint und ermahnt sie (entsprechend ihrem bei Franz Lang erwähnten typischen Attribut), dass sie den Wein mit Wasser mischen solle. Schließlich werden die Wirkungen des Weins in personifizierter Form vorgeführt, nämlich als sieben Knaben mit den Namen *Ebrietas* (Trunkenheit), *Clamor* (Geschrei), *Audacia* (Frechheit), *Rixa* (Streiterei), *Cachinnus* (Gelächter), *Saltatio* (Tanzen) und *Tumultus* (Aufruhr). In offensichtlicher Anlehnung an die traditionelle Siebenzahl der Todsünden wird hier also vor den negativen Folgen des Alkohols gewarnt.

³²¹ Fol. 33v: Rusticus: Hic est profectò bonus/ in aure nostra sonus. Die Figuren dieser Szene unterhalten sich vorübergehend in Kurzversen mit Endreim.

3.2.3. Konzeption der komponierten Teile

In diesem Abschnitt soll im Detail gezeigt werden, wie die Musik zur *Laetitia temperata* sowohl die moralischen Botschaften als auch die unterhaltsame Dimension des Stücks unterstützt. Zunächst erfolgt ein tabellarischer Überblick über die erhaltene Partitur:

Prolog

Einheit ³²²	Gattung	Singende Figuren	Incipit	Tonart	Taktart
Nr. 1	Arie	<i>Gaudium</i>	<i>Adhuc theatra</i>	a-Moll	3/2, 4/4
Nr. 2	Duett	<i>Gaudium, Animus</i>	<i>In serena</i>	e-Moll	3
Nr. 3	Arie (3 Str.)	<i>Gaudium, Animus</i>	<i>Huc ades</i>	C-Dur	4/4
Nr. 4	Arie	<i>Gaudium, Animus</i>	<i>His in delicijs</i>	a-Moll	6/8
Nr. 5	Chor	Zwei Sinne, <i>Gaudium, Animus</i>	<i>Laetare iugiter</i>	C-Dur	3
Nr. 6	Rezitativ	Fünf Sinne	<i>Ego colorum</i>	e-Moll ³²³	4/4
Nr. 7	Chor	alle	<i>Ergo laetus</i>	a-Moll	4/4

Einlage in Inductio III

Nr. 8	Chor	Die Schmiede	<i>Huc huc, Sodales</i>	C-Dur	3
-------	------	--------------	-------------------------	-------	---

Epilog

Nr. 9	Arie (2 Strophen)	Animus	<i>Eia beata</i>	G-Dur	3
Nr. 10	Rezitativ	<i>Gaudium</i>	<i>Heus! siste motas</i>	e-Moll	4/4
Nr. 11	Arie	<i>Animus</i>	<i>Ite per omnia</i>	A-Dur	4/4
Nr. 12	Rezitativ	<i>Gaudium</i>	<i>Ah! siste motas</i>	G-Dur	4/4
Nr. 13	Arie (3 Strophen)	<i>Temperantia/ Animus</i>	<i>Haec cape lora</i>	G-Dur	4/4

Nr. 14	Arie (2 Strophen)	<i>Tempus</i>	<i>Mortales, audite</i>	D-Dur	4/4
Nr. 15	Chor	Alle	<i>Prona in praecipitia</i>	D-Dur	3

- Vertont sind der Prolog, der Chor und Tanz der Schmiede in der 3. Szene und der Epilog. Vom Umfang her ist die Partitur also eher knapp.
- Die Partitur besteht hauptsächlich aus Arien für einen oder zwei Sänger. Dagegen gibt es vergleichsweise wenige Rezitative (Nr. 6, 10 und 12) und Chöre (Nr. 5, 7, 8 und 15). Instrumentale Einleitungen zu den vertonten Teilen fehlen ganz. Daran erkennt man, dass der Schwerpunkt der Komposition auf den Singstimmen liegt. Die sparsame Verwendung der Rezitative ist ein Hinweis auf die Handlungsarmut in Prolog und Epilog, und die rasche Abfolge verschiedener Arien dient dem Zweck, die affektive Entwicklung im Verlauf der Rahmenteile deutlich zu machen.
- Die Singstimmen haben einen recht geringen Ambitus (meist etwa eine Oktave) und weisen relativ wenige Koloraturen auf, weil sie von Schülern ausführbar sein mussten.
- Die Arien sind in der Regel als mehrteilige Strophenformen angelegt. Dabei befinden sich Ritornellteile niemals am Anfang, sondern häufig in der Mitte zwischen zwei gesungenen Strophen.
- Die Instrumentierung ist sehr schlicht, die Partitur sieht nur 1. und 2. Violine, Bratsche und Basso Continuo vor. Die hohen Streicher werden dabei ausschließlich in den Ritornellteilen eingesetzt. Von einem besonderen Aufwand oder gar „Prunk“ kann also keine Rede sein. Vielmehr sollte die Unterstützung und Verständlichkeit der Sänger im Vordergrund stehen.
- Es werden nur einfache Tonarten verwendet, nämlich C-Dur, a-Moll, G-Dur und D-Dur, einmal auch A-Dur. Dies entsprach den Gebräuchen des 17. Jahrhunderts und hatte zudem den Vorteil, dass die Noten für Schüler leicht lesbar waren.
- Die Harmonik ist ausschließlich Dur-Moll-tonal und kadenziert in relativ kurzen Abschnitten. Dies wird in Nr. 13 und 14 besonders deutlich.
- Die Taktart wechselt gleichmäßig zwischen gerade und ungerade, ohne dass immer eine inhaltliche Bedeutung damit verbunden sein muss.

Im Prologteil wird die Vertreibung der Trübsal durch die Freude dargestellt; dementsprechend ist er durch eine allmähliche Zunahme heiterer Stimmung gekennzeichnet, die sich auch musikalisch niederschlägt. Auf der Handlungsebene treten die Freude (*Gaudium*) und die Tyrannei der Trübsal (*Tyrannis Moeroris*) als Opponenten im Kampf um die menschliche Seele auf. Lediglich *Gaudium*,

³²² Die Nummerierung der Musikstücke erfolgt in Analogie zu den Prinzipien, die in meiner Edition der *Nundinae Deorum* angewendet werden, vgl. dazu den Editionsbericht im Beiband.

³²³ Bei den Rezitativen bezieht sich die Tonartangabe auf den Schlussakkord, da hier häufig Modulationen auftreten.

Animus und die fünf Sinne erhalten jedoch Gesangsrollen, während die Trübsal nicht singt, möglicherweise vor dem Hintergrund der These Kirchers, dass Musik nicht zur Traurigkeit führen könne.

Der Prolog wird mit einer **Arie der Freude** eingeleitet (Nr. 1). Der Arientext enthält dabei eine Kritik am herkömmlichen Theater, das überwiegend blutige und betrübliche Tatbestände vorführe (*adhuc theatra tristantur vulnere*). Die Partitur zeichnet den Übergang von der Schwermut zur Freude musikalisch nach, beschreibt also den ausgedrückten Wechsel des Affekts: sie beginnt mit einer etwas schwermütigen „langsamen Einleitung“ im 3/2 Takt, um dann bei den Worten *fugite, nubila* („Fliehet, ihr Wolken!“) in einen anderen Charakter überzuwechseln. Die Musik wird an dieser Stelle deutlich lebhafter, geht in den 4/4-Takt über und ist von nun an durch eine durchgehende Triolenbewegung gekennzeichnet, die zwischen Singstimme und Continuoabass abwechselt. Dabei hat der Sänger auch einige Koloraturen zu bewältigen, welche die bedeutungstragenden Worte *scelestia* („frevelhaf“) und *funesta* („todbringend“) hervorheben:



Notenspiel 1: fol. 3v (Vorzeichen original, Notenschlüssel modernisiert)

Die **Duette Nr. 2 und Nr. 3** führen verschiedene einfache Möglichkeiten der Ariengestaltung mit mehreren Sängern vor, nämlich das gleichzeitige und das strophisch-abwechselnde Singen der beiden Figuren. Dabei ist es dem Komponisten in der Arie Nr. 3 gelungen, den Text genau nachzubilden: Nach einer einleitenden Anrede (*Huc ades, Anime*) fordert *Gaudium* in der zweiten Strophe die Seele auf, die Tyrannei der Trübsal niederzukämpfen (*Calca tyrannidem*), die Seele übernimmt dann die dritte Strophe mit einem fast identischen Wortlaut (*Calco tyrannidem*). Auf diese Weise wird musikalisch nachvollzogen, wie *Gaudium* auf die Seele Einfluss nimmt und ihr ihren Affekt aufprägt. Die musikalische Gestaltung ist schlicht und lebendig, was vor allem durch die Sechzehntelbewegungen im Continuoabass hervorgerufen wird:



Notenspiel 2: fol. 7r. *Gaudium*, begleitet von der Continuo Stimme.

In der **Arie Nr. 4** verstärkt sich die Heiterkeit der Seele. Der Übergang der Musik in den 6/8-Takt sowie der punktierte Rhythmus bringen impulsive Bewegtheit, zudem verleiht der Einsatz einer mit dem Sänger dialogisierenden Solovioline diesem Stück einen „duftigen“ Reiz. Diese Arie ist in der Form 1. Strophe – Ritornell – 2. Strophe gebaut und lässt den Zuhörern somit viel Zeit für die beabsichtigte Affektwirkung.

Der **Chor Nr. 5** bestätigt die Textaussagen von Nr. 4; musikalisch ist er als vierstimmiger homophoner Chorsatz mit Basso continuo gestaltet, also ebenfalls relativ schlicht. Der in der Handschrift mit „3“ vorgezeichnete Takt ist in Wirklichkeit ein 6/4-Takt mit Akzenten auf 1 und 4; der punktierte Rhythmus passt sich genau der Textdeklamation an und stellt zudem einen Bezug zu den vorigen Arien her, die einen ähnlichen Gestus aufweisen.

Im **Rezitativ Nr. 6** erscheinen die fünf Sinne als allegorische Figuren auf der Bühne (*Visus, Olfactus, Auditus, Gustus* und *Tactus*). Diese treten als Figuren im Jesuitentheater häufiger in Erscheinung, und zwar meist unter negativen Vorzeichen, nämlich als böse Verführer oder als Ausdruck der sündigen Welt.³²⁴ Hier erscheinen sie hingegen in einem positiven Licht und bringen ihre angenehmen Empfindungen in der Gegenwart der Freude zum Ausdruck. Unbeschwerte Heiterkeit kann sich ausbreiten. Die Äußerungen der *Sensus* sind nur ganz kurz; es bot sich gewiss an, diese Partien sehr jungen Schülern anzuvertrauen, um ihnen durch eine ganz kleine Partie die Auftrittsängste zu nehmen. Dabei gibt es eine kleine Besonderheit: Während die vier übrigen Sinne streng syllabisch singen, bekommt *Auditus* (das Gehör) als symbolische Besonderheit einen musikalischen Schnörkel in seine Partie einkomponiert.

³²⁴ Als Beispiel hierfür kann man die *Urania* von Paul Aler anführen, die im September 1700 zur Einweihung des neuen Theaters am Kölner Tricoronatum aufgeführt wurde. In diesem Stück versuchen die fünf Brüder Uranias mit den sprechenden Namen Magirus, Osmus, Melopoeus, Erastes und Horastes, ihre Schwester durch verschiedene Sinnesreize dazu zu bringen, ihnen eine kostbare Perle (= ihr Seelenheil) zu überlassen.

Der Prolog endet mit dem fünfstimmigen **Chor Nr. 7**, der im Gegensatz zu Nr. 5 nicht streng homophon, sondern mit abwechselnd einsetzenden Stimmen komponiert ist. Er steht wiederum in a-Moll, so dass sich ergibt, dass fast der ganze Prolog in Tonarten ohne Vorzeichen gespielt wird.

Die **Einlage Nr. 8** in der Mitte der 3. Szene besteht aus einem Chor und einem Tanz, die jeweils dreimal dargeboten werden. Der Chor der Schmiede singt einstimmig in Basslage mit Begleitung des ganzen Streicherensembles; der 6/4-Takt verleiht diesem Stück einen rauhen, stampfenden Charakter, wie es für die etwas „grobe“ Natur von Schmieden offenbar als angemessen galt. Der Tanz hingegen erscheint fein und verspielt und bildet eher einen Gegenpol zum vorangehenden Gesang. Mit der Tonart G-Dur wird hier die vorzeichenfreie Tonalität verlassen. Auffällig an diesem kurzen, schlichten Tanzsatz ist, dass es zwischendurch „aus dem Takt gerät“. Die Takte 1-4 und 8-9 stehen im 4/4-Takt, die Takte 5-7 hingegen im 3/4-Takt. Dies ist wohl als besonderer Scherz aufzufassen und bot auch dem Choreographen des Tanzes die Möglichkeit zu einer witzigen Gestaltung.

Notenbeispiel 3: fol. 22r. Tanz der Schmiede. Zweistimmiger Streichersatz.

Aufgabe des **Epilogs** ist die Darstellung des Übergangs von der überschwänglichen zur „temperierten“ Fröhlichkeit, also eine allmähliche Mäßigung und Festigung, wie es der Lehraussage der Haupthandlung entspricht. Daher beginnt er mit einer beschwingten Arie der Seele (Nr. 9), in der diese ihre Sorglosigkeit zum Ausdruck bringen kann. Das Stück umfasst zwei continuobegleitete Stro-

phen, einen Ritornellteil und einen kurzen „Abgesang“, der Anfang und Schluss der Strophe nochmals aufgreift. Der Dreivierteltakt und die zu Zweiergruppen gebundenen Achtel verleihen dem Stück einen tänzerischen, menuettartigen Charakter.

Im Prolog sorgte *Gaudium* für die Aufheiterung der Seele; in den **Rezitativen Nr. 10 und Nr. 12** opponiert er nun gegen die übermäßige Ausgelassenheit der Seele. Diese Funktion erscheint dem Wesen der Freude allerdings wenig entsprechend, und man fragt sich, ob für diese Rolle nicht eine andere Allegorie passender gewesen wäre. Möglicherweise musste das Stück unter Zeitdruck fertig werden oder es war schwierig, noch einen weiteren Sänger aufzutreiben. Die Rezitative verzichten auf eine interpretierende Ausgestaltung des Textes.

In der **Arie Nr. 11** wiederholt *Animus* in verstärkter und nunmehr auch moralisch fragwürdiger Form seine ausgelassenen Impulse. Er fordert die Menschen auf, alle Vergnügungen zu genießen, die sich bieten, und sich dabei nicht an der Vernunft zu orientieren. Dabei ist ihm ein auffälliger Drang nach Geschwindigkeit eigen (*Pergite celeres, currite faciles*: „Weiter, schnell, lauft eilig dahin“). Die Musik unterstreicht diese Eile: im Continuo bass erscheint ein rhythmisches Klopfmotiv, zudem wirkt die Arie wohl am besten, wenn sie sehr rasch gespielt wird. Die Tonart A-Dur ist innerhalb des vorliegenden Stücks am weitesten von C-Dur entfernt und markiert hier symbolisch eine „Grenze des Erträglichen“. Auch vom Aufbau her fällt diese Arie etwas aus dem Rahmen: während die gesungene Strophe relativ kurz ist, erklingt als Mittelteil ein sehr langes, polyphon komponiertes Streicherritornell. Die dafür erforderliche instrumentale Geläufigkeit könnte man ebenfalls als eine hörbare Form von „Grenzüberschreitung“ interpretieren.

Notenbeispiel 4: fol. 40r (im Original mit zwei Kreuzen notiert)

Die **Arie Nr. 13** stellt dar, wie *Temperantia* Macht über die Seele gewinnt. Sie propagiert ein ruhiges und frohes Leben, das jedoch den Sinnen keine Zugeständnisse macht. Mit ihrem traditionellen Attribut, den Zügeln (*frena*), gelingt es ihr, die Ausschweifungen der Seele künftig zu verhindern. Die Musik bringt die Eigenarten dieser Botschaft zum Ausdruck: Grundlage ist eine im „geraden“ Vierertakt gleichförmig schreitende Achtelbewegung des Continuobasses als Zeichen maßvoller Ordnung. Diese Ordnung wird dadurch unterstrichen, dass die Harmonik gleichförmig zwischen Tonika, Subdominante und Dominante changiert. Von der Anlage des Stücks her ist es vierteilig: *Temperantia* singt die erste Strophe, dann folgt das Ritornell mit allen Streichern und als nächstes *Temperantias* zweite Strophe; schließlich stimmt *Animus* in den Gesang ein und übernimmt die letzte Strophe. Dieser Aufbau dient zum einen dem „Einhämmern“ der verkündeten Botschaft durch Wiederholung (man erinnere sich an die Ausführungen der *Ratio studiorum* über die *repetitio mater studiorum*), zum anderen soll dadurch die Möglichkeit der Beeinflussung der menschlichen Seele durch Einreden deutlich gemacht werden, wie dies auch bei der ähnlich aufgebauten Arie Nr. 3 der Fall war. Die Musik erscheint in dieser Arie somit in ordnungsstiftender Funktion.

Sic sint qui - e - ta, sic cur - rant lae - ta vi -
tae ves - trae tem - po - ra.

Notensbeispiel 5: fol. 42r. Partie der *Temperantia* und Continuostimme.

Das Prinzip der Wiederholung und „Einhämmern“ des Wesentlichen wird in der nun folgenden vierteiligen **Arie Nr. 14** erneut angewendet. Sie steht in D-Dur und besteht aus einer *Sonata* mit abschließendem *Recitativo accompagnato*, einer Arie der Figur der Zeit (*Tempus*), der Wiederholung des Rezitativs und einer Variante der Arie. Die Rezitativteile dienen als Ankündigung dafür, dass jetzt das Wesentliche folgt, sie entsprechen gewissermaßen dem „Kasten um das Fettgedruckte“ in einem Lehrbuch. Die Arie der Zeit, die „das Fettgedruckte“ enthält, greift auf das musikalische Material der Arie Nr. 13 zurück (insbeson-

dere auf die in Achteln voranschreitende Basslinie), allerdings nach D-Dur transponiert und mit anderem Text: „Die Freuden muss man mäßigen, damit ihnen keine Trübsal folgt. *Laetitia* muss gebändigt werden, wenn sie leichtsinnig hinstürzt“ (*Fraenanda est Laetitia, ne fors sequantur tristia*). Dieses häufige Erklängen derselben musikalischen Gedanken hat die Funktion, die dargebotenen Inhalte dem Gedächtnis fest einzuprägen.

Sunt tem - pe - ran - da gau - di - a,
ne fors se - quan - tur tris - ti - a.

Notensbeispiel 6: fol. 44r. Partie des Tempus mit Continuostimme. Das Prinzip der Wiederholung wird als Gedächtnisstütze verwendet.

Der fünfstimmige **Schlusschor Nr. 15** trägt schließlich die „Moral“ des Stücks nochmals in musikalisch abgewandelter Form vor. Mit seinem 6/4-Takt hat er Ähnlichkeiten mit Nr. 5, er ist jedoch durch eine polyphone Episode (T. 4-5) aufgelockert.

3.3. *Mulier fortis* (1698) oder die Attraktion der Gewalt

3.3.1. Kurzcharakteristik

Das zuvor untersuchte Stück repräsentierte die Gattung der Komödie; im Falle der *Mulier fortis* aus dem Jahre 1698 handelt es sich nun um ein Beispiel für eine Märtyrertragödie. Dargestellt werden Leiden und Tod der tapferen Königin *Gratia von Tango*, die aufgrund ihres christlichen Glaubens von ihrem grausamen Ehemann, König *Jacundornus*, gefoltert und am Ende sogar hingerichtet wird. Die Darstellung von Märtyrern auf der Jesuitenbühne erlebte ihre Blütezeit in der frühen Phase des Jesuitentheaters, als die Darlegung des katholischen Glaubens-

standpunkts das zentrale Anliegen der Aufführungen darstellte.³²⁵ Eine erneute Zunahme von Märtyrerdramen lässt sich für die Zeit nach 1603 nachweisen, da in dieser Zeit Nachrichten über große Christenverfolgungen in Japan nach Europa drangen und dramatisch verarbeitet wurden.³²⁶ Die erwähnte Gratia ist eine historische Gestalt aus dem Japan des 16. Jahrhunderts, deren Lebensgeschichte im vorliegenden Stück in ein imaginäres Reich „Tango“ verlegt und mit legendenhaften Zügen ausgestattet wird.³²⁷ Jesuitische Märtyrertragödien verfolgen in der Regel den Zweck, das Verhalten der dargestellten Märtyrer als vorbildliche Handlungsweise hinzustellen. Im Unterschied zu protestantischen Dramatikern wie z.B. Andreas Gryphius setzten die Jesuiten also auf einen erwünschten Nachahmungseffekt.³²⁸

Ich möchte an diesem Stück zeigen, auf welche Weise auch in einem Theaterstück mit ernstem und tragischem Charakter belehrende und unterhaltende Elemente zum Tragen kommen und wie Text und Musik hierbei ineinandergreifen. Die vorliegende Tragödie habe ich deswegen ausgewählt, weil sie bereits in einer wissenschaftlichen Edition zugänglich ist und weil sie einem Stücktypus zugehört, der die Gattung der Tragödie und ihre oben aufgezeigte Problematik gut repräsentieren kann.³²⁹

Einige Bemerkungen hinsichtlich der **Quelle**: Der Originaltext mit der Partitur liegt in der Sammelhandschrift *cod. 9812* der Österreichischen Nationalbibliothek, Blatt 270 bis 325, vor. Die erwähnte Edition des Stücks erschien im Jahre 2000 unter Betreuung von Walter Pass und Fumiko Niyama-Kalicki im Rahmen der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*.³³⁰ Sie besteht aus einleitenden Texten zur musikalischen Gestaltung, zum Hintergrund des Textes und zu Aufführung

³²⁵ Vgl. in der Einleitung Szarotas Periodisierungsmodell.

³²⁶ Vgl. Szarota, Bd. I, S. 58.

³²⁷ Jesuitische Märtyrertragödien spielen in der Regel zur Zeit der Christenverfolgungen im römischen Reich. *Tango* ist möglicherweise ein alter Name für China gewesen (vgl. Kramer 1965, S. 76).

³²⁸ Vgl. Szarota, Bd. I, S. 59.

³²⁹ Trotz des ähnlichen Titels ist dieses Stück nicht zu verwechseln mit der *Pia et fortis mulier* (1677, ÖNB cod. 9856), deren Musik von Johann Kaspar Kerll stammt. Diese Tragödie behandelt das Martyrium der Heiligen Natalia zur Zeit der Christenverfolgung unter Kaiser Diokletian, hat also thematische und strukturelle Parallelen. Weitere ähnlich strukturierte Märtyrertragödien aus dem von Kramer erfassten Wiener Partiturencorpus sind: *Invicta Christiani Herois Fortitudo* (1688, ÖNB cod. 18876, über den Hl. Procopius) mit Musik von Ferdinand Tobias Richter, sowie *Gloriosus de Tyrannide* (1685, ÖNB cod. 18609, über die Hl. Eugenia) und *Philemon et Apollonius* (1707, ÖNB cod. 18970) mit Musik von Staudt. Somit stellt das vorliegende Stück also keinen Einzelfall dar, sondern verkörpert den Stücktypus der Märtyrertragödie.

³³⁰ DTÖ 152.

und Dramaturgie, einem verkleinerten Faksimile der gedruckten Perioche, dem lateinischen Text der Handschrift und seiner deutschen Übersetzung, den Noten zu den musikalischen Teilen in Partiturform mit anschließendem kritischem Bericht, sowie der kirchengeschichtlichen Stoffquelle und einem archivalischen Beleg. Diese Edition hat mir in weiten Teilen als Vorbild für meine eigene Herausgabe der *Nundinae Deorum* gedient.

Es liegen bislang schon einige **Forschungsarbeiten** vor, die auf dieses Stück mehr oder minder gründlich eingehen: Die einleitenden religionsgeschichtlichen Hinweise von Thomas Immoos in der o. g. Edition geben Auskunft über die historische Gestalt der Gratia Hosokawa, die auch im heutigen Japan noch eine große Verehrung genießt.³³¹ Im Rahmen der Dissertation von Waltraute Kramer wird die Musik zur *Mulier fortis* nur kurz umrissen und kommentiert.³³² Über den Autor des Textes, den Jesuiten Johann Baptist Adolph, der von 1696 bis 1707 Theaterpräfekt am Wiener Professaushausgymnasium war und insgesamt 34 erhaltene Jesuitentheaterstücke verfasste und aufführen ließ, existiert eine ältere Monographie von Kurt Adel³³³ sowie eine germanistische Dissertation von Franz Günter Sieveke.³³⁴ Die einzige ausführliche Studie zu diesem Stück hat Margret Dietrich vorgelegt.³³⁵ Eine detaillierte Auseinandersetzung mit wichtigen Ergebnissen erfolgt in Abschnitt 3 dieses Kapitels.

Aus der **Perioche** geht hervor, dass die Aufführung am 31. Juli 1698, also am Fest des Hl. Ignatius, im Theatersaal des Professaushausgymnasiums in der Seitzer-gasse stattfand, also in einem der kleineren zur Verfügung stehenden Theatersäle.³³⁶ Kaiser Leopold I. und verschiedene Mitglieder der kaiserlichen Familie waren zwar anwesend, aber vom Charakter der Aufführung her kann man dieses Stück nicht in die Kategorie der großen *Ludi Caesarei* einstufen. Dies wäre zum einen aufgrund der engen räumlichen Verhältnisse nicht angemessen, zum anderen spricht auch die vergleichsweise geringe Anzahl der beteiligten Darsteller dafür, dass bei dieser Aufführung der betriebene Aufwand eher bescheiden war. Interessant ist dabei ein Blick in das Personenverzeichnis der Perioche (*Nomina actorum*). Dietrich weist darauf hin, dass von den insgesamt 56 Darstellern eine

³³¹ Vgl. ebd., Einleitung S. XVf.

³³² Vgl. Kramer 1965, S. 76-78.

³³³ Adel 1952/53. Der Verfasser untersucht das Gesamtwerk Johann Baptist Adolphi nach verschiedenen Kategorien wie z.B. Allegorien, Kostüme, Kaiserhuldigung oder Gottesbegriff.

³³⁴ Sieveke 1965. Die Dissertation befasst sich mit Adolphi Persönlichkeit und Aufführungsstil und liefert exemplarische inhaltsanalytische Studien zu drei ausgewählten Stücken, nämlich zu *Alvilda*, zu *Philemon et Apollonius* sowie zu einem Fronleichnamsspiel.

³³⁵ Vgl. Dietrich 2002, S. 85-196.

³³⁶ Die Perioche ist abgedruckt in DTÖ 152, Einleitung S. XI. Zu den Theatersälen der Jesuiten in Wien vgl. Kapitel 3.1.4.

überwältigende Mehrheit (nämlich über 40 von ihnen) noch unter 14 Jahre alt waren. Die beiden ältesten Darsteller, welche die schwierigsten Rollen zu übernehmen hatten (nämlich Jacundonus und Colinus), werden auf 17 bzw. 18 Jahre geschätzt.³³⁷ Allein dieser Sachverhalt macht deutlich, dass man sich auch diese Aufführung in erster Linie als ein Schultheaterstück vorzustellen hat, bei dem die schauspielerischen und musikalischen Grenzen der Zöglinge deutlich zu Tage getreten sein dürften.

3.3.2. Konzeption der Haupthandlung

Da die Quelle aufgrund der vorhandenen Neuedition leicht zugänglich ist, erscheint es sinnvoll, hier mit einer kurzen Übersicht der Haupthandlung zu beginnen. Die Inhalte der vertonten Teile werden in Abschnitt 3.3.4 vorgestellt.

Allegorischer Prolog (vertont)

Erster Akt

1. Szene: Die Königin Gratia freut sich, eine Christin zu sein und beschließt, ihre Kinder christlich zu erziehen.
2. Szene: Die Königin prüft ihre Kinder im Katechismus und belohnt sie.
3. Szene: König Jacundonus kehrt aus dem Krieg zurück und lässt sich feiern (Musikeinlage). Er nimmt Anstoß an christlichen Bildern, die er sieht.
4. Szene: Jugendliche aus Tango spielen mit der Kriegsbeute und führen ein Manöver und einen Tanz auf (Musikeinlagen).
5. Szene: Die Königin hat Angst vor der Wut des Königs und bereitet sich auf eine schwere Zeit vor.

Allegorischer Chor (vertont)

Zweiter Akt

1. Szene: Der Bonze Orcamus redet dem König ein, dass der christliche Glaube seiner Frau am Unglück des Landes schuld sei. Jacundonus ordnet eine Untersuchung an.
2. Szene: Der König befiehlt Gratia, vom Glauben abzufallen. Weil sie sich weigert, wird sie ausgepeitscht.
3. Szene: Ein Diener des Königs, der Gratia bewachen sollte, bekommt Angst, weil er sie nicht am Kontakt zur christlichen Gemeinde gehindert hat. Er macht einen anderen Soldaten für sein Verhalten verantwortlich.
4. Szene: Ein Fechtmeister gibt eine Probe seiner Kunst.

³³⁷ Ebd., S. XX.

5. Szene: Jacundonus hätte beinahe seine eigenen Kinder getötet.

6. Szene: Beispiele für die Standhaftigkeit von Kindern im Glauben.

Allegorischer Chor (vertont)

Dritter Akt

1. Szene: Die Königin liefert sich dem Schwert ihres Mannes aus. Durch ihre Schönheit und Fügsamkeit lässt er sich besänftigen.
2. Szene: Den Kindern wird erzählt, ihre Mutter sei vom Glauben abgefallen; aber sie durchschauen dies als Täuschungsversuch.
3. Szene: Jacundonus bedroht seine Frau mit dem Tod; da sie bereit ist, für ihren Glauben zu sterben, lässt er sie foltern.
4. Szene: Der fälschlich beschuldigte Wächter wird von den Bonzen verspottet.
5. Szene: Die Kinder beten für ihre Mutter und erhalten ein Vorzeichen ihres Todes.
6. Szene: Gratias Hinrichtung wird berichtet. Jacundonus bekehrt sich schließlich vom Tyrannen zum reuigen Sünder.

Allegorischer Epilog (vertont)

Das Stück ist in der für jesuitische Tragödien häufigen dreiaktigen Form aufgebaut, wobei die komponierten Teile die gesprochenen Teile umrahmen. Somit ergeben sich bei drei gesprochenen Akten vier komponierte Teile, nämlich Prolog, Chorus I, Chorus II und Epilog. Im Zentrum des Stücks steht Gratia als „Zentralheldin“, die eine bestimmte Haltung exemplarisch verdeutlicht, welche im Rahmen eines moraltheologischen „Tugendsystems“ der Jesuiten interpretiert werden muss.

Die Begriffe „Zentralheldin“ und „Tugendsystem“ bedürfen dabei einer näheren Erläuterung. Szarota klassifiziert in ihrer Einleitung zum I. Band ihrer Periochen-Edition verschiedene „Stücktypen“ des Jesuitentheaters, wobei sie diese zwar nicht ganz konsequent und systematisch benennt, jedoch die gesamte Theaterproduktion überzeugend zu erfassen vermag.³³⁸ Ein sehr häufiger Stücktypus, der auch im Falle der *Mulier fortis* vorliegt, ist das *klassische Stück mit dramatischem Zentralhelden*, wobei „klassisch“ so viel bedeutet wie „aristotelisch“. Dieses Stück ist also aufgrund seiner „geschlossenen“ Form vergleichbar mit einer Tragödie von Calderón oder Corneille, beispielsweise werden die Ständeklausel und die Regel der drei Einheiten eingehalten. Allerdings liegt bei allen jesuitischen Autoren aufgrund des christlichen Kontextes ein von der aristoteli-

³³⁸ Vgl. Szarota, Einleitung Bd. I, S. 32-57.

schen Tradition abweichendes Verständnis der „tragischen Schuld“ vor: Diese führt nicht notwendigerweise zur Katastrophe, sondern es gibt für den tragischen Helden infolge des göttlichen Gnadenangebots bis zur Stunde des Todes immer eine Möglichkeit zu Umkehr und Buße. Diese Möglichkeit wird in der letzten Szene der *Mulier fortis* vom tyrannischen König Jacundonus auch wahrgenommen, indem er nach der Tötung seiner Frau selbst zum Christentum übertritt. Der Begriff „Zentralheld“ bedeutet nach Szarota, dass am dargestellten Helden eine zentrale Tugend (*virtus*) oder ein Laster (*vitium*) exemplifiziert wird, in diesem Falle die *constantia* (Beständigkeit); „dramatisch“ heißt dabei, dass die Handlung auf einige Schlüsselszenen konzentriert wird, während beim „epischen Zentralhelden“ eine breitere Darstellung im Erzählstil gewählt wird. Häufige Sujets mit dramatischem Zentralhelden sind im Laufe der Geschichte des Jesuitentheaters Gestalten wie z.B. Mauritius, Sigismund oder Hermenegild.

Das von Szarota angesprochene „Tugendsystem“ der Jesuiten ist im Katechismus des Petrus Canisius (1521-1597)³³⁹ und, in ausgefeilter Form, in den moraltheologischen Schriften des Gregor von Valencia (1549-1603) ausgebildet worden. Gregor war Professor für Moraltheologie in Dillingen und Ingolstadt und schrieb einen vierbändigen Kommentar zur *Summa Theologiae* des Thomas von Aquin, dessen dritter Band die Moraltheologie behandelt.³⁴⁰ Diese stellte im 17. und 18. Jahrhundert eine ausgesprochene Domäne der Jesuiten dar, da sie als Erzieher auch auf die moralische Bildung ihrer Zöglinge Einfluss zu nehmen hatten.³⁴¹ Wichtig für die jesuitische Moraltheologie ist, dass die Tugenden und Laster in eine bestimmte Systematik mit einer klaren Rangordnung gebracht werden, aus der man den moralischen Stellenwert einzelner menschlicher Verhaltensweisen entnehmen kann. Szarota setzt aufgrund umfangreicher Forschungsarbeit voraus, dass Gregors Kommentar durch seine häufige Rezeption im Theologiestudium so wirkmächtig war, dass er eine normative Bedeutung für die Autoren des Jesuitentheaters hatte. Gegen diese Auffassung spricht allerdings der Umstand, dass nicht alle (teilweise sehr jungen) Verfasser von Jesuitendramen spezialisierte Moraltheologen waren, so dass sie sich auf die letzten Feinheiten dieser Systeme verstanden hätten. Die Grundzüge der Tugendlehre waren jedoch Gemeingut jesuitischer Lehrüberlieferung. Die Tugend der *constantia* erscheint in Gregors System als eine „Teiltugend“ der *fortitudo* (Tapferkeit), welche bekanntlich zu den klassischen Kardinaltugenden gerechnet wird. Szarota weist überzeugend nach, dass jesuitische Märtyrertragödien in der

Regel zur Tugend der *fortitudo* hin erziehen sollten, also zu einer „weltlichen“ Tüchtigkeit.

3.3.2.1. Umgang mit der Stoffquelle

Der Stoff der Handlung ist aus der Kirchengeschichte des Jesuiten Cornelius Hazart entnommen, die 1678 in Wien in deutscher Sprache erschien.³⁴² Verglichen mit der tatsächlichen Lebensgeschichte Gratias, die eigentlich Hosokawa Tamako hieß und von 1563 bis 1600 lebte, weist Hazarts Darstellung bereits Züge frommer Legendenbildung auf, was auch die Umbenennung von Personen einschließt.³⁴³ Gratias Ehemann hieß in Wirklichkeit Hosokawa Tadaoki und war keineswegs König von Japan, sondern lediglich ein hoher Adliger, und Gratia starb nicht im Zuge von Christenverfolgungen, sondern bei politischen Machtkämpfen rivalisierender Familienclans. Immoos rekonstruiert die Lebensgeschichte Tamakos in der religionsgeschichtlichen Einleitung zur Edition sorgfältig.³⁴⁴ Nach dem Tod des Kaisers Hideyoshi, der seit dem Jahre 1587 Maßnahmen gegen Christen ergriffen hatte, unterstützte eine Gruppe von Fürsten, unter denen sich auch Christen befanden, dessen Sohn Hideyori. Gegen diese Gruppe trat der Feldherr Ieyasu auf, zu dessen Partei auch Gratias Ehemann gehörte. Die Partei Hideyoris entführte Familienangehörige der Parteigänger Ieyasus, um diese zum Abfall von ihrem Anführer zu bringen. Unter diesen Geiseln befand sich auch Gratia, ihr Martyrium hatte also rein politische Motive. Dieser Sachverhalt zeigt, dass es auch im Jesuitenorden Tendenzen zu verfälschender Geschichtsdarstellung zu Gunsten der eigenen Propaganda gab. Der Textdichter Adolph hat seine Quelle gestraft und im Sinne dramatischer Szenenführung konzentriert. Es treten nur wenige Nebenfiguren auf, während die Antagonisten abwechselnd fast ständig auf der Bühne zu sehen sind. Um die Kernaussage hervorzuheben, dass die Seele in Widerwärtigkeiten stand halten soll, wird diese in den vertonten Teilen auf allegorischer Ebene dargestellt. Zur Veranschaulichung dieser Kernaussage dient dabei als symbolisches Requisit die „Säule der Beständigkeit“, die im Prolog von den feindlichen Mächten beinahe zum Umsturz gebracht wird.

³⁴² C. Hazart, Kirchengeschichte, Wien 1678, S. 70-73. Der Textauschnitt ist abgedruckt in DTÖ 152, Anhang S. 61-64 sowie in Dietrich 2002, S. 172-178.

³⁴³ Der Name Jacundonus ist beispielsweise von Hazard in einem völlig anderen Zusammenhang verwendet worden: in Wirklichkeit gab es einen japanischen Feldherrn namens Justus Ucondonus, der sich zum Christentum bekannte und deshalb 1587 von Kaiser Hideyoshi verbannt wurde (vgl. Dietrich 2002, S. 115). Bei Hazart wird daraus der Name Jucundonus, mit dem Gratias Ehemann bezeichnet wird.

³⁴⁴ DTÖ 152, Einleitung S. XVf..

³³⁹ Petrus Canisius: Der Große Katechismus. *Summa doctrinae christianae* (1555). Ins Deutsche übertragen und kommentiert von Hubert Filser und Stephan Leimgruber, Regensburg 2003 (Jesuitica, Bd. 6).

³⁴⁰ Gregorii de Valentia *Commentariorum theologicorum tomi quattuor*, Ingolstadii 1603.

³⁴¹ Vgl. dazu ausführlich Fülöp-Miller 1929, S. 181-248.

Bei der Durchsicht der szenischen Gliederung fällt auf, dass die Handlung insgesamt recht schleppend vorangeht: der erste Akt dient der Exposition der Figuren und des dramatischen Grundkonflikts, der zweite und dritte Akt stellen lediglich weitere Eskalationsstufen dar, ohne dass neue Aspekte hinzutreten und die Situation maßgeblich verändern. Aufgrund der Verbohrtheit des Jacundonus und der Standhaftigkeit Gratias erscheint eine Lösung des Konflikts nirgends in Sicht. Dieser Mangel an eigentlicher Handlung bewirkt eine sehr statische Personencharakteristik; Der Textdichter Johann Baptist Adolph stellt zwar die Moral des Stückes deutlich heraus, muss sie aber durch Elemente der Unterhaltung ausgleichen, damit sich das Publikum nicht langweilt.

3.3.2.2. Lehrhafte Elemente

Die belehrenden Elemente der Tragödie werden an folgenden Stellen deutlich:

1. Im gesamten Stück wird Gratia als vorbildliche Frau dargestellt.
2. In verschiedenen Szenen des Stückes werden auch ihre Kinder als vorbildlich hingestellt:
 - sie haben den Katechismus auswendig gelernt (1. Akt, 2. Szene);
 - sie sind bereit zum Märtyrertod (2. Akt, 6. Szene);
 - sie verhalten sich klug angesichts des Feindes, indem sie sich nicht täuschen lassen (3. Akt, 2. Szene).

Diese Vorbildlichkeit von Frau und Kindern bestätigt Szarotas These von der Vorherrschaft von Ehe- und Familienfragen im Jesuitentheater um 1700.

3. Der Prolog belehrt über die Wirkung von Affekten: die Einflüsse von Zorn und Grimm können zwar Schaden anrichten, jedoch die Tugend der *constantia* letztlich nicht überwinden.
4. Die Chöre und der Epilog preisen den Wert der Beständigkeit und lehren, sich in einer Notlage nicht von ihr abzuwenden, sondern auf den endgültigen Lohn (im Jenseits) zu hoffen.
5. Der König spricht in der letzten Szene aus, was er aus den Begebenheiten gelernt hat, nämlich dass es gut ist, seine Affekte zu beherrschen (III 6, 56: „Lernt den Zorn zu unterdrücken; denn kurz ist der Zorn, der Vorläufer eines langen Schmerzes“).³⁴⁵ Das Stück erhebt also den erzieherischen Anspruch, zum sozialen Frieden unter den Menschen beizutragen.

³⁴⁵ Originaltext: *Discite furorem premere; nam brevis furor longi est doloris prodromus.*

3.3.2.3. Unterhaltende Elemente

Die unterhaltenden Elemente dieser Tragödie lassen sich in drei Bereiche untergliedern:

- Szenische Unterbrechungen der Haupthandlung
- Darstellung von Gewalt und Kampf
- Einsatz von Musik.

Der dritte Punkt wird im folgenden Abschnitt behandelt, so dass es hier zunächst um die beiden ersten Punkte gehen soll. Zunächst fällt auf, dass dieses Stück Szenen enthält, die für den Fortgang der dramatischen Handlung nicht nötig sind, sondern diese im Gegenteil unterbrechen, um dem Unterhaltungsbedürfnis des Publikums zu genügen. Dies trifft auf folgende Szenen zu:

1. Akt, 4. Szene: Nach dem dargestellten Triumphzug treten jugendliche Soldaten auf und bieten einen Waffentanz dar. Für die jugendlichen Akteure bedeutete dies neben der Freude an schöner Bewegung zugleich die Darstellung eines gesellschaftlich erwünschten Heldenideals und diente somit erzieherisch zur Festigung der Konformität. Diese „Balletteinlage“ wurde natürlich von Musik begleitet, wodurch das Publikum ein synästhetisches Erlebnis genießen konnte.

Zweiter Akt, 3. Szene: Es wird die Gewissensqual einer „menschlich“ handelnden Nebenfigur dargestellt, nämlich eines Dieners, der seinem Auftrag, die Königin zu bewachen, nicht nachgekommen ist. Diese Nebenfigur trägt zur Handlung des Stückes nichts Wesentliches bei, aber sie schafft ein Identifikationsangebot für „einfachere“ Menschen, die sich vielleicht in (ähnlich unbedeutende) „lässliche“ Sünden verstrickt fühlten.

Zweiter Akt, 4. Szene: Ein Fechtmeister führt seine Kunst vor. Wie das Titelblatt der Perioche verrät, trat an dieser Stelle der Fechtmeister Antoine Verlet in Erscheinung, der für eine entsprechende Ausbildung der Schüler zu sorgen hatte.³⁴⁶ Das Publikum wird also durch den optischen Reiz eines „edlen“ Kampfes unterhalten. Am Anfang dieser Szene erfolgt auch eine ästhetische Reflexion, wenn es heißt: „Sorgen muß man mit Freuden mischen, und Bitteres mit Angenehmem mildern“ (V. 1).³⁴⁷ Unterhaltung erscheint also explizit als notwendige „Medizin“ gegen zu viel Tragik auf dem Jesuitentheater.

Dritter Akt, 4. Szene: Ein Tanz der Bonzen wird vorgeführt, ohne dass dieser für den Fortgang der Handlung notwendig wäre. Sicherlich wurde auch zu diesem Tanz Musik eingesetzt, die jedoch nicht in der Partitur enthalten ist.

³⁴⁶ Verlets Name erscheint sogar auf dem Titelblatt der Perioche als *lanista et choragus* direkt unter dem des Komponisten mit der Anmerkung „*saltus instruxit*“ („hat die Tänze einstudiert“).

³⁴⁷ Originaltext: *Miscenda curis gaudia, et acerbum favo contemplandum.*

Wahrscheinlich hat man dafür Musik aus einem Standardrepertoire für derartige Zwecke verwendet. Obwohl die Bonzen Bestandteil der „bösen heidnischen Welt“ sind, bereitet es dem Autor keine Schwierigkeiten, dem Publikum durch eine solche Darbietung Unterhaltung zu verschaffen.

Der wichtigste und zugleich schwierigste Aspekt der Unterhaltung im vorliegenden Stück ist die häufige Gewaltdarstellung. Diese wird an einigen Stellen auch mit erotischen Reizen in Verbindung gebracht, was auf die Verwendung von *sex and crime* als Publikumsanreiz hinausläuft, allerdings nicht als Selbstzweck, sondern im Zusammenhang mit der lehrhaften Absicht. Hier folgt zunächst eine Zusammenstellung der wesentlichen Formen von (stärkerer und schwächerer) Gewaltdarstellung im vorliegenden Stück, die sich auf die Figur des Jacundonus konzentriert:

2. Akt, 2. Szene: Jacundonus ordnet die Auspeitschung seiner Frau an.

2. Akt, 5. Szene: Jacundonus fällt über seine Kinder her (Regieanweisung: „Der König faßt die Tochter an der Kehle, um sie zu erwürgen“) und kann nur durch Einschreiten eines Hofherren davon abgebracht werden, ihnen etwas anzutun. Am Ende droht er ihnen damit, sie „den Hunden zum Fraß [zu] geben“.

3. Akt, 1. Szene: Nur die äußere Schönheit seiner Frau und ihre völlige Unterwürfigkeit halten Jacundonus davon ab, sie den Folterknechten zu übergeben. Erotische Anziehung und Brutalität ringen in ihm (der Text verwendet die gemäßigeren Begriffe „Liebe“ und „Zorn“).

3. Akt, 2. Szene: Botenbericht von den Details der Folterung der Königin. Ohne Übertreibung kann man an dieser Stelle wohl von einer Nähe zum Horrorgenre sprechen.³⁴⁸

3. Akt, 3. Szene: Jacundonus bedroht seine Frau mit einem Dolch und wird ein zweites Mal durch ihre erotischen Reize davon abgehalten, ihr etwas anzutun.

Elemente der Vorausdeutung verstärken den Reiz des Unheimlichen, der von Jacundonus ausgeht und erhöhen dadurch die Spannung:

- In der Katechismusszene erschreckt ein Erdbeben die Kinder als böses Omen.
- In der vorletzten Szene verlischt beim Gebet der Kinder eine Kerze, um den in diesem Moment außerhalb der Bühne erfolgenden Tod Gratias zu versinnbildlichen.

Hinzu kommen als weitere Elemente menschlicher Gewalttätigkeit und Bosheit:

- Sachbeschädigung: Im Prolog versuchen Zorn und Grimm, die Säule der Beständigkeit umzustürzen.
- Denunziation: 2. Akt, 1. Szene: Der charakterlose Höfling Orcamus klagt die Königin als religiöse Unruhestifterin an.

Für unsere Zeit ist es selbstverständlich, dass die Darstellung von Gewalt für Unterhaltungszwecke benutzt wird, man denke dabei nur an die Bereiche Kino und Fernsehen. Dass die Vorliebe für die Rezeption tragischer Schicksale auch eine anthropologische Konstante darstellt, ist aus der ästhetischen Reflexion über den Zweck des Theaters deutlich geworden: Jakob Masens Äußerungen haben gezeigt, dass die klassische Katharsis-Lehre im Zentrum der jesuitischen Tragödientheorie steht, derzufolge die Erzeugung von Furcht und Mitleid im Theater den Zweck erfüllt, den Zuschauer von Lastern zu reinigen (vgl. Kapitel 2.1.2.1). Die barocke Tragödiendichtung setzte dabei in Anknüpfung an Seneca und die stoische Affektenlehre vor allem auf eine Schockwirkung auf die Zuschauer.³⁴⁹ Die Darstellung von *sex and crime* war dabei jedoch nicht Selbstzweck, sondern stand im Dienste der Lebensbewältigung. In einer Epoche, in der Krieg und Pest, also reale Schicksalsschläge, zur Alltagsrealität gehörten, hatten Tragödien eine andere Funktion als heute. Der niederländische Dichter und Philologe Daniel Heinsius (1580-1655) bezeichnete die Tragödie als „Ringschule zur Übung der Affekte“ (*palaestra affectuum*),³⁵⁰ die den Zuschauer vorübergehenden Überbeanspruchungen aussetzt, um ihn durch das Miterleben schrecklichster Szenen an Extremsituationen zu gewöhnen (*assuetudo*). Wie ein kampferprobter Veteran, der dem Feind unerschrocken und vernunftgelenkt begegne, lerne der Zuschauer so, alle psychischen Belastungen auszuhalten und dabei ein gelassenes Mittelmaß der Gefühle zu bewahren.³⁵¹ Insofern greifen bei der vorliegenden

³⁴⁹ Der bewirkte Schock wird mit einem körperlichen Schlag (*ictus*) verglichen, dem man sich zunächst nicht entziehen kann, dessen Bewältigung aber eine Lebensaufgabe darstellt. Vgl. Seneca, *De ira* II,4,1f.: „Und damit du weißt, wie Leidenschaften (*affectus*) entstehen oder wachsen oder sogar sich hinreißen lassen: Es ist die erste Regung dem Willen nicht unterworfen, gleichsam eine Vorbereitung der Leidenschaft und eine Art von Androhung; die zweite geschieht mit Willen [...]; die dritte, die über die Vernunft gesiegt hat, ist nicht mehr Herr ihrer selbst. [...] Jenem ersten Stoß (*ictus*) gegen unsere Seele vermögen wir mit Hilfe der Vernunft nicht auszuweichen [...]. Derartiges kann die Vernunft nicht überwinden, Gewohnheit vielleicht, und ständige Aufmerksamkeit mindert es.“

³⁵⁰ Vgl. Heinsius 1611, Kapitel 2, S. 22.

³⁵¹ Vgl. Büttner/ Heinen 2004, S. 28-38. Im 16. und 17. Jahrhundert gab es speziell in den Niederlanden eine ausgeprägte neustoische Bewegung, als deren Hauptvertreter Justus Lipsius (1547-1606) anzusehen ist. Dessen moralphilosophisches Werk *De constantia* (1584) verbreitete sich rasch in ganz Europa. Es weist in der Tradition Senecas einen Weg zu psychischer Stabilität und Handlungsfähigkeit.

³⁴⁸ In der späteren Operngeschichte wurden ähnliche dramatische Wirkungen wie hier etwa im 2. Akt von Puccinis *Tosca* durch eine Folterung im Nebenraum erzielt.

Tragödie die drei Funktionsbereiche Belehrung, Unterhaltung und seelische Erschütterung ineinander.

3.3.3. Eine österreichische Interpretation der *Mulier fortis*

Die Wiener Musikforscherin Margret Dietrich hat in ihrer gründlichen wissenschaftlichen Untersuchung der *Mulier fortis* aus dem Jahre 2002 den Schwerpunkt auf die Aufführung des Stücks *coram maiestatis* gelegt, das heißt sie interpretiert das Stück als politische Äußerung. Da mein eigener Forschungsansatz einen völlig anderen Schwerpunkt setzt, möchte ich an dieser Stelle in eine kritische Diskussion mit Dietrich eintreten.

Dietrichs Interpretationsthese besagt, dass die Figur der Gratia in diesem Stück im Hinblick auf Kaiserin Eleonore, die Frau Leopolds I., entworfen ist, der sie im Sinne eines „Herrscherinnenspiegels“ vorgehalten werden sollte.³⁵² Diese Interpretation verfehlt m. E. die volle Aussageintention des Textes und der Aufführung, da sie davon ausgeht, dass das Stück nur im Hinblick auf eine einzige anwesende Person entworfen ist. Dietrich begründet ihre These mit folgenden, über den ganzen Text verstreuten Argumenten:

1. Kaiserin Eleonore werde in Nekrologen aus dem Jahre 1721 ebenfalls als „*Mulier fortis*“ gepriesen.³⁵³
2. Kaiserin Eleonore habe sich zeit ihres Lebens an dem Erbauungsbuch *De imitatione Christi* des spätmittelalterlichen Mystikers Thomas von Kempen (1379-1471) orientiert, das in der 5. Szene des 2. Aktes der *Mulier fortis* eine zentrale Rolle spielt.³⁵⁴ Dort wird dargestellt, wie der „Schnüffler“ Colinus das in Gratias Besitz entdeckte Buch dem König Jacundonus zeigt. Diese Szene betrachtet Dietrich als die Schlüsselszene des ganzen Stücks.³⁵⁵
3. Am Tag der Aufführung, dem 31. Juli 1698, sei Eleonores Namenstag nachgefeiert worden.³⁵⁶

4. Eleonore habe ihr gesamtes Leben nach spirituellen Grundsätzen ausgerichtet. Dies mache sich vor allem darin bemerkbar, dass sie eigentlich ins Kloster eintreten wollte und nur auf Druck ihrer Eltern ein Leben als Ehefrau führte.³⁵⁷

Meine Gegenthese lautet: Die Wirkungsintention der *Mulier fortis* war nicht ausschließlich und auch nicht in erster Linie auf Kaiserin Eleonore gerichtet, sondern das Stück ist ein Beispiel für die zeittypische Thematisierung von Ehe- und Familienproblemen im Jesuitentheater. Es propagiert ein als allgemeingültig angesehenes Frauenideal entsprechend dem oben dargestellten jesuitischen Tugendkodex, und zwar unabhängig von Rang und Stand der betreffenden Zuhörer. Die in Gratia von Tango verkörperte *Mulier fortis* zeichnet sich dabei in zweifacher Hinsicht aus, nämlich als standhafte Christin und als sorgende Mutter.

Folgende Argumente können die Gegenthese stützen:

1. Die von Dietrich postulierte „Spiegelung“, d.h. die Parallelisierung der Gratia-Figur mit der Person Eleonores ist unstimmtig, da die tatsächlichen Lebenssituationen der beiden königlichen Frauen gänzlich verschieden waren. Eleonore ist keine Märtyrerin des Glaubens, da sie nicht mit einer andersgläubigen Umgebung konfrontiert war.
2. Wenn tatsächlich eine direkte Parallelisierung von Eleonore und Gratia intendiert wäre, dann wäre die logische Entsprechung zu dem Tyrannen Jacundonus doch offenbar Kaiser Leopold, was ganz undenkbar ist.
3. Die Perioche zur *Mulier fortis* nennt unter den anwesenden Herrschaften an erster Stelle Kaiser Leopold. Wenn es eine Entsprechung zwischen Eleonore und Gratia gäbe, dann wäre nicht zu erklären, dass bzw. warum ihm in dem vorliegenden Stück überhaupt keine Rolle zugewiesen wird.
4. Am Schluss des Stücks erfolgt keine *Licenza*, in der die Namen der anwesenden Herrscher explizit genannt werden. Wenn Johann Baptist Adolph die Absicht einer besonderen Hervorhebung Eleonores gehabt hätte, hätte er sie an dieser Stelle deutlich machen können, wie andere Jesuitentheaterstücke deutlich zeigen.³⁵⁸

Gegen die vier von Dietrich vorgebrachten Argumente lassen sich außerdem folgende Einwände formulieren:

³⁵⁷ Dietrich drückt diesen Sachverhalt folgendermaßen aus: „Eleonore fühlte sich ursprünglich berufen, Braut Christi zu werden und im Kloster Münstereifel ihr Leben ganz dem himmlischen Bräutigam zu überantworten. Ihr Vater sah ihren Lebensweg aber dynastisch-politischen Zielen gewidmet.“ (Dietrich 2002, S. 107).

³⁵⁸ Bestes Beispiel hierfür ist der Epilog der *Nundinae Deorum*, in dem explizit der *Hercules Austriae* gefeiert wird.

³⁵² Dies wird besonders deutlich auf S. 108, wo es heißt: „Ja, Eleonore Magdalena Theresia war die *Mulier Fortis*, die starke Frau, der man den kostbaren Samen anvertrauen konnte nach dem alttestamentarischen Wort: *Streu getrost deine Saat aus zur Fortpflanzung deines Geschlechts*.“ (Zuvor war von den Schwierigkeiten Kaiser Leopolds die Rede, eine passende Mutter für seinen Nachwuchs zu finden.)

³⁵³ Vgl. Dietrich 2002, S. 89. Leider bleibt die Verfasserin Zitat und Beleg dieser Nekrologquellen schuldig.

³⁵⁴ Vgl. Dietrich 2002, S. 89.

³⁵⁵ Vgl. Dietrich 2002, S. 122.

³⁵⁶ Vgl. Dietrich 2002, S. 90.

1. Die erwähnten Nekrologe entstanden 23 Jahre später, was eine direkte Bezugnahme wenig wahrscheinlich macht. Die Figur der *Mulier fortis* hingegen ist, wie Dietrich richtig feststellt, ein Idealbild der Frau aus dem alttestamentlichen Buch der Sprichwörter und somit Gemeingut der christlichen Überlieferung.³⁵⁹ Gedanklich handelt es sich dabei aber um ein Vorbild für Frauen schlechthin, nicht speziell für Königinnen.

2. Die *Imitatio Christi* war zur Zeit der Kaiserin Eleonore ein weit verbreitetes Erbauungsbuch. Dass Eleonore es gelesen hat, stellt also keine „Besonderheit“ ihrer Person dar, die dessen Erwähnung in einem Theaterstück als besondere „Anspielung“ nötig macht. Zudem ist dieses Buch innerhalb der Szene II, 5 nur der Auslöser für die folgende Musterung der Kinder, die im Zentrum steht.

3. Der Text dieses Stücks sowie die in der Edition abgedruckte archivalische Notiz aus den *Litterae annuae*³⁶⁰ sagen nichts darüber aus, dass der Namenstag Eleonores an diesem Tag nachgefeiert wurde. Einen Beleg für diese Behauptung bleibt Dietrich schuldig.

4. Die Feststellung, dass Eleonore zum Heiraten gezwungen wurde und eigentlich ins Kloster eintreten wollte, weist m. E. deutliche Züge einer frommen Bemäntelung eines familiären Konfliktes auf. Gegenüber der Zuverlässigkeit der von Dietrich hierfür verwendeten Quelle ist vor allem deswegen Skepsis angebracht, da es sich um eine Trauerrede eines jesuitischen Dompredigers anlässlich von Eleonores Beerdigung im Jahre 1720 handelt.³⁶¹ Leichenreden sagen in der Regel wenig über die wahren Handlungsmotive im Leben einer Person aus.

An Dietrichs Gedankengang und Sprache fällt generell auf, dass sie zu einer verklärenden Hochstilisierung der von Kaiserin Eleonore verkörperten Lebenseinstellung neigt. Einige besonders auffällige Beispiele seien hier angeführt:

Als besondere Tugend habsburgischer Herrscherinnen des 17. Jahrhunderts nennt Dietrich die Leistung einer „absoluten Selbsthingabe an die katholische Dynastie von Gottes Gnaden“.³⁶²

„Natürlich lag in dieser Selbsthingabe auch ein heiliges Faszinosum.“³⁶³

„Vor der versammelten kaiserlichen Familie werden die Erfolge, die Früchte einer verantworteten Anpassungshaltung in der Person der Gratia gezeigt, [...]“³⁶⁴

³⁵⁹ Spr 31,10-31.

³⁶⁰ DTÖ 152, S. 64.

³⁶¹ Casparo Mändl: Das schöne Tugend-Kleid, Augsburg 1720. Beleg bei Dietrich 2002, S. 106, Fußnote 48.

³⁶² Dietrich 2002, S. 85.

³⁶³ Ebd., S. 101.

³⁶⁴ Ebd., S. 121.

„Die geistige Führung der katholischen Kirche hat einen jahrtausendealten Atem; die Tradition wirkt darin lebendig und identitätsstiftend.“³⁶⁵

Bei aller Bemühung um historische Genauigkeit zeigen diese Zitate eine äußerst affirmative und unkritische Einstellung Dietrichs zur habsburgischen Monarchie, die sich einem nicht-österreichischen Interpreten nur schwer erschließt.

3.3.4. Konzeption der komponierten Teile

Wenn man die Partitur zu *Mulier fortis* betrachtet, stellt sich zunächst eine gewisse Enttäuschung ein. Verglichen mit den dramatischen Vorgängen im Tragödiertext ist die Gestaltung der komponierten Teile insgesamt weniger ergiebig. Dennoch ist zu fragen, was diese Musik zur Interpretation des Stücks beiträgt und wie sie die belehrenden und unterhaltsamen Tendenzen des Textes unterstützt. Die Partitur stammt von Johann Bernhard Staudt, über dessen Biographie einige wenige Daten vorliegen.³⁶⁶ Im Hinblick auf das gesamte Stück kann man zunächst folgende Beobachtungen machen:

1. Die Partitur ist (absolut und im Verhältnis zum Text) umfangreicher als diejenige der *Laetitia temperata*. Dies deutet auf einen höheren Stellenwert der Musik als dramatisches Gestaltungsmittel hin. Von den 27 Musiknummern sind 12 Arien (einschließlich Mischformen), 8 Rezitative, 5 Instrumentalstücke und 2 Chöre.

2. Die Anzahl der Rezitative und Arien ist fast gleich, im Unterschied zur *Laetitia temperata* gibt es also deutlich mehr Rezitative. Diese sind eher schlicht, lassen jedoch sehr wohl eine textbezogene Ausformung erkennen.³⁶⁷ Gelegentlich werden ganze dramatische Szenen rezitativisch dargestellt (Beispiele: Nr. 2 und Nr. 4).

3. Die Arien sind teilweise sehr kurz (Beispiele: Nr. 13 und Nr. 14), teilweise ausladender gestaltet (mit ABA-Form und mehreren Strophen). Die größeren Arien stechen aus der Gesamtheit der Musiknummern deutlich hervor, da sie häufig prägnant ausgearbeitet sind (Beispiele: Nr. 10 und Nr. 12). Eine Besonderheit Staudts ist folgendes formale Merkmal: Wenn die Arien Ritornellteile aufweisen, befinden sich diese niemals am Anfang, sondern stets in der Mitte und am Ende der Arie.

³⁶⁵ Ebd., S. 145.

³⁶⁶ Vgl. Kramer 1965, S. 21-27.

³⁶⁷ Gegen Kramer 1965, S. 77.

4. Die Singstimmen stehen im Vordergrund; sie sind einfach geführt und weisen einen geringen Ambitus auf,³⁶⁸ dafür passen sie sich immer genau dem Sprechrhythmus und dem rhetorischen Gestus des lateinischen Textes an. Der Komponist hat sich also über die Textaussage sorgfältig Gedanken gemacht, während er sich mit virtuosen Ausdrucksmitteln auffällig zurückhielt.

5. Bei der Instrumentierung kommen zur Streichergruppe zwei Trompeten hinzu, die vorwiegend in den Ritornellteilen der Arien und Chöre eingesetzt werden.

6. An selbständigen Instrumentaleinlagen gibt es eine Einleitungssinfonia zum II. Chorus (Nr. 11), die Ballettmusiken (Nr. 8 und Nr. 9) und zwei Ritornelle, die das Bühnengeschehen begleiten (Nr. 23 und 25). Sie sind musikalisch recht unscheinbar.

7. Hinsichtlich der Tonarten kann man auch bei diesem Stück ein Überwiegen von C-Dur, G-Dur und A-Dur feststellen. Molltonarten und b-Tonarten sind ganz selten. Die einzelnen vertonten Abschnitte haben jeweils eine Schwerpunktonart (Prolog: C-Dur, Chorus I: G-Dur, Chorus II: A-Dur, Epilog: C-Dur).

8. Staudt bevorzugt den 4/4-Takt, nur ganz selten verwendet er eine ungerade Taktart (3/2 und 6/8), und zwar dann, wenn jemand gepriesen wird (Beispiele: Nr. 17 und Nr. 22).

9. Die Harmonik weist große Ähnlichkeiten mit der *Laetitia*-Partitur auf. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass durch die große Flüchtigkeit der Generalbass-Aussetzung in der DTÖ-Edition der harmonische Verlauf stellenweise sehr verunklart wird.³⁶⁹

Die Bearbeiter der Edition gehen in ihrer musikwissenschaftlichen Einleitung auch kurz auf die Funktion der verwendeten Musik ein und nennen dabei:

- eine „realistische“ Funktion im Sinne von „Inzidenzmusik“, beispielsweise beim Jubelchor Nr. 7,
- eine „bewegungsbestimmende“ Funktion im Sinne operntypischer Entsprechung von Musik und Bewegung,
- eine „erzieherische“ Funktion im Falle der Tänze und des Fechtkampfes,
- eine „verkündigende“ Funktion bei den Botschaften, die innerhalb der allegorischen Chorus-Teile deklariert werden.

Der Existenz dieser verschiedenen Funktionen kann man zustimmen; die erzieherische Funktion beschränkt sich allerdings m. E. nicht auf die Tanz- und

Fechteinlagen, sondern steht in einem engen Bezug zur verkündigenden Funktion, da die *Mulier fortis* in diesem Stück auch als Erziehungsideal propagiert wird. Auffällig ist ferner, dass eine unterhaltende Funktion von Text und Musik völlig übersehen wird. Für falsch halte ich die Auffassung der Herausgeber, dass die Gesangspartien schwer zu singen seien und daher von professionellen externen Kräften übernommen werden mussten.³⁷⁰ Die Singstimmen sind vielmehr so einfach geführt, dass sie problemlos von Zöglingen des Konvikts, also von eigenen Schülern, übernommen werden konnten. Ein Blick in das Darstellerverzeichnis der Perioche zeigt deutlich, dass auch die Sänger allesamt dem Netzwerk der verschiedenen jesuitischen Bildungseinrichtungen zugehörten und nicht etwa „von außerhalb“ ausgeliehen wurden.³⁷¹ Zudem machte keiner von ihnen eine Karriere als Sänger; das zeigt, dass es sich nicht um professionelle Spitzenkräfte handelte, sondern um „normale“ Schüler und Studenten.

3.3.4.1. Der Prolog

Der Prologteil stellt den Sieg der Beständigkeit über ihre Widersacher dar und besteht (in der DTÖ-Edition)³⁷² aus insgesamt sechs Nummern:

Nr. 1: *Constantia* stellt sich selbst vor (Arie mit Ritornell, G-Dur).

Nr. 2: *Furor* und *Crudelitas* (Raserei und Grausamkeit) greifen die Säule der *Constantia* an, so dass sie in eine Schiefelage gerät (Rezitativ-Szene, G-Dur).

Nr. 3: Die bedrängte *Constantia* stützt die Säule ab (Rezitativ, e-Moll).

³⁷⁰ DTÖ 152, Einleitung S. XIII: „Die Besetzungsliste, aber auch die Ansprüche an das Können der Ausführenden zeigen, daß man bei der Aufführung mit geschulten Sängern rechnete. Da Musik nicht zu den Unterrichtsgegenständen gehörte, wäre im übrigen eine Ausführung durch Schüler, selbst wenn wie beim Textvortrag auf den jeweiligen Stand ihrer Kenntnisse und ihr Alter Rücksicht genommen worden wäre, auch am pädagogischen Zweck vorbeigegangen. Die Heranziehung von ausgebildeten Kräften erlaubte überdies, die musikalische Gestaltung auf einem Niveau zu halten, das der dargelegten anspruchsvollen Funktion der Musik im Stück angepaßt war.“

³⁷¹ Laut Angaben der Perioche waren die Rollen von *Crudelitas*, *Inquietudo*, *Adversitas*, *Praemium* und *Poenitudo* von Zöglingen des jesuitischen Musikseminars St. Ignatius und Pankratus besetzt. Die Sängerdarsteller der *Constantia* und des *Furor* waren als Sänger (Gesangslehrer?) am Professhaus der Jesuiten tätig, wobei Laurentius Pfeiffer zusätzlich als *Jurista*, also „Jurastudent“ bezeichnet wird. Es ist davon auszugehen, dass er zuvor an der (von den Jesuiten geführten) Artistenfakultät studiert hat, also selbst Jesuitenzögling war. Somit gehörten alle auftretenden Sänger entweder als Schüler oder als fest angestellte Kräfte zum jesuitischen Bildungssystem in Wien.

³⁷² Die Originalquelle hat keine Nummerierung. Grundsätzlich übernehme ich die Nummerierung der DTÖ; in den Fällen, in denen die Entscheidung der Herausgeber fragwürdig scheint, merke ich dies an.

³⁶⁸ Beispiele: Der Sänger der *Constantia* (als Hauptdarsteller) hat in der Arie Nr. 1 einen Ambitus von fis² bis e³ zu bewältigen, also weniger als eine Oktave.

³⁶⁹ Ein großer Mangel dieser Edition besteht in den zahlreichen Fehlern im Notensatz.

Nr. 4: *Inquies* und *Poenitudo* (Unruhe und Reue) kommen *Constantia* zu Hilfe und fesseln die beiden Angreifer (Rezitativ-Szene, C-Dur).

Nr. 5: *Inquies* und *Poenitudo* kommentieren ihren Erfolg (Duett, C-Dur).

Nr. 6: *Constantia* zieht die Lehre aus der Situation (Arie, C-Dur).

Es handelt sich bei diesem Prolog um ein „Drama im Kleinen“, denn der Inhalt der gesamten Tragödie wird darin in geraffter Form abgebildet. Für diejenigen Zuschauer, die den Text nicht verstehen können, wird also (neben der Perioche mit einer deutschen Inhaltsangabe) zunächst eine weitere Zusammenfassung des Stücks vorangeschickt, die mittels allegorischer Personen, Requisiten und Musik ein leichtes Verständnis gewährleistet. Diese (an sich nicht notwendige) Vervielfachung der Verständnishilfen ist ein weiterer Beleg dafür, dass die Wirkung der Aufführung auf ein größeres Publikum ausgerichtet war und nicht nur auf die Angehörigen des Hofes. Der vorliegende Aufbau des Prologs kann leicht nach dem bei Lang überlieferten Schema des Dramenaufbaus gedeutet werden:³⁷³

- *Protasis* (Vorbereitung, Exposition): Nr. 1
- *Epitasis* (Einführung der Gegner, Anstoß zu Verwicklungen): Nr. 2 bis 3
- *Katastase* (Widerstreit der Kräfte mit offenem Ausgang): Nr. 4-5
- *Katastrophe* (Auflösung in einem Affekt): Nr. 6.

Es fällt auf, dass Staudt keine Instrumentaleinleitung vorsieht, sondern sofort mit der Arie der *Constantia* beginnt. Musik erklingt in diesem Teil nur in Verbindung mit Text, was ihre dienende Funktion unterstreicht. Der Prolog wird von zwei Arien der *Constantia* gerahmt, zwischen denen sich Rezitativkomplexe befinden. Im Hinblick auf die ästhetische Konzeption bedeutet dies eine Akzentuierung von Anfang und Schluss und somit eine besondere Hervorhebung *Constantias*. In einer Arie übernimmt die Musik stets selbständigere Funktionen als im Rezitativ, d. h. der Aspekt des *delectare* der Musik kommt in stärkerer Weise zum Ausdruck. Das entspricht der inhaltlichen Aussage, denn *Constantia* soll ja als propagierte Tugend den Menschen gefallen und wird daher auch musikalisch reichhaltiger ausgestaltet.

Betrachten wir die Gestaltung der beiden *Constantia*-Arien etwas genauer. Die Arie Nr. 1 ist das einzige Stück des Prologs, bei dem die Streicher zur Continuo-Gruppe hinzutreten. *Constantia* wird durch die Musik sinnfällig charakterisiert als geradlinig, schlicht und gefällig. Diese Attribute kommen durch die musikalische Ordnung zur Geltung, als da sind: weitgehend syllabischer Gesang, periodischer Bau der Phrasen und strenge Abwechslung von Gesangs- und Ritornellteil. Es liegt keine ABA-Form vor (wie sonst häufig), sondern auf den A-Teil

folgt ein Ritornell, dann erscheinen der B-Teil und ein weiteres Ritornell. A-Teil und B-Teil sind durch die gleiche kadenzierende Schlussfloskel miteinander verklammert. Im A-Teil wird der Textinhalt musikalisch genau nachgebildet:

Notenbeispiel 1 (Nr. 1, Takte 1-5). Partie der *Constantia* mit Continuo-Stimme.³⁷⁴

Beim Text der Arie handelt es sich syntaktisch um ein Vergleichsgefüge mit *ut - sic*, wie er in klassischer lateinischer Literatur häufig anzutreffen ist.³⁷⁵ Die Musik vollzieht dies nach: Der lateinische Nebensatz entspricht dem Vordersatz einer musikalischen Periode, der lateinische Hauptsatz dem Nachsatz. Der Nachsatz wird dann durch die Wiederholung der letzten beiden Textzeilen fortgeführt. Diese Entsprechung zwischen Text und Musik bringt eine Art „mustergültigen“ Komponierens zum Ausdruck, das offensichtlich in der Vorbildhaftigkeit der *Constantia* seine Entsprechung hat.

Die Arie Nr. 6 stellt den Zustand *Constantias* nach der Überwindung des Konflikts mit ihren Gegnern dar. Im Vergleich zu Nr. 1 ist diese Arie kürzer (insgesamt 17 Takte), wird nur von der Continuo-Gruppe begleitet und wirkt daher schlicht und kompakt. Sie ist in ABA-Form gestaltet, wobei die drei Teile ohne Zwischenspiele aneinandergefügt sind. Die Musik orientiert sich streng an der Textaussage:

³⁷⁴ Übersetzung des Textes: „Wie die Säule fest steht und die Raserei verschmäht, so steht die Schülerin der Tugend, wenn sie nur auf Gott schaut.“

³⁷⁵ Belege vgl. Menge 2000, § 570.

³⁷³ Vgl. Lang 1725, S. 76-79; Übersetzung Rudin 1975, S. 223ff.

Notensystem 2 (Nr. 6, Takte 1-6). Partie der *Constantia* mit Continuo-Stimme.³⁷⁶

Die erste Textzeile wird zweimal hintereinander im Sprechrhythmus syllabisch vertont, wobei die betonten Silben auf den „guten“ Zählzeiten stehen (T. 1-2). Der Rhythmus der Melodie wird zudem vom Continuo-Bass aufgegriffen. Dieser Teil der Musik enthält somit den „belehrenden“ Gestus, während der folgende Teil dazu kontrastiert und die „unterhaltende“ Fortsetzung bietet: eine Koloratur auf *manet* und eine Dreiklangsbrechung auf *victoria*. Diese Elemente verleihen der Arie eine „triumphale“ Note, welche sie von der Einleitungsarie unterscheidet. Dabei ist zu betonen, dass der Triumph hier keineswegs „prunkvoll“, beispielsweise durch Verwendung von Trompeten oder ausufernde Zwischenspiele, entfaltet wird. Die beiden weiteren Textzeilen, also der musikalische B-Teil, sind nach dem gleichen Prinzip gestaltet: Z. 3 im Sprechrhythmus, Z. 4 mit Koloratur auf *gloria*. Der dritte Teil stellt eine exakte Wiederholung des ersten Teils dar, abgesehen von einem zusätzlichen Continuo-Takt am Schluss. Aufgrund dieser Verbindung aus Schlichtheit und genauer Textexegese stellt sie ein Musterbeispiel für die Verflechtung von belehrendem und unterhaltendem Charakter in der jesuitischen Theatermusik dar.

Ein Blick auf die **Rezitative** des Prologs zeigt, dass der Schwerpunkt auch hier auf dramaturgischer Komprimierung und Textausdeutung liegt. Die in Nr. 2 dargestellte Drei-Personen-Szene wäre, abgesehen von der lateinischen Sprache, grundsätzlich auch in einer Oper dieser Zeit vorstellbar. Der Abschnitt ist mit 28 Takten der längste Rezitativkomplex innerhalb der *Mulier fortis*, verzichtet aber dennoch auf alle überflüssigen Worte. Beide Angreifer stellen sich zunächst dem

³⁷⁶ Übersetzung: „Allein der Beständigkeit bleibt der Sieg. Zum Lohn führt die Beständigkeit der Ruhm.“

Publikum vor (*Ego Furor* bzw. *Ego Crudelitas*), damit nun auch wirklich jeder versteht, wer sie sind (Element der Belehrung). *Furor* erklärt zu Beginn, er könne die Existenz der Säule der Beständigkeit nicht ertragen. Das entscheidende Wort „*non*“ singt er dabei siebenmal hintereinander. Die aggressiven Worte „Stürmen wir! Stürzen wir!“ (*irruamus, prosternamus*) werden durch Tonrepetitionen dargestellt (Elemente der Unterhaltung).

Im **Rezitiv Nr. 5** kommt eine stark lehrhafte Tendenz zum Ausdruck, da die beiden Helfer *Constantias*, *Inquies* und *Poenitudo*, die „Moral“ des Stücks formulieren:

Notensystem 3 (Nr. 5, Takte 8-11). Partie der *Poenitudo* mit Continuo-Stimme.

In der Musik nimmt *Poenitudo* dabei die Koloraturen vorweg, mit denen *Constantia* in der Arie Nr. 6 ihren Triumph feiert. Diese unterstreichen hier in sinnfälliger Weise die Worte *rimatur* („zerreißt“) und *irrequieta* („ruhelos“), welche die Haltlosigkeit derer beschreiben, die von den negativen Affekten beherrscht werden.

Die musikalischen Einlagen innerhalb des ersten Aktes sind Beispiele für eine ausschließlich unterhaltende Funktion der Musik:

- Nr. 7: Huldigungschor des Volkes zur Begrüßung des Königs (C-Dur)
- Nr. 8: Marcia beim militärischen Manöver (C-Dur)
- Nr. 9: Gagliarda beim Tanz der Jugend von Tango (C-Dur).

Der **Huldigungschor Nr. 7** umrahmt die Expositionsszene des Jacundonus, der gerade siegreich von einem Feldzug heimkehrt (I. Akt, 3. Szene), d.h. er erklingt insgesamt zweimal, zu Anfang und am Ende. Sein musikalischer Charakter ist, dem Anlass entsprechend, freudig-bewegt, der Aufbau ist zweiteilig: der erste Teil steht im 3/2-Takt, der zweite Teil wechselt dann in den 4/4-Takt, wobei sich

beide Teile vom Ausdruck her nicht sehr unterscheiden. Einen vom Text her naheliegenden Grund für den Taktwechsel gibt es nicht, er erfolgte offenbar nur aufgrund des Bedürfnisses nach Abwechslung. Immer wenn der Chor nicht singt, spielen die beiden Trompeten; möglicherweise achtete Staudt darauf, dass der laute Trompetenklang den Laienchor nicht überdeckte, denn der Text sollte auf jeden Fall zu verstehen sein. Die Textverständlichkeit wird auch durch die streng homophone Satzweise gefördert. Eine beherrschende Absicht kann man in diesem Chor nicht feststellen.

Bezüglich der **Marcia Nr. 8** und der **Gagliarda Nr. 9** macht die Quelle eine etwas irreführende Angabe, die in der DTÖ-Edition unkorrigiert übernommen wird: die Noten befinden sich zwischen den Texten des 3. und 4. Aufzugs des 1. Aktes. Von den Regieanweisungen her ist aber nur eine Einbindung der beiden Instrumentalstücke in den 4. Aufzug möglich. Die Marcia erklingt an der Stelle, wo es in der Bühnenanweisung heißt (I 4, Zeile 21f.):

Inzwischen erfolgt ein militärisches Manöver mit Banner. Zum Schwenken des Banners spielen abwechselnd die Trompeten. Beim Tanz werden die Waffen in Form einer Trophäe angeordnet.³⁷⁷

In der Tat weist die Marcia zwei Trompetenstimmen auf, so dass sie gut zu einem solchen „Waffentanz“ passt. Die Gagliarda erklingt am Ende der 4. Szene, wenn es heißt (I 4, Z. 24): „Tanz der Jugend von Tango“ (*Saltus Tanguntinae Juventutis*). Beide Musikstücke sind ziemlich kurz und schlicht, von einer besonderen Ausarbeitung kann man hier nicht sprechen. Geht man davon aus, dass die Stücke jeweils nur einmal gespielt wurden, so kann der dargebotene Tanz ebenfalls nicht besonders aufsehenerregend gewesen sein. Verglichen mit den Gedächtnisleistungen, die für das Erlernen des lateinischen Sprechtextes erforderlich waren, waren die für diese Tänze nötigen motorischen Fähigkeiten sehr spärlich. Dafür durfte der Klang der Instrumente hier zur vollen Entfaltung kommen: in der Marcia können sich alle beteiligten Instrumentalisten auf einmal präsentieren, in der Gagliarda nur die Streicher. Letztere umfasst (mit den Wiederholungen) zweimal 6 plus 6 Takte, hat also eine Gliederung, die sehr leicht zu erfassen ist. Kramer weist darauf hin, dass zuvor keine Musik zu Balletteinlagen im Jesuitentheater überliefert ist, wir haben es also hierbei mit einer sehr seltenen Quelle zu tun.

3.3.4.2. Der erste allegorische Chor

Der als *Chorus I* betitelte Abschnitt besteht nur aus einem einzigen, allerdings recht langen Stück, nämlich der **Strophenarie Nr. 10**, die eine genauere Beachtung verdient, weil hieran das Prinzip der „Einhämmern“ moralischer Maximen mit Hilfe von Musik besonders gut veranschaulicht werden kann. *Constantia* ist allein auf der Bühne und veranschaulicht mit Hilfe verschiedener Requisiten die Fähigkeit der menschlichen Seele, Widrigkeiten zu überstehen. Dies wird mit dem lateinischen „Refrain“ *Victor de illis animus est* deutlich gemacht. Dieser Vers erscheint (im identischen Sprechrhythmus) in jeder Strophe (einschließlich Wiederholungen und melodischer Variante) sechsmal, d.h. er erklingt bei drei Strophen insgesamt achtzehnmal (!) und ist zudem durch besondere Kürze und Eingängigkeit geprägt. Kaum ein Beispiel kann deutlicher zeigen, mit welcher Nachdrücklichkeit hier das in der *Ratio studiorum* geforderte didaktische Prinzip der Wiederholung musikalisch umgesetzt wird.

Notenbeispiel 4 (Nr. 10, Takte 1-3). Partie der *Constantia* mit Continuo Stimme.³⁷⁹

Die Gliederung der einzelnen Strophen ist, genau betrachtet, folgende:

- A-Teil (T. 1-4,1): Die Singstimme besteht aus 1 Takt Tonrepetitionen plus 2 Takten Refrain.
- Ritornell I (T. 4,2-7,1): Die Streicher wiederholen den Satz des A-Teils.
- B-Teil (T. 7,2-12,1): 4 Takte Schrittmelodik mit Ausweitung in die Dominante plus 2 Takte Refrain (mit veränderter Melodik).
- Ritornell II (T. 12,2-16,1): Variante des B-Teils.
- Wiederholung A-Teil (T. 16,2-19,1)
- Wiederholung Ritornell I (T. 19,2-24), mit erweitertem Schluss.

³⁷⁷ Originaltext: Interea fit exercitium militare cum vexillo. Ad gyrationem vexilli alternant tubae. In saltu arma collocantur in forma trophaei.

³⁷⁹ Übersetzung: „Mag auch das Schicksal drücken und die Feinde toben: die Seele ist Siegerin über sie.“

3.3.4.3. Der zweite allegorische Chor

Im *Chorus II* arbeitet Staudt noch einmal mit derselben „Einhämmerungstechnik“. Zunächst erfolgt auch hier ein Überblick über die verwendeten Musikstücke:

Nr. 11: Instrumentale Einleitung (Sonata, A-Dur).

Nr. 12: *Constantia* preist das „standhafte Herz“ (Strophenarie mit Ritornellen, G-Dur).

Nr. 13: *Furor* zieht die Beständigkeit des Herzens in Zweifel (Rezitativ u. Arie, E-Dur).

Nr. 14: *Adversitas* prüft die Beständigkeit des Herzens im Herdfeuer (Rezitativ mit Arie, A-Dur).

Nr. 15: *Constantia* zeigt, dass das Herz beständig bleibt (Rezitativ und Wiederholung der Arie Nr. 12 in D-Dur).

Nr. 16: *Adversitas* und *Furor* kapitulieren vor *Constantia* (Duett, D-Dur).

Nr. 17/ 18: *Furor* beglückwünscht *Constantia* zu ihrem Sieg (Arie, D-Dur).

Nr. 19: Erneute Wiederholung des Anfangs der Arie Nr. 12 (modulierend von A-Dur nach D-Dur).

Die inhaltliche Anlage dieses Musikteils entspricht derjenigen des Prologs, denn auch hier wird der Grundkonflikt der Tragödie noch einmal inszeniert. Bei diesem Teil ist besonders wichtig, dass auch die verwendeten Requisiten bei der Interpretation berücksichtigt werden. Die Regieanweisungen besagen, dass auf der Bühne eine Schmiede zu sehen ist, in deren Ofen Feuer brennen soll.³⁸⁰ *Constantia* muss zu Beginn ein Herz (als extrapoliertes Symbol der menschlichen Seele) in der Hand tragen. Dieses Herzrequisit wird von *Adversitas* als Sinnbild widriger Umstände in den Glutofen geworfen, wobei das Feuer stärker wird. *Constantia* holt schließlich während Nr. 15 das Herz wieder aus dem Ofen heraus, wobei es „glänzender als vorher“ aussehen soll. Die bildliche Redeweise von der „Läuterung des Herzens im Feuer“ nimmt Bezug auf eine Fülle von bekannten theologischen Vorstellungen, die mit dem Feuer bzw. Ofen als Ort der Reinigung verbunden sind, namentlich auf die Szene von den drei Jünglingen im Feuerofen (Dan 3) und auf die Vorstellung vom Fegefeuer (*Purgatorium*), die für die katholische Pastoraltheologie dieser Zeit besonders wichtig war.

Die **Einleitungssinfonia** dient der Einführung des Publikums in die neue Szene. Sie hat allerdings keine musikalischen Bezüge zum Rest und steht daher für sich, kann also auch im Sinne eines „zerstreuten Hörens“ rezipiert werden. Das Herzstück des Abschnitts ist die große Arie der *Constantia Cor forte, cor*

³⁸⁰ Regieanweisung zu Chorus 2: „*Scena refert officinam fabrilem. In terminativo stat focus, in quo ignis.*“

amatum, welche am Anfang, in der Mitte und am Ende erklingt. Daher soll auf diese Arie nochmals näher eingegangen werden. Sie beginnt folgendermaßen:

The image shows two systems of musical notation for the beginning of the aria 'Constantia'. The first system consists of a treble and bass staff in G major (one sharp). The treble staff has a melody starting with a quarter rest, followed by quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G, and a half note G. The bass staff has a bass line starting with a quarter rest, followed by quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G, and a half note G. Below the first system, the lyrics 'Cor for-te, cor a - ma - tum, cor su - pe - ris pro - ba - tum, iam dig-num coe -' are written. The second system continues the melody in the treble staff with quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G, and a half note G. The bass staff has a bass line starting with a quarter rest, followed by quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G, and a half note G. Below the second system, the lyrics 'lo, iam dig - num coe - lo es.' are written.

Notenbeispiel 5 (Nr. 12, Takte 1-5). Partie der *Constantia* mit Continuo Stimme.³⁸¹

Staudt arbeitet hier mit derselben „Einhämmerungstechnik“ wie in Nr. 10, was man an den hier abgedruckten Einleitungstakten gut erkennen kann. Die „Einhämmerung“ geschieht auf folgende Weise:

Der Textabschnitt enthält die Hauptaussage des Abschnitts: „ein Herz, das Widrigkeiten überstanden hat, hat den Himmel verdient“. Diese Aussage soll den Menschen Mut machen und Trost spenden, es geht also um ein sehr umfassendes pastorales Anliegen, das auf viele Alltagssituationen übertragbar ist. Der Gesang ist syllabisch und entspricht dem Sprechrhythmus, die betonten Silben liegen auf den „guten“ Zählzeiten, so dass der Text beim Singen verständlich „deklamiert“ werden kann. Es entsteht der Eindruck von musikgestützter Klarheit und Prägnanz (*perspicuitas*-Ideal). Im ersten Teil schreitet die Melodie ausschließlich stufenweise, es gibt viele Repetitionen (vgl. Nr. 10). Somit handelt es sich um eine sehr einfache melodische Gestaltung. Der zweite Teil kadenziiert mit einer einprägsamen Schlussfloskel zur Tonika. Der letzte Vers des „Refrains“ wird zur Einprägung wiederholt. Nach diesen fünf Takten folgen zur Festigung noch zwei weitere Wiederholungen der Textzeile *iam dignum coelo est* („jetzt hat es den Himmel verdient“), die mit derselben Schlussfloskel enden wie zuvor.

Alle diese genannten musikalischen Gestaltungsmittel sind Hilfen zum Auswendiglernen des vorgetragenen Textes. Anders als in Nr. 1 ist *Constantias* Melodie hier nicht periodisch gebaut, da keine entsprechende Textstruktur vorliegt. Von der Abfolge der Teile her entspricht diese Arie der Nr. 10, allerdings mit dem

³⁸¹ Übersetzung: „Tapferes Herz, geliebtes Herz, von Gott geprüfetes Herz: jetzt bist du des Himmels würdig.“

Unterschied, dass für die Ritornellteile statt der hohen Streicher die beiden Trompeten eingesetzt werden, was die Emphase sicherlich verstärkt. Außerdem unterscheidet sich der B-Teil nicht wesentlich vom A-Teil: er hat denselben rhythmischen Verlauf in Melodie und Begleitung und ist lediglich von A-Dur nach E-Dur versetzt. Im Gegensatz zur Arie Nr. 10 hat diese Arie nicht verschiedene Strophen, sondern lediglich eine Strophe, die aber an mehreren Stellen des Chorus II erklingt: In Nr. 15 wird die Arie im vollem Umfang und in derselben Tonart wiederholt, also mit ABA-Teil und sämtlichen Ritornellen. Hinzu kommt lediglich eine kurze rezitativische Einleitung. Die zweite Wiederholung in Nr. 19 beschränkt sich hingegen auf den A-Teil; dafür erfolgt aber am Ende ein längeres instrumentales Nachspiel. Mit allen Wiederholungen und Transpositionen erklingt die oben zitierte Stelle somit insgesamt siebenmal. Eine solche Form der Wiederholung ist gedächtnispsychologisch besonders wirksam, was um 1700 zwar nicht durch wissenschaftliche Forschung, aber durch langjährige Erfahrung herausgefunden und praktiziert wurde.

Die Partien von *Adversitas* und *Furor* in Nr. 13 und 14 sind strukturell ähnlich aufgebaut:

- Kurze rezitativische Einleitung (2 Textzeilen);
- anschließend kurze zweiteilige Arie, begleitet nur von der Continuo-Gruppe, mit verhältnismäßig vielen Koloraturen. Harmonisch führt Teil I jeweils zur Dominante, Teil II zurück zur Tonika.

Die *Furor*-Arie steht in E-Dur und ist auf maximale Textverständlichkeit hin angelegt. Die Koloraturen befinden sich auf dem Wort „non“, was somit zu einer Art charakterisierendem „Leitgedanken“ des *Furor* wird (vgl. oben zur Wortwiederholung in Nr. 2): der personifizierte Trotz kann nichts anderes hervorbringen als ein ständiges „Nein“. Inhaltlich bringt *Furor* mit der Beschwörung des *Vanitas*-Gedankens ein grundlegendes literarisches Motiv des Barockzeitalters zur Sprache.

Zu erwähnen ist ferner die beschwingte *Furor*-Arie Nr. 17. *Furor* erscheint hier wie verwandelt, da er seinen Trotz abgelegt hat und *Constantia* zu ihrem Sieg gratuliert. Entsprechend ändert sich die Taktart in 6/8; dies ist das Stück mit der größten „Leichtigkeit“ innerhalb der *Mulier fortis*. Formal hat sich *Furor* in seiner Arie an *Constantia* angeglichen: der äußerliche Aufbau entspricht dem oben genannten von Nr. 10. Um den heiteren Affekt deutlich zur Geltung zu bringen, ist es sehr rasch und mit deutlicher Akzentuierung der 1 und 4 auszuführen. Anzumerken ist noch, dass die Gelöstheit dieses Musikstücks im folgenden dritten Akt mit den im Tragödientext dargestellten Grausamkeiten des Jacundonus scharf kontrastiert. Das Publikum hatte sich an diesem Nachmittag auf eine emotionale Berg- und Talfahrt einzurichten.

3.3.4.4. Der Epilog

Der Epilog enthält folgende Musiknummern:

- Nr. 20: *Praemium* (der Lohn) sucht nach einer tapferen Frau, die mit den Heldinnen der Antike vergleichbar wäre (dreiteiliger Rezitativ-Komplex).
- Nr. 21: *Constantia* zeigt *Praemium* die tapfere Frau (Rezitativ und Arie, C-Dur).
- Nr. 22: *Praemium* preist die tapfere Frau (Arie, e-Moll).
- Nr. 23: Einzug der verschiedenen Tugenden *Gratias* (Ritornell, G-Dur).
- Nr. 24: *Praemium* ordnet den Bau eines Mausoleums an (Rezitativ, G-Dur).
- Nr. 25: Das Mausoleum wird errichtet (Ritornell, C-Dur).
- Nr. 26: *Constantia* und *Praemium* kommentieren den Vorgang (Duett, C-Dur).
- Nr. 27: Der Chor (Tutti) stimmt zu (C-Dur).

In diesem Teil erfolgt keine dramatische Handlung mehr, sondern es wird gleichsam eine „Ikone“ der *Mulier fortis* aufgerichtet. Kramer weist darauf hin, dass in vielen Wiener Jesuitenstücken an dieser Stelle eine *Licenza* erfolgt, d.h. eine Ehrung des anwesenden Kaisers. Das ist hier nicht der Fall, statt dessen steht die im Stück dargestellte Märtyrerin auch in diesem Schlussteil völlig im Vordergrund. Somit halte ich eine panegyrische Tendenz im Epilog für ausgeschlossen. *Gratia* soll als moralisches Vorbild für das gesamte Publikum, insbesondere für die anwesenden Frauen, vorgestellt werden. Das unterstützt meine These, dass das Jesuitentheater auch in Wien keine rein „höfische“ Veranstaltung war, sondern den Anspruch hatte, Belehrung und Unterhaltung für viele Menschen zu bieten.

Das einleitende **Rezitativ Nr. 20** hat eine sehr durchdachte Faktur. Im einleitenden Teil (a-Moll, 4/4-Takt) beschreibt *Praemium* seine bislang erfolglose Suche nach einer tapferen Frau. Die Sechzehntelbewegung im Continuobass sowie eine Koloratur auf *pererravi* („ich durchstriefte“) illustrieren seine weite Reise durch Länder und Meere. Im zweiten Teil wird die Musik freudig und tänzerisch (C-Dur, 6/8-Takt). *Praemium* beschreibt hier die Heroinnen der Antike, wie z.B. die Amazonen, Camilla oder Cornelia. Da es sich um positive Beispiele früherer Zeiten handelt, passt die musikalische Darstellung sehr gut zur inhaltlichen Aussage. Im dritten Teil kehrt die Musik zum 4/4-Takt zurück. *Praemium* stellt die Frage, ob das gegenwärtige Zeitalter keine ähnlichen Heldinnen mehr hervorbringen könne. Dieses Rezitativ ist ein gutes Beispiel für gelungene rhetorische Gestaltung auf ganz einfacher Ebene, denn den drei Teilen des Textes (Klage, Preisung, Frage) entsprechen drei verschiedene musikalische Umsetzungen. *Constantias* Antwort besteht aus Rezitativ (T. 1-12) und Arie (T. 12-35), in der Struktur ähnlich wie die Nr. 14 und 15. Die Arie ist von schlichterer Art, denn sie ist zweiteilig gebaut (ohne da capo) und nur von der Continuo-Gruppe begleitet.

Daher ist sie nicht mit den großen *Constantia*-Arien Nr. 10 und Nr. 12 vergleichbar.

Die folgende **Arie Nr. 22** ist das musikalische Zentrum des Epilogs. Diese Arie des *Praemium* ist zweiteilig angelegt. Der erste Teil ist einer Betrachtung *Gratias* gewidmet, der Text ist ausgesprochen poetisch formuliert. Bereits durch den 6/8-Takt und die Tonart e-Moll fällt diese Musik etwas aus dem Rahmen; entscheidend für den Bewegungsgestus ist aber die rhythmische Prägnanz des Kopfmotivs, die diesem Stück einen sehr würdevollen und ernsten Charakter verleiht. Mit diesem markanten Beginn kontrastiert die weiche Linie der folgenden Koloratur. Obwohl *Gratia* hier gefeiert und gepriesen wird, drückt die Musik eine sehr verhaltene Bewunderung aus, in der das erlittene Leiden mitgedacht ist:

Notenbeispiel 6 (Nr. 22, Takte 1-6). Partie des *Praemium* mit Continuo Stimme.³⁸²

Im zweiten Teil richtet sich *Praemium* an die *sorores*, also die mit *Constantia* verschwisterten Tugenden, die gleich darauf erscheinen, und fordert sie zur Errichtung des Mausoleums auf. Dieser Teil wird deutlich lebhafter und kehrt in die für Staudt typische „unauffällige“ Kompositionstechnik zurück (G-Dur, 4/4-Takt).

Duett Nr. 26 und **Schlusschor Nr. 27** gehören zusammen und sind durch ange deutete Polyphonie in der Stimmführung gekennzeichnet. Diese Polyphonie beschränkt sich allerdings auf den versetzten Einsatz der Singstimmen, die bereits nach drei Takten wieder homophon fortgesetzt werden. Insgesamt hat der Chor lediglich 16 Takte zu singen. Die Trompeten verstärken zwischen den Choreinsätzen die festliche Wirkung, aber auch der Schlusschor muss aus musikalischer Sicht als äußerst schlicht und wenig aufwändig bezeichnet werden.

³⁸² Übersetzung: „O tapfere Frau, an den Pforten des Himmels empfangen nach Bedrängnissen.“

3.4. *Nundinae Deorum* (1711) oder die Parodie des Göttlichen

3.4.1. Kurzcharakteristik

Die beiden bisher interpretierten Jesuitentheaterstücke waren eindeutig den dramatischen Hauptgattungen Komödie bzw. Tragödie zuzuordnen. Das nun zu betrachtende Stück *Nundinae Deorum labore omnia vendentium* aus dem Jahre 1711 hingegen trägt auf dem Titelblatt nur die neutrale Bezeichnung *Drama*. Nach der oben beschriebenen Klassifikation von Jakob Masen gehört es zur Mischgattung der *Komikotragödie*: Obwohl es zahlreiche Komödienelemente enthält und der Schwerpunkt auf der Darstellung des *ridiculum* liegt, hat es dennoch durch die abschließende Himmelstorszene einen ernsten und teilweise tragischen Ausgang. Ich habe dieses Stück für eine exemplarische Betrachtung ausgewählt, weil es – wie oben dargelegt – den Endpunkt einer beinahe lückenlos dokumentierten Entwicklung des Jesuitentheaters in Wien darstellt und mögliche Aufschlüsse über die Gründe dieses Traditionsabbruchs verspricht. Für die Leitfrage nach der ästhetischen Konzeption ist es deswegen sehr bedeutsam, weil es hier zu einer permanenten Durchmischung von belehrenden und unterhaltenden Elementen kommt. Damit unterscheidet sich die Konzeption dieses Stücks sowohl von der *Laetitia temperata*, bei der diese Elemente auf die beiden Hauptrollen aufgeteilt sind, als auch von der *Mulier fortis*, bei der die unterhaltsamen Einlagen recht gut isolierbar waren. Die Kapitelüberschrift „Parodie des Göttlichen“ habe ich deswegen gewählt, weil in diesem Stück Tabubrüche stattfinden, die für das Jesuitentheater und für die jesuitische Pädagogik überhaupt ungewöhnlich sind. Die auftretenden Götter der klassischen Antike werden beispielsweise nicht mit der zu erwartenden Ehrerbietung und Distanz behandelt, bestimmte Merkmale des jesuitischen Bildungssystems werden in Frage gestellt und genuin christliche Lehrinhalte spielen eine eher bescheidene Rolle. Da der Leser den Text des Stücks im Editionsteil nachschlagen kann, geht die Interpretation dieses Stückes mehr ins Detail als die der beiden vorigen.

Als Quelle dieses Stücks diente mir die Handschrift Mus. Hs. 16903 der Österreichischen Nationalbibliothek; eine Perioche dazu liegt nicht vor. Textteil und Notenteil sind von verschiedener Hand geschrieben, möglicherweise (aber nicht zwingend) von Textdichter und Komponist persönlich. Die philologischen Details habe ich in der Einleitung zum Editionsteil dieser Arbeit ausführlich dargelegt. Spieltermin war der 1. Januar 1711, also nach damaligem Festkalender das Fest der Beschneidung Jesu. Aufführungsort war das Professhausgymnasium, also einer der kleineren Theatersäle der Wiener Jesuiten.

Der Text des Stücks stammt nach der Angabe des Wiener Diariums (Nr. 774, zum 1. Januar 1711) von **Joseph Pogatschnigg**, der Komponist wird dort nicht

erwähnt. Pogatschnigg wird in demselben Diarium (Nr. 670, zum 1.1.1710) als *Societatis Jesu Artium Liberalium et Philosophiae Doctor ac Humaniorum Praefectus* bezeichnet; er war also im regulären Schulbetrieb der Jesuiten als Lehrer der Poetikklasse tätig. Nach Sommervogel lebte Pogatschnigg von 1675 bis 1712.³⁸³ Geboren in Laibach (Ljubljana), lehrte er als Jesuit in Graz und Wien Poesie und Rhetorik und wurde später Direktor des Laibacher Seminars. Ein weiteres von ihm geschriebenes und gedrucktes Drama *Godefridus Bullionicus Hierosolymae sui que victor maximus* (Wien 1704) konnte nicht mehr aufgefunden werden.

Der Person des Komponisten **Johann Jakob Stupan von Ehrenstein** ist Kramer genauer nachgegangen und hat die dazu vorhandenen Archivalien überprüft.³⁸⁴ Wie alle bei Kramer erwähnten Komponisten gehörte Stupan nicht der Gesellschaft Jesu an; eine Besonderheit ist allerdings, dass er kein Berufskomponist war. Seine Familie stammte entweder aus Württemberg³⁸⁵ oder aus Graubünden³⁸⁶. Nach Angaben des Totenprotokolls lebte er von circa 1664 bis 1739.³⁸⁷ Sein genauer beruflicher Werdegang ist unklar, aber zweifellos hat er bei den Jesuiten eine humanistische Bildung genossen. Im Wiener *Diarium* der Gesellschaft Jesu wird er dreimal erwähnt:

- Am 19.01.1701 wurde er vor einem hohen kaiserlichen Beamten als Truchsess (*dapifer*) vereidigt; dies war bereits ein recht hohes Amt, von dem er später noch weiter zum Rat und Hofrat aufstieg (Nr. 675).³⁸⁸
- Am 31.07.1709 erfolgte eine Aufführung des von ihm vertonten, aber nicht erhaltenen Schauspiels *Martis Exilium* in Gegenwart des Kaiserpaares (Nr. 626).
- Am 01.01.1710 fand die Aufführung des Schauspiels *Radimirus* statt, das ebenfalls nicht erhalten ist (Nr. 670). An dieser Stelle wird er als *Artium Liberalium et Philosophiae Magister, nec non Juris utriusque Candidatus* bezeichnet, d.h. er hatte sein Studium an der Artistenfakultät bereits absolviert und studierte nun kirchliches und weltliches Recht.³⁸⁹

Im Hinblick auf Stupans nicht belegbare Musikausbildung schließt Kramer die Möglichkeit rein autodidaktischer Studien aufgrund des hohen technischen Niveaus seiner Kompositionen aus und ordnet Stupans kompositorische Leistung

³⁸³ Vgl. Sommervogel 1960, Bd. 6, S. 915f.

³⁸⁴ Vgl. Kramer 1965, S. 264-267.

³⁸⁵ Vgl. Eitner 1903, Bd. 9, S. 332.

³⁸⁶ Vgl. Wurzbach 1880, Bd. 40, S. 222ff.

³⁸⁷ Vgl. Kramer 1965, S. 267.

³⁸⁸ Im Text des Stücks (6. Szene) wird die Ernennung eines Jurastudenten zum Rat dargestellt. Möglicherweise war dies eine Anspielung auf die Karriere des Komponisten.

³⁸⁹ Alle Angaben nach Kramer 1965, S. 267.

kurz ein: Das Gewicht liege bei ihm auf den Arien, während die Rezitative etwas blass blieben. Dies entspreche den Gewohnheiten in der neapolitanischen Oper. Außer der Musik zu Schuldramen schrieb Stupan auch einige Instrumentalwerke, die erhalten geblieben sind und in einer wissenschaftlichen Edition vorliegen (DTÖ 137), nämlich:

- *Rosetum musicum*, Ulm 1702, bestehend aus 6 Partiten,³⁹⁰
- *Armonica compendiosa*, Ulm 1703, bestehend aus 12 Suiten.³⁹¹

Das Stück *Nundinae Deorum* gliedert sich in eine gesprochene Haupthandlung mit 11 Szenen, die in üblicher Weise von drei vertonten Teilen gerahmt wird (*Prologus*, *Interludium* und *Epilogus*). Sehr ungewöhnlich ist, dass die gesprochenen Partien nicht in Versform abgefasst sind, sondern in Prosa. Dadurch erscheint es in seiner sprachlichen Gestaltung viel weniger an literarischen Vorbildern orientiert als beispielsweise die Dramen Paul Alers, sondern eher an der wenig artifiziellen lateinischen Gebrauchssprache des jesuitischen Schulbetriebs. Dieses Latein ist durch kürzere und syntaktisch weniger komplexe Sätze sowie durch einen weitgehenden Verzicht auf die von Jakob Masen geforderte sprachliche Verrätselung gekennzeichnet. Ein Blick auf das Rollenverzeichnis zeigt, dass das Stück mit 29 Sprechrollen recht viele Einzeldarsteller aufweist und somit der gewöhnlichen Praxis der Jesuiten entspricht, dass möglichst viele Schüler auftreten sollten. Die Figuren stammen aus ganz unterschiedlichen Sphären:

- Die neun Götter (Jupiter, Plutus, Labor, Mars, Merkur, Hymenaeus, Juno, Minerva, Venus) gehören eigentlich der erhabenen Welt des Epos an.
- Die vier „Parasiten“ (Autolycus, der Spieler, Irus, Reichlinus) sind typische Komödienfiguren.
- Drei bukolische Figuren (Amaryllis, Corydon und Menalcas) stammen aus der traditonell „niederer“ Sphäre der Schäfer und Hirten.
- Weitere Figuren stammen aus der Alltagswelt der Zuschauer: die drei Kandidaten, der Kleriker, die drei Studenten, die beiden Gesandten.

³⁹⁰ „Beim *Rosetum Musicum* handelt es sich um eine Sammlung von Ouvertürensuiten, die einerseits eine ausgezeichnete Kenntnis des französischen Stils erkennen lassen, andererseits aber auch Merkmale der Stilvermischung wie bei Georg Muffat tragen“ (Schneider 1984, Einleitung zu DTÖ 137, S. VII).

³⁹¹ „Die Kammersonaten der *Armonia Compendiosa* sind in ihrer formalen Anlage deutlich am Modell der *XII Sonate da camera* op. IV von Arcangelo Corelli (gedruckt 1694) orientiert“ (Schneider 1984, in DTÖ 137, S. VIII). Am Schluss kommt Schneider zu folgender Gesamtwürdigung: „Stupan von Ehrensteins Instrumentalwerke, die als gehobene Unterhaltungs- und Tafelmusik dienten, legen Zeugnis für das Bemühen um eine Integration zwischen französischem und italienischem Stil ab, wie er für die Zeit der Publikation auch in Süddeutschland und Österreich noch charakteristisch ist, während man sich kurze Zeit später dort ganz der italienischen Musik verschrieb.“ (Ebd., S. VIII)

- Die drei toten Seelen gehören schließlich der christlich-religiösen Glaubenswelt an.

Auffällig ist bei diesem Stück, dass es keinen „Zentralhelden“ und keine eigentlichen „Hauptrollen“ gibt wie etwa Laetitia und Temperantia oder Gratia und Jacondonus in *Mulier fortis*.³⁹² Das liegt an der ganz anderen Struktur dieses Stücks, das in „offener“ Form (als Revuestück) angelegt ist und sich somit von der „geschlossenen“ aristotelischen Theaterform weit entfernt. Ferner ist ungewöhnlich, dass keine auftretenden Figurengruppen oder Statisten verwendet werden, die ja sonst viel zahlreicher sind als die namentlich und einzeln agierenden Darsteller (vgl. die Analyse verschiedener Besetzungslisten im Kapitel 3.1.4). Häufig haben die Sprecher ihren Auftritt nur in einer einzigen Szene, in der sie dafür große schauspielerische Fähigkeiten unter Beweis stellen müssen. Das gilt im Falle der *Nundinae Deorum* vor allem für die Rollen der „Parasiten“, die betrügerische und heuchlerische Charaktere darzustellen haben. Bei der Besetzung der Gesangspartien sind vier Sänger mit wechselnden Rollen erforderlich (zwei Diskantisten, ein Alt, ein Tenor). Der Tenor verkörpert stets Herkules und wird somit bereits im Sinne des späteren „Heldenteners“ verwendet.³⁹³ Im Prolog singt der Alt die Rolle der Virtus, während Omphale und die andere Nymphe von Diskantisten dargestellt werden. Die tiefere Stimme steht also in diesem Teil für das „Gute“, die hohen dagegen für das „Böse“. Im Gegensatz dazu verkörpert der Alt im Interludium die „böse“ Verführerrolle des *Otium*, *Iuventus* und *Cupido* haben hingegen die höheren Stimmen.³⁹⁴ Im Epilog, wo kein Konflikt zwischen guten und bösen Mächten dargestellt wird, sondern alle Sänger derselben Partei

³⁹² Als „Hauptfiguren“ sind vom Umfang der Partie her am ehesten Jupiter und Merkur zu bezeichnen, ferner Labor und Plutus mit jeweils mehreren Auftritten.

³⁹³ Zur üblichen Rolle der Tenorstimme im Musiktheater des 17. Jahrhunderts: „Abgesehen von der [...] Partie des Evangelisten der Passion, aus der die Rolle des Historicus, Testo oder Erzählers im Oratorium hervorgegangen ist, hatte der T. vor allem in der Oper spezifische Aufgaben zu erfüllen. Schon früh sind hier die späteren Charakterfächer des Helden und Liebhabers, und bald auch die Rolle des T.-Buffo, ausgeprägt. In der Florentiner und frühvenezianischen Oper wurde die T.-St. verwendet, um die Jugendlichkeit der dargestellten Person zu kennzeichnen.“ (Gudewill, Art. „Tenor“, in: MGG (alt), Bd. 13 (1966), Sp. 239).

³⁹⁴ Diese auf den ersten Blick erstaunliche Konstellation hat folgenden musikgeschichtlichen Hintergrund: „Wohl erstmals hat Monteverdi als Opernkomponist spezifische Stimmlagen an die musikalische Darstellung von Personen und Rollen gekoppelt. Auch Doni hat mit den Stimmlagen den Auftritt von bestimmten Personen verbunden: so mit der Sopranstimme die musikalische Darstellung von Göttinnen und Nymphen, mit einem tiefen Baß die Rolle der Dämonen, mit einem hohen Baß oder Bariton antike Göttergestalten. Für einen jugendlichen Gott jedoch empfiehlt Doni einen Tenor oder Alt, für Mars einen Baß (*Trattato della musica scenica*, S. 86f.). Bereits für die ersten Opern zeichnet sich außerdem die Tendenz ab, Jugendlichkeit mit Anmut und hohen Stimmen, Würde dagegen mit tiefen und dämonische, infernalische Mächte durch ganz tiefe Stimmen darzustellen.“ (Seedorf, Art. „Stimmengattungen“, in: MGG (S) Bd. 8 (1998), Sp. 1801).

zugehören, ist der Alt Hymenaeus, Amor und Timor sind Soprane. Hinzu kommen für den Epilog vier weitere Sänger, die zuvor auch in Sprechrollen auftreten mussten, nämlich die Darsteller von Mars (Tenor), Plutus (Alt), Juno und Minerva (Diskant).³⁹⁵ Auch das ist ungewöhnlich, denn bei den zuvor besprochenen Besetzungslisten hat es immer eine klare Trennung von Sängern und Sprechern gegeben. Der Schlusschor umfasst nur die erwähnten acht Sänger, was wiederum die These entkräftet, es habe sich beim Wiener Jesuitentheater stets um „aufwändige Prunkinszenierungen“ gehandelt. Auf die Besetzung des Orchesters werde ich an späterer Stelle eingehen. Ich betrachte nun zunächst die gesprochene Haupthandlung und anschließend die vertonten Rahmenteile.

3.4.2. Konzeption der Haupthandlung

Es ist zu empfehlen, sich an dieser Stelle zunächst die Übersetzung vor Augen zu führen und erst dann weiterzulesen. Ich werde die inhaltlichen Auffälligkeiten dieses Stücks in einer Mischung aus aspektorientierter Darstellung und fortlaufendem Kommentar herausstellen.

3.4.2.1. Das Revuestück als Variationsform

Verwendet man das Klassifikationsschema von Szarota, so gehören die *Nundinae Deorum* dem Typus des Revuestücks an.³⁹⁶ Unter Revue versteht man allgemein die „lose Aneinanderreihung verschiedener, untereinander nicht oder nur mittelbar zusammenhängender Szenen, die als stilistisches Mittel in allen Formen des Theaters benutzt wird.“³⁹⁷ Im Bereich des Jesuitentheaters wird diese Reihungsform in der Regel dazu verwendet, um eine Grundidee, in der Regel eine dogmatische, moralische oder spirituelle Maxime, anschaulich zu illustrieren.³⁹⁸ Für die Verwendung dieses Typus gibt es eine Fülle von Beispielen aus sämtlichen Zeitabschnitten des Jesuitentheaters: Szarota nennt etwa die berühmte Aufführung des *Triumphus Divi Michaelis Archangeli* (München 1597), bei der die gesamte Kirchengeschichte in aussagekräftigen Beispielszenen als Kampf zwischen der Kirche und dem Teufel interpretiert wird.³⁹⁹ Ein anderes, weniger spektakuläres Beispiel ist das Revuestück *Nihil est opertum, quod non reveletur* (Ingolstadt

³⁹⁵ Da keine tiefere als eine Tenorstimme zur Verfügung stand, wurden die erwähnten Vorschriften Donis zumindest insoweit umgesetzt, dass Mars die tiefste Stimme hat und die weiblichen Gottheiten die höchsten.

³⁹⁶ Vgl. Szarota 1979, Bd. 1, S. 32ff.

³⁹⁷ Brauneck/ Schneilin 2001, S. 840.

³⁹⁸ Vgl. Wolf 2000, S. 179.

³⁹⁹ Dieses Stück liegt inzwischen in einer übersetzten und kommentierten Neuausgabe vor (Bauer/ Leonhardt 2000).

1645),⁴⁰⁰ bei dem ein aussagekräftiger Bibelvers (Mt 10,26) an Hand verschiedener Beispielszenen entfaltet wird. Im Falle der *Nundinae deorum* erscheint als immer wiederkehrender, verklammernder Grundgedanke, dass das Himmelreich durch Arbeit verdient werden muss. Diese moralische Forderung wird im Laufe des Stücks mit einer penetranten Nachdrücklichkeit formuliert, womit eine zentrale Forderung des jesuitischen Erziehungstheoretikers Joseph de Jouvancy (1673-1719) erfüllt ist, nämlich die Präsenz eines „Hauptgedankens“.⁴⁰¹ Eine abwechslungsreiche Darstellung bildet ein notwendiges Gegengewicht dazu. Eine formale Konsequenz der Anlage als Revuestück besteht darin, dass diese Komikotragödie nicht in Akte unterteilt ist, wie sonst üblich, sondern aus durchnummerierten Einzelszenen besteht. Die Gliederung in Akte macht vor allem dann Sinn, wenn das von Franz Lang beschriebene „geschlossene“ Tragödienschema (mit den Teilen Protasis, Epitasis, Katastase, Katastrophe) Verwendung findet, was bei einem Revuestück naturgemäß nicht möglich ist. Was bei diesem Stücktyp fehlt, ist die zwingende Notwendigkeit, mit der bestimmte Teile der Handlung logisch aufeinander folgen.

Was ist nun der ästhetische Sinn einer solchen formalen Anlage? Ich möchte das Revuestück als literarisches Pendant zur musikalischen Variationsform ansehen. Ein Grundgedanke („Thema“) wird in verschiedenen episodenhaften Abschnitten „bearbeitet“; die Aufmerksamkeit des Betrachters (bzw. eines späteren Lesers) wird dabei vom Thema allmählich abgezogen und zur jeweiligen Ausgestaltung der einzelnen Variation hingelenkt. Das bedeutet: Obwohl der lehrhafte Gehalt in Form der Aufforderung zu Tüchtigkeit und Fleiß permanent thematisiert wird, geht es ästhetisch primär um die jeweilige szenische Konkretisierung dieses Grundgedankens. Da diese Ausgestaltung häufig komische und parodistische Züge enthält, bekommt also die unterhaltende Komponente durch diese formale Anlage einen größeren Stellenwert. Ein besonderer Erkenntnisgewinn wird durch die einzelne Variation nicht angestrebt, sondern es geht darum, dass das Publikum die verschiedenen Konstellationen der Begegnung der „göttlichen Gesetzgeber“ mit mehr oder weniger fleißigen Menschen verschiedenster Stände und Berufsgruppen genüsslich auskostet. Die Einflussnahme auf das Publikum erfolgt somit eher auf emotionaler als auf argumentativer Ebene.

⁴⁰⁰ Der Titel bedeutet: „Nichts ist verhüllt, was nicht enthüllt wird“.

⁴⁰¹ Jouvancy fordert, dass jede Rede einen einheitlichen Hauptsatz haben soll, z. B. „Es muss Krieg geführt werden“. Vgl. Juvencius 1703, Übersetzung Schwickerath 1898, S. 238. Aufgrund der Ähnlichkeit von rhetorischen und poetischen Regeln ist diese Vorschrift auch auf die Produktion eines Dramas anwendbar.

3.4.2.2. Das Marktmotiv: Tugend als harte Währung

Inhaltlich fällt bei diesem Jesuitentheaterstück zuerst auf, dass der von den Göttern eingeforderte Fleiß in einen engen Zusammenhang mit Geld gebracht wird. Tugend wird als lukrativ dargestellt und die Welt erscheint als ein riesiger Marktplatz. Im Schlussplädoyer des himmlischen Türhüters wird dieser Gedanke prägnant zusammengefasst (Szene 11, Z. 71f.):

Leerne daraus, o Menschengeschlecht: euer Leben hier ist die Zeit des Marktes. Jetzt ist es möglich, himmlische Güter zu erwerben, und keine Arbeit ist zu hart, sich damit den Himmel zu erkaufen.

Sicherlich schlagen sich hier Züge „frühkapitalistischen“ Denkens nieder,⁴⁰² die allerdings mit traditionellen Hinweisen auf Tod und Vergänglichkeit verknüpft sind und dadurch den rein merkantilen Bereich übersteigen. Der Herold weist bei seinem Ausruf darauf hin, dass die Dauer dieses Marktes auf etwas über eine Stunde beschränkt ist (Szene 2, Z. 30f.). Es gilt also, sehr schnell zu handeln und seinen Reichtum in Sicherheit zu bringen.

Die Einrichtung des Göttermarktes hat bei aller parodistischen Gestaltung einen sehr ernsten existentiellen Hintergrund, nämlich die Klage vieler Menschen über mangelnde Gerechtigkeit in der Verteilung von Gütern und Lebensglück. Merkur macht deshalb den Göttern den Vorschlag, den Menschen Glücksgüter nur gegen Geld zuzuteilen, den Erwerb dieses Geldes aber an Leistung zu binden (Szene 1). Labor als Gott der Arbeit ist für die praktische Ausfertigung der Münzen zuständig (Szene 2). Der Erfolg sämtlicher auftretenden menschlichen Figuren hängt ausschließlich vom Besitz dieses Geldes ab. Da die Götter als Ordnungsinstanz die Alleingültigkeit der neuen Währung garantieren, ist es niemandem möglich, sich sein Lebensglück durch Diebstahl, Betrug oder Bestechung zu erschleichen. Die Welt solcher frühkapitalistischen Vorstellungen ist keine feudale, sondern eine bürgerliche Welt. Für den protestantischen Bereich Deutschlands hat bekanntlich Max Weber vor allem auf den Zusammenhang von bürgerlicher Ethik und Kapitalismus hingewiesen; aus diesem Theaterstück geht hervor, dass entsprechende Tendenzen durchaus auch in der katholischen Welt zum Vorschein kamen, wo man sich bei der moralischen Bewertung der Arbeit ansonsten auf die Tradition des Thomas von Aquin stützte.⁴⁰³ Die Präsenz dieses bürgerlichen

⁴⁰² Der Begriff „Frühkapitalismus“ wird in der Wirtschaftsgeschichte für den Zeitraum vom Beginn der Neuzeit bis etwa 1760 angewendet. Vgl. dazu ausführlich Tawney 1946 und Krader 1993.

⁴⁰³ Thomas thematisiert die moralische Beurtelung der Arbeit in der *Summa Theologiae* II-II, Quaestio 182, unter der Frage des Vergleichs des aktiven und des kontemplativen Lebens (*De comparatione vitae activae ad contemplativam*). Dabei kommt er in Anknüpfung an die biblische Perikope von Maria und Martha (Lk 10,38-42) zu dem Ergebnis, dass das kontemplative Leben dem aktiven vorzuziehen sei und auch größere Verdienste einbringe. (*Articulus 1: Dicendum est ergo quod vita contemplativa simpliciter melior est quam activa. Articulus 2: Et*

Wertesystems ist ein starkes Anzeichen dafür, dass im Hinblick auf die Zielgruppe dieser Aufführung (trotz der Widmung an Joseph I. und Wilhelmine Amalia auf dem Titelblatt) weniger an höfische Kreise oder gar an den Kaiser selbst gedacht war, als vielmehr an die bürgerlichen Schüler, die auf der Bühne standen, und ihre Angehörigen im Publikum. Es ist frappierend, wie deutlich in diesem Stück Aussagen formuliert werden, die man als Ausdruck eines reinen Materialismus einordnen kann: „Einzig dadurch [sc. durch Geld] ist doch ein Mensch glücklicher als der andere“, sagt Autolycus (Szene 3, Z. 26f.). Zwar ist er ein Schwindler, aber seine Auffassung wird im Grunde während des gesamten Stücks nicht wirklich in Frage gestellt, auch nicht durch die Schlusszene, in der es ja immerhin um „letzte Dinge“ geht. Religiöse Vorstellungen und Wertmaßstäbe hingegen werden relativ selten erwähnt, so dass man beinahe von einer Abwesenheit genuin christlicher Lehrinhalte sprechen kann, sieht man einmal von der naiven Gläubigkeit des Bauermädchens Amaryllis in der vorletzten Szene ab. Die von Szarota angesprochene Tendenz zur Verweltlichung hat sich also extrem zugespitzt. Auch in der Kandidatenszene, bei der ja die Lebenswelt der Schüler auf die Bühne gebracht wird, zeigt sich als einziges Motiv des Leistungswillens das Streben nach lukrativen Amtsstellungen, nicht etwa nach Bildung oder frommer Erleuchtung. Diese Verbindung von Leistung, Geld und Glück erinnert stark an die vorreformatorische Praxis des Ablasshandels, welcher zweifellos zu den dunkelsten Seiten der katholischen Glaubenspraxis gehört hat. Man kann darin eine anti-reformatorische Spitze erblicken; allerdings stellt sich die Frage, in welchem Ausmaße der Text aufgrund der Tendenz zur Parodie eine wirkliche Identifikation mit dieser Position zulässt. Die Vorstellung, dass menschliches Glück viel mehr mit Glauben und Vertrauen zu tun hat als mit Leistung und Geld (also der Kern christlicher Religion und Weltanschauung), tritt hier völlig in den Hintergrund. In der Schlusszene, die vor dem Himmelstor spielt, nimmt diese Auffassung so bedenkliche Züge an, dass eine sogar nach katholischer Auffassung häretische Position (nämlich Förderung der Simonie) vertreten wird: Der Türhüter belehrt die von ihm abgewiesenen Toten darüber, dass auch der Einlass ins Himmelreich mit Geld erkaufte werden muss (Szene 11, Z. 39). Dem gebildeten Publikum dürfte deutlich geworden sein, dass es sich hier um Satire handelt; einfältigere Zuschauer (sofern sie den lateinischen Text verstehen konnten) sind dadurch möglicherweise verwirrt worden.

ideo ex suo genere contemplativa vita est maioris meriti quam activa). Der Sinn der Arbeit liegt nicht in ihr selbst, sondern darin, dass sie die Leidenschaften der Seele beruhigt, welche die Kontemplation verhindern könnten. (*Articulus 3: Ex hoc ergo exercitium vitae activae confert ad contemplativam, quod quietat interiores passiones, ex quibus phantasmata perveniunt, per quae contemplatio impeditur.*)

3.4.2.3. Die Götterparodie (1. und 2. Szene)

Der erste Auftritt spielt mit dem traditionellen Motiv der Götterversammlung, wie es vor allem in Vergils *Aeneis* in Erscheinung tritt (Aen. X, 1-117).⁴⁰⁴ Da dieses Werk zum klassischen Bildungskanon gehörte, konnte die Anspielung selbstverständlich von allen Angehörigen des Gymnasiums und Kollegs verstanden und genossen werden. Dass in einem Jesuitentheaterstück heidnische Götter auftreten, war gängige Praxis; die antike Mythologie bildete die Quelle für exemplarische Verhaltensweisen, aus denen man je nach Bedarf pädagogischen Nutzen ziehen konnte. Bei den Figuren, die in dieser Szene auftreten, handelt es sich um eine Auswahl von sechs der insgesamt zwölf traditionellen olympischen Götter; dazu treten zwei allegorische Figuren auf, nämlich Plutus und Labor.⁴⁰⁵ Als Ort der Szenerie hat man sich den Olymp oder auch den Himmel vorzustellen; von den bei den Jesuiten üblichen Kulissen wird man hier am besten einen Saal oder einen Schlosshof verwendet haben.⁴⁰⁶ In welcher Kostümierung die Bühnenfiguren vermutlich aufgetreten sind, lässt sich in zwei Fällen wiederum mit Hilfe der Hinweise Franz Langs rekonstruieren:

Die Mühe. Mit Lorbeer bekränzt, hat ein Mann das Fell eines Rindes als Gewand, die Flügel und Füße eines Kranichs als Wahrzeichen einer unermüdlichen Geduld; in der Nähe liegt eine Hacke.⁴⁰⁷

Der Krieg. Mars sitzt, überall mit Waffen bedeckt, auf einem Wagen, der von zwei Pferden gezogen wird, und hat eine wutschnaubende Frau als Wagenlenkerin, mit der rechten Hand schwingt er eine Lanze oder trägt auch eine Geißel.⁴⁰⁸

Die Umgangsformen der Götter untereinander erscheinen sofort sehr „menschlich“, der Gesprächston ist kolloquial und keineswegs von dem erhabenen Pathos getragen, welches man unter so hochgestellten Figuren erwarten würde. Diese Überraschung macht gleich zu Beginn den komödiantischen Charakter der Büh-

⁴⁰⁴ Die Anspielung bleibt allerdings relativ äußerlich: In Vergils Vorlage gibt es vier längere Götterreden, die vorliegende Szene hingegen besteht hauptsächlich aus einem Wechselgespräch zwischen Jupiter und Merkur.

⁴⁰⁵ *Plutus* stellt die latinisierte Form von *ploutos* dar, dem griechischen Wort für Reichtum. *Labor* ist hier die Personifikation der fleißigen Arbeit, die sonst selten in Jesuitenstücken in Erscheinung tritt (bei Szarota finden sich lediglich zwei Belege für eine Verwendung Labors als Nebenfigur bzw. im Prologteil).

⁴⁰⁶ Margret Dietrich nennt unter den sechs üblichen Grunddekorationen der Wiener Jesuitenszene: „Saal oder Galerie, Kabinett oder Oratorium, Meeresstrand mit Hafen oder Felsen, Garten oder Wäldchen, Offenes Feld oder Campus, Schloßhof oder Aula“ (DTÖ 152, Einleitung, S. XVII).

⁴⁰⁷ Rudin 1975, S. 281. Originaltext (Lang 1727, S. 131): *Labor*. Coronatus lauro, bovis exuvias pro amictu, gruis alas pedesque pro indefessae tolerantiae symbolo habet, apposito ligone.

⁴⁰⁸ Rudin 1975, S. 286. Originaltext (Lang 1727, S. 135): *Mars*. Currui equis duobus tracto, aurigante furibunda faemina, armis undique tectus insidet, dextra manu vibrat lanceam, vel etiam flagellum gerit.

nenhandlung deutlich. Zunächst möchte ich klären, um welche Form von Komisierung es sich dabei handelt. Thomas Stauder geht in seiner Dissertation von 1993 der genauen Abgrenzung zwischen *Travestie*, *Parodie* und *Burleske* auf den Grund. Alle drei Bearbeitungsformen stellen Komisierungen einer literarischen Vorlage dar. Die Unterschiede sind folgende: Eine Travestie ist durch die Beibehaltung der Fabel und die Absenkung der Stilhöhe charakterisiert. Hingegen erfolgt bei der Parodie eine Komisierung der Fabel unter Beibehaltung charakteristischer Stileigentümlichkeiten. Den Begriff *Burleske* hat Stauder unter Rückgriff auf frühneuzeitliche Quellen gewählt, um solche literarischen Erscheinungen zu erfassen, die sich weder in die eine noch in die andere Kategorie einordnen lassen. Er versteht darunter die niedrig-komische Behandlung eines Sujets ohne Vorhandensein einer identifizierbaren literarischen Vorlage.⁴⁰⁹ Die vorliegende Komisierung einer Götterversammlung ist keiner der drei Kategorien eindeutig zuzuordnen, da hier lediglich mit der „Oberfläche“ eines mythologischen Motivs gespielt wird: Die Thematik des Gesprächs ist eine andere als bei Vergil (d. h. die Fabel wird verändert), die Stilhöhe wird ebenfalls abgesenkt, eine literarische Vorlage ist aber immer noch erkennbar, wenn auch nur als grobe Anspielung. Dieser „spielerische“ Umgang mit Traditionen ist ein weiterer Hinweis auf die Zunahme künstlerischer Autonomie im vorliegenden Stück.

Die in Merkurs langem Referat (Z. 26-51) wiedergegebenen Beschwerden der unzufriedenen Menschheit stellen zeitunabhängige Existenzprobleme dar, die eine beständige Herausforderung für die Theologie darstellen. Klagen über den fehlenden Zusammenhang zwischen „Tun“ und „Ergehen“ finden sich bereits in der alttestamentlichen Weisheitsliteratur.⁴¹⁰ Der dahinter steckende Vorwurf an die Götter enthält den klassischen Gedankengang der Theodizee-Problematik, hier in der gemäßigten Form des folgenden Syllogismus: Die Götter haben dafür zu sorgen, dass es auf der Welt gerecht zugeht; auf der Welt geht es aber offensichtlich nicht gerecht zu: also stimmt etwas nicht mit den Göttern. Etwa zur gleichen Zeit entstand die berühmte Schrift von Leibniz zu diesem Thema, die auch in katholischen Gegenden Deutschlands zur Debatte stand und somit dem Geist der Zeit zuzurechnen ist.⁴¹¹ Interpretiert man diese Passage von ihrem

⁴⁰⁹ Vgl. Stauder 1993, S. 37-39.

⁴¹⁰ Die klassische Formulierung des Tun-Ergehen-Zusammenhangs im Alten Testament findet sich in Spr 26,27: „Wer eine Grube gräbt, fällt hinein, und wer einen Stein wälzt, auf den rollt er zurück.“ Im pessimistisch eingefärbten Buch Kohelet wird dieser Zusammenhang bereits angezweifelt (Koh 8,14: „Es gibt Gerechte, denen es nach dem Tun der Frevler ergeht, und es gibt Frevler, denen es nach dem Tun der Gerechten ergeht“); ebenso im Buch Hiob (beispielsweise Hi 21,7ff.).

⁴¹¹ Leibniz' *Essais de théodicée* erschienen 1710 in der französischen Erstausgabe, also ein Jahr vor den *Nundinae Deorum*. Fülöp-Miller betont, dass jesuitische Autoren großes Wohlwollen gegenüber Leibniz gezeigt haben: „Mit Genugtuung konnte der Orden feststellen, daß der Protestant Leibniz sich mit seinen Anschauungen ganz im Widerspruch zu den Lehren von Luther

didaktischen Anspruch her, so stellt sie nach heutiger Terminologie eine „Problematisierung“ dar, die sowohl aufgrund ihres Erfahrungsbezugs als auch durch die Art der Darstellung eine große Aussicht auf eine identifizierende Annahme durch die Zuschauer hat. Im Unterschied zu anderen Jesuitenstücken werden diese Zweifel hier nämlich nicht von einem „Bösewicht“, sondern von einem Gott vorgetragen.⁴¹² Nach einer vorläufigen Abwehrreaktion Jupiters (Z. 52-72) schlägt Merkur schließlich auch das entscheidende Heilmittel vor, nämlich die Wiederherstellung der vermissten Gerechtigkeit durch die Einführung der neuen Währung und die Abhaltung des Göttermarktes. Merkur rekurriert für diesen seinen Vorschlag auf zwei Quellen, nämlich ein altes Sprichwort und ein altes Gesetz. Diese Verklärung des Antiken spielt zweifellos auf die Vorstellung vom „Goldenen Zeitalter“ an, wie sie etwa bei dem Schulautor Ovid in kanonischer Form tradiert wurde,⁴¹³ und gibt Merkurs Initiative einen deutlich konservativen, ja restaurativen Charakter. Dass für die Datierung des alten Gesetzes ein konkreter Zeitpunkt benannt wird („vor 9000 Jahren“), ist ein Zugeständnis an das Unterhaltungsbedürfnis der Zuschauer. In feierlicher Sprache trägt Merkur schließlich einen förmlichen Antrag vor (Z. 84 *Igitur auctor sum, ut*)⁴¹⁴; dabei wird, wie bereits in der Szenenüberschrift (Z. 3 *Senatus consultum*) angedeutet, der Ablauf einer römischen Senatssitzung nachgeahmt. Diese Redesituation war den Schülern beispielsweise durch die ständige Cicero-Lektüre vertraut.⁴¹⁵ Die häufigen Anspielungen auf den Lektürekanon der Schule sind Bestandteil eines gebildeten Spiels, durch das sich der Autor in die Tradition des *poeta doctus* stellt.

Merkur zeigt den anderen Göttern schließlich einige Mustertextemplare der Götterwährung, welche auf neugierige Anteilnahme stoßen. Diese Münzen weisen deutliche Züge eines barocken Emblems mit *pictura* (der pflügende Ochse) und *subscriptio* (*Laboremus*) auf. Das Emblem ist eine barocktypische, stark normierte Text-Bild-Kombination,⁴¹⁶ die an dieser Stelle didaktisch verwendet wird,

und Calvin befand; standen schon seine theologischen Überzeugungen denen des Katholizismus sehr nahe, so war es besonders seine Beurteilung des Willensproblems, die den Jesuiten zusagen mußte“ (Fülöp-Miller 1929, S. 164).

⁴¹² Ein Gegenbeispiel wäre Alers Ehedrama *Ansberta* (Köln 1711), in der der „böse“ Sultan an der Existenz Gottes zweifelt bzw. sich selbst an Gottes Stelle setzen möchte und dafür sogleich mit einem Blitzschlag aus heiterem Himmel bestraft wird.

⁴¹³ Ovid, *Metamorphosen* I, 89-112.

⁴¹⁴ Klassischer Beleg für diese Wendung ist Cicero, *Verr. II, 37: auctor est, ut agere incipiant*.

⁴¹⁵ Vgl. die in der *Ratio studiorum* vorgesehenen Lektürepläne, speziell die 1. Regel für den Lehrer der Rhetorik: „Der Stil muss, obgleich auch die besten Geschichtschreiber und Dichter zu benutzen sind, doch fast ausschließlich an Cicero gebildet werden; hierzu dienen zwar alle seine Schriften sehr gut, doch sollen einzig seine Reden gelesen werden, damit man die in den Reden zur Anwendung gebrachten Regeln der Kunst erkenne.“ (Übersetzung: Duhr 1896)

⁴¹⁶ Vgl. Niefanger 2000, S. 71-74 und ausführlich: Schöne 1993.

um die schlichte Botschaft des Stücks auf den Punkt zu bringen. Jeder der anwesenden Götter stimmt schließlich dem Antrag Merkurs zu und verbindet dies mit einer Selbstverpflichtung im Rahmen seines jeweiligen „Zuständigkeitsbereichs“. Dabei werden diejenigen Güter aufgezählt, die das Interesse der Menschen erwecken können: Macht, Erfolg, Geld, Ruhm, Bildung und Erotik. Auch hier fällt auf, dass bei dieser Reihung jeglicher religiöse Bezug fehlt, vielmehr eine rein weltliche Betrachtungsweise propagiert wird. Der abschließende Auftrag, das Beschlossene zu verschriftlichen, stellt wohl eine Anspielung auf die jesuitische Ordenspraxis dar, zu der auch das ständige Abfassen von Berichten an die Vorgesetzten über alle wichtigen Vorkommnisse gehörte.⁴¹⁷

In der zweiten Szene tritt ein Herold auf, der den Menschen auf der Erde die Eröffnung des Göttermarktes feierlich ankündigt. Diese Ansprache weist in ihrer Struktur eine Analogie zur kirchlichen Verkündigung auf, da sie aus folgenden drei Elementen besteht:

1. Gnadenangebot der Götter (Zugang zu den Waren, entspricht der Einladung zum Reich Gottes).
2. Forderung nach „Bezahlung“ (Mitwirkungspflicht durch Fleiß, entspricht der Forderung nach menschlichen Liebeswerken als Gegensatz zu Luthers *sola fides*).⁴¹⁸
3. Zeitliche Begrenzung des Angebots (für die Dauer einer Stunde, entspricht der Fristsetzung bis zum Tode).

Darin wird deutlich, dass in den *Nundinae Deorum* nicht nur mythologische, sondern auch religiöse Lehrinhalte in „verdeckter“ und somit distanzierender Form behandelt werden.

3.4.2.4. „Parasiten“ als Komödienfiguren (3. bis 5. Szene)

Im ersten Teil des Stücks, speziell in den Szenen 3 bis 5, werden den Zuschauern klassische Komödienfiguren vorgeführt, die auf dem Markt der Götter Glücksgüter einkaufen wollen. Im Sinne der Anlage als Revuestück in „Variationsform“ operieren alle auf unterschiedliche Weise mit unlauteren Mitteln, d. h. ohne sich durch fleißige Arbeit in den Besitz der Götterwährung gebracht zu haben. Konsequenterweise werden sie alle abgewiesen. Der ästhetische Reiz dieser Figuren

⁴¹⁷ Vgl. dazu in Ludwig Kochs *Jesuiten-Lexikon* den Artikel „Berichterstattung“ (Koch 1934, Bd. 1, Sp. 194f.). Die häufiger zitierten Jahresberichte der einzelnen Kollegien (*Litterae Annuae*) sind ein bedeutendes Beispiel für diese Gepflogenheit.

⁴¹⁸ Im großen „Gnadenstreit“ des 17. Jahrhunderts haben jesuitische Theologen in Abgrenzung zu den Jansenisten stets die menschliche Willensfreiheit und somit die Bedeutung der eigenen Mitwirkung am Heil akzentuiert. Vgl. dazu ausführlich Fülöp-Miller 1929, S. 114ff.

liegt allein in ihrer komischen Wirkung, welche die Lächerlichkeit ihrer Bemühungen unterstreicht.

a) Autolycus

Zunächst erscheint Autolycus auf der Bühne (Szene 3). Sein sprechender Name (griechisch *autolykos* bedeutet: „Eigenwolf“) ist eine Anspielung auf eine Figur aus Homers *Odyssee*.⁴¹⁹ Im einleitenden Monolog stellt er sich als Typus des arbeitsscheuen, umtriebigen, niederträchtigen und habgierigen Materialisten vor. Er verstellt sich nicht, sondern zeigt von Anfang an sein wahres Gesicht, wobei die Darstellung ausgesprochen überakzentuiert wirkt. Seine kriminelle Entwicklung stellt er als persönliche Karriere dar und bringt seinen Stolz darüber zum Ausdruck, von den Früchten fremder Arbeit zu leben. Diese Darstellung soll beim jugendlichen und erwachsenen Publikum Wut auf derartige Praktiken freisetzen und erfüllt somit einen erzieherischen Zweck auf dem Wege der emotionalen Einwirkung. Während seines Gesprächs mit Plutus gibt Autolycus zu verstehen, dass er die geltenden Gesetze zwar kennt, aber für sich trotzdem eine Ausnahme davon erwartet. Als Plutus ihn ablehnt, wird er sofort zynisch und verschwindet dann spurlos, was in theologischer Deutung einen Hinweis auf die Haltlosigkeit und Verzweiflung der Menschen gibt, die der Verdammnis anheimgegeben sind. Insofern weist Autolycus hier typische Züge der Judas-Figur auf (vgl. Mt 27, 3-10),⁴²⁰ allerdings wiederum in stark verklausulierter Form.

b) Der Spieler

Der *Lusor* hat sich dem Glücksspiel verschrieben und bezieht daraus offenbar all seine Einkünfte. Er ist vor allem vom äußeren Glanz der von Plutus angebotenen Waren fasziniert. Plutus durchschaut ihn allerdings sofort und offenbart ihm, dass er nichts von ihm bekommen werde. Diese seltsam frühe Erkenntnis erinnert an die bekannte religionspädagogische Maxime „Der liebe Gott sieht alles“, die bis in unsere Tage in fragwürdiger Weise nutzbar gemacht wurde, um Kindern das Lügen zu erschweren.⁴²¹ Entsprechend der moralischen Zielsetzung der Szene schließt sich ein Kurzvortrag des Plutus über verschiedene Arten von Einkünften an: Es gebe „ehrenhafte“ und „unehrenhafte“ Gewinne. Daraus spricht wiederum das Moralsystem des aufsteigenden Bürgertums am Anfang des 18.

⁴¹⁹ Dort ist Autolykos als Sohn des Hermes und Großvater des Odysseus bekannt, im 19. Gesang erscheint er als Rinderdieb (vgl. *Odyssee* 19,392-466, ferner *Ilias* 10,266 und *Hygin*, Fab. 201.)

⁴²⁰ Mt 27, 5: „Da warf er die Silberstücke in den Tempel; dann ging er weg und erhängte sich.“

⁴²¹ Vgl. *Katholischer Katechismus für das Erzbistum Paderborn*, o.J., S. 7: „Wo ich bin und was ich tu“, sieht mir Gott, mein Vater, zu.“

Jahrhunderts. Anders als Autolycus, der dem Zynismus verfällt, wird der Spieler nach seiner Zurückweisung gewalttätig und wirft Plutus seine Spielkarten an den Kopf. Gewalt erscheint also als selbstverschuldete Folge einer falschen Lebensweise.

Bezüglich der Kostümierung der Figuren gibt Franz Lang zumindest einen Hinweis darauf, wie man einen Dieb darzustellen hat:

Der Dieb. Ein Jüngling, dessen Kopf mit einer Feldecke verhüllt ist, hält in der einen Hand eine drehbare Lampe, in der anderen eine Strickleiter, während zu seinen Füßen ein Messer liegt.⁴²²

c) Irus

Eine weitere Steigerungsform der „parasitären“ Existenz stellt der Bettler Irus dar, weil dieser zusätzlich zu seiner eigenen Trägheit auch noch seine Kinder dazu verleitet, diesem Beispiel zu folgen. In dieser Szene wird also das Anti-Ideal von Vaterschaft präsentiert. Der Name *Irus* spielt wiederum auf die antike Tradition an: Iros erscheint bei Homer als Bettler, der einen Boxkampf gegen Odysseus austrägt und dabei verliert.⁴²³

In seiner langen Selbstvorstellung, die dem darstellenden Zögling großes schauspielerisches Talent abverlangt, legt Irus eine „Philosophie des Bettlerdaseins“ dar. Grundzug dieser Philosophie ist die völlige Verstellung, die dramaturgisch geschickt durch den ständigen Wechsel zwischen zwei Sprachen zum Ausdruck gebracht wird: Was Irus auf lateinisch sagt, ist seine ehrliche Aussage, was er auf deutsch äußert, ist die geheuchelte Rolle, die er spielt. Zweisprachigkeit kommt im Jesuitentheater um 1700 gelegentlich vor, beispielsweise in einigen Jesuitentheaterstücken des Kölner Dramatikers Paul Aler;⁴²⁴ mir ist allerdings bisher kein anderes Beispiel bekannt, bei dem die Zweisprachigkeit in dieser dramaturgischen Funktion verwendet würde. Von der neuen Götterwährung möchte Irus nichts wissen, was er mit logischen Paradoxien witzig begründet (Z. 8-10 *otium namque ferè mendicos facit, Z. 15-16 quòd pauper non sum, paupertati debeo*). Dieser „Schlenker“ weist auf die moralische Ambivalenz rhetorischer Fähigkeiten hin, da diese nicht nur im Dienste der Wahrheit, sondern auch zur Verschlei-

erung benutzt werden können. Was bereits im Monolog des Autolycus zum Tragen kam, nämlich eine verächtliche Haltung gegenüber denen, die durch Fleiß und Arbeit ihren Lebensunterhalt verdienen, prägt auch die Lebenseinstellung des Irus. Der Hinweis darauf, dass gerade kirchliche Feierlichkeiten dazu benutzt werden, den gläubigen Menschen Geld zu entlocken (Z. 32-37), soll bei den Zuschauern negative Gefühle gegen Bettler wecken. Dabei wird auch der Kaiser persönlich angesprochen: durch die Aussage, dass auch manche Höflinge (*splendidissimi quique*) in der Art des Irus leben, wird dieser davor gewarnt, sich von untauglichen, aber zudringlichen Mitarbeitern ausplündern zu lassen (Z. 42-46). Die deutschen Einschübe machen die unglaubliche Übertreibung deutlich, mit der Irus das Mitleid der Menschen erregen will: Er gibt vor, unter schweren Behinderungen zu leiden (Z. 11-13 Lähmung, Z. 20-22 Blindheit), Schicksalsschläge erlitten und militärische Verdienste erworben zu haben (Z. 29-31 Aufstand der Rebellen,⁴²⁵ Z. 38-40 Belagerung von Konstantinopel).⁴²⁶

Durch den dargestellten Umgang mit seinen Kindern wird Irus in besonderer Weise moralisch disqualifiziert. Seine Erziehungsmaßnahmen gestalten sich als eine Art „Rollentraining“, welches er kurz vorführt. Irus „spielt“ dabei einen wohlhabenden Passanten; seine beiden Kinder müssen ihn anbetteln und werden dann von ihm danach beurteilt, wie hartnäckig sie bleiben. Die „Betteltechnik“ der Kinder besteht darin, der angesprochenen Person durch Verwendung sich steigernder Titel (bis hinauf zur „päpstlichen Heiligkeit“) zu schmeicheln.⁴²⁷ Es bleibt unklar, warum sich Irus vor Plutus so offen über seine Denk- und Handlungsweise ausgesprochen hat. Plutus reagiert auf diese Konfrontation mit einer drastischen Polizeimaßnahme (Z. 68-69) und begründet diese anschließend (Z. 71-73): Einem *fur publicus* darf man keine Spenden zuteil werden lassen. Diese Moral zielt wiederum eher auf die anwesenden Erwachsenen, vor allem auf die Inhaber höherer Ämter. Mit seiner „Bettlerkritik“ stützt der Text einerseits die bestehenden Macht- und Besitzverhältnisse, andererseits enthält er durch die Angriffe gegen Praktiken der Höflinge ein großes sozialkritisches Potenzial, welches die heftige Reaktion des Kaisers während der Aufführung erklärt (vgl. dazu Kapitel 3.4.4).

⁴²² Übersetzung Rudin 1975, S. 270. Originaltext (Lang 1727, S. 122): *Fur. Juvenis pellico tectus caput tegmine, unâ lucernam versatilem, alterâ scalas è funibus confectas sustinet, ad pedes cultro jacente.*

⁴²³ Vgl. Odyssee 18, 1-107.

⁴²⁴ Am auffälligsten ist der ständige Wechsel zwischen Deutsch und Latein in Alers *Genovefa*, in der die Höflinge und der misstrauische König lateinisch, die verstoßene Ehefrau und ihr kleiner Sohn hingegen deutsch reden. Zum Problem der Latinität im Jesuitentheater vgl. Rädle 1988.

⁴²⁵ Damit ist der kurz zuvor niedergeschlagene Aufstand in Ungarn gemeint, von dem später noch die Rede sein wird.

⁴²⁶ Die Jahreszahl 1727 liegt zur Zeit der Aufführung in der Zukunft, ist also frei erfunden. Eine Belagerung von Konstantinopel hat in dieser Epoche nie stattgefunden.

⁴²⁷ Möglicherweise wird also bereits 1711 eine inflationäre Verwendung von Titeln und Anreden in einem österreichischen Theaterstück parodiert.

d) Reichlinus

In der fünften Szene wird mit der Gestalt des Reichlinus die alchemistische Kunst in satirisch überzeichnender Darstellung aufs Korn genommen. Der Name Reichlin spielt dabei auf den humanistischen Gelehrten und Schriftsteller Johannes Reuchlin (1455-1522)⁴²⁸ an, der in seinen philosophisch-theologischen Hauptwerken⁴²⁹ darum bemüht war, eine „christliche Theosophie“ zu begründen, d. h. eine esoterische Synthese (*philosophia arcana*) aus neuplatonischen, pythagoreischen, kabbalistischen und christlichen Vorstellungen zu schaffen. Durch seine Vorliebe für jüdisches Schrifttum geriet er mit weltanschaulichen Gegnern kirchlicher Provenienz in Konflikt, speziell mit den Kölner Dominikanern, woraus die berühmte „Reuchlin-Affäre“ erwuchs.⁴³⁰ Obwohl er sich später, offenbar als Zeichen seiner Versöhnungsbereitschaft, zum Priester weihen ließ, hatte der Name noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts einen häretischen Beigeschmack, so dass er hier in geringschätziger Weise für die Scharlatanerie des Alchimisten benutzt wird.

Im ersten Teil der Szene schildert Reichlinus in einem ungeheuren Wortschwall verschiedene gängige alchemistische Praktiken, mit denen er sich den Anstrich von Seriosität und Bedeutsamkeit zu geben versucht. Diese Praktiken gipfeln in der Herstellung einer besonderen Tinktur, die den „Stein der Weisen“ (*Lapis philosophorum*) herzustellen in der Lage ist. Darunter verstand man in der Alchimie ein Mineral, das zur Herstellung von Gold befähigt.⁴³¹ Reichlin macht nun Plutus den Vorschlag, zehn Tropfen dieser Tinktur gegen eine beliebige Menge Gold einzutauschen, das er angeblich für die Fortsetzung seiner Studien benötige.

Exkurs über die Alchimie

An dieser Stelle sind einige grundsätzliche Bemerkungen zur alchemistischen Tradition hilfreich, um den schwierigen Text der Szene zu verstehen. Das Alchimistenbild, welches hier präsentiert wird, ist satirisch überzeichnet; es beruht auf einer verengten Vorstellung von Alchimie als dem Versuch gewinnorientierter Goldproduktion. In Wirklichkeit handelte es sich jedoch eher um eine „autonome Naturphilosophie“ mit jahrhundertelanger Tradition, die sich in zwei Komponenten ausdrückte, nämlich in praktischer Arbeit und in mystischer Spekulation.⁴³² Die Alchimisten hatten in der Regel zwei Ziele, nämlich die Verwandlung unedler in edle Metalle und die Herstellung eines Universalheilmittels. Die künstliche Erzeugung des „Steins der Weisen“ wurde als Mittel zur Erreichung dieser beiden Zwecke angestrebt. Die genauen Wurzeln der Alchimie sind unbekannt; grundlegend sind die griechischen Schriften des sog. *Corpus Hermeticum*⁴³³, dessen Rezepte und Lehren⁴³⁴ dann vor allem durch die arabische und byzantinische Überlieferung weitertradiert wurden. Seit dem 12. Jahrhundert kehrte die alchemistische Tradition über Spanien nach Europa zurück, wo sie – trotz päpstlicher Interventionen⁴³⁵ – vor allem in den Klöstern eifrig gepflegt wurde. Nach einem Einbruch im 16. Jahrhundert, der vor allem durch die Begründung der *Chemiatrie* durch Paracelsus⁴³⁶ bewirkt worden war, kam es im 16. und 17. Jahrhundert zu einer zweiten Blütezeit alchemistischer Kultur, die jedoch durch die Konkurrenz der aufkommenden neuzeitlichen Chemie bereits von Ver-

⁴²⁸ Herwig Buntz macht dies (in: Ploss 1970, S. 119-209) an einem eindrucksvollen Bild mit dem Titel *Oratorium et Laborium* deutlich, das genau diesen Doppelcharakter der Alchimie plastisch zum Ausdruck bringt. Emil Ploss beschreibt die alchemistische Tradition in moderner Deutung „als ein in sich geschlossenes System, als eine symbolische Hierarchie von Bildern, aus sprachlicher Darstellung und experimentellen Nachweisen. Dieses System meinte nicht die Gesamtheit der Natur, sondern das Verhältnis der Urelemente zueinander und ihre Verwandlung.“ (Ploss 1970, S. 19).

⁴³³ Als Offenbarer und Hüter alchemistischer Geheimnisse wird vor allem in der spätantiken Tradition der griechische Gott Hermes Trismegistos („der dreimal Große“) angesehen, der mit dem ägyptischen Thot identifiziert wurde.

⁴³⁴ Alchemistische Texte stellen sich meist in Form von Rezepten dar („Wenn du... willst, so nimm...“), seltener auch in Form von summarischen Traktaten.

⁴³⁵ Bekannt ist beispielsweise die Bulle „Spondent quas non exhibent“ von Papst Johannes XXII. (1317), die allerdings völlig wirkungslos blieb.

⁴³⁶ Paracelsus (Theophrast von Hohenheim, ca. 1493-1541) war kein Alchimist, sondern begründete mit der „Chemiatrie“ eine neue Tradition, die bereits in die Richtung der neuzeitlichen Pharmazie weist.

⁴²⁸ Reuchlin gilt neben Erasmus als Hauptvertreter des deutschen Humanismus. Seine Verdienste liegen vor allem im Bereich der hebräischen Sprach- und Literaturforschung, wodurch sich auch seine Vorliebe für die Kabbalistik erklärt, die zahlreiche Berührungspunkte mit alchimistischen Theorien aufweist (vgl. dazu Scholem 1994). Reuchlin war außerdem durch seine Bauernkomödie *Herne* (1497) einer der Begründer des lateinischen Schuldramas in Deutschland.

⁴²⁹ Dies sind *De verbo mirifico* (1494) und *De arte cabbalistica* (1517). Sie sind als Lehrgespräche zwischen drei Weisen gestaltet.

⁴³⁰ Die Kölner theologische Fakultät war der Auffassung, das gesamte jüdische Schrifttum müsse vernichtet werden. Humanistische Kreise reagierten darauf mit der Veröffentlichung der sog. „Dunkelmännerbriefe“ (*Epistulae obscurorum virorum*), in denen für die Freiheit der Wissenschaft plädiert wurde.

⁴³¹ Die Wirkungsweise dieses Steins stellte man sich so vor, dass die Qualitäten eines Materials, wie z. B. Farbe oder Aggregatzustand, mit bestimmten Hilfsmitteln auf ein anderes Material übertragbar sind.

fallserscheinungen begleitet war. Buntz charakterisiert diese Spätzeit alchemistischer Bemühungen (vom 16. bis 18. Jahrhundert)⁴³⁷ folgendermaßen:

- Konservierende Tendenz: Druck und Sammlung alchemistischen Schrifttums, zugleich Aufgabe der früheren strengen Geheimhaltung.
- Spiritualisierende Tendenz: Begründung von Geheimgesellschaften wie z. B. den *Rosenkreuzern* mit deutlich alchemistischem Gedankengut.
- Apologetische Tendenz: Rechtfertigungsdruck durch verstärkte wissenschaftliche und satirische Kritik von außen.
- Verschiebung der Zentren von den Klöstern an die Fürstenhöfe: das materielle Ergebnis wird wichtiger als der Aspekt der Naturerforschung.⁴³⁸

Im Text der Szene finden sich zahlreiche Wendungen, die auf alchemistische Konventionen anspielen. Der Schlüssel für ihre Auflösung liegt darin, dass sich die Texte von Alchimisten häufig allegorischer Darstellungsformen bedienen, d.h. für konkrete Materialien und Vorgänge im Labor Decknamen verwendeten (z. B. stand der Drache häufig für Quecksilber). Diese Vorgehensweise hatte zwei Funktionen: sie verschleierte zum einen den Sachverhalt für Unkundige, zum anderen vermittelte sie den Kundigen einen „geheimen Sinn“ des Geschehens. Einige „dunkle“ Textpassagen sind folgendermaßen zu erklären:

Z. 18f. *ex uno factus duo, et rursus ex duobus unum, et ex uno omnia*: In zahlreichen alchemistischen Darstellungen findet sich ein Hermaphrodit (Mischwesen aus Mann und Frau) als Symbol für den „Stein der Weisen“. Entsprechende Bildunterschriften weisen auf die Vereinigung der Gegensätze (*coincidentia oppositorum*) hin, die durch den *Lapis philosophorum* erreicht werden kann.⁴³⁹ Hier wird in etwas nebulöser Weise auf diese Vereinigung von Gegensätzen angespielt.

Z. 23 *aureus hic Jovis imber*: Planeten- und Götternamen wurden in der alchemistischen Tradition als Decknamen für Metalle verwendet. Jupiter stand für Gold, die Metapher vom „Goldregen“ wurde für die Destillation des „philosophischen“ (d. h. künstlich erzeugten) Goldes verwendet. Welche Materialien

sich hinter der *Veneris scaturigo*, dem *sudor Palladis* und der *metamorphosis Actaeonis* (Z. 24f.) verbergen, ist nicht klar.⁴⁴⁰

Z. 25 *verus lapis occultus*: Ein anderer Ausdruck für den „Stein der Weisen“. Das *centrum mundi absconditum* ist im übertragenen Sinne zu verstehen als Schlüssel zu den Geheimnissen der Welt.

Z. 27 *vitriolum solis*: Gelegentlich wird der *Lapis philosophorum* auch als Flüssigkeit gedacht. Die Sonne ist eine zentrales alchemistisches Symbol und steht für Gold; somit ist hier also eine „golderzeugende“ Flüssigkeit gemeint.

Z. 31 *spiritus vini philosophicus Tartaro impraegnatus*: Die alchemistische Tradition unterschied die vier „natürlichen“ (Feuer, Wasser, Erde, Luft) und die drei „philosophischen“ Elemente (Salz, Schwefel und Quecksilber). Die Erzeugung von Gold wurde häufig mit der Allegorie der Jungfrauengeburt zum Ausdruck gebracht; darauf spielt wohl die Vorstellung des Schwängerns und Hegens an dieser Stelle an.⁴⁴¹

Z. 36 *medicina, quae morbos singulos in omnibus creaturis corporeis, et celestibus sanat*: Die zweite große Aufgabe der Alchimie war das Auffinden einer Universalmedizin. Die Gegenüberstellung der irdischen und himmlischen Existenzen spielt auf den alchemistischen Grundsatz „Wie oben, so unten“ an.

Z. 46 *Mercurii*: Der „Stein des Merkur“ ist ein gängiger Deckname für Quecksilber.

Plutus durchschaut sofort die Unsinnigkeit des Vorschlags, Gold mit Hilfe von Gold herzustellen und macht nun Reichlinus dadurch lächerlich, dass er ihm der Reihe nach seine alchemistischen Errungenschaften als Lösungsmöglichkeit des Problems vorhält. Somit läuft dasselbe Gespräch in umgekehrter Rollenverteilung noch einmal von vorn ab. Am Ende folgt die bekannte Moral, dass man Reichtum durch Arbeit zu gewinnen suchen muss (Z. 65-66). Dabei erkennt Plutus die Bemühungen der Alchimie nicht als ehrliche Arbeit an, sondern diskreditiert diese als eklektisch. Reichlin wehrt sich, indem er sich von Plutus' Hilfe lossagt und behauptet, auch ohne diesen zu Reichtum kommen zu können.

⁴³⁷ Der eigentliche „Todesstoß“ für die Alchimie erfolgte ca. 1775 durch die Entdeckung des Sauerstoffs. Damit war die grundlegende alchemistische Lehre vom sog. „Feuerstoff“ (Phlogiston) nicht mehr zu halten.

⁴³⁸ In diesem Zusammenhang ist interessant, dass auch Kaiser Leopold I. im Jahre 1677 durch den Alchimisten Wenzel Sailer eine Transmutation durchführen ließ (vgl. Ploss 1970, S. 188).

⁴³⁹ Der Hermaphrodit vereinigt die Gegensätzlichkeit von Mann und Frau in sich. Da dem Stein der Weisen damit die Wirkung zugeschrieben wird, die Materie zu ihrer höchsten Existenzform erlösen zu können, spricht man in der Forschung auch von der sog. „Christus-Lapis-Parallele“.

⁴⁴⁰ Belegte Beispiele für solche Decknamen für Metalle sind „Milch der Jungfrau“ oder „Schwefel der Philosophen“ (vgl. Ploss 1970, S. 126). Bei den ersten beiden hier erwähnten Stoffen handelt es sich um Flüssigkeiten, die nach den Göttinnen Venus und Minerva (griechisch *Pallas Athene*) benannt sind. Die Metamorphose des Aktaion wird bei Ovid (Metamorphosen 3, 138-252) beschrieben: Aktaion war ein mythischer Jäger, der die Göttin Artemis versehentlich nackt beim Baden erblickte. Sie sorgte für die Verwandlung des Jägers in einen Hirsch, der darauf von seinen eigenen Hunden zerfetzt wurde. „Verwandlung“ (der Metalle) ist ein zentraler Gedanke bei den Alchimisten; häufig finden sich dafür Allegorien, die von Tötung und Wiedererstehung handeln.

⁴⁴¹ Vgl. Ploss 1970, S. 130.

Bei Franz Lang findet sich ein Hinweis darauf, wie die Alchimie auf der Bühne dargestellt wurde. Diese Darstellung enthält eine deutliche negative Bewertung.

Die Alchimie. Ein greiser Philosoph inmitten von Destillierhelmen, Flaschen, Rezipienten, Gläsern, Kohlenzangen und anderen Geräten dieser Art ist im Begriff, in einem Schmelzofen Feuer zu entfachen, und blickt wie betäubt auf ein zerbrochenes Gefäß.⁴⁴²

3.4.2.5. Zweifel am tradierten Bildungssystem (6. und 7. Szene)

In zwei Szenen der *Nundinae Deorum* wird explizit auf das jesuitische Bildungssystem Bezug genommen, wobei dieses teilweise in karrierender Weise in Frage gestellt wird. Als Schlüsselstellen sind dabei die Ämterkaufszene (Szene 6) und der Streit zwischen Juno und Minerva mit der anschließenden Disputationsparodie (Szene 7) näher zu betrachten.

In Szene 6 werden zwei erfolgreiche und zwei erfolglose Versuche von Akademikern vorgeführt, mit ihren Fähigkeiten eine angemessene Berufsstellung zu erhalten. Es handelt sich dabei um drei Studenten und einen Kleriker, wobei der Aufbau der Szene vom positivsten zum negativsten Beispiel hinführt, also eine pessimistische Tendenz aufweist.

Der erste Kandidat gibt durch seinen Ehrgeiz und seine Zielstrebigkeit das Idealbild eines jesuitischen Zöglings ab. Bereits durch die Anrede Junos als *Tonantis uxor et soror* (Z. 21) stellt er seine profunde klassische Bildung unter Beweis, da er die Familienverhältnisse der Götter genau kennt. Der Kandidat zeichnet sich außerdem durch eine realistische Selbsteinschätzung seiner Fähigkeiten aus, indem er die ganz erhabenen Stellungen als für ihn nicht angemessen betrachtet. Schließlich erhält er die für ihn passende und bezahlbare Position eines Rats. Eine witzige Idee ist, dass Juno den „Tarif“ für dieses Amt in einem eigenen Katalog (Z. 36: *commentarios*) nachschlagen muss.

Der zweite Kandidat beschreitet einen weniger „sauberen“ Weg: Er zeigt sich unzufrieden mit Junos Preisforderungen und beginnt deshalb, ungeniert mit der Göttin zu feilschen und ihr billige Komplimente zu machen, worauf sich Juno zunächst nicht einlässt. Schließlich macht sie ihm aber doch das günstige Angebot einer Stellung als *supernumerarius*, also einer „Attrappenstellung“, und zwar unter der Voraussetzung, dass er die genaue Art des Erwerbs verschleiert. An dieser Stelle erscheint Junos Vorgehen ziemlich inkonsequent und unglaubwürdig: Der Textdichter zeichnet hier kein Ideal, sondern stellt seinen Zuschauern

⁴⁴² Rudin 1975, S. 253. Originaltext (Lang 1727, S. 108): *Alchymia. Philosophus senex inter alembica, ampullas excipulas, vitra, prunicipes & alia id genus instrumenta medius, inque fornace excoctoria ignem excitaturus, attonitus vas ruptum intuetur.*

eine unschöne Realität vor Augen. Diese Textstelle kann als Kritik an der bestehenden Praxis von Ämterbesetzungen gelesen werden.

Der dritte Kandidat versucht noch offensichtlicher als sein Vorgänger, mit unlauteren Mitteln an seine Amtsstellung zu gelangen, und zwar zunächst durch Bestechung, dann durch Empfehlungsschreiben. Das geht Juno zu weit, sie lehnt ab. Der Kandidat zieht sich wütend zurück und kündigt an, sich zu rächen.

Der Kleriker schließlich stellt als klischeehaft gezeichnete komische Figur die „typischen“ Eigenschaften eines ungebildeten und verschlagenen Pfarrers dar. Es ist durchaus beachtlich, in einem Jesuitenstück eine so offene Kritik an der Lebensweise von katholischen Geistlichen zu finden. Der Priester zeigt sich ausschließlich an Pfründen interessiert, ist jedoch in der lateinischen Grammatik nicht hinreichend sattelfest, was sich an verschiedenen Stellen seiner Rede bemerkbar macht.⁴⁴³ Seine Strategie besteht zunächst in der Bitte um Mitleid; schließlich versucht er, Juno durch die Lockung mit Ehrungen unter Druck zu setzen. Dass er ihr als heidnischer Göttin die Verehrung als christliche Heilige in Aussicht stellt, stellt eine bewusste Vermischung von mythologischer und theologischer Ebene dar und enthält eine ausgesprochen kritische, „aufgeklärte“ Sichtweise: Kanonisierungen von Heiligen können auch um persönlicher Vorteile willen motiviert sein. Juno rückt die Sache jedoch zurecht, belehrt ihn darüber, dass er seine Aufgabe als Geistlicher verfehlt hat, und schickt ihn fort.

Überblickt man die vier Beispiele, die in dieser Szene vorgestellt werden, so erkennt man eine versteckte Anspielung auf das biblische Talentgleichnis.⁴⁴⁴ Die Botschaft ist allerdings ausgesprochen „weltlich“: Für die eigenen Lebenschancen sind Fleiß, aber auch taktisches Verhandlungsgeschick ausschlaggebend. Zugleich wird vermittelt, dass auch Geistlichen gegenüber ein gewisses Maß an Misstrauen angemessen ist.

Die siebte Szene schlägt einen noch skeptischeren, ja kulturpessimistischen Ton an. Sie beginnt mit einer gereizten Unterhaltung zwischen Juno und Minerva als Repräsentantinnen von Macht und Bildung, der ich eine überzeitliche Bedeutung zuerkennen möchte. Juno (die Vertreterin der Macht) begegnet ihrer „Kollegin“ Minerva (der Göttin der Bildung) mit höflicher Herablassung, was diese mit dem Vorwurf beantwortet, Juno achte bei der Bestellung von Ämtern nicht mehr wie früher auf den Bildungsstand des Bewerbers. Dadurch sinke das Ansehen der

⁴⁴³ Z. 98 *omnes* statt *omnia*: Fehler im Genus. Z. 108 *una Sancta*: Germanismus. Z. 109 *moriverunt*: falsch gebildetes Perfekt eines Deponens (statt *mortui sunt*). Z. 110 *danda sit*: falsche Verbform. Z. 112 *quod*: unklassische Verwendung eines explikativen quod-Satzes anstelle eines erforderlichen *AcI*. Z. 117 *audii*: falsche Perfektbildung. Lepanto (Naupaktos) liegt außerdem in Griechenland, nicht in Afrika.

⁴⁴⁴ Vgl. Mt 25, 14-30. Der dritte Diener, der sein Talent in der Erde vergraben hat, wird in die Finsternis hinausgeschickt.

Bildung bei den Menschen. Damit spricht Minerva ein vielschichtiges Problem an: Zum einen versucht sie, die Bedeutung ihres Metiers gegenüber Juno zu verteidigen, zum anderen gibt sie damit indirekt zu, dass die Wertschätzung für sie und ihre Bildung letztlich von Juno abhängt, d.h. dass ihre Zöglinge „extrinsisch motiviert“ sind. Früher haben sich die Menschen gebildet, um Ämter zu erlangen; jetzt erlangen sie Ämter, ohne gebildet zu sein. Juno antwortet darauf differenziert, indem sie den kausalen Zusammenhang von Bildung und Macht zwar für weiterhin existent erklärt, allerdings das tatsächliche Vorhandensein gebildeter Menschen anzweifelt. Dem Hinweis Minervas auf die *doctores infinitos* (Z. 22) setzt sie die Unterscheidung von *doctores* und *doctos* (Z. 23) entgegen: Eine akademische Karriere sei nicht unbedingt ein Hinweis auf wirkliches Gebildetsein. Aus dieser Passage spricht eine grundlegende Skepsis in der Frage, ob das universitäre (und damit auch das jesuitische) Bildungssystem für die Zeit um 1700 überhaupt noch angemessen ist.

Die folgende Disputation exemplifiziert das zwischen Juno und Minerva verhandelte Problem und führt ein Negativbeispiel vor, das in seiner Absurdität kommentarlos stehen gelassen wird. Zunächst tritt ein Student der Poetik auf und möchte von Minerva eine Bezahlung für seine 300 Epigramme. Mit dieser Forderung wird suggeriert, dass vor allem die Quantität literarischer Produktion ein Gradmesser der akademischen Leistung darstellt. Ein zweiter Student aus der Fachrichtung Philosophie unterbricht das Gespräch und führt eine Musterdisputation mit seinem Kollegen vor, wie sie der gängigen jesuitischen Schulpraxis entsprach.⁴⁴⁵ Kennzeichnend für diesen Disputationsstil ist, dass es ausschließlich um formale Richtigkeit geht, während der Inhalt vollkommen uninteressant, ja sinnlos zu sein scheint, eine Karikatur des Wissenschaftsbetriebs. Schließlich verlangen sie als Bezahlung einen Mantel, das traditionelle Attribut der Philosophen.⁴⁴⁶ Minervas ironisch zu verstehender Hinweis, die Philosophie sei eine „praktische Wissenschaft“, lässt offen, ob die Studenten ihre gewünschte Auszeichnung auch erhalten. Eine definitive Entscheidung des Streits erfolgt nicht, sondern wird dem Zuschauer überlassen.

⁴⁴⁵ Bei einer klassischen Disputation mussten sich die Studenten stets in Syllogismen unterhalten, und es bestand die Pflicht, zunächst die Worte des Gegners zu wiederholen, bevor mit der Entgegnung begonnen wird. Ein Originalbeispiel für eine jesuitische Schuldissertation ist in Duhrs Einleitung zur *Ratio Studiorum*, S. 161f. abgedruckt, welches aus C. Frick, *Logica in usum scholarum*, Freiburg 1893 entnommen ist.

⁴⁴⁶ Griechisch *himátion*, lateinisch *pallium*. Belege für *pallium* in dieser Bedeutung finden sich in der antiken Literatur bei Gellius und Apuleius.

3.4.2.6. Zeitgeschichtliche und politische Bezüge (8. und 9. Szene)

Im Laufe der *Nundinae Deorum* wird auch auf aktuelle weltpolitische Ereignisse angespielt, die die Menschen zum Zeitpunkt der Aufführung bewegten. Diese Anspielungen dienen dem Nachweis einer patriotischen Gesinnung, welche damals für treue Katholiken wegen der kriegerischen Auseinandersetzungen innerhalb der katholischen Welt nicht ganz ohne innere Widersprüche durchzuhalten war.

Die politische Situation Österreichs war seit 1701 geprägt durch den ganz Europa betreffenden *Spanischen Erbfolgekrieg*. Dabei kämpften Frankreich und das Haus Wittelsbach (Bayern und Kurköln) gegen die sogenannte „Große Haager Allianz“, bestehend aus England, Österreich, Holland, Preußen, Hannover, Portugal und Savoyen. Dieser Krieg hatte zahlreiche Schauplätze und einen sehr wechselhaften Verlauf. An der Spitze der österreichischen Truppen stand Prinz Eugen von Savoyen (1663-1736). Zum Zeitpunkt des Regierungsantritts Josephs I. hatte dessen Heer bereits in den Schlachten von Höchstädt und Blindheim (1704) über die Truppen Ludwigs XIV. gesiegt. Prinz Eugen wurde nunmehr von Joseph I. beauftragt, diesen Kampf erfolgreich zu beenden. Dies gelang jedoch zunächst nur schleppend, während die englischen Bundesgenossen unter Führung des Herzogs John Churchill von Marlborough (1650-1722) an den verschiedenen Kriegsschauplätzen militärisch erfolgreicher operierten. Englische Marinetruppen hatten 1704 Gibraltar erobert und sorgten dafür, dass Kaiser Josephs Bruder Karl, der spätere Kaiser Karl VI., 1706 in Madrid einzog und die Huldigung als König von Spanien empfing. Seine Position war dort jedoch keineswegs gesichert, vielmehr stand die Bevölkerung Kastiliens auf Seiten seines französischen Rivalen, des bourbonischen Thronanwärters Philipp von Anjou. In den „spanischen“ Niederlanden setzte sich Marlborough gegen die französischen Armeen durch und eroberte Brüssel, Gent, Brügge und Antwerpen, so dass auch in diesen Gegenden der habsburgische Einfluss mit englischer Hilfe durchgesetzt werden konnte. In Ungarn hingegen wurde unter französischem Einfluss 1707 ein Aufstand gegen das Haus Habsburg unternommen. Dieser scheiterte jedoch daran, dass es keine tatkräftige ausländische Unterstützung für die Aufständischen gab. Unter Leitung des Grafen Starhemberg, bekannt durch seine Entsetzung Wiens während der Türkenbelagerung 1683, wurde Siebenbürgen kampfflos von der österreichischen Armee besetzt. In Italien konnten sich die kaiserlichen Truppen gegen den Widerstand des Papstes Clemens XI. durchsetzen, der zunächst auf französischer Seite gestanden hatte. Joseph I., sonst so stolz auf seine besondere katholische Rechtgläubigkeit, hatte dem Papst angedroht, mit Hilfe „ketzerischer“ preussischer Truppen Rom zu besetzen, wenn dieser sich nicht auf habsburgische Seite schlug. Im Aufführungsjahr der *Nundinae Deorum* war die Kriegslage für Österreich besonders günstig: Die Schlachten von Oudenarde (bei

Brüssel) 1708 und Malplaquet (bei Cambrai) 1709 unter gemeinschaftlicher Führung Prinz Eugens und Marlboroughs waren für die Bündnispartner günstig verlaufen, und Frankreich stand am Ende seiner wirtschaftlichen und militärischen Kräfte. Der Spanische Erbfolgekrieg wäre zweifellos 1711 zu Gunsten Österreichs entschieden worden, wenn nicht ein Regierungswechsel in England und der plötzliche und unerwartete Tod Josephs I. einen Umschwung eingeleitet hätten, der dann zu den moderaten Friedensverträgen von Utrecht (1713) und Rastatt (1714) führte. England stieg dadurch zum „Schiedsrichter Europas“ auf und verfolgte eine Politik des Gleichgewichts zwischen den europäischen Großmächten.

In der achten Szene wird gezeigt, wie sich die zuvor abgewiesenen „Parasiten“ Autolycus und Irus an den Göttern zu rächen versuchen, indem sie den Marktstand des Kriegsgottes mit Gewalt ausplündern wollen. Sie führen dabei zunächst ein einleitendes Gespräch mit einem Diener des Mars, der für kurze Zeit stellvertretend die Betreuung des Marktstands übernommen hat. Im Laufe dieses Gesprächs stellt sich der Diener wie folgt vor: *Captus fui ad Saragossam in proelio, Martique donatus, qui nunc in fornice meâ operâ utitur* (Z. 16f.). Die Gefangennahme in der Schlacht bei Saragossa ist eine Anspielung auf den Spanischen Erbfolgekrieg, die auf patriotische Identifikation abzielt. Sie lässt den Schluss zu, dass es sich bei dem Diener um einen Franzosen handelt.

Als Gegenpol zu dieser Abwertung der Franzosen enthält die Szene außerdem eine beiläufige Huldigung an die kompositorischen Fähigkeiten Josephs I.: Der Diener stellt seinen Kunden die Waren am Stand des Mars vor, welche naturgemäß aus der militärischen Sphäre stammen. Scheinbar zufällig stoßen diese dabei auf einige Blätter mit Kompositionen eines „Herrn Joseph“, nämlich ein *Te Deum* „erster, zweiter und dritter Güte“, wie es in angemessener Kaufmannsprache ausgedrückt wird. Diese Huldigung an den Kaiser als Künstler ist geschickt in den militärischen Kontext der Szene eingewoben, da im kaiserlichen Selbstverständnis, wie Hilscher gezeigt hat, die Rolle des Kulturhelden (*Hercules Musarum*) mit der des Kriegshelden (*Hercules in armis*) verflochten war.

Es liegt im Sinne der dramatischen Steigerung, dass in der folgenden neunten Szene Jupiter persönlich als Verkäufer auftritt. Entsprechend der Bedeutsamkeit seiner Person kommt nun verstärkt die politische Komponente zur Sprache. Als Kunden erscheinen ein französischer und ein spanischer Gesandter, d. h. ein Feind und ein Verbündeter Österreichs. Es handelt sich bei dieser Szene um eine ziemlich plakative, aber dennoch unterhaltsam vorgebrachte Form von Kriegspropaganda. Der von Anfang an chancenlose Franzose wird in wenigen Sätzen „abgefertigt“; danach erfolgt ein ausführliches Gespräch Jupiters mit dem Spanier, das eine panegyrische Funktion erfüllt.

Zu Beginn der Szene hat der französische Gesandte gerade einen „Gegenstand“ aus Jupiters Warenangebot an sich genommen; dabei handelt es sich um ein nicht näher bestimmtes Symbol für das spanische Reich. Dass Jupiter die sofortige Rückgabe fordert, heißt „übersetzt“: Es ist Gottes erklärter Wille, dass Spanien nicht unter die französische Oberherrschaft gerät. Auf das nachvollziehbare Gegenargument des Franzosen, sein König habe das Reich doch durch Fleiß und Arbeit erworben, antwortet Jupiter, dieser Erwerb beruhe auf Verrat und Intrigen und sei daher mit Hilfe von Falschgeld (*monetâ falsoriâ*) erfolgt. Der König von Frankreich wird also auf eine Stufe mit den „Parasiten“ Autolycus und Irus gestellt.

Das Gespräch mit dem spanischen Gesandten weist durch vier Fragen Jupiters nach dessen Herkunft und Dienstherrn eine Steigerungsform auf. Die eigentlichen Informationen liegen dabei nicht in den Antworten, sondern in Jupiters Fragen. Der erwähnte König, dem durch diese Szene eine ausführliche Huldigung zuteil wird, war der Habsburgische Erzherzog Karl (1685-1740), der spätere Kaiser Karl VI., der sich als präntendierter König von Spanien Karl III. nannte. Er war ein Bruder Josephs I., wurde von Jesuiten erzogen und 1703 (im Alter von 18 Jahren) in Wien zum spanischen König proklamiert. Die Anspielungen auf seine entbehrensreiche Kindheit (Z. 24-27) beziehen sich darauf, dass er nach dieser Proklamation seinen Thronanspruch zunächst mit militärischen Mitteln durchsetzen musste.⁴⁴⁷ Er ging zunächst nach England und landete von dort aus 1704 mit 12.000 Soldaten in Spanien. Nachdem seine Armee die Stadt Barcelona eingenommen hatte, wurde sie von den Truppen Philipps von Anjou dort eingeschlossen und belagert. Karl gab den Befehl, auf keinen Fall aufzugeben, und wurde mit 2.000 übrig gebliebenen Soldaten nach langer Belagerung schließlich durch die Ankunft der englischen Flotte gerettet.⁴⁴⁸ Auf diese Begebenheiten spielen die Zeilen 29-31 und 33-34 an,⁴⁴⁹ wobei hier die für den König ungünstigen Aspekte (Befreiung durch die Engländer sowie die weitere, weniger günstige militärische Entwicklung in Spanien nach 1707) ausgeklammert werden.

Der spanische Gesandte zeichnet ein heroisierendes Bild seines Dienstherrn: Das Dasein Karls als Vertriebener auf dem Meer erinnert an die Irrfahrten des Aeneas, die Strapazen der Stationierung im Winterquartier werden ausdrücklich mit seinem katholischen Glauben in Verbindung gebracht (obwohl die Kriegsgegner

⁴⁴⁷ Zum Kriegsgeschehen in Spanien vgl. Maurer, Esteban: Philipp V., in: Bernecker u. a. 1997, S. 133-145.

⁴⁴⁸ Wurzbach 1860, Bd. 6, S. 365. Es wird nicht ganz klar, ob die Zahl der Übriggebliebenen auf immens hohen Verlusten beruht, oder ob nur ein Teil der Armee Karls in Barcelona stationiert wurde.

⁴⁴⁹ Mit der *urbs obsessa* ist natürlich Barcelona gemeint.

ja ebenfalls katholisch waren), und der Sieg bei Saragossa erscheint als göttliche Bestätigung seiner rechtmäßigen Herrschaft. Dieser letzte Punkt bezieht sich auf eine (wenig beachtete) Schlacht in der Nähe von Saragossa im Sommer 1710, in der Philipp von Anjou eine Niederlage hinnehmen musste, nachdem sein Großvater Ludwig XIV. seine Unterstützungstruppen aus Spanien hatte abziehen lassen. Der Erfolg in dieser Schlacht wurde allerdings durch eine Gegenoffensive Philipps schnell wieder relativiert. Die „Prämien“, welche der König am Ende der Szene erhält, entsprechen exakt den Territorien der spanischen Krone bzw. den im Krieg umkämpften Gebieten: Spanien, Teile Italiens (Mailand, Neapel und Sizilien mit Sardinien) und der Niederlande und die amerikanischen Kolonien. Zudem stellt der Begriff der „Prämie“ auch einen Bezug zur Aufführungssituation her, die ja mit der Preisverteilung an die Schüler beschlossen wurde.

Bei Franz Lang findet sich ein Abschnitt über die Kostümierung der Allegorie Frankreichs, die möglicherweise für die Ausstattung des Gesandten ebenfalls eine Rolle spielte:

Gallien. Eine weibliche Gestalt von militärischem Aussehen hält mit der Linken eine Lanze oder ein Szepter empor. Ihr sind gestreifte Kriegsmäntel, goldene Halsketten, schwere Wurfspieße oder kleine Speere und längliche Schilde zugeteilt; als Wahrzeichen hat sie Lilien.⁴⁵⁰

3.4.2.7. Weibliche Rollenideale (10. und 11. Szene)

In den *Nundinae Deorum* werden – abgesehen von den drei Göttinnen Juno, Minerva und Venus – zwei Frauenfiguren vorgestellt, die offensichtlich dem weiblichen Teil des Publikums als Identifikationsfigur vor Augen gestellt werden sollten. Ob bei der Aufführung Frauen anwesend waren, ist nicht gesichert, aber es ist anzunehmen.⁴⁵¹ Es handelt sich dabei einerseits um das Bauernmädchen

⁴⁵⁰ Rudin 1975, S. 271. Originaltext (Lang 1727, S. 122): *Gallia*. Habitu militari, hastam aut sceptrum laevâ sustinet. Tribuuntur illi virgata sagula, torques aurei, gesa seu hastulae & oblonga scuta; pro insignibus habet Lilia.

⁴⁵¹ Dafür spricht neben der ständigen Präsenz der Kaiserin auf den Widmungsblättern der Stücke zum einen der im Kapitel 3.1.2. erwähnte Brief der Habsburger-Prinzessin (Hilscher 2000, S. 97), zum anderen ein recht kurioser Beleg aus Köln, demzufolge die Anwesenheit von Frauen im Publikum dort zumindest geduldet wurde (Kuckhoff 1931, S. 519f.): „Aus den Vorbemerkungen zu Alers Dramen geht eindeutig hervor, daß auch Frauen anwesend waren. Schwieriger war die Sache bei den kleineren Aufführungen in den einzelnen Klassen. Die Mütter drängten immer wieder darauf, zugelassen zu werden, wenn ihr Sohn in stolzem Kostüm deklamierte, sang oder die Leier schlug. Deshalb wurden solche Vorführungen für die Frauen besonders wiederholt. In manchen Fällen mißachteten die Damen einfach das bestehende Verbot. Wenn eine Dame aus vornehmerm Hause zu solcher Gelegenheit in die Schule kam, konnte man sie nicht hinausweisen. Aler verbot die Anwesenheit der Frauen bei den kleinen Klassenaufführungen immer wieder. Aber die Vorschrift half nichts. Um wenigstens seine Mißbilligung in

Amaryllis, die in der zehnten Szene dem Hochzeitsgott Hymenaeus erfolgreich einen Ehemann abkauft, andererseits um eine anonyme Greisin, der es in der letzten Szene als einziger von drei Bewerbern gelingt, durch die streng bewachte Tür in das Himmelreich zu gelangen. Diese Verwendung von Frauenfiguren stellt einen Verstoß gegen die strengen Vorschriften Jouvancys dar,⁴⁵² sie entspricht aber den gemäßigteren Forderungen Masens, der ja Greisinnen, Bauernmädchen und Furien von seinem Verdikt über Frauenrollen ausdrücklich ausnimmt (vgl. Kapitel 2.1.4). Während die meisten der im Stück vorgestellten Männer in ihren Glücksbemühungen erfolglos sind, erscheinen also die Frauen in einem weitaus positiveren Licht. Dieser Tatbestand ist vor dem Hintergrund bedeutsam, dass Ehe- und Familienfragen nach Szarota beim Jesuitentheater um 1700 thematisch im Vordergrund standen. Wie sind diese beiden „erfolgreichen“ Frauen nun charakterisiert?

Der Name Amaryllis ist ein klassischer Name für ein Hirtenmädchen; er erscheint beispielsweise sehr häufig in Vergils Eklogen⁴⁵³ und gehört damit der niedrigsten sozialen und stilistischen Sphäre an, was per se schon einen großen Kontrast zur Götterwelt schafft. Amaryllis wird in der zehnten Szene als sehr naives und einfältiges, aber redliches Mädchen eingeführt, das überhaupt nichts versteht und ihre Unsicherheit durch ständiges Lachen überspielt. Somit ist Amaryllis zunächst eine komische Figur, die allerdings später auch eine sehr ernste Seite zeigt. Auf die Selbstvorstellung der Markthändler als heidnische Götter reagiert Amaryllis entsetzt; sie ist so fest im christlichen Glauben verankert, dass sie diese sogleich als gefährliche Häretiker enttarnt (Z. 33 *hic est periculosum*) und sich von ihnen abwenden will. Hymenaeus versteht es aber, sie in dieser misserfolgsgefährdeten Situation auf seine Seite zu bringen, indem er ihr geschlechtsspezifische Angebote macht: zunächst Schmuck, dann schließlich Heiratskandidaten. Amaryllis zeigt in dieser Szene, wie schon im Anfangsgespräch, exemplarisch das für eine junge Frau um 1700 vorbildliche Verhalten:

- sie hält sich von Häretikern fern (Z. 29)
- sie beherrscht das Glaubensbekenntnis (Z. 29-31),

Übertragungsfällen kundzutun, blieb er selbst der Vorstellung fern, um nicht durch seine Anwesenheit den Schein der Billigung zu erwecken.“

⁴⁵² Juvencius 1703, Übersetzung Schwickerath 1898, S. 255: „Ausgeschlossen seien also weltliche Liebe, auch die edelste und reinste, ebenso weibliche Rollen, wie auch immer die Gewandung beschaffen sei. Auch wenn das Feuer unter der Asche glimmt, kann man es nicht ohne Nachteil anfassen, und die Kohlen, die erloschen sind, beschmutzen wenigstens, wenn sie auch nicht brennen. Aus dieser Vorsicht wird der Lehrer aus dem Ordensstande noch den Vorteil ziehen, daß er gewisse Dichter in der Muttersprache nicht zu lesen braucht, in deren Stücken eine weiche und gefissentlich herbeizogene Liebe fast immer die erste Rolle spielt, eine Lektüre, wie es keine gefährlichere giebt.“

⁴⁵³ Vgl. Vergil, Eklogen I, 5.30.36; II, 14.52; III, 81; VIII, 77.78.101; IX, 22.

- sie geht regelmäßig zur Beichte (Z. 33 *deberem confiteri Parocho*),
- sie möchte einen fleißigen Mann heiraten (Z. 50).

Somit vertritt sie trotz ihrer Einfältigkeit die optimale Mischung aus christlich-religiösen und bürgerlichen Moralvorstellungen. Sie erhält Corydon⁴⁵⁴ zum Ehemann, scheitert allerdings mit ihrem launigen Wunsch, sämtliche weiblichen Verwandten ebenfalls auf dem Heiratsmarkt unterzubringen.

Nachdem sich Corydon sogleich wieder an die Feldarbeit begeben hat, stellt sich heraus, dass Amaryllis bereits vorher einen Verlobten hatte, mit dem sie aber wegen seiner Trägheit unzufrieden war. Dieser Zusatz enthält eine implizite Botschaft an die bindungswillige männliche Jugend: Fleißige Männer haben gute Chancen bei den Frauen, faule Männer werden hingegen abgewiesen. Man kann annehmen, dass diese (rein weltliche!) Motivation für fleißiges Arbeiten zugkräftiger erschien als eine religiöse Begründung. Es fällt auf, dass in dieser Szene ein äußerst unverkrampftes Verhältnis zu menschlichem Bindungsbedürfnis zum Vorschein kommt.

Amaryllis erscheint dann gleich noch einmal in der folgenden Schlusszene, nun allerdings in einer sehr ernsten Atmosphäre. Sie ist zu Beginn damit beschäftigt, zwei „Schatten“ (*umbræ*), d.h. den Seelen zweier Verstorbener, den Weg zum Himmelreich zu zeigen.⁴⁵⁵ Dieser Übergang vom Diesseits ins Jenseits zwischen den beiden Szenen erscheint sehr abrupt, darin zeigt sich aber ein typischer Zug des Jesuitentheaters. Als „gerechte“ Person verfügt Amaryllis ganz selbstverständlich über das spirituelle Wissen, anderen den Weg zum Himmelreich zu zeigen, unabhängig von ihrem Geschlecht und Stand. Lebende und Tote stehen gleichermaßen vor diesen letzten Fragen und können daher auch miteinander darüber kommunizieren; die „reale“ Zeit und der „reale“ Ort spielen dabei keine Rolle.

Die zweite vorbildliche Frauengestalt erscheint am Ende der Schlusszene. Nachdem der Türhüter den beiden ausländischen Verstorbenen wegen ihrer Unfähigkeit, den Eintrittspreis zu bezahlen, den Zugang zum Himmelreich verweigert hat, erscheint eine Greisin als positives Gegenbeispiel. Mit ihr wird dem Publikum noch einmal ein Vorbild vor Augen gestellt: Ihr Leben bestand aus Kindererziehung, Beten und Almosengeben, daher hat sie die Voraussetzungen zum Eintritt in das Himmelreich erfüllt. Beide Frauenfiguren sind also sehr einfache Menschen aus niederem Stand, die als *exempla* für ein mustergültiges

⁴⁵⁴ Der Name Corydon erscheint ebenfalls als Hirtenfigur in Vergils Eklogen (Verg. Buc. II 1.56.65.69; V 86; VII 2.3.16.20.40.70).

⁴⁵⁵ Die Frage nach dem Weg zum Himmelreich spielt auf entsprechende neutestamentliche Situationen an, wie z. B. die Perikope vom „reichen Jüngling“ (Mt 19, 16-26) mit der Einleitungsfrage: „Was muss ich Gutes tun, um das ewige Leben zu gewinnen?“.

Leben dienen. Dieser Sachverhalt relativiert zumindest im Hinblick auf die „letzten Dinge“ die bestehenden sozialen Unterschiede und gibt damit gerade den höher gestellten Zuschauern Anlass zum Nachdenken.

3.4.2.8. Theologische Akzente: Stürmerspruch und Höllensturz

In der Schlusszene versuchen zwei tote Seelen, durch gewaltsames Öffnen des Himmelstores Zugang zum Reich Gottes zu erlangen. Sie scheitern am Erscheinen des Türhüters, einer Gestalt, die wiederum aus der antiken Mythologie entlehnt ist: Die Unterwelt hatte verschiedene Wächtergestalten, die unter anderem dafür zu sorgen hatten, dass nur auserwählte Personen Zutritt bekamen.⁴⁵⁶ In der christlichen Tradition hat St. Petrus die Funktion des Wächters am Himmelstor. Die Befragung der beiden Toten durch den Türhüter ergibt, dass es sich (aus österreichischer Perspektive) um „feindliche Ausländer“ handelt, womit das Urteil von vornherein feststeht. Der Türhüter belehrt sie darüber, dass man den Zutritt zum Himmel mit dem Geld des Labor erkaufen muss. Diese sehr scharfe Formulierung mit deutlich anti-reformatorischer Spitze irritiert die toten Seelen, die sich auf gegenteilige Informationen berufen und sich von fernöstlichen Bräuchen abgrenzen wollen.⁴⁵⁷ Der Begriff der *Simonie* fällt,⁴⁵⁸ wobei dieser nachvollziehbare Vorwurf nicht wirklich aus der Welt geräumt wird. Die beiden Schatten unternehmen dann verschiedene Anläufe, um nachzuweisen, dass sie in ihrem Leben redlich gearbeitet haben. Der Türhüter sieht das nicht so. Seine Begründung besteht in einem berüchtigten Bibelvers, nämlich in dem sogenannten „Stürmerspruch“ (Mt 11,12), der hier verkürzt zitiert erscheint. Vollständig lautet er:

Seit den Tagen Johannes' des Täufers bis heute wird dem Himmelreich Gewalt angetan; die Gewalttätigen reißen es an sich.

Es gab in der Geschichte der Bibelexegese verschiedene Interpretationen dieses Bibelverses. Die wichtigsten sind:

1. Gemeint ist die „heilige Gewalt“ derer, die das Reich Gottes um den Preis härtester Entsagungen an sich reißen.

⁴⁵⁶ Dies waren der Fährmann Charon und Höllenhund Kerberos.

⁴⁵⁷ Wie am Beispiel der *Mulier fortis* zu sehen war, ist die Kultur des fernen Ostens häufiger Gegenstand des Jesuitentheaters.

⁴⁵⁸ Unter Simonie versteht man in der kirchlichen Tradition eigentlich das unzulässige Handeln mit geistlichen Dingen, vor allem mit Weihen und Ämtern. Der Begriff ist von der Handlungsweise des Magiers Simon in App 8, 18ff. hergeleitet. Seit dem Konzil von Chalcedon (451) war Simonie ein Thema der kirchlichen Gesetzgebung; Thomas von Aquin widmet ihm eine ganze Quästion (*Summa Theologiae* II-II, 100).

2. Es geht um die „böse Gewalt“ derer, die das Gottesreich mit Waffengewalt aufrichten wollen, sprich der Zeloten.

3. Der Vers spricht von der Tyrannei dämonischer Mächte oder ihrer irdischen Helfer, die die Herrschaft über diese Welt behalten und das Anbrechen des Gottesreiches verhindern wollen.

4. Eine andere Übersetzung lautet: „Das Himmelreich bricht sich mit Gewalt Bahn“, d.h. es setzt sich trotz aller Hindernisse kraftvoll durch.⁴⁵⁹

Es ist nicht ganz klar, in welchem Sinne der Türhüter das Zitat hier vorbringt; am naheliegendsten ist eine Spielart der zweiten Interpretation: er betrachtet die beiden toten Seelen aufgrund ihrer Lebensgeschichte als böse Menschen, die sich das Reich Gottes unrechtmäßig aneignen wollen. Diese aktualisierende Deutung wird dadurch ermöglicht, dass die Einleitung des Zitats („seit den Tagen Johannes' des Täufers bis heute“) einfach weggelassen wird, wodurch sich ein völlig anderer Sinn ergibt.⁴⁶⁰

Der fulminante Schluss des Stücks besteht in einem Höllensturz, wobei die Szene vom Text her unscheinbarer wirkt, als sie von der szenischen Realisierung her vermutlich gewesen ist. Ein solcher „Höllenssturz“ ist ein typischer Schluss für ein Jesuitenstück, da an dieser Stelle die Konsequenz einer verfehlten menschlichen Lebensentscheidung aufgezeigt werden soll. Da keine Regieanweisungen erhalten sind, ist nicht klar, wie er dargestellt wurde; möglicherweise wurde ein vertiefter Bereich der Bühne dafür benutzt, da ja die barocke Bühnenarchitektur die Möglichkeiten der Vertikalen besonders ausnutzte. Auf jeden Fall stellt diese Szene das eigentlich tragische Moment dieser Komikotragödie dar und bewirkt somit, dass auch das Moment der affektiven Schockwirkung, also die tragische Form des *animos movere*, vertreten ist.

3.4.3. Konzeption der komponierten Teile

Die vertonten Teile der *Nundinae Deorum* haben dasselbe Thema wie die Haupt-handlung, nämlich die Bedeutsamkeit menschlicher Leistung und Anstrengung. Zu diesem Zweck wird auf der Bühne eine Parallelhandlung dargestellt, die ebenfalls aus dem Bereich der Mythologie stammt.

⁴⁵⁹ Vgl. Neue Jerusalem Bibel 1985, ad locum. Zu den verschiedenen Interpretationen von Mt 11,12 vgl. Gnilka 1986.

⁴⁶⁰ Diese Art der bruchstückhaften bzw. zusammenhanglosen „Verwendung“ von Bibelversen ist in der Theologiegeschichte häufig zu beobachten. Nach heutigen exegetischen Kenntnissen sind Interpretationen, die sich vom Kontext der Perikope völlig loslösen, nicht mehr tragfähig. Allerdings wird die Möglichkeit eines Missverständnisses von Bibelzitaten in der vorliegenden Theaterszene ebenfalls problematisiert, denn die beiden Seelen (miss-)verstehen dieses Zitat im folgenden als Aufforderung zum gewaltsamen Eindringen.

3.4.3.1. Allgemeine Merkmale der musikalischen Gestaltung

Im Vergleich mit den beiden zuvor besprochenen Partituren fällt bei den *Nundinae Deorum* folgendes auf:

1. Die Partitur hat einen noch größeren Umfang als die der *Mulier fortis*, nämlich 31 Musiknummern. Daraus ergibt sich ein vergleichsweise hoher Stellenwert der Musik für die Aufführung.

2. Die Anzahl der Chöre und Ensembles ist auf ein Minimum reduziert: Es gibt nur das Duett Nr. 24 und den Schlusschor Nr. 31, ansonsten wird stets solistisch gesungen.

3. Der Ambitus der Singstimmen ist gegenüber der *Mulier fortis* vergrößert, d. h. die technischen Anforderungen an die Sänger sind gestiegen. Der Darsteller des Herkules muss beispielsweise über den Tonraum von d bis g' verfügen.⁴⁶¹

4. Das Orchester weist eine farbigere Besetzung auf als bei den Vergleichsstücken. Es umfasst bei den Streichern zwei Violingruppen, Violoncelli und Kontrabässe, die teilweise getrennt geführt werden. Warum die Bratschen fehlen, ist unklar; wahrscheinlich waren einfach keine geeigneten Spieler vorhanden. Teilweise übernehmen die Celli daher die Aufgabe einer Mittelstimme (z. B. in der Arie Nr. 30). Die Bläsergruppe ist noch einmal vergrößert: Es werden zwei Oboen und ein Fagott verlangt, die meist mit dem Streicherapparat mitgehen oder alternieren, hinzu kommen eine Trompete (nur in Nr. 10), zwei Blockflöten (nur in Nr. 21) und ein Chalumeau (nur in Nr. 28). Die Bläser werden in den Arien häufig als Obligatstimmen solistisch eingesetzt, wodurch die Partitur klanglich viel differenzierter ist als die der beiden Vergleichsstücke.

5. Es gibt einen stetigen Wechsel zwischen handlungstragenden Rezitativen und betrachtenden bzw. personencharakterisierenden Arien, wobei die Rezitative in der Regel kürzer ausfallen als in der *Mulier fortis*. Dadurch bilden die Arien ein deutliches Schwergewicht des Stücks.

⁴⁶¹ Über die üblichen Stimmumfänge gibt es unterschiedliche Angaben, die allerdings erst aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen. Laut Friedrich Wilhelm Marpurg (*Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1763) reicht eine hohe Tenorstimme für Schul- und Laienchöre üblicherweise von e bis g'. Operntenöre müssen nach Johann Adam Hiller (*Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange*, Leipzig 1774) den Tonraum von c bis c'' ausfüllen können (Angaben nach MGG (S) 8 (1998), Artikel „Stimmengattungen“, Sp. 1803f.). Daraus kann man schließen, dass der hier eingesetzte Herkules-Darsteller kein professioneller Opersänger gewesen zu sein braucht. Das entspricht den Angaben sämtlicher besprochener Perioden, derzufolge die Sänger bei den Schultheateraufführungen ganz überwiegend aus dem Musikseminar der Jesuiten stammten.

6. Bezüglich des formalen Aufbaus der Arien ist zu bemerken, dass sie (bis auf Nr. 2) alle nach dem gleichen Muster aufgebaut sind, nämlich als ABA-Form mit Ritornell.

7. Wie bei den anderen Stücken werden meist Tonarten mit wenigen Vorzeichen verwendet (B-Dur, F-Dur, C-Dur, G-Dur, A-Dur, E-Dur, c-Moll und e-Moll). Der Anteil der Stücke in Molltonarten ist dabei vergleichsweise groß.

Die Ähnlichkeiten zu *Mulier fortis* zeigen, dass im Hinblick auf die musikalische Gestaltung kein Unterschied zwischen Komödien und Tragödien gemacht wurde. Aus musikpädagogischer Perspektive bestätigt die Betrachtung dieses Stücks, dass es offensichtlich nicht darum ging, den Schülern musikalische Abläufe bewusst zu machen, sondern um „Erziehung durch Musik“ auf dem Wege emotionaler Einflussnahme.

3.4.3.2. Der Prolog: Herkules am Scheideweg

a) Gesamtanlage

Die zentrale Gestalt des Prologs ist Herkules, der sich in der Entscheidungssituation zwischen einem tugendhaften und einem müßigen Leben befindet. Die Gestalt des Herkules und insbesondere das Motiv von „Herkules am Scheideweg“ finden sich in der Barockzeit häufig in Kantaten,⁴⁶² allegorischen Interludien⁴⁶³ von Opern und Schauspielen und auch in zahlreichen Jesuitendramen. Valentin⁴⁶⁴ und Szarota⁴⁶⁵ führen hierfür eine Fülle von Belegen an, die

⁴⁶² Berühmtestes Beispiel dafür ist die Bach-Kantate *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen* (BWV 213).

⁴⁶³ Ein Beispiel dafür ist die Schauspielmusik *The Choice of Hercules* von Georg Friedrich Händel, die ursprünglich als musikalische Einlage zu einer englischen Bearbeitung der Euripides-Tragödie *Alkestis* geplant war.

⁴⁶⁴ In den bei Valentin zur Herkules-Thematik angeführten 25 Stücktiteln werden beispielsweise folgende Aspekte des Mythos behandelt: Der Kampf des Herkules mit der Hydra (Graz 1596, Nr. 386), die Hochzeit des „bayerischen Herkules“ mit der „Nymphe aus Österreich“ (Passau 1635, Nr. 1152), Herkules am Scheideweg (Wien 1650, Nr. 1579), Herkules als Bezwinger von Untieren, parallelisiert mit dem alttestamentlichen Daniel (Bonn 1684, Nr. 2729), Herkules als Kind erwürgt die Schlangen (Jülich 1705, Nr. 3632), Herkules als Nachfolger des Atlas (Wien 1706, Nr. 3685), Herkules auf dem Berge Oita (Straubing 1715, Nr. 4031). Daneben gibt es zahlreiche Stücke, deren Titel einfach „Herkules“ lautete, ohne dass die genauere Aspektuierung der Thematik bekannt wäre.

⁴⁶⁵ Szarota stellt insgesamt sechs Periochen zusammen, in denen die Herkules-Figur vorkommt, in der Regel als Bestandteil von Interludien oder als Nebenfigur zur allegorischen Veranschaulichung der Haupthandlung. In einem Drama über Karl den Großen (Aachen 1699, Szarota I, 1, S. 789-91) wird beispielsweise die Bändigung der Schlange durch Herkules mit der Bändigung der Sachsen durch Karl in Parallele gesetzt, Herkules erscheint also als Lichtgestalt, die ein Vorbild

ganz verschiedene dramatische Verwendungen der Herkules-Figur zum Ausdruck bringen. Dies zeigt in überdeutlicher Weise, dass die Jesuitendramatiker die klassische Mythologie als „Steinbruch“ benutzten, aus dem sie in beliebiger Weise Material zur Exemplifizierung erwünschter Erziehungsbotschaften gewannen. Das Motiv des „Herkules am Scheideweg“ kam der Jesuitenpädagogik zudem deshalb besonders entgegen, weil es eine spirituelle Tiefendimension enthält, die der ignatianischen Auffassung von der Notwendigkeit einer persönlichen Lebenswahl (zwischen Gott und dem Teufel) entspricht. Herkules dient als Vorbildfigur für die Spieler wie für die Zuschauer, egal welchem Stand sie angehören.

Mythologischer Bezugspunkt des Prologs ist der einjährige Aufenthalt des Herkules bei Omphale, ein Stoff, der bereits in der Antike häufig Gegenstand von Komödien und Satyrspielen gewesen ist.⁴⁶⁶ Dieser Aufenthalt, der in der Ableitung von Sklavendiensten bestand, sollte eigentlich eine Bestrafung für den zuvor begangenen Mord an Iphitus darstellen. Während der ein- bzw. dreijährigen Dienstzeit verweichlichte Herkules so sehr, dass er seinen heldenhaften Charakter verlor, sich Frauenkleidung statt seines Löwenfells anzog und Spinnarbeiten verrichtete, anstatt mit seiner Keule zu kämpfen.⁴⁶⁷ Die Auswahl gerade dieses

für Herrscher abgibt. Im Gegensatz dazu gibt es auch Stücke, in denen Herkules als Negativfigur erscheint, als Repräsentant des Heidentums, beispielsweise das Drama *St. Felicianus* (Neuburg 1626, Szarota I, 2, S. 1149-56) oder das Drama *Trebellus* (Neuburg 1698, Szarota III, 2, 1479-90). In *Scipio* (Fribourg 1725, Szarota II, 1, S. 589-96) schließlich erscheint Herkules im Chorus nach dem 2. Akt, wobei es in der Perioche heißt: „In dem Hercules wird vorgestellt / wie unanständig die Weiber-Liebe grossen Gemütheren seye.“ Diese Befunde bestätigen, dass auch die Verwendung der Herkules-Figur in Nebenhandlungen außerordentlich vielfältig war.

⁴⁶⁶ Dieser Mythos ist bezeugt bei Apollodor (Bibl. 2, 6, 2f.), Sophokles (Trach. 248 ff.), Diodor (4, 31, 5-8) und Ovid (Heroid. 9, 55ff.), wobei die Dauer der Dienstzeit unterschiedlich bemessen wird. Die hellenistische Ausprägung des Mythos akzentuierte vor allem das Liebesverhältnis zwischen Herkules und Omphale.

⁴⁶⁷ Das Motiv des „Rollentauschs“, d.h. die Überlieferung, dass Herkules Frauenkleidung getragen und sich mit Musik und Spinnarbeiten befasst haben soll, gehört nicht zum Grundbestand des Mythos, sondern beruht auf einer späteren römischen Überlieferung. In Diodors Fassung dieses Mythos fällt auf, dass Herkules dort auch in der Zeit seiner Versklavung bei Omphale als Held aktiv war, beispielsweise tötete er in dieser Zeit die Kekropen. Gerade aufgrund dieses heldenhaften Charakters ließ Omphale Herkules schließlich frei, heiratete ihn und empfing von ihm ein Kind (Lamos). Demgegenüber wird im vorliegenden Stück Omphale als dominante Frau dargestellt, die ihren Sklaven an der Verrichtung von Heldentaten gerade hindern will. Eine interessante feministische Interpretation dazu liefert Bell 1991, S. 332: „Omphale was a most unusual woman. It makes a certain amount of sense that her late husband had fancied nymphs. She bought Heracles as a sexual object, not as a servant. In a way she seemed to be evening the score with her husband by abasing Heracles, making him spin wool and dress in her clothes while she strode around in his lion's skin. These reversed sex roles apparently had the desired effect, although Heracles, the father of children by wives, lovers, and even the monster Echidna, did not need exotic stimulation. Maybe it was Omphale who needed to indulge herself in erotic games.“

mythologischen Motivs belegt Szarotas These von der häufigen Präsenz von Ehe- und Familienfragen im weltlich werdenden Jesuitentheater um 1700.

Der Aufbau des Prologteils vollzieht die Stationen des Entscheidungsprozesses nach. Die Ausgangssituation besteht darin, dass Herkules im Schoße der Nymphen liegt.⁴⁶⁸ In der Tradition der Schulrhetorik werden im Verlaufe des Prologs zwei Parteidreden gehalten, ehe es zur Entscheidung kommt. Nach der musikalischen Einstimmung durch die Ouvertüre spricht zunächst die Partei des Lasters, d. h. Omphale und die Nymphen (Nr. 2 bis 4), dann folgt die Gegenrede der Partei der Tugend (Nr. 5 bis 8). Am Ende erfolgt die Umkehr des Herkules und seine Entscheidung für Virtus (Nr. 9 und Nr. 10). Verschiedene Elemente des Textes verweisen deutlich auf die Welt des Rokoko, insbesondere das semantische Feld der Lieblichkeit (*suavitas*).⁴⁶⁹

b) Musikalische Einstimmung

Das Stück wird durch eine dreisätzig Sinfonia mit der Satzfolge Allegro – Adagio – Menuett eingeleitet, also der „italienischen“ Form der Ouvertüre, wie sie im Bereich der Oper beispielsweise durch Alessandro Scarlatti (1660-1725) repräsentiert wird.⁴⁷⁰ Die Besetzung mit Streichern, Oboen und Fagott entspricht dabei dem zeittypischen Standard. Die drei Teile wirken ungleich: Während das erste Allegro (g-Moll) mit 42 Takten relativ lang und außerdem vergleichsweise dicht komponiert ist, stellt das Adagio (Es-Dur) eher eine Art kurzer Überleitung dar. Das Menuett (G-Dur) schließlich wirkt sehr schlicht und bescheiden.

Der Kopfsatz ist strukturell dreistimmig und wird geprägt durch ein Anfangsmotiv, das in seiner Beschwingtheit an Händelsche Chorsätze erinnert. Dieses wird zunächst kanonisch geführt, dann aber ab Takt 5 durch toccatenhafte Figuren aufgebrochen.⁴⁷¹ In Takt 20 kommt die Musik nach einer längeren verspielten Episode auf der Dominante zur Ruhe – damit wird ein wichtiges

⁴⁶⁸ Nymphen als Naturgöttinnen, die Berge oder Grotten, Quellen oder Bäume bewohnen können, werden hier der idyllischen, aber letztlich verderblichen Sphäre Omphales zugeordnet.

⁴⁶⁹ Die beste Charakterisierung dieser kulturgeschichtlichen Epoche bietet Friedell 1928, S. 565: „Das Rokoko ist, im Gegensatz zum Barock, ein zersetzender Stil, der, rein malerisch und dekorativ, spielerisch und ornamental, alles mit einem Rankenwerk von Flechten, Muscheln, Schlinggewächsen überwuchert: es sind Sumpfmotive, die hier zur Herrschaft gelangen; die bisherigen großen Formen beginnen sich in aparte Fäulnis aufzulösen. Alles ist von weicher Abendkühle durchweht, in ein sterbendes Blau und zartglühendes Rosa getaucht, das das Ende des Tages ankündigt.“ Genau diese schwüle und morbide Atmosphäre wird in der Nymphenwelt des Prologs der *Nundinae Deorum* vorgeführt.

⁴⁷⁰ Zur Geschichte der Ouvertürenform vgl. grundlegend Botstiber 1913.

⁴⁷¹ Kramer spricht in diesem Zusammenhang von einem „venezianischen Relikt“ (vgl. Kramer 1965, S. 270f.)

Gestaltungsmittel der später so genannten Sonatenform verwendet – und leitet einen andersartigen Teil ein, der in T. 27 wieder zum Anfang zurückführt. Diese „Reprise“ ist keineswegs notengetreu, sondern variiert stark und schließt in T. 41 im *forte* auf dem Dominantseptakkord. Die Streicher antworten *pianissimo* und führen zum Schluss. Das Adagio beginnt energisch sprechend, zwei Sechzehntelauftakte (zu T. 44 und 51) sorgen für einen drängenden Charakter. In der Verwendung von Chromatik in den Takten 53 und 54 erweist sich Stupan, verglichen mit seiner sonstigen Kompositionsweise, als recht mutig. In der Verwendung einer solchen Einleitungssymphonie unterscheidet er sich von seinen Kollegen Johann Bernhard Staudt und Michael Zächer, die ihre Partituren in der Regel gleich mit der ersten Szene beginnen lassen. Dies kann man als Anzeichen größerer musikalischer Autonomie interpretieren. Von den Komponisten des Wiener Partiturencorpus verwendet sonst nur Ferdinand Tobias Richter noch Sinfonien, wobei dieser sich am alternativen Typus der Französischen Ouvertüren orientiert. Der pädagogische Sinn dieser Ouvertüre ist nicht in einer belehrenden Absicht zu sehen, wie dies bei den Beispielen für eine „Einhämmertechnik“ gezeigt wurde. Vielmehr stellt sie ein Exempel für eine „autonome“ Verwendung von Musik zur emotionalen Einstimmung und zum Genuss des Schönen dar.

c) Die Parteidrede des Lasters

Dieser Komplex besteht aus einer einleitenden Arie der Omphale, einem rezitativen Wechselgespräch mit Herkules und der Arie einer anderen Nymphe. Omphales Arie (Nr. 2) hat von Text und Musik her einen zweiteiligen Aufbau; am Ende fehlt auffälligerweise das sonst auftretende Wiederholungszeichen *Da capo*. Der Text führt in die idyllische Ausgangssituation ein und ist denkbar knapp gehalten. Wie bei allen Partituren des Wiener Jesuitentheatercorpus sind die Verse der vertonten Teile gereimt, wobei fast immer der Kreuzreim verwendet wird (hier in der einfachsten Form *abab*). Dabei sind die inhaltlich kontrastierenden Begriffe *sopor* (Schlummer) und *labor* (Arbeit) durch Reim und exponierte Stellung an den Versenden hervorgehoben. Durch den Begriff *labor* wird zudem sofort die zentrale Idee des gesamten Stückes in den Mittelpunkt gestellt. Die indirekte Charakterisierung der Omphale ist ambivalent: Zum einen steht sie für die Welt der Leichtigkeit und Sinnenfreude, was musikalisch eine eher heitere Gestaltung verlangen würde. Zum anderen steht sie aber in moralischer und theologischer Ausdeutung für die Versuchung und das Böse, insofern sie Herkules von seiner eigentlichen Bestimmung fernhält. Diese Ambivalenz von Heiterkeit und Abgründigkeit kommt auch in der Musik zum Ausdruck:

Durch die Tonart c-Moll erscheint dieses Stück nach dem vorangehenden G-Dur zunächst eher düster. Die Tempoangabe (*largo*) scheint zur Darstellung von

Trägheit sehr angemessen; einen Kontrapunkt dazu bilden aber die ständigen Sechzehntelbewegungen im Orchester, wodurch die Bewegung eher strömend wird. Originell ist der Beginn: Omphale eröffnet die Arie in T. 1 mit einem kurzen viertönigen Motiv, erst danach folgt die sechstaktige Orchestereinleitung. Im Hintergrund dieser Abfolge stehen möglicherweise Kirchers oben erwähnte Lehren über den guten Anfang eines Musikstücks (*De musica Rhetorica*, § 5). In der gesamten Arie sind die eigenständig geführten Violoncelli besonders auffällig, die von drei weiteren Streicherstimmen umrankt werden. Ein Cello als Obligatinstrument hat es bei den bisher betrachteten Partituren nicht gegeben. Die Singstimme ist, vor allem im B-Teil, überwiegend syllabisch geführt und hat einen Ambitus von d' bis g'', stellt also vergleichsweise große Anforderungen an den Sänger. Eine längere Koloratur (T. 8-9) liegt auf dem Wort *quieti* und unterstreicht somit das Moment der Trägheit. Die Generalpause (auf dem Quintsextakkord in T. 18) ist im Laufe der gesamten Partitur ein häufiger eingesetztes Mittel der Stagnation vor einer bestätigenden Kadenz. Im Instrumentalpart fällt der häufige Wechsel zwischen forte- und piano-Vorzeichnung auf, der aber nicht in der Art barocker Echo-Wirkungen gehandhabt wird, sondern eher einen Dialog zwischen Sänger und Orchester unterstützt (deutlich z. B. in T. 28-33).

Im folgenden Wechselgespräch zwischen Herkules und Omphale (**Rezitativ Nr. 3**), in das sich bereits Virtus kurz einschaltet, fällt zur Charakterisierung der Lebensweise des Herkules der Begriff der *vita beata* (V. 11). Dabei treibt der Textdichter ein ironisches Spiel: Die *vita beata* bezeichnet bei Seneca das Leben des philosophischen Weisen, der auf der höchsten Stufe des ethischen Fortschritts angelangt ist; im christlichen Kontext ist es ein Ausdruck für das glückselige Leben der erlösten Seelen im Paradies. Hier erscheint der Begriff jedoch in hedonistisch „pervertierter“ Verwendung, nämlich konkretisiert durch *otium*, *quies* und *deliciae*, also in etwa unserem „guten Leben“ (*dolce vita*) entsprechend. Der Auftritt der Virtus eröffnet den Konflikt, indem sie Herkules den inneren Widerspruch in seinem Leben aufzeigt. In der Musik erfolgt an dieser Stelle ein optisch kenntlicher Übergang von der b-Sphäre in die #-Sphäre. Diesen Übergang in eine andere Tonart könnte man auch symbolisch deuten: das Kreuz als christliches Grundsymbol kennzeichnet nun die aufrechte Position einer moralisch-religiös motivierten Lebensführung.

Die folgende Arie der zweiten Nymphe (**Nr. 4**) entspricht dem Stücktypus der Pastorale. Der Text ist wiederum zweiteilig angelegt, wobei der Endreim zwischen den Versen 31 und 35 beide Teile miteinander verklammert. Die weichen L-Laute in V. 30 bringen die Anmut und den Liebreiz der Nymphen klanglich

zum Ausdruck.⁴⁷² Der „einlullende“ Verführungsversuch wird musikalisch durch einen sehr tänzerischen Gestus umgesetzt, der sich in dem beschwingten 3/4-Takt, in der Dur-Tonart, in der wenige Sprünge aufweisenden Melodik, in den anfänglichen Liegetönen im Bass und in der ständigen Austerzung der Oberstimme niederschlägt. Die Harmonik ist äußerst schlicht und beschränkt sich weitgehend auf einen Wechsel zwischen Tonika und Dominante. Eine angemessene Akzentuierung in Zweitaktgruppen kann die vorwärtsdrängende Fröhlichkeit zum Ausdruck bringen. Auch bei der Instrumentierung achtet der Komponist auf Abwechslung: In T. 32-43 begleiten den Gesang statt des Streicherensembles vorübergehend die Holzbläser alleine, sodann werden in T. 44-51, also bis zum Ende des A-Teils, beide Klanggruppen vereinigt. Von der Ausführung her stellt diese Arie keine so großen Ansprüche, denn sie enthält keine größeren Koloraturen und der Ambitus reicht lediglich von d' bis e''.

An der Arie Nr. 4 lässt sich exemplarisch deutlich machen, in wie weit in Stupans Komposition die Lehren aus Kirchers *Musica Rhetorica* umgesetzt werden. Zunächst fällt auf, dass von der Gesamtanlage der Arie her die Affekteinheit gewährleistet ist. Als semantischen Inhalt kann man dabei aufgrund des Gesagten eindeutig den Grundaffekt der Fröhlichkeit (*laetitia*) ansehen, der ja nach Kircher ambivalent ist (also sowohl Liebe als auch Hass zum Ausdruck bringen kann). Die Ambivalenz liegt in diesem Falle darin, dass es sich um eine trügerische Fröhlichkeit handelt. Ferner ist die rhetorische Tugend der *perspicuitas* in dieser Arie von großem Gewicht, da der Tonsatz keine verwirrenden Zusätze ausweist, sondern in seiner Schlichtheit ganz auf das Wesentliche ausgerichtet ist und somit auch einer didaktischen Zielsetzung optimal entspricht. Auch die Forderung nach Einbeziehung des Wortklangs wird in dieser Arie verwirklicht (z. B. *blandas tenellas*). Von der rhetorischen Figurenlehre her steht in dieser Arie die *Kyklosis* im Vordergrund, da die Melodik insgesamt eine kreisende Tendenz hat und keine auffälligen Höhe- oder Tiefpunkte aufweist. Die übrigen von Kircher genannten Figuren spielen hingegen keine besondere Rolle. Auch diese Zurückhaltung im Gebrauch des stilistischen *ornatus* macht deutlich, dass die *perspicuitas* hier die dominante kompositorische Tugend darstellt. Vom Kompositionsstil her ist sie durch ihren tänzerischen Charakter eindeutig dem *Stylus hyporchematicus* zuzuordnen. Das dreifache Zeitmaß und die zur „Energie der Worte“ passende Homophonie entsprechen dabei explizit den Auffassungen Kirchers von dieser Stilistik.

⁴⁷² Man denke dabei an Kirchers Ausführungen über den Wortklang als Bestandteil des rhetorischen *ornatus* in einer Komposition (*De musica Rhetorica*, § 6). Seine Forderung nach der Erzeugung größtmöglicher Klangwirkung im Text wird in diesem Falle optimal umgesetzt.

d) Die Parteireden der Tugend

Nachdem die Nymphe ihren Verführungsversuch beendet hat, wird die Tugend aktiv und versucht ihrerseits, Herkules auf den richtigen Weg zu bringen. Zur Kostümierung der Tugend gibt es zunächst einen sehr differenzierten Hinweis bei Franz Lang:

Die Tugend. Am Rücken geflügelt, trägt sie in der rechten Hand einen Speer, in der linken einen Lorbeerzweig, auf der Brust eine Sonne.

Die heroische Tugend. Herkules mit einem Löwenfell auf dem Rücken trägt in der rechten Hand eine Keule, in der linken drei goldene Äpfel.

Die christliche Tugend. Glänzt in Waffen, hat einen Helm auf dem Haupt und ist mit dem Bild des Hl. Geistes geschmückt. Siehe *Die christliche Tapferkeit*.

Oder: Ein behelmter Jüngling, der einen Speer in der Linken, ein Szepter in der Rechten trägt und mit Beinschienen versehen ist, tritt mit dem rechten Fuß auf eine Schildkröte.

Oder: Sie ist mit Blumen bekränzt, soll in der Rechten einen Lorbeerzweig tragen, in der Linken einen Speer; auf ihren Schild schreibe man: *In der Mitte am sichersten*.

Die militärische Tugend. Eine Frau, das Gorgonenhaupt vor die Brust gebunden, umfaßt mit der Linken einen Schild, mit der Rechten einen Speer; auf ihrer Sturmhaube sitzt zwischen Federn eine Sphinx mit einem Kranz von Ölzweigen; auf beiden Seiten soll man Greife in erhabener Arbeit sehen; auf der Speerspitze sind ein Hahn und eine herumgewundene Schlange; auf einem Sockel steht ein Storch, das Wahrzeichen des Kriegsdienstes. *Oder:* Sie trägt ein römisches Feldzeichen mit einem Adler.⁴⁷³

Bei diesen Ausführungen fällt folgendes auf: Die Gestalt der Tugend ist sehr vielschichtig und scheint vom Geschlecht her nicht festgelegt zu sein. Es stellt sich die Frage, welche Art der Tugend in der vorliegenden Szene gemeint ist. Da der Aspekt der Selbstüberwindung im Vordergrund steht, wäre wohl am ehesten eine Verkörperung der „heroischen Tugend“ angemessen; das würde aber bedeuten, dass Herkules zweimal auf der Bühne zu sehen wäre, mithin also sich selbst begegnet. Diese Inszenierung wäre von einem psychologischen Standpunkt her äußerst schlüssig, im Kontext der Aufführungszeit halte ich dies aber nicht für wahrscheinlich. Eher dürfte die Tugend hier „traditionell“, entsprechend ihrem grammatischen Geschlecht, als weibliche Gestalt mit Flügeln, Speer,

⁴⁷³ Rudin 1975, S. 307f. Originaltext (Lang 1727, S. 153): *Virtus.* Tergo alata, manu dextra hastam, lauream sinistrâ, solem in pectore gerens. *Virtus Heroica.* Hercules cum exuviis leonis in tergo, dextrâ manu clavam, aurea tria poma gerens sinistrâ. *Virtus Christiana.* Armis fulgens, galeam habens in capite, & icona S. Spiritûs ornata. Vide *Fortitudo Christiana.* vel galeatus juvenis, qui hastam sinistrâ, sceptrum dextrâ praefert, pede dextro, ocreatus testudinem premit. vel floribus coronata, dextrâ laurum gerat, sinistrâ hastam, scuto inscribatur: *Medio tutissima.* *Virtus militaris.* Mulier Gorgone ante pectus cincta, clypeum laevâ, hastam dextrâ complectitur: casidi plumas inter Sphinx insidet cum serto oleagineo: gryphes utrimque caelati spectentur: in hastae cuspidis gallus, & circumplicatus serpens: in basi ciconia, militiae symbolum. vel Romanum signum cum Aquila gestat.

Lorbeerzweig und Sonne aufgetreten sein. Diese Darstellung ist in mustergültiger Form in der *Iconologia* des Florentiner Gelehrten Cesare Ripa zu finden, welche 1593 erstmals erschien und als Vorlage für viele Darstellungen in Langs *Disser-tatio* anzusehen ist (Cesare Ripa, *Iconologia*, vol. 5, p. 370).

Virtus erinnert Herkules zunächst (**Rezitativ Nr. 5**) an seine Lebensaufgaben, zu denen – nicht ganz ohne eine komische Wendung – auch das Bezwingen von Ungeheuern gehört. Die Reaktion des Herkules ist massive Angst: er glaubt zu sterben und sucht Zuflucht bei den Nymphen. Virtus jedoch stellt ihn und redet ihm ins Gewissen.

Die folgende Arie (Nr. 6) ist das textliche und musikalische Gegenstück zur Werbearie der Nymphe. Grundgedanke des Textes ist die Forderung einer Rückkehr des Helden zu sich selbst (V. 51: *Hercules sis*), die als Akt der Befreiung interpretiert wird. Die formale Anlage des Textes (zweiteiliger Aufbau und konventionelles Reimschema) entspricht der Nymphenarie genau. Die Musik hingegen schafft einen Kontrast durch die schlichtere Besetzung (nur Singstimme und Continuo-Gruppe), die Tonart F-Dur und die Verwendung des „geraden“ 4/4-Taktes. Der Instrumentalteil hat dabei im Verhältnis zum Gesang ein relativ großes Eigengewicht: Die Orchestereinführung ist mit 10 Takten relativ lang und wird am Ende des A-Teils komplett wiederholt (T. 29-38), ferner wird der Gesang häufig von Ritornellteilen unterbrochen, die durch einen immer wiederkehrenden Quintsprung charakterisiert sind (erstmalig T. 3, dann ähnlich T. 14, T. 25, T. 31, T. 42). Auch der Darsteller der Virtus brauchte keine überragenden sängerischen Fähigkeiten aufzuweisen, der Ambitus reicht hier lediglich von c' bis c''.

Im folgenden Rezitativ (Nr. 7) beklagt sich Herkules über sein ungünstiges Schicksal, das ihm so viel Arbeit und Kampf zumute. Virtus aber tröstet ihn und stellt ihm reichen Lohn für seine Arbeit in Aussicht. Der Textdichter verfolgt hier – in idealistischer Tradition – eine „Pädagogik der Einsicht“, die es Schülern zutraut, rational als lohnend erkannte Ziele höher zu stellen als Ziele, die nach dem Lustprinzip attraktiv erscheinen.

Nach der argumentativen Kritik am Lebenswandel des Herkules stellt Virtus in einer weiteren werbenden Arie (Nr. 8) die emotionalen Qualitäten eines tugendhaften Lebens vor Augen. Dieses wird (mit dem Vokabular aus der Sphäre der Nymphen) als *suave* charakterisiert und eine diesseitige und jenseitige Belohnung wird in Aussicht gestellt. Virtus appelliert hier also an das Gefühl des Herkules (und der Zuschauer). Kompositorisch wird dies mit sehr schlichten Mitteln umgesetzt: Die Arie ist nur von der Continuo-Gruppe begleitet, der Sänger benötigt einen Ambitus von dis' bis d'' und hat nur in T. 19f. eine kleine Koloratur auf *dederis* zu bewältigen. Die Tonart (e-Moll) bildet zudem eher einen Gegenpol zu der geschilderten *suavitas*. Auf die Arie folgt dann ein dreistimmig

auskomponiertes Ritornell; es hat an dieser Stelle die Funktion, bei dem ausgesprochenen Gedanken zu verweilen und ihn dadurch zu verstärken. Die Musik erzeugt einen Moment des Innehaltens, denn auf der Handlungsebene ereignet sich nun die Entscheidung des Herkules für ein tugendhaftes Leben. Es scheint also, als hätten nicht die Argumente, sondern die Musik (als nicht-rationales Phänomen) den letzten Ausschlag für diese Lebensentscheidung gegeben, allerdings nicht in Form einer massiven Überwältigung, sondern auf eine stille und feinsinnige Art.

e) Die Entscheidung des Herkules

Herkules zieht die Konsequenzen (Nr. 9): Er tauscht seine äußeren Attribute gegen diejenigen aus, die eigentlich zu ihm gehören, nämlich Keule und Schild, und erklärt seine Bereitschaft, die *via ardua* zu beschreiten.⁴⁷⁴

Die folgende erste Herkules-Arie (Nr. 10) hat sieghaften Charakter, was musikalisch vor allem durch den (einzig) Einsatz einer Trompete und die Dreiklangsmotivik zum Ausdruck gebracht wird.⁴⁷⁵ Zusätzlich werden zwei Oboen im Wechsel mit den hohen Streichern eingesetzt, um die Begleitung klanglich anzureichern. Herkules erklärt, ein neues Lebensziel (*meta*)⁴⁷⁶ gefunden zu haben, das ihm Glück und Freude bringt. Der Endreim in den Versen 82 und 86 verklammert wiederum die beiden Texthälften zu einem Ganzen. Dem Tenorsänger wird ein Ambitus von d bis g' zugemutet, also ein relativ großer Tonumfang; zudem muss er zwei Koloraturen (in T. 28-33 und 41-43) bewältigen, jeweils auf dem Schlüsselwort *meta*, welches dadurch hervorgehoben wird. Betrachtet man die Arie vor dem Hintergrund der Ausführungen Kirchers, so ergibt sich ein ähnliches Bild wie im Falle der Nymphenarie Nr. 4: Sie ist dem *Stylus hyporchematicus* zuzurechnen, die Affekteinheit steht im Vordergrund und die Kyklosis-Figur dominiert den melodischen Verlauf.

3.4.3.3. Das Interludium: Die Gefahren des Jugendalters

Obwohl es vom Umfang der Partie nicht so deutlich zu erkennen ist, steht die allegorische Figur der Jugend (*Iuventus*) im Mittelpunkt des Zwischenspiels. Sie ist

⁴⁷⁴ Das Bild vom des „engen“ und „breiten“ Weg (sog. „Zwei-Wege-Schema“) ist neutestamentlich (Mt 7, 13f.: „Geht durch das enge Tor! Denn das Tor ist weit, das ins Verderben führt, und der Weg dahin ist breit, und viele gehen auf ihm. Aber das Tor, das zum Leben führt, ist eng, und der Weg dahin ist schmal, und nur wenige finden ihn.“)

⁴⁷⁵ In Bezug auf die verwendete Dreiklangsmotivik hat Kramer (S. 272) auf deren Herkunft aus der venezianischen Opernkomposition hingewiesen.

⁴⁷⁶ Die Vokabel *meta* bezeichnet eigentlich die Wendemarke im Circus, die von den Rennwagen umfahren werden musste.

die angesprochene Entscheidungsträgerin, die sich vor den verführerischen Einreden des Müßiggangs (*Otium*) und der erotischen Liebe (*Cupido*) in Acht nehmen muss. Nur durch die Intervention des Herkules ist es möglich, dass die Jugend diesen Versuchungen nicht erliegt. Von Text und Musik her gesehen steht allerdings *Otium* im Mittelpunkt, dem zunächst ein ungewöhnlich breiter Raum gegeben wird (Nr. 11 bis 15). *Cupido* unterstützt sodann nachdrücklich das Zustandekommen eines Handels zwischen *Otium* und *Iuventus* (Nr. 16 bis 19). Die entscheidende Bedingung an die Jugend ist dabei das Akzeptieren des untrennbaren Zusammenhangs zwischen Vergnügen (*voluptas*) und Armut (*egestas*) als unerwünschter Folge davon. Der Schluss des Zwischenspiels (Nr. 20 und 21) schildert dann Herkules gewalttätige Auflösung des Gesprächs. Dabei erfüllt er die Rolle eines verantwortungsbewussten Erziehers oder auch Herrschers, der eine solche Verführung der Jugend nicht zulassen darf.

a) Die Verlockungen des Müßiggangs

Stupan hat für den Sänger des *Otium* eine sehr virtuose und geistreiche Partie geschrieben, die mehrere Teile umfasst. Über die Kostümierung der Bühnenfigur kann man zunächst bei Franz Lang folgendes in Erfahrung bringen:

Die Muße, Das Nichtstun. Ein ruhender Knabe, schlecht gekleidet, legt die Hände ineinander, und auf dem Boden soll viel Verrostetes herumliegen. *Oder:* Eine Frau, mit aufgelösten und wirren Haaren und zerrissenem Kleid, hat die Hände in den Schoß gelegt und lehnt den Kopf an einen Baum, hinter dem die Gestalt der Zeit hervortritt, um sie aufzujagen, und deshalb einen Stab, wie ihn gewöhnlich die Bettler benutzen, eine Peitsche und Fußfesseln sehen läßt.⁴⁷⁷

Wie die Gestalt der *Virtus* ist also auch *Otium* (lateinisch ein Neutrum!) nicht geschlechtsspezifisch festgelegt. Im Unterschied zu Prolog und Epilog beginnt das Interludium nicht mit einer rein instrumentalen Einleitung, sondern mit einem kurzen *Accompagnato*-Rezitativ (Nr. 11). Das Stück ist in sehr langsamem Tempo vorzutragen und gewinnt seinen Reiz daraus, dass der Text aus musikalischen Vortragsbezeichnungen besteht, die zur Charakterisierung der *Otium*-Figur dienen: „*Adagio, lento assai, largo, posato.*“ Die fallenden Oktaven in T. 2 und 5 unterstreichen zusätzlich den Affekt der Müdigkeit und Trägheit.

In einem schlichten *Secco*-Rezitativ (Nr. 12) stellt sich *Otium* als Händler vor, womit die inhaltliche Parallele zum Marktmotiv der Haupthandlung hergestellt wird. *Otium* führt in einer langen Liste sein gesamtes Warenangebot auf (V. 7-

⁴⁷⁷ Rudin 1975, S. 292. Originaltext (Lang 1727, S. 140): *Otium, Otiositas.* Puer jacens malè vestitus, manus complicet, & humi iaceant multa rubiginosa. *Vel* Mulier laxatis confusisque capillis, scissaque veste, positus in gremio manibus ad arborem caput inclinans, post illum Temporis, eam excitaturi imago extat, ideoque baculum, quali mendicantes uti solent, flagellum, compedesque ostendit.

14). Der Begriff *nugae*, der auf eine berühmte Stelle aus der oft im Unterricht behandelten „Schwätzersatire“ des Horaz anspielt,⁴⁷⁸ bezeichnet im klassischen Latein allerlei Arten unwichtiger Dinge und Gedanken, speziell solcher, die um erotische Themen kreisen. Als Sinnbild der Trägheit tritt *Otium* mit einem Kissen auf, das mit dem Teufel in Verbindung gebracht wird (V. 14: *hic diaboli pulvilli*).

Die nun folgende Arie (Nr. 13) ist dem Idiom der *Opera buffa* verpflichtet und hat von daher einen recht spaßigen Charakter. Im Gegensatz zur belehrenden Tendenz des vorangegangenen Rezitativs steht hier die Unterhaltungsfunktion im Vordergrund, zu der die musikalische Gestaltung ganz wesentlich beiträgt. Der Text ist entsprechend dem sehr raschen musikalischen Tempo viel umfangreicher als in den übrigen Arien und fällt dadurch aus dem Rahmen. Die musikalische Gestaltung ist als höchst gelungen zu bezeichnen: Der dreistimmige Orchesteratz schlägt ein Eiltempo an; der 6/8-Takt und das punktierte Grundmotiv sorgen für den vorwärtsdrängenden Charakter. Die Tonart E-Dur (im Original mit 3 Kreuzen notiert) kommt ansonsten in der Partitur nicht vor und deutet ebenfalls auf eine Sonderstellung dieser Arie hin. Die Phrasenbildung besteht aus sehr vielen Wiederholungen eines kurzen punktierten Motivs (Beispiel: T. 5 bis 7, mit Sequenzierung: T. 14-17), das rhythmisch nur selten verändert wird. Für den Sänger besteht die technische Schwierigkeit vor allem in der Bewältigung der Textaussprache, während der Ambitus eher gering ist (h bis cis⁷). Die Affekt-einheit der Arie wird in diesem Falle vor allem durch den Parameter Rhythmus bestimmt. Zum anderen kann man die häufige Wiederholung des erwähnten punktierten Grundmotivs auch als rhetorische Figur der Anaphora (*repetitio*) interpretieren.

In der folgenden Arie (Nr. 15) wird die in der 1. Szene des Sprechstücks vorgebrachte Kritik an den irdischen Verhältnissen wieder aufgegriffen und prägnant zusammengefasst: den Göttern in der Oberwelt geht es gut, denn sie brauchen nicht zu arbeiten; in der „Unterwelt“, d. h. bei den Menschen, ist das Gegenteil der Fall. Die beiden Teile des Textes sind kontrastiv angelegt und werden, wie so häufig, in gedächtnisfreundlicher Form durch Endreim miteinander verklammert (*suaviari – fatigari, superis – inferis*). In Bezug auf die musikalische Gestaltung ist der Einsatz der Solo-Oboe hervorzuheben; sodann finden sich in dieser Arie eine Fülle von Tempowechseln, die eine inhaltliche Entsprechung haben. Das Stück beginnt mit einem ziemlich langen Instrumentalvorspiel (T. 1-18), welches seinerseits durch die Vortragsbezeichnungen *Largo*, *Allegro* und *Adagio* dreiteilig angelegt ist. Die Oboe spielt zunächst eine Kantilene, die von kurzen Einwüfen der Violinen verziert und von der Continuo-Gruppe sparsam begleitet

⁴⁷⁸ Hor. sat. I, 9, 2: *Ibam forte via sacra, sicut meus est mos, nescio quid meditans mugarum, totus in illis.*

wird. Im Allegro-Teil wird dann ein energischerer Ton angeschlagen und die Sechzehntelbewegung der Oboe wird in T. 14 von den Streichern übernommen. Der abschließende kurze Adagio-Teil greift schließlich die Motivik und den Charakter des Largo wieder auf. Der Bezug dieser kompositorischen Anlage zum Arientext besteht darin, dass der Kontrast zwischen ruhiger, entspannter Oberwelt und anstrengender, hektischer Unterwelt auch musikalisch dargestellt wird. Diese Dreiteilung wird im Großen durch die ABA-Form der Arie noch einmal nachvollzogen. Eine solche Entsprechung von Text und Musik ist im Rahmen der hier betrachteten Jesuitentheaterstücke einzigartig.

b) Das Angebot *Cupidos*

Cupido erscheint in diesem Interludium als Gehilfe bzw. Begleiter *Otiums*. In der römischen Mythologie entspricht er dem griechischen Liebesgott Eros; er ist ein Sohn des Götterpaares Mars und Venus, vereinigt also in sich die Ideen von Liebe und Krieg, und wird traditionell als mit Pfeil und Bogen bewaffneter Knabe dargestellt.⁴⁷⁹ Speziell in der Epoche des Rokoko war die Darstellung *Cupidos* in der Mehrzahl (in Form von Putti oder Amoretten) besonders beliebt.⁴⁸⁰ Franz Lang informiert über die Darstellung *Cupidos* auf jesuitischen Bühnen:

Amor oder *Cupido* wird bald mit einem Bogen und Pfeilen, bald mit Fackeln oder Schlingen und mit einer Binde um die Augen vorgestellt.⁴⁸¹

Die Augenbinde ist dabei die sichtbare Darstellung des bekannten Sprichworts: „Liebe macht blind“⁴⁸². Nach einem einleitenden Rezitativ (Nr. 16) stellt sich *Cupido* in der folgenden Arie (Nr. 17) selbst vor. Diese ist vom Text her wiederum umfangreicher als der Durchschnitt der Arien dieses Stücks. Das erwähnte „Schleudern der Fackel“ (*spargere faces*) ist eine Anspielung auf einen altrömischen Hochzeitsbrauch: Die *faces nuptiales* dienten damals zum Vorleuchten bei der Heiratszeremonie. Im B-Teil stellt *Cupido* seine Pfeile jedemann großzügig zur Verfügung. Dass jemand *petax* sei, d.h. seine amourö-

⁴⁷⁹ Vgl. Hunger 1988, s.v. „Eros“, S. 156-160.

⁴⁸⁰ Zur dahinter stehenden erotischen Praxis des Rokoko soll an dieser Stelle noch einmal Friedell zu Wort kommen: „Die Erotik wird ein graziöses Gesellschaftsspiel, das die Liebe amüsant nachahmt und bestimmten Regeln unterworfen ist. Die Liebe wird zum *Liebbhabertheater*, zu einer abgekarteten Komödie, in der alles vorhergesehen und vorausbestimmt ist. [...] seinem Partner ernstliche Erschütterungen bereiten zu wollen, hätte einen bedauerlichen Mangel an Takt und Erziehung bewiesen.“ (Friedell 1928, S. 572).

⁴⁸¹ Rudin 1975, S. 254. Originaltext (Lang 1727, S. 109): *Amor, seu Cupido modò cum arcu & sagittis, modò cum facibus, aut laqueis, & caecus velatúsque inducitur.*

⁴⁸² Laut Büchmann 1981, S. 261, stammt dieses Sprichwort aus Platons *Nomoi*, war also seit der Antike als „geflügeltes Wort“ bekannt.

sen Interessen offensiv vertritt, sei dabei kein Hinderungsgrund. Bei der Vertonung der Arie fällt zunächst das dreiteilige Instrumentalvorspiel auf (T. 1-7). Es besteht aus der „Devis“ (T. 1-2), die in T. 8 vom Sänger übernommen wird, aus dem Ritornellteil (T. 3-5), der immer wieder in den Streichern zu hören ist, und einem kadenzierenden Ausklang (T. 6-7). Beim Ritornellteil sorgt die Triole für ein charakteristisches Stocken im Ablauf, was eine humoristische Wirkung der Figur unterstreichen könnte; die Unisonoführung der Streicher verleiht diesem Teil, verglichen mit der ausgetetzten Stimmführung der anderen Teile, eine größere Eindringlichkeit und Aggressivität. Die drei Teile sind rhythmisch sehr verschieden, formen aber zusammen ein sinnvolles Ganzes. Somit ist diese Arie auch musikalisch etwas größer dimensioniert als die bisherigen, um der Partie des *Cupido* im Vergleich zu *Otium* auch ein gewisses Gewicht zu verleihen. Der B-Teil steht in fis-Moll (Stupan verwendet im B-Teil häufig die Mollparallele) und ist durch die Verwendung sehr kurzer Phrasen, die von Einwüfen des Triolenmotivs in den Streichern unterbrochen werden, recht lapidar gehalten. Dadurch wird die scheinbare Einfachheit akzentuiert, mit der *Cupidos* Dienstleistungen zu erreichen sind.

Die anwesende *Iuventus* hat sich von dem Angebot *Cupidos* begeistern lassen und erkundigt sich nun nach dem Kaufpreis (Rezitativ Nr. 18, V. 58-61). Dies ist zunächst einmal in Bezug zur Fabel der Haupthandlung zu verstehen, bei der ja das Geld des Labor das einzig mögliche Zahlungsmittel darstellte; das werbewirksame Angebot des *Otium* am Ende des Rezitativs Nr. 14 hingegen bestand in einer *kostenlosen* Übereignung der präsentierten Waren.

Der Text der *Iuventus*-Arie (Nr. 19) bringt den Standpunkt der „verdorbenen“ Jugend zum Ausdruck, der vor allem durch völlige Sorglosigkeit (V. 68 *parum prospicere*) gekennzeichnet ist, da ihr das Leben ganz leicht und einfach erscheint. Die musikalische Umsetzung ist ebenfalls denkbar schlicht und einfach: der Orchesterpart ist hier wieder auf die Continuogruppe reduziert, die Tonart ist C-Dur, die Bassstimme verläuft fast ausschließlich in Achteln und kadenziiert häufig, wobei die Oktav- bzw. Quintsprünge an den Phrasenschlüssen (z. B. T. 5; 10; 13; 17 etc.) und die diatonische Abwärtsbewegung in den Ritornellteilen (z. B. T. 15-17) charakteristisch sind. Die Singstimme hat einen Ambitus von e' bis f', der zwar schmal, aber relativ hoch ist; technisch hat sie hat zudem zwei kleinere Koloraturen auf *eveniat* (T. 28-29) und auf *Iuventae* (T. 61-63) zu bewältigen. Im A-Teil ist der Umfang des Orchestervor- und -nachspiels wieder relativ groß (26 von 43 Takten); beim B-Teil fällt auf, dass außer dem (regulären) Tonartwechsel in die Mollparallele zudem ein Taktwechsel nach 3/4 erfolgt, was offenbar in keinem inneren Bezug zum Text steht, sondern nur aus Gründen der Abwechslung geschieht.

c) Die Intervention des Herkules

Das folgende Rezitativ (Nr. 20) enthält viel Bühnenhandlung. Grund und Ziel der Intervention des Herkules sind eindeutig: Nachdem er seinen eigenen Standpunkt geklärt hat, möchte er nun den Einflussbereich der „bösen Mächte“, zu denen außer *Omphale* und den Nymphen auch *Otium* und *Cupido* gehören, energisch eindämmen. Explizit deutet er die Vorgänge auf der Bühne als „Verspottung“ der Götter (*opprobrium Deorum*, V. 74) und kündigt ein gewalttames Vorgehen mit Hilfe seiner mythologischen Attribute Köcher und Keule (*pharetra et clava*), an. *Otium* lässt sich auf eine solche Auseinandersetzung gar nicht erst ein, sondern flieht augenblicklich kampfflos. Der Hintergrund dieser allegorischen Darstellung ist Ignatius' Erläuterung des Kampfes gegen den teuflischen Feind, wie er sie in den *Exercitia spiritualia* in der zwölften Regel für die Unterscheidung der Geister formuliert:

Der Feind verhält sich wie eine Frau. Er wird durch Kraft schwach – und stark bei Nachgiebigkeit. Denn so, wie es der Frau eigen ist, wann sie mit irgendeinem Mann streitet, den Mut zu verlieren und die Flucht zu ergreifen, wann ihr der Mann die starke Stirn zeigt; und umgekehrt, wann der Mann zu fliehen beginnt und den Mut verliert, die Wut, Rachsucht und Wildheit der Frau sehr gesteigert und so ohne Maß ist; auf die gleiche Weise ist es dem Feind eigen, schwach zu werden und den Mut zu verlieren, so dass seine Versuchungen fliehen, wenn derjenige, der sich in den geistlichen Dingen übt, gegen die Versuchungen des Feindes die starke Stirn zeigt und das diametrale Gegenteil tut; und umgekehrt, wenn derjenige, der sich übt, beginnt, Furcht zu haben und im Ertragen der Versuchungen den Mut zu verlieren, gibt es auf dem Angesicht der Erde keine so wilde Bestie wie den Feind der menschlichen Natur bei der Verfolgung seiner verworfenen Absicht mit so gesteigerter Bosheit.⁴⁸³

Das dahinter stehende Frauenbild soll hier nicht Gegenstand der kritischen Betrachtung sein; vielmehr ist zu betonen, dass der dargestellte Mechanismus von Tapferkeit und Feigheit und somit genuin ignatianisches Gedankengut an dieser Stelle dramatisch umgesetzt erscheint. Die Bedeutung der Aufforderung *Otiums* an seine Füße (*At mihi huc, pedes, ut fugiam*, V. 80) ist nicht ganz klar. Möglicherweise ist sie so zu verstehen, dass die Füße als extrapolierte Körperteile *Otiums* von einem gesonderten Schauspieler dargestellt wurden (vgl. den Hinweis Franz Langs darauf, dass *Otium* häufig mit *compedes*, „Fußfesseln“, inszeniert wurde). Der folgende Rezitativteil, der wieder von Herkules gesungen wird (V. 81-90), lässt Rückschlüsse auf das Bühnengeschehen zu: Die *taberna* bzw. *officina* des *Otium* bricht in sich zusammen; offenbar haben zur *Otium*-Figur noch einige weitere Requisiten gehört, darunter ein zerbrochener Bogen (V. 87: *arcus franguntur*) als Symbol für die Hinfälligkeit irdischer Güter.

⁴⁸³ Ignatius, *Exercitia*, Übersetzung Knauer 1999, Abschnitt 325.

Wie beim Prolog schließt eine Arie des Herkules (Nr. 21) diesen Abschnitt ab. Der kurze, zweiteilige Text dieser Arie fasst zunächst den Vorgang, der sich gerade abgespielt hat, prägnant zusammen: durch die Bekämpfung des Müßiggangs verliert auch *Cupido* seinen Einfluss auf die (zumeist jugendlichen) Menschen (V. 91-93). Aus dieser Beobachtung wird im B-Teil (V. 94-96) die Handlungsmaxime abgeleitet: *ora et labora*. Diese traditionell benediktinische (!) Devise erscheint auch für das jesuitische Theater als geeignete Moral, die noch durch den Hinweis auf möglichst sparsamen Umgang mit der Muße (V. 96) verschärft wird.

Bei der Vertonung werden zwei Klanggruppen kontrastiert, und zwar Streicher gegen zwei Blockflöten.⁴⁸⁴ Die Wirkung dieser Flöten in einer Arie, die einen Helden charakterisieren soll, darf man wohl als bizarr bezeichnen. Dennoch steckt ein nachvollziehbarer Gedanke hinter dieser ungewöhnlichen Entgegensetzung: Der A-Teil der Arie ist kompositorisch wiederum kontrastierend angelegt: Der erste Vers, *Otia si tollas*, beschreibt noch einmal die Sphäre des *Otium* und wird daher in den Takten 1-34 in einer (pseudo-) idyllischen, ruhigen, pastoralen Weise auskomponiert: $\frac{3}{4}$ -Takt, Flöteneinsatz in Terzen, syllabischer Gesang, Hemiolen in T. 1 und 2. Die Vernichtung dieser Idylle in den folgenden beiden Versen wird in den Takten 35-42 mit ganz anderen musikalischen Mitteln zum Ausdruck gebracht: $\frac{4}{4}$ -Takt, ohne Flöten, Dreiklangsbrechungen, Koloraturen, viele Sechzehntelbewegungen, gut durchhörbares Metrum, vermutlich ein ziemlich rasches Tempo. Somit hat Stupan hier sorgfältig entlang dem Text gearbeitet. Diese beiden Teile wiederholen sich dann nochmals in verkürzter Form (T. 43-48 und T. 49-55). Der B-Teil (T. 56-69) steht wiederum in der Mollparallele und ist ansonsten wie die erste Hälfte des A-Teils charakterisiert.

3.4.3.4. Der Epilog: Göttlicher Beistand für Herkules

Der Epilog steht in der Tradition der *Licenza*, also der Verherrlichung des Herrschers am Schluss eines Werks. Zu diesem Zweck werden in diesem Abschnitt die Götterfiguren der Haupthandlung mit der Gestalt des Herkules aus der Rahmenhandlung zusammengeführt, welcher schließlich mit dem anwesenden Kaiser identifiziert wird. Die Darstellung des Kaisers in Gestalt des Herkules war ein gängiger Bestandteil habsburgischer Selbstdarstellung, wie man auf zahlreichen Bildern und Statuen der Zeit erkennen kann.

Nach einer musikalischen Einstimmung (Sinfonia Nr. 22) wird Herkules in einer Notlage gezeigt (Rezitativ Nr. 23): Er ist mit dem Tragen der Erdkugel überfordert, wenn er keine Unterstützung von stärkeren Mächten erhält. Daraufhin eilen

⁴⁸⁴ Kramer hat darauf hingewiesen, dass die Flöten hier eine Parodie auf Schäferidyllen darstellen könnten, vgl. Kramer 1965, S. 270.

zu seiner Unterstützung augenblicklich die Allegorien von Liebe und Furcht herbei, die ein Duett vortragen. *Amore et Timore* war die „Herrscherdevise“ Josephs I.; damit war gemeint, dass seine Macht auf den beiden Säulen der Liebe seiner Untertanen und der Furcht seiner Feinde beruhte. Es folgen die drei Götter Plutus, Juno und Minerva, die als Symbole der kaiserlichen Attribute Wohlstand, Macht und Bildung jeweils eine repräsentative Arie zu singen haben (Nr. 26, 28 und 30). Diese Arien sind mit besonderen tonsetzerischen und klanglichen Reizen ausgestattet und werden zunehmend komplexer, so dass eine Steigerungswirkung entsteht. Der Schlusschor beschreibt schließlich die Apotheose des Herkules am Ende seines Lebens. Auch hier werden Übereinstimmungen zwischen Mythos und politischer Propaganda deutlich. In ihrer repräsentativen Selbstdarstellung knüpften die Habsburger gerne an die Tradition der Kaiser-Apotheose an, die sich von der Erhebung Julius Caesars unter die Götter nach seiner Ermordung im Jahre 44 v. Chr. herleitet.⁴⁸⁵

a) Musikalische Einstimmung

Die einleitende zweiteilige Sinfonia (Nr. 22) steht in der Tradition der Französischen Ouvertüre und bildet somit einen Gegenpol zur „italienischen“ Einleitungssinfonia des Prologs. Typische Merkmale einer Französischen Ouvertüre sind die Abfolge aus einem langsamen Teil in geradem Takt mit Schluss auf der Dominante, hier allerdings ohne den sonst üblichen punktierten Rhythmus, und einem bewegten Teil in ungeradem Takt. Diese Ouvertürenform wurde vor allem durch Lully zur vollen Ausprägung gebracht, und zwar erstmals in seiner Einleitungsmusik zur Pariser Aufführung von *Cavallis Serse* im Jahre 1660.

Die vorliegende Sinfonia ist sehr schlicht gehalten, nämlich dreistimmig und reduziert auf den Streichersatz. Dramaturgisch dient diese Schlichtheit dazu, eine Steigerung zum Schluss hin zu ermöglichen. Der erste Teil wirkt sehr getragen und weist typische Züge der Darstellung des Traueraffekts auf: Verwendung von Chromatik, Ausweichung nach f-Moll (T. 5), Reibungsklänge. Durch die Imitation am Anfang wird eine Polyphonie angedeutet, die sich dann aber aufgrund der Kürze des Abschnitts nicht entfalten kann. Der zweite Teil kontrastiert zu dieser Stimmung durch heitere Verspieltheit, die den Hörern nicht viel Anstrengung zumutet. Ein längerer Orgelpunkt (ab T. 36) führt das Stück seinem raschen Ende zu. Der Sinn dieses Stücks besteht also nur in einer kurzen emotionalen Vorbereitung auf die folgende mythologische Schlusszene.

⁴⁸⁵ Zur Tradition der Apotheose als Repräsentationsform der Habsburger vgl. Kovács 1986.

b) Unterstützung durch Amor und Timor

Im einleitenden Rezitativ (Nr. 23) klagt Herkules über die Last, Europa tragen zu müssen. Die anwesenden Götter Mars und Hymenaeus sehen dies und holen Amor und Timor zu Hilfe, damit sie Herkules unterstützen. Die politische Bedeutung dieser Szene liegt in einem Hinweis auf die schwierige Aufgaben, vor denen Joseph I. zur Zeit steht, namentlich die Fortsetzung des Spanischen Erbfolgekrieges. Dass er dabei Unterstützung höherer Kräfte benötigt, entspricht der bereits erwähnten Tradition der *Pietas Austriaca*. Mythologischer Hintergrund ist die Geschichte von Atlas, der die Weltkugel tragen muss.⁴⁸⁶ Es zeigt sich wiederum ein eklektischer Umgang mit der Mythologie. Da Herkules an dieser Stelle die Tugenden eines Herrschers symbolisieren soll, müssen seine „verschlagenen“ und komisch wirkenden Charakterzüge ausgeschlossen werden.

Das folgende Duett (Nr. 24) zwischen Amor und Timor gehört zu den besonders sorgfältig komponierten Stücken dieser Partitur. In seiner ABA-Form orientiert es sich an den Arien; die Molltonart, die *Larghetto*-Vorzeichnung und die schlichte Instrumentation werden durch eine große rhythmische Beschwingtheit kontrapunktiert. Im Ritornell (T. 1-10) findet sich eine typische Fortspinnungsthematik, wobei die Achtel des Kopfmotivs durch gebrochene Dreiklänge in Sechzehntelbewegung aufgelockert werden. In Verbindung mit der harmonischen Quintfallsequenz ergibt sich daraus eine mondäne Leichtigkeit, die dem italienischen Stil der Zeit entspricht. Die überwiegend in Terzen geführten Singstimmen der Duettpartner werden innerhalb des A-Teils ebenfalls in Sechzehntel-Zweiergruppen aufgelöst, was die beschriebene Wirkung unterstützt.

c) Unterstützung durch Plutus, Juno und Minerva

Im folgenden Rezitativ des Mars (Nr. 25) ist erstmals von einem *Hercules Austriae* die Rede, die Grenze zwischen Mythologie und Herrscherpanegyrik wird also explizit überschritten. Eine weitere Verflechtung von Bühnenhandlung und Realität erfolgt durch die Wendung *e vestro mercatu* (V. 12): Das Warenangebot der Götter im Theaterstück entspricht dem realen Angebot himmlischer Mächte an den Kaiser. Die folgende Arie des Plutus (Nr. 26) ist wiederum sehr schlicht gehalten (Begleitung nur durch die Continuo-Gruppe), was einen witzig-

⁴⁸⁶ „Atlas steht im Westen der Erde und trägt den Himmel auf seinen Schultern. Unfern von ihm hüten seine Töchter, die Hesperiden, die goldenen Äpfel im Garten der Götter. Als Herakles die goldenen Äpfel holen soll, nimmt er dem Atlas seine schwere Last von den Schultern, während dieser den Weg zu den Hesperiden übernimmt. Nach der Rückkehr möchte Atlas seinen alten Posten nicht wieder einnehmen, sondern die Äpfel selbst zu Eurystheus bringen. Herakles erklärt sich zum Schein einverstanden, will aber noch ein Polster auf seine Schultern legen. Sobald Atlas seine Last wieder auf sich genommen hat, macht sich Herakles mit den Äpfeln aus dem Staube.“ (Hunger 1988, S. 92, nach Pausanias 5,11,5 und Apollodor Bibl. 1,2,3)

gen Gegensatz zur singenden Figur darstellt, der ja der Gott des Reichtums ist. Durch diese Schlichtheit kommt die stärkere Klangpracht der beiden folgenden Arien deutlicher zum Ausdruck. Die erwähnten Flüsse *Pactolus* und *Hermus* (V. 19 und 21) befinden sich in Lydien und sollen angeblich Goldkörner mit sich führen.

Die folgende Juno-Arie (Nr. 28) ist vom Text her konventionell angelegt, denn die beiden Teile folgen dem häufig verwendeten Reimschema aabccb. Zwischen den beiden Teilen liegt kein inhaltlicher Gegensatz vor, sondern der zweite Teil verdoppelt einfach die Aussage des ersten. Die musikalische Gestaltung jedoch ist ungewöhnlich: Vor allem die Instrumentierung fällt auf, weil hier ein Solo-Chalumeau verwendet wird. Es handelt sich dabei um einen „Vorläufer“ der Klarinette, die um 1700 von Johann Christoph Denner (1655-1707) entwickelt wurde. Das Chalumeau spielt dabei im einleitenden Ritornell-Teil (T. 1-9) eine Kantilene, die von den tiefen Streichern *pizzicato* kontrapunktiert wird. Für Aufführungen des Jesuitentheaters darf man eine solche Instrumentierung als äußerst selten, ja „exotisch“ bezeichnen. Somit wird die Aufmerksamkeit der Zuschauer ganz auf die Musik gelenkt.

Die Arie ist, wie üblich, als ABA-Form gestaltet und so angelegt, dass jeweils das Chalumeau und die beiden Violinstimmen abwechselnd zum Einsatz kommen. Die Violinen spielen *pizzicato* und bewegen sich sprunghaft, meist in Gestalt gebrochener Dreiklänge, wodurch ein Kontrast zu der fließenden Stufenmelodik des Chalumeau erzeugt wird. Dabei wird in den Ritornell-Teilen keine einheitliche Motivik verwendet, sondern die Pausen der Singstimme werden mit unterschiedlichen, abwechslungsreichen Übergängen gefüllt. Der Gesangsstimme werden diesmal Koloraturen zugemutet, die durch einige Überbindungen auch rhythmisch komplex sind und eine sehr exakte Ausführung verlangen.

Am Schluss dieses Teils bekommt auch Minerva eine groß dimensionierte Arie (Nr. 30). Im Text richtet sich Juno an die *erudita gens*, d. h. an dieser Stelle werden die agierenden und zuhörenden Angehörigen des Jesuitenkollegs aufgefordert, in die Huldigung des Kaisers einzustimmen. Von daher ist es naheliegend, dass Minerva auch die gelehrteste und virtuoseste Partie im gesamten Stück erhält. Zunächst fällt der ungewöhnliche 12/8-Takt auf, der trotz der Tempoangabe *Larghetto* einen großen Schwung in die Arie hineinbringt. Rhythmisch herrscht eine fließende Achtelbewegung vor, die gelegentlich durch huschende Sechzehntel aufgelockert wird. Die Instrumentierung ist reichhaltig und differenziert: neben den beiden Violinen spielen zwei Oboen, geteilte Celli als Mittelstimmen und die Continuo-Gruppe (besetzt mit Cembalo und Kontrabass). Der Sänger der Minerva hat auf den sinntragenden Worten *desudabit* („wird schwitzen“) und *laborabit* („wird arbeiten“) die längsten Koloraturen dieser Par-

titur zu bewältigen, die aufgrund der Begleitung durch eine einzige solistische Cello-Stimme sehr exakt auszuführen sind. Die Musik dient also an dieser Stelle der Verstärkung des im Stück propagierten Arbeitsethos durch das Mittel künstlerischer Verfeinerung.

Der Schlusschor (Nr. 31) bringt dann die eigentliche Apotheose zum Ausdruck, d. h. die Aufnahme des Herkules unter die olympischen Götter. Der Chor besteht aus den acht auf der Bühne befindlichen Sängern (s. o.) und ist dreistimmig gehalten, da in dem Stück keine Bassstimme vorgesehen ist. Die Begleitung erfolgt durch das Streichorchester mit Continuo-Gruppe und die beiden Oboen, die in der Regel die Violinstimmen verdoppeln. Nach der ausdifferenzierten Minerva-Arie kehrt dieser Teil also zu einer schlichteren Satzweise zurück. Auch dieser Chor ist als ABA-Form angelegt; der syllabische Gesang in gleichmäßiger Achtelbewegung ermöglicht vor allem eine gute Textverständlichkeit und setzt einen angemessenen Schlusspunkt.

3.4.4. Wirkung der Aufführung

Zur Wirkung der *Nundinae Deorum* gibt es ein sehr interessantes Dokument aus dem Jahresbericht des Wiener Jesuitenkollegs, das eine Erklärung für das plötzliche Abbrechen der handschriftlichen Überlieferung von Wiener Jesuitentheaterstücken im Jahre 1711 ermöglicht (*Annuae Litterae* 1711, pag. 94f.):

Am 1. Januar nahm Kaiser Joseph zum letzten Mal an Theaterspielen im Professhaus teil, bevor er selbst zu Beginn des Frühlings eine große Tragödie spielen sollte. Damals brachten die Jugendlichen den *Markt der Götter, die alles für Arbeit verkauften*, auf die Bühne. Aber er behauptete, dass sich die einen für dies, die anderen für das zu ereifern schienen (?), und dass einige nach Belieben die Anmut mit Schande behafteten, was für einen Moment lang mit unterschiedlicher Zustimmung aufgenommen worden war, wobei dann der Lärm so gut wie möglich unterbunden wurde. Der Kaiser überreichte den jungen Leuten die Auszeichnungen für zwei Jahre und erteilte die Mahnung, dass man sich künftig zu Karneval eines Schauspiels enthalten solle: er wolle sich zu dieser Zeit anderswo im Palast erholen gehen, im übrigen werde er zu einer anderen Zeit wieder kommen.⁴⁸⁷

In diesem Bericht wird deutlich, dass es bei der Aufführung zu einem regelrechten Theaterskandal kam. Mit der „großen Tragödie“ zu Beginn des Frühlings ist

⁴⁸⁷ Calend. Januariarum ultimò Josephus Caesar interfuit ludis theatralibus in domo Professae, magnam Ipse inchoante vere lusurus tragoediam. Tum inter scenas [p. 95] posuit iuventus nundinas Deorum venditantium laboribus omnia; Sed alios alias quaeritare visas [sic!] asseruit, non nullos pro lubidine sceleribus adfingere decorem, quae in praesens spectata vario assensu erant rumore dein utcumque compresso. Donavit Imperator adolescentes duorum annorum praemiis, ac monuit, Bacchanalibus imposterum abstinendum esse spectaculo; aliunde tum temporis in Palatio recreatum se iri; caetera alia tempestate venturum.

der Tod Josephs I. gemeint, der noch im selben Jahr ums Leben kam. Ganz offensichtlich hat Joseph an den *Nundinae Deorum* Anstoß genommen, wobei verschiedene Gründe dafür angedeutet werden: Zum einen ist das eine gewisse „zentrifugale“ Beliebtheit, die sich sowohl auf den Text des Stücks als auch auf die Aufführung selbst beziehen könnte. Zum anderen schien ihm das Stück moralisch oder politisch fragwürdig (*scelera* sind eigentlich „Verbrechen“, die Formulierung drückt also ein sehr starkes Fehlverhalten aus). Dass „Lärm“ (*rumor*) aufkam und „unterbunden“ werden musste, zeigt, dass auch andere Zuschauer die Aufführung als anstößig empfunden oder sich zumindest der ablehnenden Haltung Josephs I. angepasst haben. Nach der Vorstellung scheint Joseph dann aber doch seiner Aufgabe nachgekommen zu sein, die Preisverteilung durchzuführen; bei diesem Anlass hat er allerdings sein Missfallen über die Aufführung mit ziemlich harschen Worten zum Ausdruck gebracht.

Worin kann die *lubido* bzw. können die *scelera* dieses Stücks für Joseph I. bestanden haben? Dass es bei der Aufführung Pannen gegeben hat, ist unwahrscheinlich, während es nahe liegende Gründe dafür gibt, dass der kaiserliche Unmut sich vor allem am Inhalt des Stücks festgemacht hat, besonders an der zentralen Botschaft, dass jeglicher menschliche Verdienst auf Arbeit beruhen solle. In einer Adelsgesellschaft, deren Repräsentanten ihre gesellschaftliche Position ausschließlich durch ihre Geburt begründeten („Gottesgnadentum“), musste ein solcher Gedanke sehr befremdlich wirken. Die soziale Legitimation durch Arbeit ist eine typisch bürgerliche Denkweise, da sie eine prinzipielle (Chancen-)gleichheit aller Menschen voraussetzt. Erschwerend kommt hinzu, dass dieser „Angriff“ auf die Grundlagen der feudalen Gesellschaftsordnung in den *Nundinae Deorum* in verdeckter Form erfolgt, nämlich durch satirische Untertöne, die Joseph I. während der Aufführung offenbar herausgehört hat. Dabei sind in der Reihenfolge der Szenen folgende Aspekte zu nennen, in denen eine Kritik an der höfischen Gesellschaft mit bürgerlichen Wertmaßstäben zum Ausdruck kommt:

- Bereits im Prolog wird Herkules (das mythologische Pendant der habsburgischen Kaiser) von Virtus (als Vertreterin der Arbeitsmoral) „zur Ordnung gerufen“, da er sich amourösen Vergnügungen hingeeben hat, anstatt sich seinen *beruflichen Pflichten* zu widmen.
- Durch die Götterparodie der ersten Szene werden nicht nur Zweifel an überlieferten Autoritäten genährt, sondern es wird auch mit Hilfe rationaler Argumente die Selbstgefälligkeit der „Machthaber“ angegriffen, die untätig im Olymp sitzen, ohne sich um die Klagen der unzufriedenen Menschen zu kümmern.
- In der Irus-Szene werden nicht nur „gewöhnliche“ Bettler kritisiert, sondern in besonderer Weise gewisse Höflinge, die ohne eigenen Verdienst

zu Geld und Einfluss gelangen wollen (Szene 4, Zeile 41, Irus: *Splendidissimi quique de nostro sunt grege.*) Diese werden am Ende der Szene sogar als „öffentliche Diebe“ (*fures publici*, Z. 70) tituliert.

- Der Alchimist wird als Betrüger und Scharlatan beißendem Spott ausgesetzt, obwohl sich beispielsweise auch Kaiser Leopold I. für Alchimie begeistert hatte und entsprechende Experimente förderte (vgl. den Exkurs zur Alchimie).
- In der Ämterkaufszene wird Kritik an gängigen höfischen Praktiken geübt, wie z. B. der Ausschreibung von „Attrappenstellungen“ (der *supernumerarius*, Z. 67) oder der Vergabe von Ämtern durch Protektion, trotz mangelnder Eignung eines Bewerbers.
- Die Figur des *Otium*, die an einem lieblichen Ort (*sedes amaena*, Z. 20) auf ihrem Kissen sitzt, kann man als satirische Überzeichnung eines feudalen Lebensstils deuten. Da viele Angehörige dieser Schicht keine produktiven Aufgaben haben, beschäftigen sie sich vor allem mit Intrigen und Affären.
- Diejenigen Figuren, die im Theaterstück als moralische Vorbilder hingestellt werden, sind vor allem arme Frauen (Amaryllis und die tote Greisin), also die extremen Gegensätze zur erhabenen Welt der Götter.

Somit könnte die Überschrift „Parodie des Göttlichen“ auch erweitert werden um die Überschrift „Parodie der höfischen Gesellschaft“, denn die satirischen Angriffe zielen ebenso sehr auf die gesellschaftliche Realität wie auf ihre ideologischen Grundlagen. Obwohl es im Stück auch patriotisch-affirmative Tendenzen gibt (9. Auftritt) und obwohl die *Licenza* ganz konventionell mit einem Herrscherlob endet, erklären die genannten Punkte doch hinreichend, warum es zu dem oben geschilderten Skandal und dem partiellen Rückzug Josephs vom Jesuitentheater gekommen ist.

Zum Schluss ist noch ein Wort zu den „saisonbedingten“ Rezeptionserwartungen zu sagen. Im gesamten Stück wird, entsprechend den Normen der Komödie, viel „Realität“ und wenig „Idealität“ dargestellt, was möglicherweise den ästhetischen Vorlieben Josephs I. zuwider lief. Die Aufführung am 1. Januar wird nun aber in der oben zitierten Archivquelle im Zusammenhang des Karnevals gesehen, d. h. eine satirische Darstellung mit Elementen des *ridiculum* hätte den Kaiser angesichts der entsprechenden Traditionen zumindest nicht völlig erstauen dürfen. Dagegen spricht allerdings eine nähere Betrachtung derjenigen Jesuitentheaterstücke, die in den Vorjahren jeweils am 1. Januar aufgeführt wurden. Dabei wird deutlich, dass eine solche satirische Tendenz ansonsten nicht

erkennbar ist.⁴⁸⁸ Damit erklärt sich, dass Joseph I. sie im vorliegenden Fall als ungewöhnlich und anstößig empfunden hat. Anders ausgedrückt: Im Kontext einer Aufführung bei den Jesuiten wirkten aufgrund der anwesenden Öffentlichkeit auch solche Darstellungsweisen illegitim, die im kleinen Kreis der Hofgesellschaft durchaus akzeptabel gewesen wären.

Aus dem Rezeptionsdokument ergibt sich insgesamt, dass es für die Jesuiten sehr schwierig war, die Ansprüche des Kaisers zu erfüllen: Einerseits möchte er unterhalten werden, andererseits durfte diese Unterhaltung keine satirischen Inhalte transportieren. Die Überforderung der jesuitischen Theaterproduzenten durch widerstreitende Ansprüche von innen (pädagogische und dramentheoretische Konventionen) und von außen (Erwartungen des Kaisers) war wohl der tiefere Grund für den Traditionsabbruch im Jahre 1711.

⁴⁸⁸ Am 1. Januar der Vorjahre wurden mehrheitlich Stücke von ernstem Charakter nach mythologischen oder alttestamentlichen Vorlagen aufgeführt. Genauer gesagt waren dies: **1700: Animi humani cura medica.** Es geht um die Frage, wie die menschliche Seele von ihrem Leiden (d. h. von der Sünde) geheilt werden kann. Das Stück gehört zur Gattung der „Moralität“. **1702: Judae Macchabaei gloriosa in Deum fiducia.** Das Stück stellt die alttestamentliche Geschichte vom Sieg des jüdischen Feldherrn Judas Makkabäus über den Syrer Nikanor vor. Es ruft die Zuschauer zu Tapferkeit und zum Vertrauen in die göttliche Hilfe auf. **1703: Virtus non postulat annos, sive Scipio Iunior Romanorum belli imperator.** Dieses Stück hat eine Handlung aus der Profangeschichte als Vorlage, nämlich die Ernennung des jungen Cornelius Scipio Africanus zum römischen Feldherrn im Zweiten Punischen Krieg. Mit deutlich patriotischer Tendenz wird dabei die Tugend der Tapferkeit gepriesen. **1704: Pietas in peregrinos, sive Dido Tyrionum regina Aeneam hospitio recipiens.** Die Aufführung kam aufgrund von Aufständen in Ungarn nicht zu Stande. Das Stück sollte die berühmte Geschichte von Dido und Aeneas darstellen (Aeneis, 4. Buch). Der Akzent liegt dabei auf der Idee der Gastfreundschaft. **1705: Tyrannis humiliata, sive Sisara in manu mulieris.** Wieder ein Stück mit alttestamentlicher Vorlage, diesmal aus dem Buch der Richter. Es geht um die Erhebung des Baracus und der Prophetin Deborah gegen den feindlichen Feldherrn Sisara. **1707: Sancta Caecilia coniunx virgo.** Zur Zeit der Christenverfolgungen im römischen Reich weigert sich Cäcilia, die in jungen Jahren Keuschheit gelobt hat, einen heidnischen Mann zu heiraten. Schließlich lässt sich dieser ebenfalls taufen und erleidet mit ihr das Martyrium. Die Legende bietet eigentlich Stoff für eine Märtyrertragödie; der Textdichter (J. B. Adolph) lässt allerdings den grausamen Schluss beiseite. **1710: Radimirus e reo rex.** Das Stück ist nicht erhalten; der Inhalt ist unbekannt. Nach den Angaben Valentins im *Index des sujets* gibt es über diese Figur ansonsten keine Jesuitentheaterstücke.

4. KAPITEL

INTERPRETATION EINER JESUITISCHEN FASTENMEDITATION AUS MÜNCHEN

4.1. Besondere Aufführungsbedingungen in München

Die folgenden Erläuterungen bilden den Verständnishorizont für die exemplarische Interpretation der Fastenmeditation *Iocus Serius* von Franz Lang mit der zugehörigen Musik von Rupert Ignaz Mayr. Hierfür ist es erforderlich, zunächst einen Blick auf dominierende Forschungstendenzen und auf die historische Situation Münchens zu werfen. Sodann ist einiges zur Sondergattung der Fastenmeditation und zu Franz Lang als Dramatiker zu sagen. Die bisher unbeachteten Vorworte zu dessen Sammelbänden geben dabei wichtige Hintergrundinformationen.

4.1.1 Kritische Anmerkungen zur Forschungsgeschichte des Münchener Jesuitentheaters

Die meisten neueren Forschungsbeiträge zum Jesuitentheater in München beziehen sich auf einzelne Theaterstücke bekannterer Dramatiker wie Jakob Bidermann und Jakob Balde.⁴⁸⁹ Die Geschichte des Jesuitentheaters in München in ihrer Gesamtheit ist bisher nur in einem einzigen grundlegenden Beitrag angerissen worden, der aus dem Jahre 1889 stammt.⁴⁹⁰ Die Thesen dieses Aufsatzes von Karl von Reinhardstöttner wurden von der weiteren Forschung kaum in Frage gestellt, sondern weitgehend kritiklos übernommen, was aufgrund des Alters dieses Aufsatzes recht erstaunlich ist.⁴⁹¹ Das Bild, das Reinhardstöttner vom Münchener Jesuitentheater entwirft, sieht folgendermaßen aus: Nach einem raschen Aufstieg seit der Ankunft der Jesuiten in Bayern (circa 1560) gelangte es um 1600 zu einer Zeit der Hochblüte, repräsentiert durch das dramatische Werk Jakob Bidermanns. Danach setzte eine Zeit des Verfalls ein, den Reinhardstöttner vor allem auf eine „Überfremdung“ des „heimischen“ Theaters durch die Einflüsse der italienischen Oper zurückführt. Die Jesuitentheaterstücke des 18. Jahrhunderts betrachtet er daher als künstlerisch weitgehend bedeutungslos.⁴⁹² Das

⁴⁸⁹ Im Forschungsbericht von Wimmer (Wimmer 1983) findet sich bei der Behandlung der verschiedenen Spielorte über München erstaunlicherweise nur ein ganz kurzer Abschnitt (S. 610f.). Der Stand der Bidermann-Forschung dagegen wird auf mehr als 10 Seiten abgehandelt (S. 632-645). Über die Bibliographie zu Jakob Balde informiert am eingehendsten die Homepage von Wilfried Stroh (www.klassphil.uni-muenchen.de).

⁴⁹⁰ Reinhardstöttner, K.: Zur Geschichte des Jesuitendramas in München. In: *Jahrbuch für Münchener Geschichte* 3/1889, S. 53-176.

⁴⁹¹ Eine der bedeutendsten Monographien über das Jesuitentheater (Müller 1930) betrachtet aus diesem Grunde nur die Theaterproduktion bis 1650. Bis heute gehört die Spätphase des Jesuitentheaters zu den vernachlässigten Segmenten dieses Phänomens.

⁴⁹² Die entsprechenden Kernstellen des Aufsatzes lauten im Original: „[N]aturgemäß liegt ein gewaltiger Unterschied zwischen der poetischen Kraft und der ernsten Absicht des Jesuitendramas von 1630 und der konventionellen Form, dem einfachen Schulakte von 1730.“ (S. 7) - „In dem ersten Jahrhunderte ihrer Bühnentätigkeit haben darum die Jesuiten Großes geleistet. Dra-

Hauptproblem dieser Betrachtungsweise liegt – neben dem simplifizierenden Verfallsmodell – vor allem in dem darin zum Vorschein kommenden deutsch- bzw. bayerisch-national geprägten Vorurteil, dessen Qualitätskriterien deutliche Spuren des ausgehenden 19. Jahrhunderts aufweisen. Als zusätzliches Problem ergibt sich, dass der Verfasser gar nicht die nötige Datenbasis für seine recht pauschalen Behauptungen besitzt, denn die wenigen Theaterstücke, die er näher betrachtet, stammen fast alle aus der von ihm so genannten „Blütezeit“, während er sich bezüglich des 18. Jahrhunderts nicht die Mühe macht, genauere Analysen anzustellen. Es ist erstaunlich, wie viele gängige Auffassungen über das Jesuitentheater in diesem Aufsatz ihre Grundlage haben, beispielsweise die überall anzutreffende These vom angeblich „unpolemischen“ Charakter des Jesuitentheaters im Gegensatz zum protestantischen Reformationsdrama.⁴⁹³ Weitere Defizite des Aufsatzes von Reinhardtstöttner liegen – aus heutiger Warte betrachtet – in seiner rein literarhistorischen Perspektive, bei der weder die politischen und sozialen Hintergründe in die Interpretation einbezogen werden noch die nichtliterarischen Aufführungselemente wie z. B. Regieanweisungen, Bühnenbild und Musik. Barbara Münch-Kienast hat in ihrer Dissertation auf die Notwendigkeit hingewiesen, die Jesuitenaufführungen als „multiplen Text“ zu betrachten, wobei das Lesedrama nur eine von mehreren Sinnschichten der tatsächlich erfolgten Aufführung darstellt.⁴⁹⁴ Teilweise vertritt Reinhardtstöttner auch irrige Auffassungen, z. B. wenn er Jesuitenbühne und Hoftheater miteinander identifiziert.⁴⁹⁵ Gleichwohl enthält dieser Aufsatz auch zahlreiche richtige Beobachtungen; so betont Reinhardtstöttner, dass der Jesuitenorden nicht nur auf den Hof des Herzogs Einfluss nehmen wollte, sondern auf alle gesellschaftlichen Schichten Münchens. Die Theaterstücke der Frühzeit werden zutreffend als „ein halbes Kompendium der Kirchengeschichte in dramatischer Form“ bezeichnet,⁴⁹⁶ wohingegen

men voll Kraft und Hoheit brachten sie auf die Bretter [...]“ (S. 11) - „Ein Jahrhundert später, und so mit wenig Ausnahmen das ganze achtzehnte Jahrhundert hindurch, mutet uns das Jesuitendrama wie ein Stück Apostolo Zenos oder Metastasio an, obwohl die Jesuiten Gegner der wälschen [!] Oper waren.“ (S. 12) - „Hätten die Jesuiten nichts anderes gespielt als ihre Schauspiele des achtzehnten Jahrhunderts, so wäre ihre Bedeutung für die dramatische Kunst ziemlich gleichgültig.“ (S. 13) - „Und die Schuld davon liegt sicher nicht an den Choragen von 1697; sie liegt in dem inhaltsschweren Jahrhundert, das über unsere politische und literäre Geschichte hinweg gezogen und so manches unter sich zertreten hatte.“ (S. 49)

⁴⁹³ „Das Drama der Reformation sucht so zu sagen Parteigänger zu werben und Anhänger um sich zu scharen, während das Jesuitendrama, gewissermaßen sich seiner unerschütterlichen Grundlagen bewußt, mehr das beherrschte Gebiet zu erhalten und zu verteidigen als neue Genossen zu sammeln bestrebt ist.“ (Reinhardtstöttner 1889, S. 7) Auch aus diesen Zeilen spricht ein konfessionspolemisch eingefärbtes Geschichtsbild, das wissenschaftlich nicht haltbar ist.

⁴⁹⁴ Vgl. Münch-Kienast 2000, S. 15-20.

⁴⁹⁵ „Ihre Bühne war so recht das Hoftheater des Herzogs“ (Reinhardtstöttner 1889, S. 10).

⁴⁹⁶ Vgl. Reinhardtstöttner 1889, S. 19.

gen die Meditationen Franz Langs, die zumindest kurz erwähnt werden, eher auf den Einzelnen und seine persönliche Frömmigkeit zugeschnitten seien.

Überblickt man kurz die Chronologie der Aufführungen in München, so ist folgendes hervorzuheben: Der Jesuitenorden war seit 1559 in München aktiv. Eine der ersten bedeutenden Theateraufführungen war im Jahre 1568 der *Samson* von Andreas Fabricius anlässlich der prachtvoll gefeierten Hochzeit Herzog Wilhelms mit Renata von Lothringen, zu der Orlando di Lasso Chormusik komponierte. Die Noten zu diesen Chören sind allerdings nicht erhalten. Sehr aufwändig war sodann im Jahre 1574 eine Aufführung mit dem Titel *Constantinus de Maxentio Victor* („Der Sieg Konstantins über Maxentius“), deren Text von Georg Agricola stammt. Dieses Stück verlangte über 1000 Mitwirkende und hatte eine Dauer von zwei Tagen. Im Jahre 1590 erging schließlich ein ausdrücklicher Erlass des Herzogs, dass am Ende jedes Studienjahres eine Theateraufführung stattfinden solle:

Die Renovatio Studiorum soll jederzeit wie auch vorgebreuchig gewesen umb Michaelis solemniter angestellt und darzue so vill sich thun läßt, Ain Nutzliche Commedi oder Dialogus cum Distributione praemiorum gehalten werden.⁴⁹⁷

Eine in der Forschung viel beachtete Aufführung fand 1596 statt. Es handelt sich um das Stück „Gottfried von Bouillon“, dessen Besonderheit darin besteht, dass ein Schauspieler im Publikum platziert war, der von dort aus die Handlung durch Zwischenrufe voranbringen sollte.⁴⁹⁸ Zu dem Jesuitendrama *Triumphus Divi Michaelis Archangeli* von 1597 schließlich existiert eine übersetzte und kommentierte Edition.⁴⁹⁹ Es handelt sich um eine Aufführung unter freiem Himmel, die anlässlich der Einweihung der Michaelskirche in München inszeniert wurde. Sie enthielt in der Tat eine interpretierende Gesamtdarstellung der Kirchengeschichte in kompakter Form und war durch den Komponisten Georg Victorinus mit einigen Musikeinlagen ausgestattet worden, die ebenfalls nicht erhalten sind.⁵⁰⁰

Im Jahre 1609 wurde das wohl bekannteste und meist erforschte Jesuitentheaterstück überhaupt in München aufgeführt, nämlich der *Cenodoxus* von Jakob Bidermann.⁵⁰¹ Diese Aufführung soll zu 14 Spontanbekehrungen geführt haben; diese Begleitüberlieferung ist aber neueren Forschungen zufolge eher als Be-

⁴⁹⁷ Zitiert nach: Reinhardtstöttner 1889, S. 26.

⁴⁹⁸ Diese Form der Einbeziehung des Publikums im *Gottfried von Bouillon* wird analysiert in einem Aufsatz von Peter Sprengel (Sprengel 1987).

⁴⁹⁹ *Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici* (München 1597). Herausgegeben von Barbara Bauer und Jürgen Leonhardt, Regensburg 2000.

⁵⁰⁰ Zum Komponisten Victorinus und seinen Beziehungen zu den Münchener Jesuiten vgl. Haub 1995.

⁵⁰¹ Reinhardtstöttner 1889, S. 36: „Er bezeichnet die höchste, vorher und nach ihm nie mehr erreichte Blüte des Jesuitendramas.“

standteil der jesuitischen Glaubenspropaganda denn als Tatsachenbericht zu verstehen.⁵⁰²

4.1.2. Die politische und musikgeschichtliche Situation Münchens

Angesichts der Reichhaltigkeit des Münchener Musiklebens im 16. bis 18. Jahrhundert ist es erstaunlich, dass zu den Jesuitentheaterstücken fast keine Musikalien erhalten geblieben sind, sieht man einmal von den Fastenmeditationen des Franz Lang ab. Bevor Spekulationen über die Gründe dieses Verlusts angestellt werden, gebe ich in Analogie zum Wien-Kapitel einen Überblick über die verschiedenen „Phasen“ der politischen und musikhistorischen Entwicklung Münchens, die für eine bessere Einordnung der jesuitischen Theaterproduktion relevant sind. Im Sinne der Themenstellung lassen sich fünf Phasen unterscheiden:

4.1.2.1. Die Regierungszeit der Herzöge Albrecht und Wilhelm (1550-1597)

Die prägenden Faktoren in der politischen Geschichte Bayerns waren in dieser Zeit das Streben nach Einigung und Zentralisierung des Landes sowie eine wachsende Konkurrenz mit den Habsburgern. Die Gegenreformation wurde in Bayern mit ähnlicher Härte und Konsequenz vorangetrieben wie in Österreich, vor allem seitdem der Jesuitenorden 1556 dort Fuß gefasst hatte. Es kam zu einer fast vollständigen Beseitigung des Protestantismus in Bayern und zum Abschluss eines Landeskonkordats im Jahre 1583. Als sichtbare Manifestation gegenreformatorischer Bestrebungen wird die Einweihung der Jesuitenkirche St. Michael im Jahre 1597 angesehen.⁵⁰³ Überhaupt galt München im ausgehenden 16. Jahrhundert aufgrund seiner zahlreichen Sakralbauten als „deutsches Rom“.

Der allmähliche Übergang von der ständischen Verfassung zur absolutistischen Regierungsform wirkte sich für die nichtadeligen Gesellschaftsschichten, insbesondere für das Bürgertum, eher negativ aus: „Das bürgerliche München wurde also gleichsam zum Versorgungsbetrieb des höfischen, wo sich repräsentative Hofhaltung und zentrale Landesverwaltung ballten.“⁵⁰⁴ Diese Verschiebung schlug sich auch im Bereich der Stadtplanung nieder: Für die Errichtung der vom Jesuitenorden zu nutzenden Gebäudekomplexe (also Michaelskirche, Schule und

⁵⁰² Dieser Frage ist Günter Hess in einem sozialgeschichtlich orientierten Aufsatz nachgegangen (Hess 1976).

⁵⁰³ Vgl. Kraus 1983, S. 255: „Das Selbstbewußtsein der Dynastie, überhöht zu einem Sendungsbewußtsein, [...] findet seinen klassischen Ausdruck in der Fassade der Michaelskirche in München.“

⁵⁰⁴ Henzel 1990, S. 28.

Kolleg) mussten in München beispielsweise 34 Bürgerhäuser abgerissen werden.⁵⁰⁵

München erlebte unter Albrecht „dem Frommen“ und Wilhelm „dem Großmütigen“ auch einen großen Aufschwung im musikalischen Bereich; insbesondere die Hofkapelle wurde ausgebaut. Orlando di Lasso (1532-1594) als bedeutendster Komponist der Epoche wurde eigens durch einen Sondergesandten und mit Hilfe der Fugger aus Antwerpen nach München angeworben und blieb dort bis zu seinem Tode. Die mit großem Aufwand begangene, oben bereits erwähnte Fürstenhochzeit von 1568 gilt als kultureller Höhepunkt dieser Zeit, in der auch die Hofkapelle ihren größten Umfang erreichte. Wilhelm V. verausgabte sich allerdings im Bereich der Kunst finanziell so stark, dass er schließlich zu Gunsten seines Sohnes abdanken musste.

4.1.2.2. Die Regierungszeit des Herzogs Maximilian I. (1597-1651)

Durch den ehrgeizigen und energischen Maximilian, der 1623 den Titel eines Kurfürsten erringen konnte, hielt der Absolutismus in Bayern Einzug.⁵⁰⁶ „In Maximilians Staatsauffassung hatten die Landstände mit autochthonen Herrschaftsansprüchen keinen Platz.“⁵⁰⁷ Zudem verfolgte er nach innen wie nach außen eine sehr aggressive Konfessionspolitik, um sich innerhalb der katholischen Fürsten Deutschlands zu profilieren, was sich im Jahre 1609 in der Gründung eines politischen Bündnisses, der „Katholischen Liga“ niederschlug. Im Dreißigjährigen Krieg war Maximilian schließlich eine der zentralen Gestalten, was sich für die bayerische Bevölkerung allerdings als äußerst nachteilig erwies, denn Bayern wurde durch die Kriegshandlungen zwischen 1618 und 1648 besonders schwer in Mitleidenschaft gezogen. Insbesondere die schwedische Besetzung 1632 und die Pestepidemie von 1634 bewirkten Verwüstung des Landes und Vernichtung der Kultur. Im kulturellen Bereich baute Maximilian I. zwar die Residenz weiter aus, strich aber den Etat für die Hofmusik zusammen. Durch die herzoglichen Sparmaßnahmen erlebte die Musik in Bayern einen Funktionswandel: sie wurde vor allem ein Instrument der Liturgie und Verkündigung, während beispielsweise die Tafelmusik ganz abgeschafft wurde.⁵⁰⁸ In künstlerischer Hinsicht hatte Lassos Tod im Jahre 1594 eine Lücke zurückgelassen, so dass das vorherige Niveau nicht gehalten werden konnte.

⁵⁰⁵ Vgl. Henzel 1990, S. 29.

⁵⁰⁶ Vgl. Kraus 1983, S. 255: „Es besteht Einigkeit darüber, daß Maximilian in Bayern den Übergang zum Absolutismus eingeleitet hat.“

⁵⁰⁷ Volkert 2001, S. 52.

⁵⁰⁸ Vgl. Henzel 1990, S. 37.

4.1.2.3. Die Regierungszeit Ferdinand Marias und der Beginn der Herrschaft Max Emanuels (1651-1692)

Nach dem Ende des grausamen Krieges trat eine erneute Blütezeit ein, die man als eigentliche „Barockepoche“ Bayerns bezeichnen kann. In diese Zeit fällt beispielsweise der Bau des Schlosses Nymphenburg und der Theatinerkirche St. Kajetan. Entgegen der theaterkritischen Grundhaltung Maximilians I. wurde unter Ferdinand Maria zudem in München 1651 der Opernbetrieb aufgenommen. 1654 erfolgte die Einweihung des Opernhauses am Salvatorplatz, das mit neuester Bühnentechnik ausgestattet war und in der Folgezeit alle 30 bis 40 Jahre komplett umgebaut und auf den neuesten technischen Stand gebracht wurde. Es war in dieser Zeit üblich, dass bei Operaufführungen ca. 50 Studenten des Jesuitengymnasiums als Chorverstärkung hinzugezogen wurden, d. h. Verflechtungen zwischen Jesuitenkolleg und Hof sind nachweisbar.⁵⁰⁹ Der Opernbetrieb in München war ausschließlich für die höfische Gesellschaft bestimmt, während eine bürgerliche Öffentlichkeit erst zum Ende des 18. Jahrhunderts zugelassen wurde.⁵¹⁰ Wie am Wiener Kaiserhof war es zudem selbstverständlich, dass alle Angehörigen der herzoglichen Familie einen qualifizierten Musikunterricht genossen.⁵¹¹ Zu den Aufgaben der Hofkapelle gehörte auch die Versorgung der Kirchenmusik, wobei auch hier höfische und bürgerliche Welt strikt getrennt waren.⁵¹² Die Hofkapelle entwickelte sich zunächst sehr positiv: „Jahr für Jahr stiegen bis 1688 die Gehälter bei gleichzeitiger Vermehrung des Personals.“⁵¹³ Erst im Jahre 1689 gab es als Folge überhöhter Kulturausgaben erstmals Sparmaßnahmen und Gehaltskürzungen. Der bedeutendste Komponist Münchens war in dieser Zeit Johann Kaspar Kerll (1627-1693). Er hatte in Rom bei Frescobaldi und Carissimi studiert und war bis auf ein kurzes Intermezzo in Wien (1677-84) seit 1656 beständig im Dienst des bayerischen Kurfürsten. Erstaunlicherweise sind aber die Partituren zu Kerlls insgesamt 10 Münchener Opern verloren gegangen.

⁵⁰⁹ Vgl. Münster, S. 296.

⁵¹⁰ Vgl. Henzel 1990, S. 48: „Wie der Name schon sagt, wurde Oper in München nur für einen privilegierten Kreis von Menschen gegeben: für den Hof und seine Gäste, d. h. also für eine geschlossene Gesellschaft.“ Andererseits konnten interessierte Musiker durchaus an den Aufführungen teilnehmen: „Das Interesse an den Opern, die nicht nur für den Hofstaat zugänglich waren, war allgemein groß. Auch Musiker aus Klöstern zählten zu den Besuchern, nicht zuletzt, um sich Anregungen für ihr eigenes Schaffen zu holen.“ (Münster, S. 302).

⁵¹¹ Vgl. Münster 1976, S. 295.

⁵¹² „Die Kirchgänger aus dem Bürgertum hatten an der Pracht der geistlichen Hofmusik grundsätzlich keinen Anteil.“ (Henzel 1990, S. 63).

⁵¹³ Münster 1976, S. 296.

4.1.2.4. Die Zeit der Abwesenheit Max Emanuels (1692-1715)

Diese Phase ist für die Interpretation von Langs Meditationen besonders wichtig, da sie in dieser Zeit entstanden sein müssen. Kurfürst Max Emanuel versuchte vor allem, militärischen Ruhm zu gewinnen und beteiligte sich zunächst am Krieg gegen die Türken, die 1683 Wien belagerten. Auch nach diesem für die Stimmung in ganz Europa hochbedeutsamen Erfolg träumte er von einer weiteren Vergrößerung seines Herrschaftsbereichs und erreichte es 1692 auf diplomatischem Wege, zum Statthalter der Spanischen Niederlande ernannt zu werden. Daher verließ er zwischen 1692 und 1701 München und residierte in dieser Zeit in Brüssel, wohin er auch Teile der Hofkapelle mitnahm. Das Musikleben Münchens wurde dadurch deutlich eingeschränkt, da beispielsweise die Opern des Kammerorganisten Pietro Torri (ca. 1650-1737) nunmehr in Brüssel statt in München aufgeführt wurden. Nach dem Ausbruch des Spanischen Erbfolgekriegs (1701-15), bei dem die Truppen Max Emanuels auf französischer Seite gegen die Armeen Kaiser Leopolds I. kämpften, kehrte er zunächst nach München zurück. Als 1704 bei Höchstädt Prinz Eugen und Marlborough gegen die französischen und bayerischen Soldaten gesiegt hatten, musste Max Emanuel von neuem nach Brüssel fliehen, um zunächst dort und anschließend in Mons bis zum Ende des Krieges im Exil Schutz zu suchen. Bayern wurde von österreichischen Truppen besetzt, und die Hofkapelle wurde 1706 von der kaiserlichen Verwaltung aufgelöst. Berühmte Hofmusiker wie Bernabei, Mayr und Pez wurden arbeitslos und mussten sich nach anderen Beschäftigungsmöglichkeiten umsehen.

4.1.2.5. Das Ende der Herrschaft Max Emanuels (1715-1726)

Nach dem Ende des Spanischen Erbfolgekrieges und der Rückkehr Max Emanuels aus dem belgischen Exil erfolgte eine Phase der Restauration: Obwohl das Land durch den Krieg und die österreichische Besatzung verarmt war, entfaltete Max Emanuel erneut ein pompöses Hofleben. Sofort wurde die Hofmusik reorganisiert und die noch dienstfähigen Mitglieder der ehemaligen Hofkapelle wurden wieder eingestellt. Bernabei war dabei für die Kirchenmusik zuständig, während Torri den Bereichen Oper und Kammermusik vorstand. Mit dem Tode Max Emanuels im Jahre 1726 ging schließlich eine musikgeschichtliche Epoche zu Ende, in der das Münchener Musikleben ein „europäisches Format“ erreicht hatte.⁵¹⁴

Neben der Hofkapelle gab es in München als weitere bedeutende Musikinstitution das *Collegium Gregorianum*, die Musikschule der Jesuiten. Es wurde im

⁵¹⁴ Vgl. Münster 1976, S. 298.

Jahre 1574 durch Herzog Albrecht V. gegründet und mit einer Schenkung von 400 Gulden bedacht.⁵¹⁵ Beide Musikinstitutionen waren grundsätzlich gegeneinander durchlässig, das heißt, dass es nicht nur zur Beteiligung von Studenten an Opernproduktionen, sondern auch zu einer Mitwirkung von Hofmusikern bei den dramatischen Aufführungen der Jesuiten gekommen ist, über deren genauen Umfang allerdings bisher keine genauen Aussagen gemacht werden können.⁵¹⁶ Die später zu besprechende Liste der Komponisten zu Franz Langs Fastenmeditationen macht deutlich, dass diese teilweise dem Kreis der Hofmusiker angehörten. Unklar bleibt allerdings, wie weit dies auch für die mitwirkenden Sänger und Instrumentalisten gilt, da deren Namen nicht überliefert sind. Aus späterer Zeit findet sich ein aufschlussreicher Bericht über den Lehrbetrieb am *Collegium Gregorianum*, nämlich in Charles Burneys 1772 veröffentlichtem „Tagebuch einer musikalischen Reise“:

Herr de Visme [...] sagte mir, daß man im Jesuitencollegio eine Musikschule hätte. Dieses erregte meine Neugierde und ließ mich vermuten, daß es eine Art von Conservatorio sei; und nach genauerer Erkundigung ward ich gewahr, daß die „armen Schüler“, die ich an vielen Orten Deutschlands hatte singen gehört, allemal da, wo die römisch-katholische Religion herrschte, ihren Unterricht im Jesuitencollegio empfangen, und ferner erfuhr ich, daß durchs ganze Reich in den Städten, wo die Jesuiten eine Kirche oder ein Collegium besitzen, junge Kinder auf Instrumenten und im Singen unterwiesen werden. Hier hat mancher Musikus den ersten Grund zu dem Ruhme gelegt, den er sich nachher erworben. Dies mag gewissermaßen die Menge von Musicis erklären, die man in Deutschland findet, und auch den Nationalgeschmack an der Musik und die starke Lust zu derselben.

Die Musikschule in München hat achtzig Kinder von ungefähr eilf bis zwölf Jahr alt. Sie lernen Musik, Lesen und Schreiben und bekommen die Kost, aber keine Kleidung. [...] Die Knaben, welche hier aufgenommen sein wollen, müssen vorher schon etwas auf irgendeinem Instrumente spielen oder doch sonst einen kleinen Anfang in der Kunst haben, sonst werden sie nicht zugelassen. Sie werden hier im Collegio behalten, bis sie zwanzig Jahre alt sind, und während dieser Zeit werden sie von Musikmeistern aus der Stadt unterwiesen und nicht von den Jesuiten selbst.⁵¹⁷

Angesichts der großen Anzahl der Zöglinge ist es zumindest sehr wahrscheinlich, dass der Personalbedarf bei den meisten dramatischen Aufführungen durch die Mitglieder dieser Institution gedeckt werden konnte. Berücksichtigt man die erwähnten hohen Kosten für professionelle Musiker, so war der Unterhalt einer

⁵¹⁵ Vgl. Münch-Kienast 2000, S. 40.

⁵¹⁶ Vgl. Münch-Kienast 2000, S. 43.

⁵¹⁷ Burney 1772, Neuausgabe 1980, S. 246f.

solchen musikpädagogischen Einrichtung auch aus finanziellen Gründen sinnvoll.

4.1.3. Die Fastenmeditationen als Sonderform des Jesuitentheaters in München

Das im folgenden Kapitel analysierte Stück *Iocus Serius* von Franz Lang gehört der Sondergattung „Fastenmeditation“ an.⁵¹⁸ Bevor ich einen kurzen Überblick über das dramatische Werk Langs gebe, erfolgen zunächst einige Erläuterungen zum Gattungsbegriff und zur besonderen Aufführungssituation.⁵¹⁹ In einem summarischen Aufsatz erläutert Marianne Sammer, dass es sich dabei um einen „Arbeitstitel für eine spezifische Untergattung des Jesuitendramas“ handelt, in der die geistliche Versenkungsmethode der Ignatianischen Exerzitien von der inneren Vorstellung auf die Bühne übertragen wird.⁵²⁰ Barbara Münch-Kienast charakterisiert die Fastenmeditationen im Vergleich zu sonstigen Jesuitentheaterstücken als „kürzer und gewissermaßen komprimierter und mit eindeutig religiöser Zielsetzung“.⁵²¹ In Bezug auf die Aufführungssituation erläutert Sammer:

Innerhalb der Lateinischen Kongregation war es in München üblich, an den Sonntagen der Fastenzeit ein- bis eineinhalbstündige musikdramatische Theaterstücke aufzuführen. Ihre Texte stammten meist von den jeweiligen Präsiden der Kongregation, die Musik vornehmlich von Münchner Hofmusikern und Kirchenmusikern, die für die Jesuiten im bayerischen Raum tätig waren. Als Protagonisten wirkten die Schüler des Gymnasiums unentgeltlich mit.⁵²²

Entsprechende Beispiele existieren aus der Zeit von circa 1650 bis zur Aufhebung des Ordens, das heißt ausschließlich aus der Spätphase des Jesuitentheaters. Angesichts der von Szarota festgestellten Verweltlichungstendenz könnte man eine solche erneute Hinwendung zu religiösen Themen – wenn sie sich denn an Beispielen belegen lässt – als eine gegenläufige Tendenz zu stärkerer Spiritualisierung interpretieren. Doch zunächst muss erklärt werden, was unter der „Lateinischen Kongregation“ zu verstehen ist. Der Jesuitenorden unterhielt seit 1563 in allen größeren Städten sogenannte *Marianische Kongregationen*, das heißt religiöse Vereinigungen, die nach Alter, Geschlecht und Ständen differenziert wurden und dem „Zwecke der Selbsterziehung zu den christlichen

⁵¹⁸ Die lateinischen Begriffe *Consideratio* und *Meditatio* werden hierbei weitgehend bedeutungsgleich verwendet, vgl. Schmid 1989, S. 88-95.

⁵¹⁹ Zur Gattungstheorie der Fastenmeditation liegt eine neuere Dissertation vor (Sammer 1996).

⁵²⁰ Vgl. Sammer 1994, S. 11.

⁵²¹ Münch-Kienast 2000, S. 57.

⁵²² Sammer 1994, S. 12.

Standestugenden und apostolischer Arbeit unter dem Schutze und nach dem Vorbilde Mariens“ dienten.⁵²³ Die Marienverehrung spielte in der Zeit der Gegenreformation eine ähnlich große Rolle wie der Eucharistie-Kult (beispielsweise in Gestalt der Fronleichnamsprozessionen), da sie ein Element der Abgrenzung zum Protestantismus darstellte und somit zur Stiftung einer katholischen Identität beitrug. Durch die Marianischen Kongregationen sollten zunächst vor allem jüngere Männer unterschiedlicher Stände angesprochen werden, deshalb standen sie in enger Verbindung zu den jesuitischen Bildungseinrichtungen. Johannes Leunis gründete 1563 in Rom die erste Marianische Kongregation „von der Verkündigung Mariens“ (*Maria Annuntiata*), die als Mutterkongregation aller übrigen betrachtet wird. Im deutschsprachigen Raum wurde 1573 zunächst am Kölner *Gymnasium Tricoronatum* eine Marianische Kongregation gegründet, es folgte 1577 eine erste Kongregation in München. Im Jahre 1584 gab es weltweit bereits 30.000 Mitglieder, und zwar zunächst nur Schüler und Studenten. 1586 wurde dann die Erlaubnis erteilt, Kongregationen auch an Jesuitenkirchen ohne Schulbetrieb zu errichten und Nichtstudenten aufzunehmen. In der *Ratio studiorum* von 1599 werden sogenannte „Akademien“ erwähnt, welche die wissenschaftliche Seite der Kongregationsarbeit darstellen.⁵²⁴ Daneben gab es eine Verpflichtung zum Apostolat (Krankenbesuche und Ähnliches) sowie als repräsentatives Element die Organisation von künstlerischen Darbietungen an Festtagen. In den meisten Städten etablierten sich im Laufe der Zeit mehrere Marianische Kongregationen, die nach Ständen gegliedert waren. Dabei unterschied man, je nach Bildungsstand der Mitglieder, „lateinische“ und „deutsche“ Kongregationen. In München wurde außerdem seit 1597 zwischen einer „größeren“ und einer „kleineren“ lateinischen Kongregation unterschieden. Die *Congregatio maior* war dabei den Adligen, Beamten und Studenten vorbehalten, in der *Congregatio Minor* vereinten sich Bürger und Schüler der unteren Klassen.⁵²⁵ Aufgrund steigender Mitgliederzahlen wurde diese Differenzierung noch weiter geführt, so dass es im Jahre 1648 beispielsweise in Köln neun und in München insgesamt sechs Kongregationen gab.⁵²⁶ Es wird geschätzt, dass diese Kongregationen im ganzen

⁵²³ Koch 1934, Art. „Kongregationen“, Sp. 1018. Zur Geschichte der Marianischen Kongregationen in Bayern vgl. grundlegend Sattler 1864.

⁵²⁴ Der entsprechende Abschnitt der *Ratio Studiorum* ist überschrieben mit „Regeln für die Akademie“. Dort heißt es: „1. Unter Akademie verstehen wir einen aus allen Schülern ausgewählten Verein von Studierenden, die unter der Leitung eines der Unserigen zusammenkommen, um gewisse besondere wissenschaftliche Übungen zu veranstalten. 2. Zu ihnen gehören alle Mitglieder der Kongregation der allerseligsten Jungfrau schon durch ihre Aufnahme, ferner die Religiösen, die unsere Schule besuchen.“ (Übersetzung B. Duhr 1896, S. 271f.)

⁵²⁵ Vgl. Schmid 1989, S. 102.

⁵²⁶ Vgl. Koch 1934, Sp. 1019.

deutschsprachigen Raum bis zu einer Million Mitglieder gehabt haben. Erst 1751 wurden auch Frauenkongregationen offiziell gestattet; vermutlich haben solche aber bereits vorher inoffiziell existiert. Die Münchener Kongregationen haben sich im sogenannten *Bürgersaal* versammelt, der sich in der heutigen Neuhauser Straße befindet, wenige Meter neben der Jesuitenkirche St. Michael. Wie der Name schon sagt, sollte also durch diese Institution in besonderer Weise das Bürgertum spirituell geprägt werden. Die genannten Meditationen fanden in der Fastenzeit statt. Hintergrund dafür ist, dass die Mitglieder der Kongregation während dieser vierzig Tage vor dem Osterfest in besonderem Maße zu täglicher Gewissenserforschung, häufiger Beichte, zahlreichen Messbesuchen und langen Gebeten angehalten wurden. Für jeden Wochentag gab es einen Meditations-schwerpunkt, nämlich:

- Montag: das Elend des Menschen
- Dienstag: der Tod
- Mittwoch: das jüngste Gericht
- Donnerstag: die Höllenstrafen
- Freitag: das Leiden Christi
- Samstag: die Tugenden Marias
- Sonntag: die Herrlichkeit Gottes.⁵²⁷

Diese Schwerpunkte finden sich auch in der thematischen Ausrichtung der Fastenmeditationen wieder. Die Meditationsstücke haben einen programmatischen Charakter: Genau wie die übrigen Jesuitentheaterstücke sind ihre Stoffe aus der Bibel, der Legende oder der Geschichte entnommen und bieten Beispiele für verschiedene Glaubensüberzeugungen. Singende allegorische Figuren tragen dabei einen theologischen Disput miteinander aus, der durch die gesprochene Haupthandlung verdeutlicht wird. Sammer charakterisiert die Fastenmeditationen in ihrer Eigenart folgendermaßen:

Verglichen mit anderen Jesuitendramen erscheinen Fastenmeditationen ausgesprochen handlungsarm und damit optisch unspektakulär, was zum einen am Verbot öffentlicher Lustbarkeiten während der Fastenzeit, zum anderen aber an den dargestellten asketischen Inhalten liegt.⁵²⁸

Im Unterschied zu Opernaufführungen wirken Fastenmeditationen eher statisch: Statt einer bewegten Darstellung verlangt Franz Lang häufig Embleme und Lebende Bilder, was mit den Forderungen seiner *Dissertatio* übereinstimmt. Eine musikalische Parallele gibt es eher zum Oratorium, das bekanntlich nach dem

⁵²⁷ Vgl. Sammer 1994, S. 18.

⁵²⁸ Sammer 1994, S. 13.

Betsaal der Bruderschaft des Philipp Neri bekannt ist, der seit ca. 1575 existierte, also einer Einrichtung, die von ihren Zielen und ihrer Arbeitsweise her mit den Marianischen Kongregationen vergleichbar ist. Oratorien wurden im 17. und 18. Jahrhundert ebenfalls vornehmlich in der Fastenzeit aufgeführt, da in dieser Zeit die Opernhäuser schließen mussten. Sammer erläutert dazu:

Von der Zielsetzung, nicht aber vom Ablauf her betrachtet, sind diese Übungen mit denjenigen der Jesuiten vergleichbar, was auch in Anbetracht der mehrfach bezeugten freundschaftlichen Beziehungen zwischen Neri und Ignatius von Loyola nicht weiter erstaunlich ist.⁵²⁹

Eine genaue Abgrenzung ist hier nicht wesentlich; festzuhalten ist nur, dass Fastenmeditationen im musikwissenschaftlichen Sinne nicht als Oratorien anzusehen sind, weil bei ihnen ohne funktionale Veränderung eher auf die Musik verzichtet werden könnte als auf die Dialoge.⁵³⁰

4.1.4. Franz Lang als Jesuitendramatiker

Von Franz Lang (1654-1725) war bereits als Theatertheoretiker die Rede. Hier geht es nun um seine eigene, sehr umfangreiche dramatische Produktion. Innerhalb von dreißig Jahren hat Lang ca. 120 eigene Stücke auf die Bühne gebracht, davon 67 Fastenmeditationen. Letztere sind (mit gesonderten Notenbänden) gedruckt worden,⁵³¹ seine übrigen Schuldramen sind (ohne Notenmaterial) handschriftlich überliefert.⁵³² Die drei Fastenmeditations-Sammlungen Langs tragen folgende Titel:

- *Theatrum Solitudinis Asceticae, sive doctrinae morales per considerationes melodicas ad normam S. Exercitiorum S. P. Ignatii compositae [...], Monachii 1717.*
- *Theatrum Affectuum Humanorum, sive considerationes morales ad scenam accomodatae [...], Monachii 1717.*
- *Theatrum Doloris et Amoris, sive considerationes mysteriorum Christi patientis, et Mariae matris dolorosae sub cruce condolentis filio piis affectibus conceptae [...], Monachii 1717.*⁵³³

⁵²⁹ Sammer 1994, S. 16.

⁵³⁰ Vgl. Sammer 1994, S. 19.

⁵³¹ Ich habe für meine Forschung den Sammelband E-Slg. 4 Bavar. 2185 der Bayerischen Staatsbibliothek benutzt.

⁵³² Eine chronologische Übersicht findet sich im BMLO-Artikel des Verfassers (Bayerisches Musiker-Lexikon Online, ab 2005 im Internet zugänglich).

⁵³³ Die drei Bände werden im Folgenden in den Fußnoten mit TAH, TSA und TDA abgekürzt.

Die Bände enthalten 26, 19 und 22 Meditationen, die jeweils einem gleichförmigen Aufbau folgen.⁵³⁴ Lang hat sie im Jahre 1717, also nach dem Ende seiner Tätigkeit als Präses der Marianischen Kongregation (1694-1706), nachträglich herausgegeben. Dazu existieren begleitende Stimmhefte mit dem Notenmaterial, von denen in der Bayerischen Staatsbibliothek zur allgemeinen Benutzung ein Mikrofilm vorliegt.⁵³⁵ Der Film enthält das gesamte Notenmaterial zu den drei Meditationsbänden sowie hinter den jeweiligen Titelseiten die Namen der Komponisten. Dies sind, der Häufigkeit nach geordnet:

- Rupert Ignaz Mayr – 24 Partituren
- Franz Mathias Delaman – 23 Partituren
- Giuseppe Antonio Bernabei – 4 Partituren
- Johann Andreas Rauscher – 4 Partituren
- Dominicus Deichel – 3 Partituren
- Johann Christoph Pez – 2 Partituren
- Judas Thaddaeus Holl – 2 Partituren
- Floridus Ott – 1 Partitur
- Melchior Dürr – 1 Partitur
- Johann Paul Weiss – 1 Partitur
- Johann Gregor Steingriessler – 1 Partitur
- Marian Praunsberger – 1 Partitur

Bis auf den Italiener Bernabei tragen die Komponisten allesamt deutsche Namen, was mit dem Befund in Wien übereinstimmt. Auffällig ist, dass Mayr und Delaman zusammen rund 70 Prozent der Meditationen vertont haben, dass Lang also offenbar mit diesen beiden Komponisten intensiver zusammengearbeitet hat als mit den übrigen. Delaman, der sonst keine Werke hinterlassen hat und über den als Person nur bekannt ist, dass er in München Hofkaplan war,⁵³⁶ hat sämtliche Meditationen des dritten Bandes musikalisch bearbeitet, während Mayr als bekannter zeitgenössischer Komponist den größten Beitrag für die ersten beiden

⁵³⁴ Die Meditationen des ersten Bands sind gegliedert in ein *Praeludium*, drei *Inductiones* und eine *Conclusio*. Beim zweiten Band wechseln sich nach dem *Praeludium* gesungene (*Odae*) und geprochene Teile (*Interlocutiones*) ab. Der dritte Band enthält die Sondergruppe der „Samstags-Meditationen“, deren genauen Ablauf Lang in der Vorrede beschreibt. Der gedruckte Text gliedert sich in einzelne Aufführungen (*Exhibitiones*), die jeweils aus Darbietung (*Expositio*) und Betrachtung (*Consideratio*) mit einer Liedstrophe bestehen.

⁵³⁵ Signatur der BSB: 4 Mus. pr. 28-1ff. Eine Einsicht in die Originale wurde dem Verfasser verweigert.

⁵³⁶ Vgl. Eitner, Bd. 3, S. 166.

Bände geleistet hat. Von den übrigen Namen sind die meisten ebenfalls eher unbekannt; einige stammten wie Delaman aus dem kirchlichen Umfeld, namentlich Steingriessler (Domkapellmeister in Eichstätt) und Weiss (Domkapellmeister in Augsburg).⁵³⁷ Dürr und Ott waren Augustinerchorherren aus Augsburg und Rebdorf, Praunsberger war Benediktiner in Tegernsee, d. h. Angehörige anderer Orden sorgten in diesen Fällen für die Begleitmusik im Jesuitentheater. Holl schließlich war selbst Jesuit und *Choragus* in Neuburg, also ein direkter Kollege Langs. Die von ihm vertonte Meditation stellt also eines der ganz seltenen Beispiele dafür dar, dass ein Jesuit die Musik zu einem Jesuitentheaterstück komponiert hat. Die übrigen Komponisten waren im Bereich der Hofmusik angesiedelt, beispielsweise versahen Rauscher und Deichel den Dienst als Hoforganisten. Bekanntere Musikerpersönlichkeiten an verschiedenen Fürstenhöfen waren Pez, Bernabei und Mayr:

Johann Christoph Pez (1664-1716) stammte aus München und war dort Zögling des Jesuitengymnasiums. Er erhielt seine musikalische Ausbildung von Johann Kaspar Kerll und war eine Zeit lang als Sänger und Violinist in St. Peter tätig. Von 1695 bis 1701 war Pez Kapellmeister am Hof des Erzbischofs Joseph Clemens in Bonn, wo er möglicherweise die (nicht erhaltene) Musik zu einigen Jesuitendramen des Kölner Regens Paul Aler geschrieben hat.⁵³⁸ Somit könnte Pez ein wichtiges Bindeglied zwischen den musikdramatischen Bemühungen der Jesuiten in Köln und in München darstellen. Nach 1706 war Pez als Operkapellmeister in Stuttgart tätig.⁵³⁹

Giuseppe Antonio Bernabei (1649-1732) stammte aus Rom, wurde 1677 Vizekapellmeister in München und dort 1687 gegen seinen Rivalen Agostino Steffani Hofkapellmeister. Er bekleidete somit zur Zeit der Aufführungen von Langs Meditationen das höchste musikalische Amt in München. Seit 1690 schrieb Bernabei keine Opern mehr, sondern nur noch Kirchenmusik. Von ihm stammte außerdem die verschollene Musik zum Festspiel anlässlich der Hundertjahrfeier der Michaels-Kirche. Nach zwischenzeitlicher Entlassung in der Exilzeit Max Emanuels bekleidete er das Amt des Hofkapellmeisters bis zu seinem Tode im Jahre 1732.⁵⁴⁰

Rupert Ignaz Mayr (1646/47 -1712) stammte aus Schärding am Inn. Über seine Ausbildung ist nichts bekannt; seit 1671 begegnet er als Violinist in Freising,

⁵³⁷ Zu den Angaben über die verschiedenen Komponisten vgl. Münster 1976, S. 308.

⁵³⁸ Paul Aler (1656-1727) war der bedeutendste Kölner Jesuitendramatiker. Dass bei seinen Stücken Musik eingesetzt wurde, geht aus den erhaltenen Texten zweifelsfrei hervor, jedoch finden sich keine Hinweise auf die Komponisten.

⁵³⁹ Vgl. Eitner 1900, Bd. 7, Sp. 402f. sowie Kaul, in: MGG (alt) 10 (1961), Sp. 1156f. Die dort zu findenden Angaben weichen teilweise voneinander ab.

⁵⁴⁰ Vgl. Heinzel, in: MGG (P) 2 (1999), Sp. 1361-67.

später in Eichstätt und Passau. 1685 wurde er als Geiger und Komponist Mitglied der Münchener Hofkapelle. Infolge der bereits erwähnten Entlassung der Hofkapelle im Jahre 1706 wechselte Mayr schließlich in die Dienste des Bischofs von Freising. Die von ihm komponierte Musik zu Finaldramen der Jesuiten und Benediktiner ist verschollen; erhalten ist hingegen seine geistliche Vokal- und Instrumentalmusik.⁵⁴¹

4.1.5. Die Vorworte zu Langs Fastenmeditationen

Zur Interpretation der Fastenmeditationen können und müssen auch die Vorworte der drei Bände Langs sowie des Notenbandes herangezogen werden, in denen Lang über seine Motive und Schwierigkeiten ausführlich Rechenschaft ablegt.⁵⁴² Ich stelle dabei die folgenden vier Aspekte in den Vordergrund:

4.1.5.1. Verteidigung des Theaterspiels

Franz Lang eröffnet das Vorwort zu *Theatrum Solitudinis Asceticae* mit der Diskussion allgemeiner Bedenken gegen eine theatralische Darstellung der Ignatianischen Exerzitien. Dabei greift er einen gängigen Einwand von Theaterkritikern auf:

Eine so ernsthafte Lehre, wie sie in diesen heiligen Übungen enthalten ist, könne nur in einsamer Betrachtung und Sammlung des Geistes abgewogen, dürfe aber nicht für Gesang und Theaterspiel verwendet werden; denn dadurch könnten die frommen Lehrsätze ihre Kraft verlieren und der Gefahr der Geringschätzung ausgesetzt werden.⁵⁴³

Auf diese Kritik reagiert Lang mit drei Gegenargumenten, deren Schlagkraft sich steigert:

1. Er habe dieses Werk auf Anweisung anderer hin herausgegeben, wobei nicht ganz klar ist, ob dabei die Mäzene oder die Oberen gemeint sind.
2. Das Theaterspiel werde durch anerkannte Autoritäten gebilligt, die allerdings ebenfalls nicht explizit benannt werden.
3. Das Theaterspiel stelle eine pastorale Notwendigkeit dar:

⁵⁴¹ Vgl. Schmid, in: MGG (P) 11 (2004), Sp. 1398f.

⁵⁴² Diese Vorworte sind bisher von der Forschung kaum beachtet worden. Eine Ausnahme bildet Schmid 1989, die einige wichtige Zitate in Übersetzung zusammengestellt hat.

⁵⁴³ Nimirum doctrinam adeò seriam, qualis in his sacris Exerctijs continetur, nonnisi solitariâ conisderatione, collectôq[ue] spiritu perpendendam, ad cantum & Theatrorum spectacula detorqueri non oportere, unde vilescere queant pia dogmata, & in periculum contemptûs deduci. [TSA, p. 2.]

Diese Methode jedoch haben wir vor allem deshalb angewendet, damit diejenigen, die mit der Methode des Meditierens nicht genügend Erfahrung haben, durch die Betrachtung sichtbarer Gestalten und unübersehbarer Erscheinungen ihre Phantasie beflügeln und so durch die Bildung eines geistigen Diskurses lernen, auch den Willen zum Gehorsam gegenüber der Tugend zu bewegen.⁵⁴⁴

Es ist also vor allem die Rücksicht auf die Schwäche der Gläubigen, die solche Inszenierungen auf der Bühne sinnvoll erscheinen lässt. Zudem wird ein pädagogischer Anspruch deutlich, der an dem erstrebten Ziel einer geistigen Auseinandersetzung unbeirrbar festhält. Deutlich ist auch hier wieder die jesuitentypische Zweck-Mittel-Denkfigur erkennbar: Das Theater ist erlaubt, insofern es einer höherwertigen (spirituellen) Zielsetzung dienstbar gemacht wird.

4.1.5.2. Entwicklungsgeschichte der Fastenmeditationen

Die Anlage der drei Quellenbände in Verbindung mit Langs expliziten Äußerungen in den Vorworten zeigt, dass seine Fastenmeditationen nicht „aus einem Guss“ sind, sondern dass es Entwicklungen gegeben hat, die auf Publikumsreaktionen und Auseinandersetzungen mit Kritikern zurückzuführen sind. Im Vorwort zum *Theatrum Solitudinis Asceticae* sagt Lang, es gebe zwei Arten von Meditationen: die einen bestünden „ganz aus Musik“, die anderen seien „aus Gesprächen und gelegentlich eingestreuten Gesängen zusammengesetzt“.⁵⁴⁵ Zunächst habe er Meditationen der ersten Art geschrieben, und zwar „mit einfachem Gesang von zwei Darstellern auf der Bühne“ (*simplici cantu duorum agentium in scena*), wozu „statische Bühnendarstellungen und gemalte Embleme“ (*exhibitiones statariae, & picta emblemata*) ergänzt wurden. Dies kann man als die „Urform“ der Langschen Fastenmeditationen ansehen. Allmählich habe jedoch die thematische Vielfalt eine andere Form verlangt, so dass die Zahl der Sänger und die szenische Ausstattung vermehrt wurde.⁵⁴⁶ Meditationen dieser Art finden sich in dem Band *Theatrum Solitudinis Asceticae*.⁵⁴⁷ Nach deren

Aufführung muss es zu Auseinandersetzungen gekommen sein, vermutlich mit den Ordensoberen, wie Lang an mehreren Stellen andeutet:

Gewichtige Gründe wurden schließlich eingewandt und zwangen dazu, den Stil zu verändern, Gesänge wegzulassen und Dialoge sprechender Schauspieler zu verwenden, wobei jedoch zu Gunsten der szenischen Darstellung gelegentlich Musikstücke eingefügt wurden.⁵⁴⁸

Über den Grund dieser Maßnahme können nur Vermutungen angestellt werden; Sicherlich zielte die Kritik wiederum darauf ab, dass durch die durchgehende musikalische Gestaltung eine zu große, unkontrollierbare emotionale Wirkung auf die Zuschauer ausgehen könnte. Dialoge bieten demgegenüber mehr Klarheit für den Verstand und explizitere Übermittlungschancen für dogmatische Inhalte. Dass Lang dennoch auf der Verwendung von Musik bestand, hatte den Zweck, „eine Ermüdung durch längere Rezitation zu vermeiden und dadurch einen größeren Liebreiz auf die Bühne zu bringen“ (*ut longioris recitationis levaretur fastidium, & inde major amoenitas scenae accederet*), sprich: dem Unterhaltungsbedürfnis des Publikums Rechnung zu tragen. Bezüglich des Titels der Meditationen möchte sich Lang nicht festlegen; er lässt ausdrücklich verschiedene Möglichkeiten zu:

Wenn du sie „asketische Diskurse“ nennst oder „dramatische Dialoge“, „szenische Charakterbilder“, „ethische Auslegungen“ oder „moralische Betrachtungen“, so werde ich dir nicht widersprechen.⁵⁴⁹

All diese doppelten Bezeichnungen bringen den Versuch einer Vermittlung von künstlerisch-theatralischen und moralischen Ansprüchen zum Ausdruck, die beiden Bereichen gerecht werden will.⁵⁵⁰ Das Vorhandensein von Musik hingegen wird durch die Titel nicht einmal angedeutet.

Zum Schluss ist noch die Frage zu klären, wann die Aufführungen der Meditationen genau stattgefunden haben. Dazu gibt es zwei sich ergänzende Hinweise in den Vorworten.⁵⁵¹ Aus den Dokumenten zu Langs Vita geht ferner hervor, dass

Humanorum noch weiter an: Mit Sängern und Sprechern zusammen treten dort 4 bis 16 Personen auf.

⁵⁴⁸ Graviore demum intervenientes causae mutare stylum coegere, & omissis cantionibus, colloquium Actorum dialogos adhibere, interpositis tamen subinde Odis Musicis ad gratiam scenae. [TSA, p. 3.]

⁵⁴⁹ Si Discursus Asceticos, si Dialogos theatrales, si Ethopaeias scenicas, si Exegeses Ethicas, si Considerationes Morales appellaveris, non refragabor dicenti. [TAH, p. 4v.]

⁵⁵⁰ Ein weiterer Unterschied zwischen TSA und TAH wird von Lang nicht erwähnt, nämlich die Gliederung von TSA nach den vier Übungswochen der Ignatianischen Exerzitien. TAH hat hingegen Texte anderer Autoren als literarische Vorlagen.

⁵⁵¹ Im Vorwort zum *Theatrum Affectuum Humanorum* sagt Lang: „Hier hast du also, freundlicher Leser, alle Betrachtungen vorliegen, welche ich in den elf Jahren, in denen ich die Sodalität geleitet habe, aufgeführt und den Herren Marianischen Sodalen zur Betrachtung vor Augen

⁵⁴⁴ Quam quidem methodum hac potissimum de causa adhibuimus, ut qui meditandi modum non satis callebant, visibilium figurarum intuitu, necessarijs speciebus informare phantasiam, indeque composito mentis discursu, etiam voluntatem flectere in obsequium virtutis discerent. [TDA, p. 5.]

⁵⁴⁵ Atque ita duplex Considerationum genus inductum est. Primum quidem ex toto melodicum, quod isthoc volumine contentum legis: alterum è colloquijs, & nonnunquam interpositis cantionibus compositum, quod alterâ parte descriptum invenies. [TSA, p. 3.]

⁵⁴⁶ Subinde cùm aliam formam exigeret thematum varietas, auctus est canentium numerus, cum apparatu scenae, quem requirere videbatur necessitas. [TSA, p. 3.]

⁵⁴⁷ Bei Schmid 1989 findet man genaue statistische Belege zu den ersten beiden Meditationsbänden (S. 152 und S. 186). Daraus geht hervor, dass im *Theatrum Solitudinis Asceticae* jeweils 2 bis 5 Personen auftreten. Die Personenzahl wächst im *Theatrum Affectuum*

er zwischen 1694 und 1706 Präses der Großen Marianischen Kongregation in München war.⁵⁵² Daher ist es sehr wahrscheinlich, dass die Aufführungen während der Fastenzeiten eben dieser Jahre stattgefunden haben.⁵⁵³ Es steht allerdings zu vermuten, dass sie frühestens nach der Einweihung des neuen Oratoriums im Jahre 1698 aufgeführt wurden.⁵⁵⁴ Es ist nicht möglich, eine genaue Zuordnung einzelner Meditationen zu einzelnen Jahren vorzunehmen, da Lang, wie er selbst sagt, einige Meditationen der Vollständigkeit halber nachträglich ergänzt hat. Dabei behauptet er, er habe er die Übereinstimmung des Aufbaus des *Theatrum Solitudinis Asceticae* mit den Ignatianischen Exerzitien erst nachträglich entdeckt, nämlich bei der Durchsicht seiner handschriftlichen Aufzeichnungen.⁵⁵⁵ Schmid legt mit überzeugenden Argumenten dar, dass dies tatsächlich so gewesen ist,⁵⁵⁶ und versucht zu rekonstruieren, welche der Meditationen zu diesen niemals aufgeführten nachträglichen Ergänzungen gehören.⁵⁵⁷

4.1.5.3. Gründe für den Druck des Notenmaterials

Langs Vorworte stellen sehr seltene und bisher unbeachtete Dokumente der Verwendung von Musik im Jesuitentheater dar. Die verstreuten Äußerungen

gestellt habe.“ Originaltext: Habes igitur, Amice Lector, Considerationes omnes, quas per annos undecim in administratione Sodalitatis exactos, Marianis DD. Sodalibus spectandas proposui. [TAH, p. 3r sq.]

Und im Vorwort zu *Theatrum Solitudinis Asceticae* heißt es: Mittlerweile sind einige Jahre verstrichen, seit diese Betrachtungen auf der Bühne zu sehen waren. In der Zwischenzeit lagen sie zu Hause in meiner Schublade verborgen [...]. Originaltext: Interca, postquam hae Considerationes spectatae fuerunt in Theatro, anni aliquot abiere, quibus illae domi latebant in scrinio. [TSA, p. 3.]

⁵⁵² Vgl. Kindig 1965, S. 33.

⁵⁵³ Diese Auffassung vertritt auch Schmid 1989, S. 104, mit zusätzlichen Belegen für die Bezahlung R. I. Mayrs als Komponist einiger Meditationen.

⁵⁵⁴ Vgl. Kindig 1965, S. 33: „Außerdem verdanken die Sodalen seiner [sc. Langs] Initiative ein neues Oratorium [...]. Wie eine Anmerkung zur Promulgation *Nundinae Marianae* besagt, begann man mit dem Umbau im April 1698 und konnte noch im November desselben Jahres die erste Zusammenkunft der Sodalen im renovierten Saal feiern.“

⁵⁵⁵ Vorwort TSA (eigene Übersetzung): „Als ich nun aufgefordert wurde, die gesammelten Blätter für den Druck fertig zu machen und die Stücke wieder ansah, um sie in die richtige Reihenfolge zu bringen, habe ich zu meiner großen Überraschung erkannt, dass in ihnen die heiligen Exerzitien enthalten sind, wenn sie nach Gattungen unterteilt würden und, durch Hinzufügung einiger, die noch fehlten, die nötige Vollständigkeit erhielten. So geschah es denn auch, und es wuchs das vorliegende Werk, welches du hier liest.“

⁵⁵⁶ Vgl. Schmid 1989, S. 108.

⁵⁵⁷ „Es kann sich dabei nur um die drei Considerationes der vierten Woche handeln.“ (Schmid 1989, S. 105).

müssen dabei sorgfältig zusammengestellt werden, um ein Gesamtbild zu konstruieren. Aus dem Vorwort zum Notenteil geht zunächst indirekt hervor, dass Lang selbst die Drucklegung der Noten als eine außergewöhnliche Maßnahme angesehen hat. Er nennt dafür vier Gründe von unterschiedlichem Gewicht:

1. Es geschah im Interesse der aufführenden Musiker: Da solche Noten ansonsten nicht vorhanden oder nur schwer zu beschaffen sind, möchte Lang gut verwendbare Beispiele für Theatermusik vorlegen.⁵⁵⁸
2. Die vorgelegte Musik kann auch für andere Zwecke eingesetzt werden.⁵⁵⁹ Diese Anmerkung zeigt, dass entsprechende Musikstücke grundsätzlich für austauschbar gehalten wurden.
3. Die Meditationsbände sollen einen „vollständigen“ Eindruck von den aufgeführten Stücken vermitteln, deshalb muss die Musik mitgedruckt werden.⁵⁶⁰ Diese zunächst sehr formal anmutende Begründung hat ihren Hintergrund darin, dass Lang als Theaterpraktiker vor allem um die Bühnenwirksamkeit seiner Werke besorgt ist.
4. Lang äußert sich wertschätzend über die Musik als eine „seelenleitende Kraft“, womit er an Kirchers Formulierung von der *Musica flexanimis* anknüpft:

Sie hat eine gewisse liebreizende Gewalt, mit der sie die Seelen der Zuhörer beherrschen kann und sie, fasziniert von der Lieblichkeit der Klänge, in ihren Bann zieht. Wie durch einen Kanal können die harten Wahrheiten und die Prinzipien der christlichen Lebensführung auf sanfte Art in die Seelen der Menschen hineinfließen und durch die Lieblichkeit des eingeträufelten Gesangs stärker im Gefühl und im Gedächtnis hängen bleiben. Daher soll der durch das Verweilen erleuchtete Verstand auch den Willen, besiegt durch den Reiz der Musik, zur Liebe und Nachahmung der altbekannten Tugend fortreißen; denn das ist das einzige Ziel unserer Bemühung.⁵⁶¹

⁵⁵⁸ Factum id est in gratiam peritorum Musices, ut quibus Ecclesiasticarum Cantionum, aut etiam Choreutarum symphoniarum copia ingens ad manum est, ijs etiam Theatralis Musicae exempla non deforent, qualia hucusque non sciuntur edita in nostris Provincijs, nec nisi magis sumptibus, & labore possunt comparari. [Notenteil TSA]

⁵⁵⁹ Vorwort Notenteil TSA (eigene Übersetzung): „Es begegnet über das Jahr hin kein einziges kirchliches Fest, an denen diese Kompositionen nicht nützlich sein könnten, sei es nun an Weihnachten, zu den ruhmreichen Ostermysterien Christi oder an den Hochfesten der Gottesmutter. [...] Daher kann diese unsere Musik an jeder Stelle nützlich sein: in der Öffentlichkeit der Kirchen, bei Komödien oder Tragödien im Theater, im privaten Kreise mit Freunden, und allein für die persönliche Frömmigkeit.“

⁵⁶⁰ Vorwort TSA (eigene Übersetzung): „[...] dass nämlich der Zwang zur Vollständigkeit vor allem zu verlangen schien, dass kein verstümmeltes Werk, das teilweise unvollkommen wäre, veröffentlicht werde.“

⁵⁶¹ Habet illa nescio quid amabilis violentiae, qua dominari solet audientium animis, eoque modulorum suavitate fascinosos, in sui amorem trahere. Isto quasi canali robustae veritates, & vitae Christianae principia in mentes hominum leniter influunt, & amacitate cantus instillatae, fortius haerent in affectu, & memoria; unde per moram illustratus intellectus, ipsam quoque

Diese Argumentation ist als Kern der Musikästhetik Langs anzusehen. Das Bild von der „harten“ Wahrheit, die auf „weiche“ Art den Menschen nahegebracht werden soll, macht deutlich, dass Lang ein durch und durch didaktisch denkender Künstler gewesen ist, dessen Erfahrungen als Lehrer die eigentlich prägende Vorgabe seines Wirkens auf dem Theater gewesen sind. Somit bestätigen sich die Äußerungen seines Theatertraktats auch in der Praxis.

Doch diese positive Einstellung zur Musik erfährt im Text der Vorworte auch einige Einschränkungen. Lang betont, dass der Notendruck nicht auf seine eigene Veranlassung erfolgte, sondern auf Wunsch der Mäzene.⁵⁶² Ein längerer Textabschnitt, der eine Art „Apologie der Musik“ enthält, ist gänzlich in indirekter Rede gehalten, wobei jeder Abschnitt mit einem *putârunt* („sie glaubten“) beginnt. Diese Formulierung signalisiert eine distanzierte Haltung zu den vorgebrachten Argumenten, zumal da sie rhetorisch überakzentuiert wird. Warum betont Lang so sehr, dass diese Überlegungen nicht seine eigenen sind? Meines Erachtens kann der Grund dafür nicht darin liegen, dass er den Druck der Noten als solchen missbilligte, denn dagegen spricht seine oben zitierte positive Grundeinstellung zur Musik. Vielmehr kommen zwei Gründe in Frage:

a) Lang selbst verstand nicht so viel von der technischen Seite der Musik und wollte sich daher in diesem Bereich durch fremde Autorität absichern. Diese Unsicherheit war ja bereits im Theatertraktat bemerkbar gewesen, in dem Lang im Gegensatz zum Bereich Bühnenbild und Kostüme auf die Musik nicht näher eingegangen ist.

b) Lang wollte die bekannten Verbote seines Ordens nicht übertreten, um Auseinandersetzungen mit seinen Oberen zu umgehen. Deshalb vermied er ein direktes Plädoyer für den Notendruck und führte diesen ausschließlich auf den Wunsch bestimmter (ordensfremder) Mäzene zurück.

Die erwähnte „Apologie“ enthält keine wesentlich neuen Argumente zu Gunsten des Notendrucks. Kurz zusammen gefasst lauten die Argumente folgendermaßen:

- Befriedigung der Neugier von Kennern und Liebhabern
- Vollständigkeit des Werks
- Förderung der Frömmigkeit
- Ehrenhafte Unterhaltung und sogar Nutzen
- Ehrung der Komponisten.

voluntatem, modulaminis titillatione devinctam, in agnitae veteris amorem, & virtutis aemulationem abripiat; qui unus nostri laboris scopus & finis est. [TSA, p. 6.]

⁵⁶² Vorwort TSA (eigene Übersetzung): „Dass aber die Mäzene dieses Werkes wollten, dass auch die Musiknoten gedruckt würden, rührt von deren Überlegungen und Absichten her, nicht von meinen.“

Auf die letzten beiden Punkte soll noch näher eingegangen werden. Die Funktionsbestimmung *prodesse et delectare* kommt in einem Abschnitt zum Ausdruck, in dem Lang aus musikpädagogischer Perspektive argumentiert:

Daraus könnten sie [sc. die Leser] ehrenhafte Unterhaltung und sogar Nutzen ziehen, da sie Beispiele für die Stile, Kunstfertigkeit, Tonarten, Erfindungen und Talente nicht nur eines, sondern mehrerer Musiker zum Vorschein brächte. An ihnen könne man sehen, auf welche Weise diese Lehrmeister eine Rezitation auf der Bühne musikalisch umsetzen, mit welcher Anmut sie rhythmische Gesänge zusammenfügen, mit welchem Nachdruck sie den Sinn der lateinischen Worte darstellen, mit welchem Reichtum an zwischenspielenden Instrumenten sie den Gesang anreichern. Und alles dies mit einer Abwechslung, die um so mehr unterhält, je unterschiedlicher sie ausfällt.⁵⁶³

Der Notendruck verfolgt also den Zweck, dass der Leser über die Musik reflektiert, sich mit ihrer Faktur analytisch auseinandersetzt (beispielsweise an den Parametern „Tonart“ oder „Instrumentation“) und die Zusammenhänge von Musik und Sprache sowie von Musik und emotionaler Wirkung ergründet. Wenn dies schon nicht Gegenstand des Schulunterrichts war, so wurde zumindest für den Bereich des Selbststudiums Gelegenheit gegeben, sich mit Musiktheorie und Musikästhetik zu befassen. Was andererseits die Ehrung der Komponisten angeht, so vertritt Lang einen sehr zurückhaltenden Standpunkt:

Schließlich glaubten sie, man müsse mit Recht den Komponisten Ehre erweisen, damit diese [...] ebenfalls einen gewissen Lohn für ihre Mühe davontrügen, sowie die Ewigkeit ihres eigenen Namens und Ruhmes. Ich für meinen Teil verleihe ihnen jedoch nicht den Kranz des Ruhmes; das sollen nach ihrem gütigen Urteil diejenigen tun, die es hören und gut heißen, und ebenso werden es die tun, die es lesen.⁵⁶⁴

Wie stand Lang zu seinen Komponisten? Neben dieser skeptischen Textpassage fällt auf, dass deren Namen nicht auf den Titelblättern erscheinen, weder bei den Textbänden noch beim Notenband. Man muss schon das Inhaltsverzeichnis der Stimmbücher bemühen, um festzustellen, von wem die Musik der einzelnen Meditationen stammt. Dabei fällt das im Vergleich zum Titel kleinere Druckbild auf (vgl. Reproduktion auf der folgenden Seite). Dieser Befund zeigt, dass Lang die Komponisten eher als „Werkzeuge“ im Dienst der Unterhaltung und Belehrung

⁵⁶³ [U]nde honestissimam oblectationem, vel etiam utilitatem conciperent, dum non unjus, sed plurium Musurgorum stylos, artem, modos, inventiones, genios exhibeant haec paradigmata. Videre in his datur, qua ratione recitationem scenicam hi magistri exprimant; qua gratiâ odas rhythmicas concinnent; qua emphasi dictionis latinae sensum explicent; qua fidium interludentium mutatione distinguant cantum. Et haec omnia cum varietate, quae delectat magis, quò diversa est magis. [TSA, p. 5.]

⁵⁶⁴ Putârunt denique, honorem meritò habendum esse modulorum Authoribus, ut [...] operae pariter suae fructum aliquem referrent, proprij sui nominis, & famae perennitatem. Illis ego quidem laudis hederam non affigo: fecerunt istud benigno suo iudicio, qui audierunt, & probârunt: facient idem, qui legent. [TSA, p. 5.]

angesehen hat denn als „eigenständige Größen“, die ihm ebenbürtig gewesen wären.

4.1.5.4. Langs Selbstbewusstsein als Dramatiker

Die Vorworte geben schließlich auch Auskunft über Langs Selbstverständnis als Schriftsteller und Pädagoge. Neben manchen Belegen für einen angemessenen Stolz und ein ungebrochenes künstlerisches Selbstvertrauen finden sich dabei auch Hinweise auf Selbstzweifel, die im folgenden differenziert betrachtet werden sollen.

Lang ist sich dessen bewusst, dass er eine besondere Begabung für das Theater besitzt. Er weiß die Besonderheit der Aufführungssituation zu nutzen, während ihm das Verfassen gedruckter Schriften eher fremd zu sein scheint:

Ich weiß, welcher Unterschied zwischen dem Ohr auf der Bühne und dem strengen Urteil des Geistes in der Bibliothek besteht. Dort gleiten die Worte klangreich dahin, deren Nachlässigkeit durch zarten Wohlklang und eine den Kunst- und Naturgesetzen entsprechende Gewandtheit leicht ausgeglichen, ja sogar nachdrücklich veredelt wird. Darin [...] konnte ich mir durchaus etwas zutrauen. [...]⁵⁶⁵

Diese Kompetenz im Bereich des Theaterspiels schlägt sich auch darin nieder, dass er im Vorwort zum *Theatrum Doloris et Amoris* eine recht ausführliche Beschreibung der technischen Bühnenkonstruktion vorlegt, wobei er ausdrücklich annimmt, dass nicht jedermann diese Erklärungen verstehen kann. Ein zweiter Hinweis auf Langs Selbstbewusstsein ist die Betonung seiner Eigenständigkeit und Unabhängigkeit von bisherigen Formen des Schultheaters:

Es war für mich etwas Neues, da ich kein Vorbild (*prototypum*) hatte, das ich hätte nachahmen können. [...] Aber wenigstens dies muss ein neugieriger Fremder meiner Arbeit zugestehen, dass sie frischen Rasen betreten und einen neuen Weg gebahnt hat, auf dem man mir entweder folgen oder umkehren muss.⁵⁶⁶

Angesichts der sonstigen Vorsicht, mit der sich andere Autoren unter Berufung auf den *Imitatio*-Gedanken durch antike oder spätere Autoritäten abzusichern versucht haben, erscheint dieser Anspruch Langs ausgesprochen mutig und vorwärtsweisend. In dieselbe Richtung weist sein Anspruch auf geistiges Eigentum.

⁵⁶⁵ Scio, quid inter aurem in pegmate, ac severae mentis iudicium in Museo intersit. Ibi labuntur verba cum sono, quorum neglectum decens eurythmia, & ad artis ac naturae leges accommodata habilitas facile compensat, vel etiam nobilitat cum emphasi. Qua in re [...] aliquantum mihi poteram confidere. [TAH, p. 3v.]

⁵⁶⁶ Illud quidem mihi novum fuit; cum prototypum non haberem, quod imitandum mihi proponerem. [...] Istud saltem labori meo aliena debet sciendi cupiditas, quod ille proterito primo gramine signârit semitam, quô aut eundem sequacibus, aut declinandum sit. [TAH, p. 4r sq.]

Lang berichtet von Vorfällen, bei denen dieses Eigentumsrecht verletzt worden ist:

Wenn du also etwa gesehen hast, wie eine dieser Betrachtungen anderswo auf dem Theater aufgeführt wurde, so wisse, dass sie ohne meine Kenntnis von anderen Leuten gestohlen und an anderem Ort öffentlich dargeboten wurde. [...] Eine geistlose Art Menschen, welche die Musen allesamt voll Zorn auf ewig hassen werden!⁵⁶⁷

Zuletzt besaß Lang eine große Sicherheit in didaktischen Fragen. Lange vor den heutigen Forschungen und Unterrichtsansätzen, die die Vorteile eines „mehrkanaligen Lernens“ herausarbeiten bzw. praktisch umsetzen, finden sich diese Ideen bereits im Vorwort zum *Theatrum Affectuum Humanorum*, und zwar in Bezug auf den Einsatz emblematischer Darstellungen:

Sie [die Embleme] wurden dazu ersonnen, die Augen zu weiden und den Verstand zu bilden. So konnte, während das Ohr durch die Töne der Sänger und die Gespräche der Schauspieler im Beschlag genommen war, gleichzeitig die Wahrheit durch das Auge eindringen und sich in der Seele stärker festsetzen, da sie durch die Eindrücke der vorgestellten Bilder und die Zusammenstellung der Überschriften verdeutlicht worden ist. Die kurzen Aussagen, zumal wenn sie durch Bilder belebt sind, haben es an sich, dass sie deswegen, weil sie kurz sind, leicht im Gedächtnis behalten werden und immer etwas in den Seelen der Menschen zurücklassen. Wenn aber die Wahrheit nur gehört wird, so zieht sie durch ihre Schnelligkeit leicht vorüber, vor allem wenn bisweilen ein etwas stumpfer Geist die Wirkung der Worte nicht hinreichend erfasst oder die Sinne, durch andere Dinge zerstreut, es zulassen, dass jene unwirksam bleiben. Dies ist der Zweck der Embleme.⁵⁶⁸

Auf der anderen Seite gab es aber auch Bereiche, in denen Lang sich seiner Sache nicht ganz so sicher war. Dabei handelt es sich nicht nur um Bescheidenheitstopik, vielmehr verdichten sich entsprechende Formulierungen vor allem in den Bereichen des „philologischen Feinschliffs“ und der Emblemantik, also in Gebieten, die bereits um 1700 zu ausgesprochenen Spezialgebieten von Experten zu rechnen sind:

⁵⁶⁷ Hinc si quam fortè istarum Considerationum alibi exhibitam in Theatro spectâsti, scias velim, illam ab alijs me inscio subductam, alibi publicè fuisse propositam. [...] Insulsum hominum genus, quod iratae Musae omnes aeternum oderint. [TAH, p. 6r.]

⁵⁶⁸ Pascendis oculis, & informando intellectui excogitata illa fuère, ut dum auris occupabatur canentium modulis, aut sermonibus Actorum, simul per oculum ingressa varietas haereret firmius in animis, propositarum imaginum figuris, & lemmatum stricturis illustrata. Breves enim sententiae, praesertim picturis animatae, istud habent, ut vel ideo, quod breves sint, facile teneantur memoriâ, semperque aliud sui relinquunt in mentibus hominum: cum interim audita solùm veritas, celeritate suâ facillè praeterit; maximè dum nonnunquam hebetior intellectus verborum efficaciam non satis assequitur, aut in alia distracti sensus, illa sinunt in irritum dilabi. Hic finis Emblematum [...] [TAH p. 5v sq.]

Darum will ich dich bitten, dass du nicht an dem Begriff „Embleme“ Anstoß nimmst, die sich dort häufig finden und die du tadeln wirst, wenn du erkannt hast, dass sie nicht nach der Strenge der symbolographischen Gesetze ausgearbeitet sind.⁵⁶⁹

Im Theater fällt dies meist nicht auf, aber diejenigen, die in Ruhe lesen, bemerken sehr viele Dinge, die auf der Bühne weder Auge noch Ohr wahrgenommen haben. Dabei wird dem Buch von pedantischen Kritikern alles angelastet, was bei der Betrachtung auf der Bühne nicht aufgefallen ist.⁵⁷⁰

Als Beispiel dafür nennt er die rhetorischen Aufgaben des Dramendichters (*inventio*, *dispositio*, *elocutio* und *stilus*) und fragt sich, ob seine Erzeugnisse in diesen Bereichen wohl „poliert und glatt genug“ seien. Lang fürchtet dabei vor allem die „Rüge der Nachlässigkeit“ (*nota temeritatis*); er nimmt also das Spannungsfeld von fachlicher Perfektion und Erfordernissen des Alltags wahr. Weit entfernt davon, alles selbst bestimmen zu dürfen, war ein jesuitischer Theaterproduzent zahlreichen Zwängen ausgesetzt, beispielsweise aufgrund der Abhängigkeit von Mäzenen:

Ich musste dem eifrigen Bemühen derer nachgeben, die es forderten, die anboten, aus ihrem Privatvermögen die Kosten für den Druck zu übernehmen, und mehr noch dem ernststen Willen derer, die es mir befehlen konnten.⁵⁷¹

Ein Grundproblem bei den Münchener Fastenmeditationen lag in der Frage der zeitlichen Ausdehnung. An mehreren Stellen betont Lang, er hätte gerne längere Stücke geschrieben, sei jedoch den Zwängen des Schulbetriebs ausgesetzt gewesen:

Es wird vielleicht irgendwann vorkommen, dass du etwas tadelst, weil es zu kurz gesagt wurde [...]. Dann hast du wohl recht, aber du sollst wissen, dass dies der Notwendigkeit geopfert worden ist, dass die Betrachtung auf den Zeitraum einer Stunde zusammengedrängt werden musste, damit nicht durch eine längere Dauer die Ordnung der Pflichten behindert würde und die festgesetzten Zeiten, die im Einzelnen von den Gesetzen des Gymnasiums bestimmt sind.⁵⁷²

Aus diesen Befunden ergibt sich als Gesamtbild, dass Lang seine künstlerischen Möglichkeiten und Grenzen klar erkannt hatte. Er wusste, dass er ein Meister des

⁵⁶⁹ Illud, Amice Lector, rogatum te velim, ne offendaris emblematum nomine, quae crebrò ibidem notata deprehendes, si illa ad rigorem legum symbolographicarum non elaborata cognoveris. [TAH, p. 5v.]

⁵⁷⁰ Haec quidem in theatris ut plurimum asymbola sunt: at cum otio legentibus occurrit per multa, quorum arbiter nec oculus fuit, nec auris in scena. Hic à morosis Criticis ad libellam ponderantur omnia, quorum observatio non capitur in pegmate. [TAH, p. 3v sq.]

⁵⁷¹ Parendum erat illorum acri studio, qui postulabant, qui de suis offerebant sumptus pro impressione; & magis illorum seriae voluntati, imperare qui poterant. [TAH, p. 4r.]

⁵⁷² Erit fortasse, ut in decursu quandòque aliqua brevius dicta deprehendas [...]. Rectè tu id quidem: sed scito, dandum id fuisse necessitati, qua ad horae spatium contrahenda erat Consideratio, ne per productiorem illius moram impediretur officiorum ordo, & stata tempora, quae singulis destinata erant à Gymnasij legibus. [TAH, p. 5r.]

Theaters und glänzender Didaktiker war, kannte aber auch seine Schwächen und litt unter den Sachzwängen. Darin zeigt sich exemplarisch, wie die Herstellung eines komplexen Kunstgebildes, wie dies ein Jesuitentheaterstück darstellt, um 1700 durch die gestiegenen Spezialisierungsansprüche innerhalb der einzelnen Kunstsparten deutlich erschwert wurde. Lang nimmt dieses Problem wahr und überwindet es durch eine Selbstdarstellung als aufrichtiger, „geradliniger“ Pädagoge:

Wenn aber einer die einfache Geradlinigkeit eines *Choragus* mit seiner Antipathie verfolgen oder den Glanz der Worte in einen gegenteiligen Sinn verdrehen will, so muss ich gewiss dieser unredlichen Äußerung gegenüber keine Rechenschaft ablegen.⁵⁷³

4.2. *Iocus Serius* oder: Wie bekehrt man Studenten?

4.2.1. Kurzcharakteristik

Die Fastenmeditation *Iocus Serius* ist das sechste Stück aus Franz Langs *Theatrum Affectuum Humanorum* mit Musikeinlagen von Rupert Ignaz Mayr.⁵⁷⁴ Als jahreszeitlich gebundenes Bühnenwerk stellt es ein Gegenstück zur oben behandelten anonym überlieferten Faschingskomödie *Laetitia Temperata* dar. Aufgrund des Gegensatzes zwischen Karnevals- und Fastenzeit ist dabei zu erwarten, dass es große inhaltliche und möglicherweise auch gestalterische Unterschiede gibt. Wie es für ein Stück der Fastenzeit angemessen erscheint, kreist der *Iocus Serius* um das Thema Umkehr und Buße; genau genommen gibt es ein Beispiel für eine gelungene Abwendung von weltlichen Vergnügungen und Hinwendung zu einer spirituellen und weltabgewandten Existenz. Somit exemplifiziert es das klassische und im Jesuitentheater gängige Zwei-Wege-Schema, das seine Wurzeln im Alten und Neuen Testament hat.⁵⁷⁵ Das Stück hat eine deutliche kontrovertheologische Tendenz, denn die darin thematisierte und als Vorbild hingestellte Beichtpraxis bildet ein abgrenzendes Merkmal katholischer Sakramentenlehre und Pastoral gegenüber dem Protestantismus. Ich werde

⁵⁷³ Si quis tamen simplicem choragi rectitudinem aversione suâ persequi, aut verborum candorem in alienum sensum detorquere voluerit, mihi certè infidae illius expositionis ratio reddenda non est. [TAH, p. 5v.]

⁵⁷⁴ Mit dem weit bekannteren *Iocus Serius* von Jakob Balde hat dieses Stück nicht viel mehr als den Titel gemeinsam.

⁵⁷⁵ Im Alten Testament vgl. Spr 9,13-18 und Ps 1. Im Neuen Testament ist prägnant Mt 7,13f.: „Geht durch das enge Tor! Denn das Tor ist weit, das ins Verderben führt, und der Weg dahin ist breit, und viele gehen auf ihm. Aber das Tor, das zum Leben führt, ist eng, und der Weg dahin ist schmal, und nur wenige finden ihn.“

zeigen, dass die darin enthaltene Beichtkatechese sich eng an die Vorgaben des Katechismus des Jesuiten Petrus Canisius anlehnt.⁵⁷⁶ Der Bekehrungsvorgang erfolgt dabei durch ein erschreckendes Erlebnis eines jungen Mannes auf einem Friedhof, nämlich seine Begegnung mit toten Seelen, die über ihre Höllenqualen sprechen. Thematisch ist dieses Stück also der ersten Übungswoche der Ignatianischen Exerzitien zuzuordnen, innerhalb derer sich ja auch die berühmte Höllenvision befindet.⁵⁷⁷ Ästhetisch betrachtet entspricht diese Bekehrung durch heilsames Erschrecken einer Variante der klassischen Katharsis-Theorie: Der „Held“ erleidet eine emotionale Erschütterung, die ihn moralisch bessert und durch die Vorführung fremden Leidens von genau den Lastern reinigt, denen er verfallen ist.

Der Titel des Stücks, *Iocus serius*, bedeutet wörtlich „ernster Scherz“, was rhetorisch betrachtet ein Oxymoron,⁵⁷⁸ logisch gesehen eine Paradoxie darstellt. Diese Paradoxie kommt in zahlreichen Einzelementen des Stücks zum Ausdruck, beispielsweise darin, dass die Figur des Todes als Apotheker auftritt, also als derjenige, der den Tod verhindern soll. Sie stellt eine Anspielung auf entsprechende biblische Paradoxien dar, wie sie zum Beispiel in den Seligpreisungen enthalten sind.⁵⁷⁹ Das Genesis-Zitat unter dem Titel dient als Erläuterung, woran sich auch meine Übersetzung „Aus Scherz wird Ernst“ orientiert, nämlich in Form einer Auflösung des Oxymoron in einem sukzessiven Sinne. Auch die Frage, welcher dramatischen Gattung das Stück zuzuordnen ist, muss selbstverständlich vor dem Hintergrund dieses Titels geklärt werden: Obgleich sowohl komische als auch tragische Elemente darin enthalten sind, kann es doch wiederum keiner der beiden „reinen“ Gattungen Tragödie bzw. Komödie zugeordnet werden, sondern gehört einer Mischform an. Da das Stück eine „gemischte“ Handlung und einen für den Protagonisten glücklichen Ausgang besitzt, ist es nach Masens Terminologie der Mischgattung *Tragikokomödie* zuzuordnen. Lang selbst betont in seiner *Dissertatio*, dass „Drama“ einen Überbegriff über die Gattungen Tragödie und Komödie darstellt, dass es aber andererseits durch seine Kürze von diesen abzugrenzen sei.⁵⁸⁰ Insofern ist der *Iocus Serius* nach Langs eigener Terminologie als ein *Drama* zu bezeichnen.

⁵⁷⁶ Canisius, Petrus: *Summa doctrinae christianae* (1555). Ins Deutsche übertragen und kommentiert von Hubert Filser und Stephan Leimgruber, Regensburg 2003.

⁵⁷⁷ Ignatius, Exerzitien, Abschnitt 65-70.

⁵⁷⁸ Vgl. Lausberg 1990, § 389, 3 mit diversen Beispielen, etwa *concordia discors* (Horaz), *a living death* (Milton), *o loving hate* (Shakespeare).

⁵⁷⁹ Vgl. etwa Lk 6,21.25: „Selig, die ihr jetzt hungert, denn ihr werdet satt sein. [...] Weh euch, die ihr jetzt satt seid, denn ihr werdet hungern.“

⁵⁸⁰ Vgl. Lang 1727, Übersetzung Rudin 1975, S. 219: „Drama ist aber ein Gattungsbegriff, der jede theatralische Aufführung umfaßt und ja auch die Kunst der Komödie und Tragödie einschließt, aber sozusagen in kürzerer Form und ohne die breite Anlage der Teile, [...] so daß es

Bedeutsam ist zunächst einmal das Figurenpersonal des Stücks: Die Hauptdarsteller sind fünf Studenten, die sprechende Namen tragen. *Lucianus* („Lichtgestalt“) heißt der „Held“, der durch die Visionen auf dem Friedhof zu Buße und Umkehr gelangt. Seine Kumpanen, mit denen er in der ersten Szene fröhliche Stunden in einer Kneipe verbracht hat, sind einerseits nach dem Alphabet „nummeriert“, andererseits drücken ihre Namen die vier Laster aus, denen sie besonders verfallen sind: *Aleatus* (von *alea*, der Würfel, also „Würfelmann“), *Bibander* (von *bibere*, trinken, also „Trinkegern“), *Choraesus* (von *chorea*, der Tanz, also „Tanzbein“), und *Dictelus* (von *dicere*, reden, also „Redeviel“). Als „Schattenbilder“ dieser vier Studenten treten auf dem Friedhof vier singende Verstorbene auf, die denselben Lastern verfallen waren und nun in der Hölle dafür Qualen erleiden müssen. Die Figuren der Realität treten in Sprechrollen auf, während die Figuren der „Gegenwelt“ Gesangsrollen haben. Musik wird somit dem Bereich des Metaphysischen zugeordnet, sei es nun heilsam oder bedrohlich. Konsequenterweise singt auch die allegorische Gestalt des Todes, der in verschiedene Rollen schlüpft (nämlich in die des Lehrers und des Apothekers) und der Engel, der als eine Art „Moderator“ auftritt. Nirgendwo gibt es eine direkte Kommunikation zwischen den beiden Welten im Sinne eines einfachen Wechselgesprächs, sondern die „Gegenwelt“ wird von den Vertretern der Realität lediglich in Form von Traumvisionen wahrgenommen und verarbeitet. Dafür wird aber das versammelte Publikum vom Tod und vom Engel direkt angesprochen.

Meine Analyse ist die erste, die zu diesem Stück veröffentlicht wird. Von Langs Meditationen ist einzig die *Antithesis Mortualis* aus dem *Theatrum Solitudinis Asceticae* bereits in der Dissertation von Schmid ausführlich besprochen worden.⁵⁸¹ Schmid's Generalthese ist dabei, dass die Musik den Text genau nachvollzieht, was an zahllosen Einzelnachweisen musikalisch-rhetorischer Figuren verdeutlicht wird. Demgegenüber setzte ich den Akzent stärker auf das erzieherische und ästhetische Gesamtkonzept.

sich überhaupt nur durch den Umfang von jenen unterscheidet und teils wegen seiner Gedrängtheit oder des von der Tragödie und Komödie abweichenden Inhalts, teils wegen der nicht ganz strengen Einhaltung der komischen und tragischen Gesetze, oder endlich der Gestaltung des ganzen Themas halber nicht an der vollendeten Komödie oder Tragödie gemessen werden kann.“

⁵⁸¹ Vgl. Schmid 1989, S. 195-242.

4.2.2. Konzeption der Haupthandlung

Den Aufbau des Stücks verdeutlicht zunächst ein tabellarischer Überblick:

	Gestaltung	Personen	Inhalt
Symphonia	Emblem und Pantomime mit Musik (Nr. 1)	Der Tod und 4 Engel	Allegorische Darstellung des Lehrgehalts
Praeludium	Gesang (Nr. 2-6)	Der Tod (solo)	Der Tod als Lehrer
Interlocutio I	gesprochener Dialog	Lucianus und die 4 Gefährten	Lucianus wird auf dem Friedhof ausgesetzt
Oda I	Gesang (Nr. 7-12)	Engel und 4 Tote	Höllenvision
Interlocutio II	gesprochener Monolog	Lucianus alleine	Reue und Umkehr des Lucianus
Oda II	Gesang (Nr. 13-16)	Der Tod (solo)	Der Tod als Apotheker
Interlocutio III	gesprochener Dialog	Die 4 Gefährten	Die Gefährten suchen Lucianus
Interlocutio IV	Mischszene: gesprochenen Monolog und Gesang (Nr. 17-18)	Lucianus und der Engel	Lucianus bereitet sich auf die Beichte vor
Interlocutio V	gesprochener Dialog	Die vier Gefährten	Die Gefährten legen sich schlafen
Oda III	Stumme Szene mit Gesang (Nr. 19)	Gefährten, Morpheus, der Engel	Warnung des Engels an die Gefährten
Interlocutio VI	gesprochener Dialog	Lucianus und die Gefährten	Lucianus versucht, die Gefährten ebenfalls zu bekehren
Interlocutio VII	gesprochener Monolog	Lucianus allein	Lucianus ändert sein Leben
Oda finalis	Gesang (Nr. 20-23)	Der Tod und der Engel	„Moral“ für das Publikum

Das Stück ist, wie alle Fastenmeditationen des *Theatrum Affectuum Humanorum*, durch einen regelmäßigen Wechsel von gesungenen und gesprochenen Partien gekennzeichnet. Dabei sind die gesungenen Teile als *Odae* („Gesänge“), die gesprochenen als *Interlocutiones* („Unterredungen“) bezeichnet. Die Vokabel *interlocutio* bezeichnet im klassischen Latein eigentlich einen gerichtlichen Ein-

wurf; Lang versteht darunter einfach eine gesprochene Äußerung, was sowohl Dialog als auch Monolog bedeuten kann. *Oda* ist die latinisierte Form des griechischen Lehnworts *ode*, was dem lateinischen *carmen* entspricht, also ein „Lied“ oder „Gesang“. Die Bezeichnung *Oda* ist bei den Wiener Jesuitentheaterstücken niemals gebraucht worden, statt dessen verwendeten die Autoren dort stets die Bezeichnung *Aria* für liedhafte Gesangseinlagen. *Oda* bezeichnet aber eher eine szenische Einheit und kann mehrere Rezitative und Arien umfassen.

Deutlich erkennbar ist ein Unterschied dieses Stücks zu sämtlichen analysierten Theaterstücken aus Wien hinsichtlich des Aufbaus. Während dort die komponierten Teile auf zwei bis vier Zwischenspiele komprimiert waren, sind beim Münchener *Iocus Serius* kurze Lied- bzw. Arieneinlagen etwa im Verhältnis 1:1 zwischen die gesprochenen Szenen eingefügt. Das bedeutet für das Publikum einen größeren Abwechslungsreichtum, da die Musikeinlagen gleichmäßiger über das Stück verteilt sind. Zudem fällt auf, dass die komponierten Teile keine „Parallelhandlung“ aufweisen, wie dies etwa bei der Herkules-Geschichte in den *Nundinae Deorum* der Fall war. Statt dessen kommentieren die singenden Protagonisten *Mors* und *Genius* die Haupthandlung und stellen durch direkte Anreden der Zuschauer den Bezug zum Publikum her. Gesungene und gesprochenen Teile sind also in diesem Falle noch stärker verklammert und Doppelungen werden vermieden. Das Prinzip der Abwechslung im Aufbau wird bei den Münchener Fastenmeditationen auch bühnentechnisch nachvollzogen, wie Lang im Vorwort zum *Theatrum Doloris et Amoris* ausführlich erläutert:

Das Podium selbst sollte beweglich und in zwei Teile aufgeteilt sein, so dass dann, wenn der erste Teil nach dem Entfernen des Vorhangs den Augen der Betrachter offen steht, der andere hinter der stabilen Seitenbühne verborgen bleibt, bis nach Beendigung der Betrachtung des vorigen Geheimnisses diese spätere Zusammenstellung durch einen Zug des beweglichen Podiums in den geöffneten Raum vorgerückt wird, in dem die frühere Figur stand, diese aber auf die entgegengesetzte Seite weggezogen wird, hinter die andere Seitenbühne, so dass sie nicht mehr gesehen wird, und nach dem Austausch der Bilder ein anderes Geheimnis für die dritte Darbietung zusammengestellt wird, das in umgekehrter Reihenfolge zu sehen ist, wie vorher.⁵⁸²

Auf diese Weise konnte beispielsweise der Wechsel zwischen der Friedhofszene, die auch noch den Lucianusmonolog in *Interlocutio II* umfasst, und der

⁵⁸² Vorwort TDA, p. 4f.: Podium ipsum sit ductile, ac duplicem in formam distinctum, ita, ut cum pars prima remoto sipario patet spectantium oculis, altera post scenam lateralem, eamque stabilem, occultata remaneat, donec finita Mysterij prioris Consideratione, haec posterior compositio uno tractu mobilis podij promoveatur ad apertum spatium, in quo prior figura steterat: haec verò in oppositum latus abstracta, retro alteram lateralem scenam videri desinat, & mutatis imaginibus aliud componatur Mysterium pro tertia Exhibitione, retrogradâ vicissitudine spectandum, ut prius.

Apothekendekoration, die für die *Oda II* vorgesehen ist, rasch bewerkstelligt werden.

Wenn man die gesprochenen Szenen als Träger der Haupthandlung des Stücks betrachtet, ergibt sich eine Grobgliederung, die den vier von Lang postulierten Teilen des Dramas genau entspricht. In der *Dissertatio* hat Lang diese vier Teile mit den vier Teilen einer Rede in der klassischen Rhetorik verglichen und ihnen folgende Funktionen zugewiesen:⁵⁸³

Teil des Dramas	entspricht Teil der Rede	Funktion
Protasis	Exordium	Vorbereitung der Handlung
Epitasis	Narratio	Anstoß zur Verwicklung
Katastase	Confirmatio und Confutatio	Zusammenprallen von Ereignissen und Affekten
Katastrophe	Epilogus	Auflösung der Verwicklung

Geht man von der Funktionsbestimmung der Teile aus, so ergibt sich für den *Iocus Serius* folgender Aufbau: Die Protasis entspricht der *Interlocutio I*, in der die Hauptfiguren eingeführt werden und die entscheidende Vision auf dem Friedhof vorbereitet wird. Die Epitasis umfasst die Friedhofsvision und die *Interlocutio II*, denn dort wird die Bekehrung des Lucianus eingeleitet und insofern eine „Verwicklung“ geschaffen, als es durch die Veränderung seiner Lebenseinstellung notwendig zu einem Konflikt mit den Gefährten kommen muss, die diesen Schritt nicht nachvollziehen. Die Katastase findet in den *Interlocutiones III* bis *V* und der anschließenden *Oda III* statt, da hier beide „Parteien“ nebeneinander existieren und sich im buchstäblichen Sinne nicht finden können. Die Katastase ist dreiteilig aufgebaut (Dialog der Gefährten – Monolog des Lucianus – Dialog der Gefährten). Dabei bildet die Figur des Lucianus die Mitte, die Gefährten den Rahmen. Diese Dreiteiligkeit wird durch ein zweimaliges Eingreifen des Engels kunstvoll aufgebrochen: Er erscheint mit seinem Gesang als Tröster des Lucianus (am Ende der *Interlocutio IV*) und als Mahner für die Gefährten (in der *Oda III*). Die Katastrophe schließlich ereignet sich in den *Interlocutiones VI* und *VII*. Für Lucianus bedeutet das Ende einen Umschlag vom Unglück zum Glück, während die Gefährten bei ihrer „falschen“ Lebensweise bleiben. Die übrigen Szenen (*Symphonia*, *Praeludium*, *Oda II*, *Oda finalis*) gehören nicht eigentlich zur Haupthandlung, sondern bilden Phasen der lehrhaften Reflexion.

Bei der Figurenbesetzung fällt auf, dass Lang minimalistisch arbeitet. Es werden nur fünf sprechende und sechs singende Figuren auf der Bühne verlangt, eine

Statisterie ist nicht notwendig. Es fehlen daher jegliche Massenszenen und jeglicher theatralischer Aufwand, der auch nur entfernt den Gedanken an „Prunk“ aufkommen lassen könnte. Die auftretenden Menschen stehen als *exempla* für gute und schlechte Verhaltensweisen, wobei dem Zuschauer am Ende die endgültige Entscheidung überlassen wird, welcher Seite er sich zuschlägt, freilich mit eindeutig persuasiver Tendenz. Der Engel als „Vermittler“ hat die Funktion des klassischen Schutzengels, der an passender Stelle durch Zuspruch und Mahnung ins Geschehen eingreift, ohne von der handelnden Person explizit wahrgenommen zu werden. Die interessanteste Rolle in diesem Stück hat der Tod, da er durch Ambivalenz gekennzeichnet ist und in verschiedene Rollen schlüpft. Zunächst tritt er zu Beginn als Lehrmeister auf, der in einem langen Gesangsteil (*Oda I*) auf die Menschen einwirken möchte. Später tritt er dann in der „therapeutischen“ Rolle eines Apothekers auf. Im Gegensatz zu den toten Seelen, welche die schreckliche Seite des Todes darstellen, zeigt also die Figur des Todes selbst eine sehr positive Facette. Diese Umwandlung negativer Mächte ins Positive ist in der Tradition vielfach nachweisbar, beispielsweise schildert Aischylos in einer Tragödie die Verwandlung der Erinnyen (Rachegöttinnen) in Eumeniden („Wohlgesonnene“).

Der lehrhafte Inhalt des Stücks liegt, wie gesagt, in der Anleitung zu Buße und Beichte und in der Empfehlung einer weltflüchtigen Haltung, wobei die Ausgestaltung deutlich auf ein jüngeres, studentisches Publikum zugeschnitten ist. Dies zeigt sich nicht nur in der Auswahl des Personals, sondern auch in den dargestellten Lastern (Trinken, Spielen, anstößige Witze etc.), die als Fehlverhalten angeprangert werden und entsprechende Höllenstrafen nach sich ziehen. Das zentrale Thema ist die Verantwortung für sich selbst und für das eigene Seelenheil, was gut zu den Reifungsproblemen der Adoleszenzzeit passt. Fragen der Weltpolitik oder ausgesprochen standesbezogene Probleme werden überhaupt nicht angesprochen, so dass man auch hier keine Beschränkung auf eine höfische Zielgruppe erkennen kann.

Im Katechismus des Petrus Canisius handeln die Abschnitte 103 bis 112 vom Sakrament der Buße. Um den Einfluss dieses Katechismus auf die Gestaltung des *Iocus Serius* genau bestimmen zu können, trage ich zunächst die wesentlichen Aussagen des Katechismus zu diesem Thema zusammen. Canisius beginnt mit einer Definition des Sakraments und seiner biblischen Begründung und kommt dann zu der Frage, warum dieses Sakrament notwendig sei. Im Anschluss an den Kirchenvater Chrysostomus nennt er die Buße eine Reinigung der Seele und gebraucht kurz darauf eine traditionelle Metapher aus dem Bereich der Seefahrt:

Daher nennen die Väter nicht ohne Grund die Buße eine zweite Planke nach dem Schiffbruch, wodurch jeder aus dem Strudel der tödlichen Sünde gleichsam wie aus ei-

⁵⁸³ Vgl. Lang/ Rudin 1975, S. 223.

nem Schiffbruch herausgehoben und in die Gnade und Freundschaft Gottes hinübergeführt werden kann.⁵⁸⁴

Die entscheidende Frage ist nun, auf welche Weise das Bußsakrament empfangen werden kann. Nach Canisius und der ihm folgenden katholischen Pastoraltheologie sind hierzu drei Dinge notwendig, nämlich Reue (*contritio*), Bekenntnis (*confessio*) und Genugtuung (*satisfactio*). Es ist unschwer zu erkennen, dass der *Iocus Serius* diese drei Schritte sorgfältig unterscheidet und in den Monologen des Lucianus der Reihe nach abhandelt: die Reue ist Gegenstand des großen Reuemonologs (*Interlocutio II*); das Bekenntnis wird aufgrund der Intimität dieses Vorgangs nicht auf der Bühne dargestellt, wohl aber dessen Vorbereitung, während Lucianus seinen Beichtzettel niederschreibt (*Interlocutio IV*). Die Genugtuung schließlich, bestehend in der Änderung des eigenen Lebens und der Verrichtung guter Werke, wird in der *Interlocutio VII* dargestellt, welche den gesprochenen Teil des Stücks beendet.

Mit Hilfe dieser katechetischen Struktur sollen nun wesentliche Inhalte der gesprochenen Szenen interpretiert werden. Die *Interlocutio I* zeigt Lucianus und seine Gefährten im Zustand des „Schiffbruchs“ in einem Wirtshaus. Die Laster, denen sie erlegen sind, lassen sich nach der Sündenlehre des Canisius genau einordnen. In der traditionellen Moralthologie werden sieben Hauptlaster, die sogenannten „Todsünden“, unterschieden, nämlich Stolz (*superbia*), Habsucht (*avaritia*), Genussucht (*luxuria*), Neid (*invidia*), Völlerei (*gula*), Zorn (*ira*) und Missmut (*acedia*).⁵⁸⁵ Die dargestellten Studenten leiden eindeutig an der Völlerei, über die Canisius folgendes schreibt:

Die Völlerei ist das ungeordnete Begehren nach Nahrung und Trank. Sie hat folgende Nachkommen: unangebrachte Fröhlichkeit, Schwatzhaftigkeit, Possenreißerei, Unflätigkeit und geistige Abgestumpftheit.⁵⁸⁶

Das entspricht genau dem, was die sprechenden Namen der vier Gesellen des Lucianus ausdrücken. Dabei sind diese allerdings nicht ganz und gar böse und verdorben, sondern durchaus auch bedacht auf kameradschaftliche Tugenden (*Würfelmann: Es ist unwürdig, einen Mitkämpfer im Sand zurückzulassen*).⁵⁸⁷ Pädagogisch ist diese Darstellung besonders wirkungsvoll, denn das Publikum soll erkennen, dass nicht nur die ganz schlimmen Übeltäter Höllenstrafen zu gewärtigen haben, sondern dass auch solche „leichteren“ Formen von mangelnder

⁵⁸⁴ Canisius, § 104: Unde patres poenitentiam non temere secundam post naufragium tabulam vocant, qua scilicet ex vortice mortalis peccati tanquam e naufragio subvehi et in gratiam amicitiamque Dei transferri unusquisque possit [...].

⁵⁸⁵ Vgl. Canisius, § 136-143.

⁵⁸⁶ Vgl. Canisius, § 141.

⁵⁸⁷ Indignum est, combibonem in arena relinquere (*Iocus*, S. 7, Z. 19). Die Seitenzahlen beziehen sich immer auf meine Edition im Beiband II dieser Dissertation.

Selbstverantwortung zu demselben Ergebnis führen. Die *Interlocutio I* hat Züge einer Komödienszene mit dem Zweck, Heiterkeit hervorzurufen und verwendet dieselben Elemente von Komik, wie sie beispielsweise auch in der *Laetitia temperata* zu finden sind.

Der Reuemonolog in der *Interlocutio II* ist ein Musterbeispiel für eine barocke Denk- und Redeweise. Lucianus ist aus seinem Alptraum erwacht und kleidet seine Empfindungen in Worte, die er laut Regieanweisung mit lebhaften Gebärden unterstützen soll. Im Hintergrund steht Canisius' Definition der Reue:

Sie ist ein Schmerz der Seele, der über die Sünden aufgrund der Beleidigung Gottes aufkommt, so dass der Mensch diese verflucht und sich vornimmt, sein Leben zum Besseren zu ändern. Diese Reue wird vorbereitet, wenn einer die Hässlichkeit, Größe und Menge seiner Sünden eifrig betrachtet, wenn er über die Beleidigung der höchsten Güte und Gnade Gottes und über den Verlust der übrigen Gaben sorgfältig nachdenkt, wenn er die unabwendbare Notwendigkeit des unsicheren Todes, die Strenge des künftigen Gerichts und die den Sündern bereiteten, ewigen Strafen abwägt und fürchtet.⁵⁸⁸

Es handelt sich dabei um sehr emotionsgeladene Vorstellungen, die weit entfernt sind von der schlichten Feststellung einer Verfehlung. Aus heutiger Sicht hat man den Eindruck einer Übersteigerung, insbesondere was das Ausmaß der Selbstabwertung des schuldig Gewordenen angeht. Der Monolog ist fünfteilig aufgebaut, wobei die Gliederung durch die sprachliche Struktur deutlich unterstützt wird, insbesondere durch die zahlreichen Ausrufe (*O Feuer! O Glut! O Brand u. Ä.*) und durch das Stilmittel der Anapher, das in der klassischen Schulrhetorik der Jesuiten eine hohe Bedeutung hatte. Diese fünf Teile haben folgende Inhalte:

1) **Das Verschwimmen von Wahrheit und Traum (Z. 5-13).** Vor allem durch die Erkenntnistheorie René Descartes war die Wahrheitsfrage im 17. Jahrhundert ein zentrales philosophisches Problem. Das Fehlen sicherer Erkenntnis führt zu einem Verlust des „Fundaments“, wie es ja schon im Bild des „Schiffbruchs“ zum Ausdruck kommt. Aber während für Descartes das Denken der archimedische Punkt war, von dem aus neue Gewissheit entstehen kann, so ist es im Falle des Lucianus die nackte Angst, die als einzige sichere Realität erscheint.

2) **Die Betrachtung der toten Seelen (Z. 14-22).** Lucianus erinnert sich kurz an den Inhalt seines Traums, vor allem an die Art der Laster, deretwegen sie in der Hölle weilen. Er kann sich mit diesen Toten identifizieren und geht daher sofort zur Introspektion über (*Lucianus, was empfindest du dabei?*).⁵⁸⁹ Dieser rasche Übergang von der Betrachtung eines „Objekts“ zur Besinnung auf sich selbst ist

⁵⁸⁸ Canisius, § 106.

⁵⁸⁹ *Iocus* S. 11, Z. 21: *Luciane, quid tibi sensus ad haec?*

der Kern der pädagogischen Absicht Langs. Er soll sich in analoger Weise beim Zuschauer des Stücks wiederholen:

Betrachtung der Sünder ----> Bekehrung des Lucianus

Betrachtung des Lucianus ----> Bekehrung der Zuschauer

3) **Die Erinnerung an eigene Sünden (Z. 23-46).** Wie das Motto des Stücks aussagt, hat die Betrachtung der Höllenqualen dieser fremden Sünder einen Heilungsprozess für Lucianus eingeleitet. Eine ganze Lawine von Erinnerungen überrollt Lucianus, der sich deswegen schwere Vorwürfe macht. Dabei lässt er keinen Aspekt des canisianischen Reuebegriffs aus: *Tänze, Scherze, Liebschaften, Begierden, Gespräche, jeder Ehrbarkeit zum Spott, und Gott zur Verachtung. Ach, meine Vergehen sind ohne Zahl, sie finden kein Maß.*⁵⁹⁰

4) **Das Erlebnis von Scham, Angst und Hilflosigkeit (Z. 47-59).** Nachdem Lucianus mit der Aufzählung seiner Sünden zum Ende gekommen ist, ist er auf seine eigenen Gefühle zurückgeworfen, die ihn schrecklich quälen. Dieser Zustand wird in drei „Strophen“ ausgeführt, die jeweils durch mehrere Ausrufe eingeleitet werden. Hier liegt der rhetorische Höhepunkt des Reuemonologs, dem eine Auflösung folgen muss.

5) **Die Hinwendung zu Maria als Ausweg (Z. 60-65).** Entsprechend der Auführungssituation vor den Sodalen der Marianischen Kongregation sucht Lucianus seine Zuflucht im Gebet. Dabei wendet er sich nach einer langen Tradition katholischer Frömmigkeit nicht an Gott selbst, der als strenger, unerbittlicher Richter gefürchtet wird, sondern an Maria als Mittlerin, welche die Rolle einer fürsorglichen Mutter spielt und somit eine Extrapolation der „weiblichen“ Eigenschaften Gottes darstellt. Am Ende äußert er seinen Entschluss, sich auf die Beichte vorzubereiten, wodurch der Übergang von der Reue zum Bekenntnis markiert wird.

Die Sprechszenen *Interlocutio III* bis *V* stellen, wie oben gesagt, eine Einheit dar, welche die Katastase des Dramas bildet. Das Thema von *Interlocutio III* ist die ängstliche Sorge der Gefährten, die Lucianus nach einiger Zeit nicht mehr auf dem Friedhof finden. Durch ihr übervorsichtiges Verhalten („wie aus einem Hinterhalt“) erscheinen sie als zwielichtige Gestalten, die zudem von unlauteren Motivationen bestimmt sind: nicht aus wirklicher Sorge, sondern aus Neugier kommen sie wieder auf den Friedhof; und als sie Lucianus nicht finden, denken

⁵⁹⁰ Iocus S. 12, Z. 43-46: choreas, iocos, amores, cupiditates, sermones, ad omnis honestatis ludibrium, ad Numinis contemptum. Heu, numerum non habent haec delicta, mensuram non capiunt.

sie zunächst an sich selbst und ihr eigenes Schicksal.⁵⁹¹ Dies ist eine weitere Variante des Paradigmas „Verantwortungslosigkeit“, für das die Gefährten ein *Exemplum* darstellen. Die Szene verdeutlicht außerdem den Zusammenhang zwischen schlechter Grundeinstellung und verdeckter Vorgehensweise, während Lucianus gerade durch die Offenlegung seiner Vergehen in der Beichte seine lautere Einstellung verrät.

Die *Interlocutio IV* stellt Lucianus nach der schriftlichen Abfassung seines Sündenbekenntnisses dar. Er hat durch diese Offenlegung zu sich selber und zu innerer Ruhe zurückgefunden, so dass sogleich der Engel erscheint, sein Sündenverzeichnis zu Asche verbrennt und symbolisch ein schwarz gefärbtes Herz mit einem Schwamm abwäscht. Das Herz als Requisite war bereits in *Mulier fortis* begegnet, als es um die Läuterung des beständigen Herzens im Ofen der Trübsal ging.

Interlocutio V zeigt, dass die Sorge der Gefährten nicht so ernst war, wie sie vorgegeben. Redeviel hat Lucianus lebend aus seinem Haus kommen sehen, und daher glauben die Gefährten, sich zur Nachtruhe begeben zu können. Tanzbein schlägt ironisch vor, doch im Kloster an einer Vigilfeier teilzunehmen und lädt schließlich die anderen zu sich nach Hause ein, wo die Szene komödiantisch ausklingt. Der Engel beklagt ihre Sorglosigkeit und ihre fehlende Wachheit für seinen Anruf.

Die *Interlocutio VI* ist die längste Szene des Dramas; in ihr erfolgen die erneute Begegnung zwischen Lucianus und seinen Gefährten und die endgültigen Lebensentscheidungen. Zu Beginn treffen zwei Welten aufeinander: Lucianus kommt abgeklärt und erleichtert von der Beichte zurück, während die Gefährten immer noch schlafen bzw. von ihren Alpträumen berichten. Lucianus hat sich auf diese Begegnung gut vorbereitet. Zunächst tut er so, als habe er den Gefährten verziehen und lade sie zum Frühstück ein; aber dann serviert er ihnen statt eines Essens einen Totenschädel als Sinnbild der Vergänglichkeit. Die Gefährten sind wenig erfreut und bezeichnen Lucianus als „zu wenig weltgewandt“.⁵⁹² Dabei werden verschiedene Wertmaßstäbe deutlich. Die Gefährten argumentieren aus einem „weltlichen“ Blickwinkel, demzufolge ihre Lebensführung von freundschaftlichen Scherzen geprägt ist. Lucianus hingegen setzt dem die „geistliche“ Betrachtungsweise entgegen, wonach sich die Gefährten in einem Zustand der Todsünde befinden. In einem eindringlichen Monolog fordert Lucianus die Gefährten auf, sich seiner Bekehrung anzuschließen. Die Gefährten dienen in diesem Moment als Identifikationsfiguren des Publikums, dem diese Frage eben-

⁵⁹¹ Vgl. Iocus, S. 14, Z. 16-18: *Trinkegern*: Oje! Wenn etwas Schlimmes passiert ist, werden wir beschuldigt, ihn grausam getötet zu haben! *Redeviel*: Ja, wir werden keinen guten Ruf haben, wenn unsere Scherze öffentlich bekannt werden.

⁵⁹² Iocus, S. 20, Z. 70: *Parum tu quidem urbanus es.*

falls gestellt wird. Die Alternative „Anschluss oder Trennung“ ist neutestamentlichen Berufungsgeschichten entnommen.⁵⁹³ Die Gefährten zeigen sich beeindruckt, sind aber nicht bereit, Lucianus sofort zu folgen, was Lucianus schwer enttäuscht. Als er schließlich bekanntgibt, er werde sich in ein Kloster zurückziehen, fühlen sich die Gefährten überfordert und verabschieden sich. Diese Szene thematisiert ebenfalls einen Abschnitt aus dem Katechismus des Canisius, nämlich die Passage über die „fremden Sünden“. Darunter versteht man solche Verfehlungen, „die durch die Hände anderer ausgeführt werden und mit Recht uns angerechnet werden und die unsere Gewissen vor Gott verurteilen.“⁵⁹⁴ Als Bekehrter ist Lucianus verpflichtet, auch andere Menschen auf den richtigen Weg zu bringen, sonst macht er sich einer „fremden Sünde“ schuldig.

Die *Interlocutio VII* schließlich enthält die „Genugtuung“ des Lucianus als letzten Teil des Bußvollzugs. Er sagt sich in recht pathetischer Weise von der Welt los und weiht sich dem Schutz der Gottesmutter.

4.2.3. Konzeption der komponierten Teile

Überblickt man die komponierten Teile des *Iocus Serius*, so fällt zunächst folgendes auf: Die vertonten Teile bilden meist kleinere Blöcke aus mehreren Musikstücken, wobei sich Rezitative und Arien regelmäßig abwechseln. Für den Unterschied zwischen Rezitativen und Arien ist dabei auf die Ausführungen Schmidts bei ihrer Interpretation der *Antithesis mortualis* zu verweisen:

- Die Arien sind in der Partitur bezeichnet, die Rezitative unbezeichnet.
- Die Arientexte sind in Versen abgefasst, die Rezitativtexte in Prosa.
- Die Arien enthalten Sentenzen und Reflexionen, die Rezitative beschreiben Handlungen und personenbezogene Zustände.
- Der Basso continuo bildet in den Arien eine selbständige Gegenstimme, in den Rezitativen hat er meist lange Notenwerte.⁵⁹⁵

Somit bewegt sich die Musik zum *Iocus Serius* ganz in den konventionellen Bahnen des Jesuitentheaters und der zeitgenössischen Opernproduktion.

⁵⁹³ Als Beispiel wäre hier Mt 8,21f. zu nennen: „Ein anderer aber, einer seiner Jünger, sagte zu ihm: Herr, laß mich zuerst heimgehen und meinen Vater begraben! Jesus erwiderte: Folge mir nach; laß die Toten ihre Toten begraben.“

⁵⁹⁴ Vgl. Canisius, § 144. Canisius unterscheidet in § 145 streng systematisch insgesamt neun Typen: durch einen Ratschlag, durch einen Befehl, durch Zustimmung, durch Verwirrung, durch Lob oder durch Heuchelei, durch das Verschweigen einer anderen Schuld, durch Übersehen oder Nachsicht, durch Teilnahme an einem Verbrechen oder durch ungerechtfertigte Verteidigung.

⁵⁹⁵ Vgl. Schmid 1989, S. 200 und 218.

- In der Partitur sind drei musikalische Handlungsträger unterschieden: der Tod (*Mors*) mit einer Bassstimme, der Engel (*Genius*) als Tenor und die Gruppe der vier Toten (*Umbræ*) als Männerchor aus vier Tenorstimmen. Das Erscheinen eines Chors bildet dabei innerhalb des Corpus von Langs Fastenmeditationen eine Ausnahme.
- Die Partitur enthält insgesamt 10 Rezitative, 8 Arien, einen Chor und die Einleitungssinfonia. Die Rezitative sind wie bei den Wiener Stücken von eher kurzem Umfang, haben jedoch häufig reichere Koloraturen, die als Ausdrucksmittel bei sinntragenden Worten eingesetzt werden. Die meisten Rezitative, nämlich insgesamt sieben, sind von der Figur des Todes zu singen.
- Die Instrumentation ist äußerst sparsam; es wird lediglich ein Streicherensemble (2 Violinen und Bratsche) mit Continuo-Gruppe verwendet, wobei die Bratschen gelegentlich geteilt werden. Die Arien sind teilweise nur von der Continuo-Gruppe begleitet, teilweise vom ganzen Streichensemble, und weisen allesamt Ritornellteile oder zumindest instrumentale Zwischenspiele auf.
- Bei den Arien ist auffällig, dass sie in einigen Fällen als mehrstrophige Lieder angelegt sind (z. B. Nr. 9 mit 5 Strophen, Nr. 12 und Nr. 17 mit 2 Strophen), wie dies auch schon in der *Mulier fortis* zu beobachten war. Diese Mehrstrophigkeit steht im Dienste der Einprägsamkeit, wobei die Strophen auch über das Stück verteilt auftreten können (die Nr. 14 und 16 sind weitere Strophen zu Nr. 3 und Nr. 18 ist die 2. Strophe zu Nr. 12). Dadurch wird eine stärkere Verklammerung der Teile vorgenommen. Diese beiden Gesänge mit „verteilten“ Strophen könnte man als die „Hauptlieder“ von *Mors* und *Genius* bezeichnen, welche diese Figuren musikalisch charakterisieren.
- Vom Gesamtbild der Partitur her kann man feststellen, dass die musikalische Faktur insgesamt recht große Ähnlichkeiten zu den Wiener Partituren aufweist, dass also die Gestaltung der Musik von lokalen Einflüssen relativ unabhängig ist. Dies betrifft insbesondere die regelmäßige Abfolge und die musikalische Ausgestaltung der Rezitative und Arien. Unterschiede gibt es lediglich im Umfang (da die Fastenmeditationen aus den von Lang geschilderten Gründen innerhalb einer Stunde beendet sein mussten) und in der Verteilung der Musikstücke (bei Lang gibt es keine „Zwischenakte“ wie in Wien).

4.2.3.1. Symphonia

Die Gestaltung der Einleitung ist deswegen von besonderem Interesse, weil es hier zu einer Verbindung von Wort, Bild und Bewegung kommt, die in den Wiener Jesuitentheaterstücken in dieser Form nicht begegnet ist. Die Einleitungssymphonie (Nr. 1) erklingt als Begleitmusik zu einer stummen Bühnendarstellung, welche den Gehalt des ganzen Stücks zusammenfasst. Sie ist als Kurzform einer Französischen Overtüre angelegt und besteht somit aus zwei Hauptteilen: einem homophonen A-Teil im 4/4-Takt mit punktiertem Rhythmus (T. 1-13), der sogleich wiederholt wird, und einem längeren (schein-)polyphonen B-Teil im bewegten 3/4-Takt (T. 14-42), der ebenfalls wiederholt wird. Von der ästhetischen Idee her könnte man diese beiden Teile als Abfolge von „Statik“ und „Dynamik“ interpretieren. Diese Zweiteiligkeit der Komposition entspricht nun genau der zweiteiligen Anlage des Bühnengeschehens, welches ebenfalls ein „statisches“ und ein „dynamisches“ Element enthält. Zunächst wird eine emblematische Darstellung inszeniert, die aus einem Bild (der Tod mit einem Berg von Leichen) und kommentierenden Sprüchen zusammengesetzt ist. Die Sprüche befinden sich auf den Schilden von vier Engeln (Genien), die zunächst unbeweglich an ihrem Ort verharren. Zwei Sprüche sind aus der Bibel entnommen und beziehen sich auf die Vanitas-Thematik, während ein dritter Spruch in rätselhafter Form auf den Inhalt des Stückes anspielt (S. 6, Z. 40: *Wahrhaft weise ist, wer durch fremden Schaden weise ist*). Er stellt das pädagogische Substrat des Stückes dar. Dann verlassen schließlich die vier Engel ihre Position und gehen zu einer pantomimischen Darstellung über, die den genannten Spruch nochmals auf andere Weise illustrieren sollen: Sie bringen verschiedene Dinge aus dem Besitz der Toten in eine Apotheke am hinteren Bühnenrand. Diese Apotheke stellt dabei einen Vorgriff auf die *Oda II* dar, in der der Tod selbst als Apotheker auftritt. Aus dieser Anlage des Bühnengeschehens kann man schließen, dass der A-Teil der Overtüre während des „statischen“ Teils der Bühnenhandlung erklingen ist, während der Einsatz des B-Teils für die Schauspieler das Signal darstellte, mit dem „dynamischen“ Teil zu beginnen. Die Gestaltung der Eröffnungsszene verknüpft also verschiedene Darstellungs- und Kunstformen und ist somit in der Lage, synästhetische Wirkungen zu erzielen.

4.2.3.2. Praeludium

Die Musikstücke des Praeludiums bilden eine geschlossene Einheit, da *Mors* hier ganz alleine auftritt und singt. Das Rezitativ des Todes (Nr. 2) verdeutlicht beispielhaft die Art und Weise, wie Rupert Ignaz Mayr im *Iocus Serius* den Rezitativtext Langs musikalisch umsetzt. Die Sätze der literarischen Vorlage werden als kompositorische Einheiten behandelt, die jeweils durch Pausen von-

einander getrennt werden, wobei sich die Länge der Pausen nach dem Gewicht der syntaktischen Einschnitte bemisst. An den Satzgrenzen folgen daher kurze Zwischenspiele der Continuo-Gruppe (T. 9 und 20-21). Das Rezitativ beginnt mit einem entsetzten Ausruf (*O mens hominum, improvida futurorum*), der entsprechend der Metrik des Sprachflusses vertont wird; daher bekommt das einleitende „O“ eine halbe Note, während sich danach die Notenwerte bis zur Sechzehntel reduzieren. Die Melodik dieses Ausrufes ist von Dreiklangsbrechungen und Tonwiederholungen geprägt, d. h. sie stellt sich ganz in den Dienst des Wortes. Der Ausruf wird gegen Ende des Rezitativs noch einmal wiederholt, wobei die Fortführung weiter ausgesponnen ist. Die Wiederholung ist rhythmisch fast gleich (bis auf die erste Note), variiert jedoch melodisch, so dass auch innerhalb des Rezitativs die Musik ein Eigengewicht bekommt. Auffällig ist während des gesamten Rezitativs die Verwendung von Koloraturen (meist Wechselnoten und Skalenausschnitte) auf den Wörtern *bonos, gaudens, epotandis, choreis* und (am auffälligsten) *Bacchanalia*. Diese Wörter gehören allesamt dem Bedeutungsbe- reich „weltlicher Lebensgenuss“ an, welcher ja im Sinne der Gesamtaussage des Stückes als sündhaft charakterisiert wird. Das Wort *Bacchanalia* stellt textlich und musikalisch den Höhepunkt des Rezitativs dar: Textlich stellt es eine symbolische Verdichtung der Idee von Vergnügung und Ausschweifung dar und weist zudem auf die Lebenswelt der Zuschauer, denn die Aufführung fand in der Fastenzeit statt, die ja am Aschermittwoch der „ausschweifenden“ Karnevalszeit (*Bacchanalia*) ein Ende bereitet. Musikalisch ist zu bemerken, dass auch die Bassstimme ab dem Wort *perpetua* bewegter wird und somit eine größere Emotionalität in die Musik gelangt. Nachdem der Sänger seine Koloratur beendet hat, wird diese von der Bassstimme aufgegriffen und weitergeführt, bis sie in T. 22 auf der Harmonie d-Moll zur Ruhe kommt und der Tod seinen Ausruf *O mens hominum* gleichsam als Kommentar zu dieser ausschweifenden Episode dem Publikum nochmals entgegenruft.

Die Arie Nr. 3, welche in Nr. 14 und 16 in weiteren Strophen erklingt, ist das „Hauptlied“ des Todes. An dieser Stelle geht es inhaltlich um seine Selbstvorstellung als Lehrmeister der Menschen. Die Darstellung des Todes als Lehrer ist im Bereich des Bildungswesens natürlich und naheliegend; als Lerninhalte nennt der Tod „sichere Regeln für das Leben“, es wird also ein Heilsversprechen abgegeben. Der Arientext ist in Kurzversen mit Endreim nach dem Reimschema AABCCB gestaltet, entspricht also formal der Anlage vieler Arientexte in den Wiener Jesuitentheaterstücken. Da man dieselbe Beobachtung auch in zeitgleich entstandenen Kölner Jesuitendramen von Paul Aler machen kann, darf man in dieser Form der Textgestaltung eine Gemeinsamkeit der gesamten zeitgenössischen Jesuitentheaterproduktion erkennen. Die Arie ist zweiteilig angelegt, eine Wiederholung des A-Teils ist nicht vorgesehen und vom harmonischen Verlauf her auch nicht sinnvoll, denn der A-Teil schließt auf A-Dur, also auf einer Zwi-

schendominante. Die Arie wird vom gesamten Streichensembel begleitet, wobei dieses zu Beginn im Wechsel mit dem Sänger spielt, ab T. 9 hingegen gemeinsam mit ihm. Die Arie hat durch den 3/4-Takt und die Durtonart einen heiteren und beschwingten Charakter, wodurch die ansonsten düstere Figur des Todes sogleich in ein freundliches Licht gerückt wird. Diese Helligkeit wird durch die Motivik des Beginns unterstützt: Der Sänger beginnt mit einem Motiv, das aus einer aufsteigenden F-Dur-Dreiklangsbrechung und einer Tonwiederholung besteht, also Schlichtheit, Klarheit und Optimismus zum Ausdruck bringt. Dieses Motiv wird in T. 3-4 von der Bassstimme wiederholt; dann folgt eine Versetzung des Motivs in die Dominante und eine melodiose Fortspinnung, die vorwiegend diatonisch abwärts geführt ist, was nach dem aufsteigenden Dreiklangsmotiv auch logisch wirkt. Der B-Teil ist deutlich in zwei Teile gegliedert, deren erster nach C-Dur, also der Dominante, kadenziert. In T. 19-20 begleiten die versetzt einsetzenden Violinen den Sänger in hoher Lage, was in T. 25 und 26 auf einer anderen Tonstufe aufgegriffen wird. Diese Art der Vertonung gibt der Begleitung einen „gelehrten“ Anstrich, welcher gut zu den gesungenen Worten *magistra morum* passt. Die Gesamtanlage der Arie dürfte beim Zuhörer den Eindruck von strukturierter Ordnung in Verbindung mit Freundlichkeit hinterlassen haben, was sich mit Langs oben geschilderten Zielen deckt, den Menschen bittere Wahrheiten durch eine gefällige Darbietung zu erleichtern.

Im Rezitativ Nr. 4 leitet der Tod zur eigentlichen Haupthandlung über, denn der Text bringt zum Ausdruck, dass nun im Hintergrund bereits die Wirtshausszene zu sehen ist. Der Tod kündigt an, dass die Menschen, die sich in dieser Kneipe vergnügen, dafür werden büßen müssen. In einer symbolischen Handlung hängt er im Zimmer ein Schild auf, das die Aufschrift „Seele für Seele“ trägt. Dieser verklausulierte Spruch bringt die harte und unerbittliche Seite des Todes zum Ausdruck. Dazu kontrastiert allerdings die musikalische Gestaltung des Rezitativs, denn dies unterscheidet sich von den eingesetzten Gestaltungsmitteln her kaum von dem Rezitativ Nr. 2. Auffällig sind wiederum die ausladenden Koloraturen auf den Wörtern, die weltliches Vergnügen zum Ausdruck bringen, nämlich *iocis*, *poculis* und *iocosam*. Der Satzsatz *salubrem solvent symbolam* ist nicht ganz leicht zu verstehen. Die Formulierung ist offensichtlich deshalb gewählt, um die rhetorische Klangfigur der Alliteration zu ermöglichen. *Symbola* ist ein griechisches Fremdwort, welches im klassischen Latein den Geldbetrag bezeichnet, den der Einzelne zu einem Gastmahl mitbringen muss, um die Kosten zu decken (lateinisch *collecta*). Wörtlich übersetzt bedeutet dieser Satz so viel wie „sie werden die heilsame Zeche zahlen“, im Sinne von: „sie werden ihr Seelenheil als Zeche bezahlen“. Die ironisch eingefärbte Vokabel *symbola* wird von Mayr ebenfalls durch eine Koloratur hervorgehoben.

Darauf hat der Tod noch eine zweite Arie zu singen (Nr. 5), die sich deutlich von der ersten unterscheidet: Sie steht in einer Moll-Tonart und im 4/4-Takt, ist nur von der Continuo-Gruppe begleitet und weist eine dreiteilige Form auf (ABA mit Da-capo-Vorschrift). Inhaltlich fasst sie die „Botschaft“ des gesamten Stücks zusammen: Man soll aus den Fehlern anderer Menschen für sein eigenes Seelenleben einen Nutzen ziehen. Diese Moral wird auf verschiedene Art in Musik gesetzt: Der A-Teil (T. 1-8) besteht aus dem dreimaligen Erklingen einer dreitaktigen Phrase, die einen sehr symmetrischen Aufbau hat. Das erste Mal erklingt sie nur in der Continuo-Gruppe, dann singt der Tod die erste Hälfte der Phrase mit und schließlich gehen Bass und Sänger insgesamt unisono. Hier wird dieselbe Kompositionstechnik deutlich, die auch in der *Mulier fortis* zu beobachten war: Die wichtigsten Lehrsätze des Stücks weisen eine geschlossene Struktur auf und werden häufig wiederholt, um sie dem Publikum ins Gedächtnis einzuprägen. Der zweite Teil der Arie kontrastiert stark zu der Schlichtheit des Anfangs, so dass man für die Rollenbesetzung des Todes wohl einen geschulten Sänger verwenden musste. Er thematisiert das „Fliehen“ vor dem Bösen und gestaltet das Wort *fugienda* mit punktierten Koloraturen aus. Im Hinblick auf die musikalische Rhetorik liegt hier eine Figur der *Hypotyposis*-Klasse vor, d. h. der Gehalt des Textes wird musikalisch abgebildet. Im Unterschied zur ersten Mors-Arie hat diese zweite einen ernsteren und teilweise beklemmenden Charakter. Das Præludium wird durch ein kurzes Rezitativ abgeschlossen, in dem der Tod seine Schule feierlich eröffnet und die Vorlesungstätigkeit aufnimmt (*legere incipio*). Ein gebrochener C-Dur-Dreiklang am Schluss (*Attendite, attendite!*) erinnert an Trompeten bzw. an das traditionelle Rufmotiv eines Herolds.

4.2.3.3. Oda I

Die *Oda I* ist dreiteilig aufgebaut. Die Rahmenteile (Nr. 7 und 10-12) fallen dabei dem Engel zu, der zwischen Lucianus, den toten Seelen und dem Publikum vermittelt. Den Mittelteil bildet der Totenchor Nr. 8, welcher Lucianus in Schrecken versetzt und das anschließende fünfstrophige Lied Nr. 9, in dem die Toten ihre Höllenqualen ergreifend schildern.

Das Rezitativ Nr. 7 beginnt zunächst mit einer beschreibenden Passage: Die Menschen schlafen und erkennen nicht die Gefahr für ihr Seelenheil. Der Schlaf der Menschen wird dabei durch eine Überbindung und einen Halbschluss in T. 4 hörbar gemacht. Ab T. 11 folgt ein auffordernder Teil, in dem der Engel die toten Seelen anredet. Wieder erfolgt eine Dreiklangsbrechung (auf *Surgite, surgite*) als Rufmotiv.

Der Totenchor Nr. 8 ist in jeder Hinsicht ein beachtliches musikalisches Kunstwerk. Das beginnt mit der Instrumentierung: Im Ensemble spielen nur zwei

Bratschen und die Continuo-Gruppe, also ein dunkel gefärbter Klangkörper. Diese breiten eine Klangfläche aus repetierenden Achtelnoten aus, die mit Staccatopunkten versehen sind, wobei die drei Streicherstimmen sukzessiv einsetzen. Zum Ende der Klangfläche hin erschallt der Wehruf einer toten Seele (*Eheu!*). Dieser Vorgang wiederholt sich insgesamt viermal, wobei abwechselnd zur Tonika und Dominante kadenziert wird. Am Schluss singen alle vier Toten gemeinsam, während die Singstimmen teilweise Vorhalte bilden und die Bassstimme chromatisch abwärts schreitet (*Passus duriusculus*). Das gesamte Stück kann als Musterbeispiel für den von Kircher geforderten eindeutigen Affektausdruck mit dem Ziel des *movere animos* angesehen werden. Hier geht es um den Affekt des Schmerzes, der auf verschiedenste Weise ausgedrückt wird: Vor allem durch die Wortlosigkeit (es erklingt nur ein diffuser Wehruf), durch die stockenden Repetitionen, durch die Zeitdehnung, durch die dunkle Färbung, durch die Harmonik (Moll-Tonart mit vielen chromatischen Durchgängen), durch den *Passus duriusculus*. Der Musik wird hier in ungewöhnlich starkem Ausmaß ein Eigenwert gegenüber dem Text zuerkannt. Immerhin handelt es sich bei dieser Höllenvision um die Schlüsselszene des gesamten Stücks, die so wirkungsvoll angelegt sein muss, dass die Bekehrung des Lucianus für die Zuschauer nachvollziehbar ist.

Die darauffolgende fünfstrophige Arie Nr. 9 fällt durch eine besonders expressive Melodiebildung auf. Sie wird durch ein siebentaktiges Ritornell eingeleitet, welche mit dem Kopf der Arienmelodie beginnt und diesen in instrumententypischer Weise weiterspinnt. Die Tonart g-Moll breitet eine schwermütige Stimmung aus, die jedoch durch klangliche Schönheiten ästhetisiert wird. Der erste Tote leitet den Gesang ein, dann folgen die drei anderen, bei denen jeweils der Körperteil, mit dem sie gesündigt haben, in Flammen steht: Der zweite war ein Tänzer, der dritte ein Trinker, der vierte ein feuriger Liebhaber (aus Gründen des Anstands brennen im letzteren Fall allerdings seine Hände). Die letzte Strophe fasst alles zusammen und wird daher im Wechsel gemeinsam gesungen. Begleitet wird die Arie (abgesehen vom Ritornell) in derselben Besetzung wie Nr. 8, also mit zwei Bratschen und Continuo-Gruppe. Die Strophen sind schon vom Text her kunstvoller konstruiert als die sonstigen Arien, das Reimschema ist hier ABBA CCDD. Somit ist eine Zweiteiligkeit präntendiert, die jedoch musikalisch nicht nachvollzogen wird. Vielmehr ist die Arie dreiteilig aufgebaut, wobei der erste Teil den Versen ABBA entspricht (T. 1-5), der zweite Teil den Versen CC (T. 6-10) und der dritte Teil den Versen DD (T. 11-17). Am Ende jeder Strophe folgt eine chorische Wiederholung der Wehe-Rufe aus Nr. 8. Der erste Teil hat zu Beginn einen charakteristischen Sextsprung aufwärts (g'-es'') und wendet sich rasch zur Dominante D-Dur hin. Die Melodieführung ist sprungreicher als bei den übrigen Arien, die eher Stufenmelodik oder Dreiklangsbrechungen aufweisen. Im zweiten Teil wird der Gesang melismatischer (Koloratur auf

horresco). Harmonisch weicht der Satz zunächst in die Paralleltonart B-Dur aus (Kadenz T. 10), dann nach c-Moll (T. 13) und kehrt schließlich zur Tonika g-Moll zurück (T. 15). Somit ist auch im harmonischen Bereich eine größere Reichhaltigkeit innerhalb weniger Takte erkennbar. Durch die Vorzeichnung *Grave* ist die Zeit weiterhin gedehnt, so dass die Reichhaltigkeit der Melodik und Harmonik auch klanglich zur Geltung kommen kann. Die Arie soll den Zuschauer zwingen, sich in die Betrachtung der leidenden Sünder zu vertiefen und ihren Schmerz nachzufühlen.

Nachdem die Toten verschwunden sind, spricht der Engel Lucianus direkt auf die Erscheinung an (Nr. 10). Die Arie ist sparsam gestaltet, es wirken nur der Sänger und die Continuo-Gruppe mit. Die Besonderheit ist, dass in der Bassstimme die ganze Zeit ausschließlich ein viertaktiges Ostinato-Motiv erklingt, das sich insgesamt 15mal (!) auf verschiedenen Tonstufen wiederholt und teilweise auch vom Sänger aufgegriffen wird. Über die Bedeutung dieses Ostinato-Motivs kann nur spekuliert werden. Meine Vermutung, ausgehend vom Textinhalt, ist, dass es Mayr hierbei um die Darstellung des gequälten Gewissens geht, welches bei Ignatius nach biblischer Tradition auch als „Wurm des Gewissens“ bezeichnet wird.⁵⁹⁶ In T. 25 erfolgt ein unbegleiteter Einschub der Singstimme bei den Worten *Placet choragium?* („Gefällt dir dieser Reigen?“). Die Musik erscheint also als die Verkörperung des schrecklichen Erlebniszustands, welcher auch nach dem Verschwinden der Visionen in Lucianus' Seele bzw. Gewissen weiterlebt, und zu dem Lucianus Stellung nehmen soll.

Es folgt ein weiteres Rezitativ des Engels (Nr. 11), bei dem wiederum solche Wörter, die dem Bereich der Weltfreuden angehören (*honoribus, voluptatibus*), durch Koloraturen hervorgehoben sind. Der gestische Charakter der Sprache wird vor allem am Anfang bei *Ita, ita* unterstrichen (T. 1): ein Oktavsprung führt in eine Synkope hinein, wodurch das e'' eine starke Betonung erhält. Die Überdeutlichkeit steht im Dienst der Pädagogik.

Den Abschluss der *Oda I* bildet die Arie Nr. 12, welche das „Hauptlied“ des Engels darstellt, da der Tonsatz in transponierter Form in Nr. 18 nochmals erklingt. Inhalt des Liedes ist der Hinweis auf die Vergänglichkeit, also ein Zentralthema barocker Dichtung. Dabei bezieht sich die erste Strophe inhaltlich auf optische Phänomene (Blumen, Blasen, Uhren, Fäden), die zweite Strophe auf akustische (Klang, Laute, Chor). Auch dadurch wird der Zusammenhang der Sinne hergestellt und ein synästhetischer Eindruck erzielt. Die Arie wird vom vollen Streichensembel begleitet, allerdings nur im Wechsel mit dem Sänger, so dass

⁵⁹⁶ Vgl. Ignatius, Exerzitien, Abschnitt 69, nach Jes 66,24: „Denn der Wurm in ihnen wird nicht sterben, und das Feuer in ihnen wird niemals erlöschen.“ und Mk 9,47f.: „Es ist besser für dich, einäugig in das Reich Gottes zu kommen, als mit zwei Augen in die Hölle geworfen zu werden, wo ihr Wurm nicht stirbt und das Feuer nicht erlischt.“

dieser deutlicher hervortritt. Vom Aufbau her hat diese Arie eine ABA-Form (Da-capo-Arie), wobei der B-Teil kontrastierende Elemente bietet. Die harmonische Basis des A-Teils ist wiederum ein *Passus duriusculus*, also eine Ausdrucksform des Schmerzaffekts. Die Melodie setzt mit zwei diatonischen Halbtonschritten ein, also dissonanten Intervallen, wobei der Abwärtsschritt durch den Bindebogen (f'-e'' in T. 9) deutlich als Seufzersekunde gekennzeichnet ist. In T. 12 beginnt ein chromatisierter harmonischer Verlauf: zunächst erklingt ein B-Dur-Sextakkord, also der Neapolitaner der Grundtonart a-Moll, nach regulärer Auflösung der kleinen Sexte wird jedoch sogleich ein E-Dur-Sekundakkord dagegengestellt, der zur a-Moll-Kadenz hinleitet. Dieses Ausdrucksmittel dient dazu, den Affekt des Schmerzes zu unterstreichen. Der B-Teil beginnt zunächst beschwingter durch die Punktierung der zweiten Zählzeit in den Takten 20 und 24, wird dann aber in T. 34 durch einen Halbschluss mit Generalpause wieder verzögert. Auch hier spielt Mayr also mit dem Aspekt der Zeitdehnung.

Im weiteren Verlauf des *Iocus Serius* werden hauptsächlich Wiederholungen bisher erklingener Musikstücke verwendet, wenn man einmal von den Rezitativen absieht. Dabei stellen die Mors-Arien Nr. 14 und 16 notengetreue Wiederholungen von Nr. 12 dar, während die Genius-Arie Nr. 18 gegenüber Nr. 10 um einen Ganzton nach unten transponiert erscheint.

4.2.3.4. Oda III

Die *Oda III* umfasst in der Originalquelle zwei Teile: eine *Scena muta*, in welcher der Alptraum der vier schlafenden Gefährten vorgeführt wird, und den Gesang des Engels (Nr. 19), in welchem dieser die Vorgänge kommentiert. Es ist naheliegend zu vermuten, dass diese beiden Teile nicht nacheinander, sondern gleichzeitig vollzogen wurden, wie ja auch die Eröffnungsszene während des Erklingens der Ouvertüre gespielt wurde. Somit läge hier wiederum eine Form von synästhetischer Darbietung vor. Die Sinnspitze der Szene liegt darin, dass die Gefährten im Gegensatz zu Lucianus von den schrecklichen Visionen des Todes gar nicht berührt werden, sondern einfach weiterschlafen. Daher beklagt der Engel vor allem die Sorglosigkeit der Gefährten. Der Arientext ist vergleichsweise lang und kunstvoll aufgebaut; er hat zwei Hauptteile, die sich in der musikalischen Gestaltung der Arie niederschlagen. Es ist auffällig, dass die Arie trotz der eher besorgniserregenden Thematik in einer Durtonart steht, noch dazu in einer Kreuz-Tonart (A-Dur). Sie beginnt mit einem langen Ritornell (T. 1-26), in dem die in Terzen geführten Violinstimmen die liedhafte Thematik der Gesangsmelodie vorwegnehmen. Der Sänger beginnt dann, nur von der Continuo-Gruppe begleitet, mit dem A-Teil der Arie (T. 27-42), welcher in h-Moll schließt.

Die Melodie ist hauptsächlich syllabisch geführt und lediglich durch kleinere Verzierungen ausgeschmückt, hat also wiederum eher schlichten Charakter. Der B-Teil (T. 43-62) unterscheidet sich musikalisch kaum vom A-Teil, daher ist diese Arie auch nicht als Da-capo-Arie ausgestaltet, sondern es folgt nur noch der Anfang des A-Teils (T. 63-69) und eine Wiederholung des Ritornells. Durch den friedlich-ruhigen Charakter schafft die Musik einen Kontrast zur schaurigen Bühnenszene.

Nach dem letzten Auftritt des Lucianus folgt die *Oda finalis*, welche vier Musikstücke umfasst, nämlich jeweils Rezitativ und Arie der beiden Hauptsänger, des Todes und des Engels. Somit bekommt das Stück einen nachdenklichen Abschluss, denn beide Figuren sprechen hier noch einmal ihre Mahnungen an das Publikum aus. Die Rezitative weichen nicht von dem ab, was bisher gesagt wurde, so dass ich mich hier auf die Arien konzentriere.

Die *Mors*-Arie Nr. 21 ist mit ihren 12 Takten die kürzeste Arie des *Iocus Serius* und gehört zur Gruppe der Arien, die nur von der Continuo-Gruppe begleitet, also eher schlicht sind. Arienhafte Stücke dieser Art waren auch in der *Mulier fortis* häufiger anzutreffen. Das Stück hat drei Teile (T. 1-4, 5-7, 8-12) und ist in strenger ABA-Form aufgebaut, d. h. der erste Teil wird notengetreu wiederholt. Die wichtigsten Textworte sind *veni huc* („Komm her“). Diese Worte erscheinen insgesamt sechsmal und sind jedesmal im selben Rhythmus, jedoch mit unterschiedlicher Melodik komponiert. Aufgrund der vielen kurzen Notenwerte ist diese Arie gesangstechnisch nicht ganz einfach, da sie mit einer spielerischen Leichtigkeit bewältigt werden muss, die zu dem werbenden Charakter des Stücks passt.

Die Genius-Arie Nr. 23 bildet einen deutlichen Gegensatz zu Nr. 21: sie wird wieder vom vollen Streichensembel begleitet und bringt einen gewissen erhabenen Glanz zum Ausdruck. Obwohl auch sie mit 19 Takten nicht gerade lang ist, wird dem Sänger des Engels am Ende noch einmal viel abverlangt, da es viele verzierende Achtel-Zweiergruppen gibt und die Zeit zum Zwischenatmen recht kurz ist. Die Arie ist wiederum zweiteilig, aber ohne *Da capo*; der erste Teil (T. 1-9) schließt auf der Tonikaparallele d-Moll, der zweite Teil (T. 10-19) führt zur Tonika zurück, das Ensemble übernimmt Vor- und Nachspiel.

Übersicht über die in *Iocus Serius* verwendeten Takt- und Tonarten (ohne Rezitative)

Abschnitt	Titel	Tonart	Taktart
Nr. 1	Sinfonia	C-Dur	4/4, 3/4
Nr. 3	Mors: Qui cupit sapere	F-Dur	3/4

Nr. 5	Mors: Mala vita impiorum	a-Moll	4/4
Nr. 8	Chorus: Eheu!	d-Moll	4/4
Nr. 9	Umbrae: Quis me prodire cogit	g-Moll	4/4
Nr. 10	Genius: Quid ad haec, Luciane?	d-Moll	3/4
Nr. 12	Genius: O mortales	a-Moll	3/4
Nr. 14	Mors: Cremorem Tartari	F-Dur	3/4
Nr. 16	Mors: Haec quisquis ebibet	F-Dur	3/4
Nr. 18	Genius: Sic mundantur	g-Moll	3/4
Nr. 19	Genius: O somnus feralis	A-Dur	3/4
Nr. 21	Mors: Adsunt adhuc talia	C-Dur	4/4
Nr. 23	Genius: Fallit mundus	F-Dur	4/4

Es fällt auf, dass der 3/4-Takt überwiegt, und zwar unabhängig von der singenden Person. In der *Mulier fortis* war hingegen fast nur der 4/4-Takt verwendet worden; als Grund hierfür wird man wohl vor allem persönliche Vorlieben der Komponisten ansehen müssen, denn inhaltliche Gründe lassen sich nicht ermitteln. Dur- und Molltonarten werden ungefähr gleich häufig verwendet, wobei Tonarten mit wenig Vorzeichen vorherrschen und in zeittypischer Weise nur Tonarten bis 3 Vorzeichen vorkommen. Außer der Tonart A-Dur in Nr. 19 werden keine Kreuztonarten verwendet. Daraus ergibt sich, dass eine besondere Tonartensymbolik in diesem Stück nicht erkennbar wird. Vorherrschende Kompositionsprinzipien sind das Prinzip der *Variatio*, der Primat der Aufführbarkeit durch Schüler und die Einprägsamkeit der Motive. Besonders auffällig ist, dass Musik dann eingesetzt wird, wenn die Gnade einbricht oder auch wenn die Mächte der Unterwelt sich zu erkennen geben. Von einer Charakterzeichnung der Personen durch Musik kann man insofern sprechen, als die beiden Hauptsänger jeweils eine zentrale, liedhaft gestaltete Arie vortragen, die im Laufe des Stücks mehrfach erklingt.

Im Blick auf die Umsetzung der rhetorischen Trias aus *docere, movere* und *delectare* bzw. der Horazischen Formel *prodesse et delectare* innerhalb des *Iocus Serius*, kann man feststellen, dass es hier zu einer sehr gelungenen Mischung gekommen ist. Dies wird insbesondere durch die Synästhesie-Wirkungen ermöglicht, die namentlich in der Eröffnung, in der stummen Szene und in einzelnen Arien (durch Verwendung illustrierender Bilder) zum Ausdruck kommen. Eine Vermischung von unterhaltenden und belehrenden Elementen erfolgt auch durch die Gestaltung von Ambivalenzen, beispielsweise die sympathische Zeich-

nung der vier Gefährten zu Anfang und die Darstellung des Todes als eines menschenfreundlichen Wesens. Zentrales Gestaltungsprinzip ist die *Variatio*, die sich hier vor allem in der Abwechslung von tragischen und komischen Handlungselementen und im „gestreuten“ Musikeinsatz über das ganze Stück hin bemerkbar macht.

5. KAPITEL

ZUSAMMENFASSUNG UND WEITERFÜHRUNG

Wie in der Einleitung dargestellt, möchte ich im nun folgenden abschließenden Kapitel wichtige Ergebnisse der Einzelanalysen zusammenführen und ein Gesamtbild der behandelten Quellenkomplexe zeichnen, das Aufschluss über die ästhetische Gesamtkonzeption des Jesuitentheaters um 1700 geben kann und Raum für weitere Forschungen eröffnet. Dabei soll es zunächst um die Frage gehen, in wie weit die praktisch-künstlerische Tätigkeit der Jesuiten mit ihren theoretischen Reflexionen im Einklang stand. Danach werde ich speziell auf die Bedeutung der Musikeinlagen in den untersuchten Beispielstücken zu sprechen kommen. Anschließend soll die Frage geklärt werden, welche Bedeutung den lokalen Spieltraditionen zukommt und in welcher Hinsicht der Jesuitenorden im Bereich des Theaterspiels als „Netzwerk“ agiert hat. Im letzten Abschnitt fasse ich zusammen, welche Kriterien meines Erachtens zum durchschlagenden pädagogischen Erfolg des Jesuitentheaters beigetragen haben. Dieser Abschnitt soll zudem gedankliche Anregungen für die heutige musiktheaterpädagogische Praxis anbieten.

5.1. Das Verhältnis von Theorie und Praxis beim Jesuitentheater

Das zweite Kapitel der Arbeit hat die theoretischen Standpunkte bedeutender musik- und theaterkundiger Jesuiten zwischen 1650 und 1727 ausführlich dargestellt; im dritten und vierten Kapitel wurden diesem Theoriediskurs Beispiele tatsächlicher Theaterproduktionen unter Einbezug des sozialen Umfelds gegenübergestellt. Die analysierten Dramen haben dabei gezeigt, dass es im Jesuitenorden nicht nur ein reges Bedürfnis und reiche Gelegenheit zu künstlerischer Entfaltung gab, sondern dass auch die Fähigkeit und die Ressourcen für eine dem Zweck und Anlass der Aufführungen entsprechende Ausformung vorhanden waren. Durch die recht strengen Vorgaben des Ordens, die sich in der Theaternorm der *Ratio studiorum* (vgl. S. 32) sowie in der Lehrschrift des Juvenicius (vgl. S. 45, Fußnote) ausdrückten, ergab sich für die Theaterautoren ein großer Konformitätsdruck, mit dem diese unterschiedlich umgingen. Es gibt Belege für eine genaue Entsprechung der Produktionen mit den theoretischen Vorstellungen darüber, aber auch Hinweise auf Abweichungen bzw. auf Konflikte.

Als Belege für Konformität können folgende Punkte gelten:

Alle betrachteten Stücke enthalten einen genau benennbaren, meist praktisch-moralischen Lehrgehalt. Im Falle der *Laetitia temperata* ist dies die sinnvolle Mäßigung spontaner Affekte, im Falle der *Mulier fortis* die Standhaftigkeit im christlichen Glauben, im Falle der *Nundinae Deorum* eine bürgerliche Arbeits- und Fleißmoral, im Falle des *Iocus Serius* die Anleitung zu Buße und Beichte. Dies bestätigt Valentins These, Jesuitentheaterstücke seien „dramatisierte Pre-

digten“.⁵⁹⁷ Explizit christliche Inhalte spielen dabei nicht immer die zentrale Rolle, obschon sie in jedem der Stücke zumindest ansatzweise zum Vorschein kommen.

Ferner dienen alle betrachteten Stücke der **sprachlichen Schulung**, insofern die verwendete Latinität sich in der Regel an klassischen Vorbildern orientiert. Die *Nundinae Deorum* stellen hierbei einen Sonderfall dar, da der Sprechtext in Prosa abgefasst ist und zahlreiche Redewendungen der Alltagssprache enthält.

Die in Langs *Dissertatio* als Hauptzweck des Jesuitentheaters postulierte **Erregung eines Hauptaffekts**, auf den alles andere ausgerichtet sein soll (vgl. S. 67), kann ebenfalls an den Theaterstücken nachvollzogen werden, und zwar sowohl bei den eher tragischen als auch bei den überwiegend komischen Stücken. In der *Laetitia temperata* wird die Affektproblematik expliziter Gegenstand der Haupt-handlung, indem *Laetitia* und *Temperantia* als Antagonistinnen erscheinen. In der *Mulier fortis* wird durch die Darstellung von erotisch konnotierter Gewalt auf der Bühne (als *ictus* im Sinne Senecas, vgl. S. 172) ein Übungsfeld (*palaestra*) für die Bewältigung realer Lebenssituationen eröffnet. In den *Nundinae Deorum* ist der Hauptaffekt nicht eindeutig. In den verschiedenen Szenen wird vor allem an das soziale Gerechtigkeitsgefühl der Zuschauer appelliert, wobei auch Gefühle wie Empörung (über die Untätigkeit der Götter) und Ekel (über die „Parasiten“) eine Rolle spielen. Im *Iocus serius* steht der Affekt des Schreckens angesichts der höllischen Erscheinungen auf dem Friedhof im Vordergrund, der nur durch den Akt der Umkehr angemessen bewältigt werden kann.

Im Umgang mit den klassischen **dramatischen Gattungen** fällt auf, dass die alten Traditionen (Aristoteles und Scaliger) zwar berücksichtigt, jedoch den praktischen Erfordernissen des Schultheaters angepasst werden. Die von Jakob Masen angenommenen dramatischen Mischformen Komikotragödie und Tragikokomödie werden auf der Bühne auch tatsächlich verwirklicht (Beispiele: *Nundinae Deorum* und *Iocus serius*). Im Falle der *Mulier fortis* sowie des *Iocus serius* konnte die Umsetzung des viergliedrigen Dramenschemas von Franz Lang aufgezeigt werden, welches sich am Aufbau der Aristotelischen Tragödie orientiert. Die beiden anderen Stücke sind hingegen als Reihungsformen organisiert, was dem verbreiteten Typus des „Revuestücks“ entspricht (vgl. S. 199).

Auch Kirchers **musiktheoretische Ansichten** wurden praktisch umgesetzt: Es fällt auf, dass die Musik der betrachteten Stücke Kirchers Normen für den *Stylus theatralis* weitgehend erfüllen. Es gibt Rezitative, Arien und Chöre, wobei die Arien im Sinne des *Stylus hyporchematicus* (vgl. S. 109) an bestimmte Tanztypen angelehnt sind. Genaueres zur Musik findet sich im folgenden Abschnitt 5.2.

⁵⁹⁷ Vgl. Valentin 1990, S. 79.

Diskrepanzen oder Konflikte zwischen Theorie und Praxis sind in folgenden Punkten feststellbar:

Im Hintergrund der jesuitischen Produktionen ist immer noch eine tief sitzende **Angst und Skepsis** gegenüber Theater und Musik spürbar, die aus der theaterkritischen Tradition der Kirchenväter herrührt. Dies zeigt sich darin, dass Lang es in seinen Vorworten für nötig hält, eine ausführliche Rechtfertigung des Theaterspiels sowie des Notendrucks zu veröffentlichen (vgl. S. 273ff.). Auch bei Jakob Masen sind Spuren theaterfeindlicher Positionen durch entsprechende Gegenargumentationen noch erkennbar (vgl. S. 45). Bei Kircher werden musikfeindliche Positionen abgewehrt, wenn er die Frage möglicher dämonischer, d. h. schädlicher Musikwirkungen diskutiert (vgl. S. 89).

Entgegen den Anordnungen der *Ratio studiorum*, welche nur „heilige und fromme“ Stoffe für das Schultheater erlaubte, sind in allen betrachteten Theaterstücken deutliche **Verweltlichungstendenzen** nachweisbar. Damit einher geht eine stärkere Akzentuierung der **Unterhaltungsfunktion** des Theaters. In der *Laetitia temperata* fällt auf, dass religiöse Fragen überhaupt nicht thematisiert werden. In der *Mulier fortis* gibt es szenische Einlagen, deren einziger Sinn darin besteht, den Wert der Fecht- und Tanzkunst hervorzuheben (vgl. S. 185). In den *Nundinae Deorum* erscheint Religion lediglich als Verbrämung einer an sich weltlichen Lohnmoral; demgegenüber stehen lebenspraktische Fragen wie beruflicher Erfolg und Partnerwahl im Vordergrund. Im *Iocus serius* ist die Verweltlichungstendenz am schwächsten ausgeprägt, was durch die Sondergattung der Fastenmeditation bedingt ist. Doch auch dort wird durch die Wirtshausszene und die vier Freunde das weltliche Leben reichhaltig repräsentiert.

Im Hinblick auf die **Verwendung von Frauenrollen** gab es in der Theorie eine sehr restriktive Haltung des Jesuitenordens. In den drei Stücken aus Wien werden, entgegen dem Verbot der *Ratio studiorum* bzw. der deutlichen Einschränkung bei Masen (vgl. S. 57f.), zahlreiche weibliche Figuren verwendet, die von männlichen Darstellern gespielt wurden. Dabei handelt es sich im Falle der *Laetitia temperata* sogar um die beiden Hauptrollen und bei der *Mulier fortis* um die Zentralheldin. In den *Nundinae Deorum* spielen die Frauenfiguren zwar keine so dominante Rolle, sie werden jedoch als die eigentlich moralischen Vorbilder hingestellt (Amaryllis und die Greisin, vgl. S. 223ff.), während die „Parasiten“ allesamt männliche Rollen sind. Dies spricht für ein sehr positives Frauenbild bei den entsprechenden Autoren. In München hat man das Verbot weiblicher Rollen offenbar sehr viel strenger ausgelegt als in Wien, denn im *Iocus serius* gibt es ausschließlich männliche Rollen.

Die *Nundinae Deorum* zeigen außerdem, dass es im Jesuitentheater **gesellschaftskritische Tendenzen** gab. Die Propagierung einer Leistungsethik stand

im diametralen Gegensatz zum Lebensstil des Adels, so dass es zu einem Theaterskandal kam, der durch eine Archivquelle erstmals dokumentiert werden konnte (vgl. S. 252).

Ein weiteres Konfliktfeld wurde im Bereich der **Beurteilung der Theaterstücke** deutlich. Franz Lang, der ansonsten von seinen Fähigkeiten als Dramatiker überzeugt war, wehrte sich dagegen, dass Jesuitendramen nach den Maßstäben der Schriftlichkeit gemessen werden (vgl. S. 282). Dies zeigt, dass nach dem Willen der Produzenten die Aufführung auf der Bühne im Zentrum stehen sollte. Ein theoretischer Zugriff über schriftlich niedergelegte Text- und Notendokumente stößt somit an prinzipielle Grenzen.

5.2. Die Bedeutung der Musikeinlagen

Überblickt man das Notenmaterial der betrachteten Jesuitentheaterstücke, so fällt zunächst auf, dass in allen Stücken ähnliche musikalische **Formen und Strukturen** verwendet wurden, wobei ein regelmäßiger Wechsel zwischen Rezitativen und Arien vorherrschend ist. Die Arien sind dabei meist in der um 1700 üblichen Da-capo-Form gehalten, während die Rezitative (mit Ausnahme des *Iocus serius*) meist ganz kurz und schlicht ausgeführt sind. Die *Laetitia temperata* kommt fast ohne Rezitative aus, während in *Mulier fortis* häufiger sehr kurze liedhafte Formen verwendet werden. Daneben finden sich in einigen der betrachteten Stücke vereinzelt Chöre und einige wenige Beispiele für reine Instrumentalmusik, meist in Form einer *Sinfonia* italienischer oder französischer Form (beim *Iocus* zu Beginn, bei den *Nundinae* am Anfang von Prolog und Epilog). All dies entsprach sowohl den Vorstellungen Kirchers (vgl. S. 107ff.) als auch den Konventionen der zeitgenössischen Opernpraxis. Ansonsten ist aber zu bemerken, dass der Unterschied zwischen Jesuitentheaterstücken und Opern sehr groß ist: erstere bestehen zu einem großen Teil aus Sprechtext, d. h. die Musik wird hier blockweise zwischen einzelne Akte oder Teile des Sprechstücks eingeschoben. Außerdem verzichteten die Komponisten weitgehend auf virtuose Gesangs- und Instrumentalpartien, die der Vorführung technischer Brillanz dienten. Auch darin äußert sich der Charakter des Jesuitentheaters als Schultheater. Insofern darf hiermit die These Willi Flemmings als widerlegt gelten, dass es sich beim Jesuitentheater um „veroperte Staatsaktionen“ gehandelt habe.⁵⁹⁸

Insgesamt kann man sagen, dass der betriebene **musikalische Aufwand** bei den betrachteten Stücken eher gering ist und dass sich die Komponisten vor allem an dem orientierten, was im Rahmen eines Jesuitenkollegs technisch möglich und

⁵⁹⁸ Flemming 1930. Diese irrije These hat sich teilweise bis heute in musikpädagogischer Handbuchliteratur gehalten, vgl. Schulz, Art. „Schulspiel, musikalisches“, in: Helms/ Schneider/ Weber 1994, S. 247.

wirkungsvoll war. Bei den Gesangspartien überschreitet der Ambitus in der Regel nicht eine Oktave. Aus den erhaltenen Periochen geht hervor, dass zumindest die überwältigende Mehrheit der Sänger von den jesuitischen Musikseminarien zur Verfügung gestellt werden konnten (vgl. S. 140), so dass der Anteil auswärtiger Kräfte minimal war. Ähnliches gilt auch für die Besetzung des Instrumentalensembles, das entweder nur aus Streichern bestand (*Laetitia* und *Iocus*) oder gelegentlich durch Soloinstrumente erweitert wurde (*Mulier fortis* und, in stärkerem Ausmaß, *Nundinae Deorum*). Dass die Komponisten Tonarten mit wenigen Vorzeichen bevorzugten, ist teilweise auf zeittypische Konventionen zurückzuführen, teilweise steht auch dies im Interesse einer leichteren Aufführbarkeit. Ausnahmen von der schlichten Gestaltungsweise findet man lediglich in den *Nundinae Deorum*, beispielsweise in der großen *Minerva*-Arie (Nr. 30), die einen angemessenen Abschluss der Kaiserhuldigung im Epilog darstellt. Die Buffo-Figur des *Otium* im Interludium bietet außerdem ein ungewöhnlich großes Maß an anspruchsvoller Unterhaltung. In der Arie Nr. 15 wird beispielsweise der im Text ausgedrückte Gegensatz zwischen Schlaf und Arbeit durch die Kontrastierung zweier Formteile der Arie musikalisch nachgezeichnet. Im *Iocus serius* fällt als Besonderheit auf, dass die Rezitative mit Koloraturen angereichert sind, die meist auf besonders sinntragenden Wörtern angebracht sind.

Generell kann man sagen, dass die Forderung Kirchers, die **Musik dem Text anzupassen** (*aptare*) beziehungsweise umgekehrt (vgl. S. 83), von den Komponisten erfüllt worden ist. Dieser Nachvollzug der Textaussage geschieht vor allem an solchen Stellen, in denen lehrhafte Aussagen in verdichteter Form erscheinen. Als Beispiel hierfür ist die Arie Nr. 10 aus *Mulier fortis* zu nennen, deren Refrain *Victor de illis animus est* insgesamt 18mal wiederkehrt (vgl. S. 186). In der *Mulier fortis* sowie im *Iocus serius* wurden zudem mehrstrophige Arien verwendet, deren Strophen über das Stück verteilt erscheinen. Dieses Verfahren diente dazu, bestimmte Textaussagen durch Wiederholung nachhaltiger zur Geltung zu bringen („Einhämmersprinzip“). Damit wurden die Forderungen der *Ratio studiorum* nach ständiger Wiederholung wesentlicher Lerninhalte künstlerisch umgesetzt. Im Falle des *Iocus serius* haben die allegorische Figur des Todes und der Engel, welcher zwischen Handelnden und Publikum vermitteln soll, jeweils eine solche Hauptarie, die an zwei bzw. drei Stellen des Stücks erklingt und somit der jeweiligen Figur zugeordnet wird (vgl. S. 298). Durch diese Zuordnung von Musik und Figur wird erreicht, dass die Botschaft des Textes auch auf einer emotionalen Ebene verankert wird.

Aus Langs Vorworten geht hervor, dass Musikstücke um 1700 aufgrund der **Affektypologie** grundsätzlich noch für austauschbar gehalten wurden (vgl. S. 277). Ferner definierte er als Zweck der Musikeinlagen, dass eine „harte Wahrheit“ auf „weiche Art“ dem Publikum mitgeteilt werden sollte (vgl. S. 278). Dies unter-

mauert die an den Stücken zu beobachtende **Funktionalisierung** der Musik: sie unterstützt sowohl die belehrende als auch die unterhaltende Dimension der Theaterstücke. „Belehrend“ wirkt die Musik hauptsächlich durch die Verstärkung der moralischen Kernaussagen, die sie syntaktisch nachvollzieht; ihr „unterhaltender“ Anteil besteht in der Abwechslung, die dem Publikum durch musikalische Einlagen und synästhetische Wirkungen bereitet wird. Auch die von Kircher hervorgehobene Funktion der seelischen Rührung (*animos movere*) wird durch die Musik erfüllt. Ein besonders bedeutender Beleg hierfür ist der Totenchor (Nr. 8) im *Iocus serius*, welcher in Verbindung mit den Höllenvisionen als eigentlicher Auslöser der Bekehrung des Lucianus anzusehen ist. Bei der Gestaltung dieses Totenchores wurde deutlich, dass es hier vor allem um Eindringlichkeit geht, welche nicht durch Prunk, sondern durch ganz einfache musikalische Mittel (Klangfläche, Repetitionen, Seufzerfiguren, Chromatik) erreicht wird (vgl. S. 303f.). In einem anderen Stück des *Iocus serius* konnte eine bildhafte Funktion der Musik gezeigt werden: in der Arie Nr. 10 stellt die Ostinato-Figur in der Basstimme den „Wurm des Gewissens“ dar (vgl. S. 305).

In den *Nundinae Deorum* hat die Musik gelegentlich auch die besondere Funktion, das einfache Gut-Böse-Schema des Textes zu durchbrechen. Die zeigte sich etwa im Prolog, in dem die „böse“ Verführerin des Herkules (die zweite Nymphe) eine Arie mit pastoralem Charakter singt (Nr. 4), sowie in der Herkules-Arie Nr. 21, in der die Blockflöten eine bizarre Wirkung erzeugen. Solche Kontrastierungen bleiben aber selten.

Jesuitentheaterstücke sind Kunstwerke, welche die Grenzen der verschiedenen Kunstgattungen überschreiten, namentlich Dichtung, Schauspielkunst, Musik und Bühnenausstattung. Diese **Grenzüberschreitung** wird teilweise auf dem Wege einer Verbindung dieser Künste erreicht, teilweise auch auf dem Wege einer Trennung. So erscheinen zum Beispiel gesprochene und gesungene Szenen stets getrennt voneinander. Bei den drei Wiener Stücken erfolgt dabei eine Trennung zweier unabhängiger Handlungen, die im Sinne der von Jakob Masen postulierten Theorie der „dreifachen Wahrheit“ (vgl. S. 62f.) verschiedene Ebenen der Allegorisierung eines Sachverhalts vorführen, die sich gegenseitig spiegeln. Es wird also mehrfach dasselbe ausgesagt (Redundanz). Im *Iocus serius* sind hingegen durch die Scheidung von gesprochenen und gesungenen Szenen verschiedene handelnde Figurengruppen voneinander getrennt: die Sänger (der Tod und der Engel) gehören einer „metaphysischen“ Handlungsebene an, die Sprecher sind Bestandteil der empirischen Realität (vgl. S. 288).

Auf der anderen Seite gibt es Tendenzen einer Verbindung der verschiedenen Künste, namentlich in den von Masen eingeführten stummen Szenen (*scenae mutae*), die im *Iocus serius* an zwei Stellen gefordert sind (während der *Sinfonia* und zu Beginn der *Oda III*). Hierbei wird eine besondere Art der Musik-Bild-

Kombination erzeugt, die eine starke Verschiebung von der intellektuellen zur emotionalen Rezeption nahe legt. In der *Laetitia temperata* und in der *Mulier fortis* finden sich zudem kleine Tanzeinlagen, bei denen eine Verbindung aus Musik und Bewegung vorgenommen wird.

Nun ist noch ein Blick auf die **Rhetorisierung der Musik** zu werfen. Kircher hat im Kapitel *De Musica rhetorica* verschiedene Bereiche musikalischer Rhetorik angerissen (vgl. S. 94ff.). Dabei stellt die Figurenlehre nur einen vergleichsweise kleinen Teil dessen dar, was alles zur Analogie zwischen Musik und Rhetorik zu zählen ist. Meines Erachtens die bedeutendste Erkenntnis über die Prinzipien musikalischer Rhetorik im Jesuitentheater liegt in im **Vorrang der *perspicuitas* vor dem *ornatus***. Wie im Kapitel 2.3.3. dargestellt (vgl. S. 102), unterschied Quintilian vier stilistische Tugenden des Redners, nämlich Korrektheit (*Latinitas*), Klarheit (*perspicuitas*), Schmuck (*ornatus*) und Angemessenheit (*aptum*). Während eine auf Glanz und Prunk ausgerichtete Kunst naturgemäß eher dem Ideal des *ornatus* verpflichtet war, orientierte sich eine Kunst, die sich als didaktisch versteht, am Ideal der *perspicuitas*. Genau darin bestand auch ihr *aptum*, nämlich in der Angemessenheit für die Aufführungssituation. Dies lässt sich an der Musik der untersuchten Stücke deutlich nachvollziehen. Quintilian erläutert in der *Institutio oratoria* (Buch 8, Abschnitt 2), was genau unter *perspicuitas* zu verstehen ist, indem er sie von ihrem Gegenteil, der Verworrenheit (*obscuritas*) abgrenzt. Dabei nennt er folgende Kennzeichen von Verworrenheit:

- Die Sätze sind so lang, dass der Hörer nicht folgen kann (§ 14).⁵⁹⁹
- Einschübe behindern das Verständnis (§ 15).⁶⁰⁰
- Zweideutigkeit macht den Textsinn ungewiss (§ 16).⁶⁰¹
- Geschwätzigkeit verdeckt, dass man eigentlich gar nichts zu sagen hat (§ 17).⁶⁰²
- Auch übertriebene Kürze kann zur Unverständlichkeit führen (§ 19).⁶⁰³
- Unverständliche Ausdrücke sollen den Anschein von Genialität verleihen (§ 20).⁶⁰⁴

Abschließend fasst Quintilian zusammen (§ 22):

⁵⁹⁹ Quare nec sit tam longus, ut eum prosequi non possit intentio.

⁶⁰⁰ Etiam interiectione [...] impediri solet intellectus.

⁶⁰¹ Vitanda in primis ambiguitas, [...] quae incertum intellectum facit.

⁶⁰² Est etiam in quibusdam turba inanum verborum, qui [...] ducti specie nitoris circumveant omnia copiosa loquacitate, eo quod dicere nolunt ipsa.

⁶⁰³ Alii brevitatem aemulati necessaria quoque orationi subtrahunt verba.

⁶⁰⁴ Pessima vero sunt adianóeta, hoc est, quae verbis aperta occultos sensus habent.

Für uns gelte die Durchsichtigkeit als Haupttugend des Ausdrucks, die eigentliche Bedeutung im Gebrauch der Wörter, ihre folgerichtige Anordnung, kein Schluss, der zu lang hinausgeschoben wird, nichts, das fehle, und nichts, das überflüssig sei: so wird, was wir sagen, bei den Kennern Beifall und bei den Ungeschulten Eingang finden.⁶⁰⁵

Mit diesen Worten ist auch das ästhetische Konzept des Jesuitentheaters treffend umschrieben. Im *perspicuitas*-Ideal liegt der tiefere Grund für die Schlichtheit der musikalischen Ausgestaltung. Eine Oper wie *Cestis Pomo d'Oro* (1668), die als prunkvolle Staatsaktion im Rahmen höfischer Festspiele aufgeführt wurde (vgl. S. 128), wäre ein Gegenbeispiel dazu: Musik, die vor allem im Dienst des *ornatus* steht.

5.3. Lokale Spieltraditionen und Vernetzung

Eine weitere wichtige übergreifende Frage ist, in wie weit im Bereich des Jesuitentheaters Kooperation zwischen verschiedenen Spielorten stattgefunden hat. Die in der vorliegenden Dissertation erhobenen Daten erlauben hierbei aufgrund der Beschränkung auf wenige Spielorte kein allumfassendes Bild, sondern können lediglich Tendenzen aufzeigen, die von der weiteren Forschung überprüft werden müssen. Logisch gesehen lassen sich durch den Vergleich der Produktionen an zwei verschiedenen Orten Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Struktur der Stücke sowie im sozialgeschichtlichen Hintergrund aufzeigen. In den vorliegenden Fällen kann man sagen, dass die betrachteten Stücke weitgehend denselben Gesetzmäßigkeiten unterliegen, bezogen auf den ideellen Gehalt, den Aufbau, die Funktion und wesentliche Merkmale der künstlerischen Gestaltung (dies haben die beiden vorigen Abschnitte deutlich gemacht). Hingegen war es offenbar nicht so, dass Stücke aus anderen Orten einfach „kopiert“ wurden, sondern jedes Jesuitenkolleg produzierte seine eigenen Stücke, wobei alle Aufgaben von ortsansässigen Kräften erfüllt wurden. Die im Kapitel 3.1.3. veröffentlichte Archivquelle hat beispielsweise gezeigt, dass in einem einzigen Jahr innerhalb derselben Ordensprovinz eine Vielzahl verschiedenster Theateraufführungen stattgefunden hat, wobei nicht ein einziger Stücktitel mit einem anderen übereinstimmte (vgl. S. 130ff.).

Die vier betrachteten Theaterstücke machen deutlich, dass das Jesuitentheater abseits der „großen Namen“ (wie Bidermann und Balde) durchaus keine „minderwertige“ Massenproduktion darstellte (was die Forschungslage suggeriert), sondern dass sich eine detaillierte Beschäftigung damit lohnt. Die Autoren und Komponisten gestalten die Stücke mit höchst individuellen Tendenzen, wobei sie sich vor allem an ihren eigenen Möglichkeiten und an den Fähigkeiten ihrer

Schüler orientieren. Die Gattung der Fastenmeditation ist dabei als eine Münchener Sondertradition des Jesuitentheaters anzusehen. Ein Stück wie die *Nundinae Deorum* schließlich war mit seiner Skandalwirkung offenbar singulär. Die Skandalwirkung ist einer der Gründe dafür, dass die Überlieferungstradition des Jesuitentheaters in Wien im Jahre 1711 abbrach (vgl. S. 252ff.).

Ein weiterer wichtiger Aspekt sind ungekennzeichnete Übernahmen, modern gesprochen „Plagiate“. Franz Lang äußerte im Vorwort zum *Theatrum Affectuum Humanorum* seinen Unmut über jesuitische Kollegen, die seine Stücke aufführen, ohne ihn dafür um Erlaubnis zu bitten, und bezeichnete dieses Verhalten als Diebstahl (vgl. S. 278). Gibt es Nachweise für solche anonymisierten Entlehnungen? Im Rahmen meiner Quellensuche bin ich im Theaterarchiv von Schloss Wahn auf zwei Dokumente gestoßen, die einen solchen „Diebstahl“ bezeugen. Sie weisen nach, dass Paul Aler Tragikomödie *Bertulfus* (in der Fassung von 1702)⁶⁰⁶ von den Kollegien in Bedburg und Kempen etliche Jahre später ohne Nennung des Autors übernommen und aufgeführt wurden. Dabei geht es wohl-gemerkt nicht nur um die Übernahme des Dramenstoffs, was ja im Bereich des Jesuitentheaters immer und überall üblich war. Der Dramenstoff um *Ansberta* und *Bertulfus* wurde beispielsweise bereits 1667 von Niccolò Avancini in Wien zur Aufführung gebracht, jedoch in viel ausführlicherer, fünftakteriger Form.⁶⁰⁷ Aler dramatische Konzeption stellt demgegenüber eine Eigenleistung dar, da er den Stoff straffte und mit einer anderen Rahmenhandlung versah. Aler Dramenfassung wird nun in den Fassungen aus Bedburg (1744)⁶⁰⁸ und Kempen (1752)⁶⁰⁹ mitsamt der (vermutlich vertonten) Rahmenteile übernommen, was man an einem Vergleich der Überschriften zu den Aktvorspielen verdeutlichen kann.

Im Vorspiel zum ersten Akt trat die Figur des „türkischen Wesens“ (*Turcismus*) auf, welches die Hölle zur Hilfe ruft, um das Christentum zu vernichten. Vor dem zweiten Akt stellten verschiedene Chorgruppen sinnbildlich einen Bibelvers dar, nämlich „Stark wie der Tod ist die Liebe“ (Hhld 8,6). Der dritte Akt wurde

⁶⁰⁶ Bertulfus a Sultano captus, per Ansbertam conjugem ope musices liberatus. Abgedruckt in: Aler, Paul: Poesis varia, diverso tempore variis opusculis edita, Coloniae 1702. Aler ließ diese Tragikomödie in Köln zum Schuljahresschluss 1701 erstmals aufführen. Es existiert eine von Aler selbst veränderte Fassung mit dem Titel *Ansberta, sive Amor conjugalis*, die 1711 aufgeführt und gedruckt wurde.

⁶⁰⁷ Eheliche Trewgeflissenheit oder *Ansberta*, Ihres Gemahels Bertulfi auß harter Gefangenschaft trewe Erlöserin, Wien 1667. Die Perioche ist abgedruckt bei Szarota 1979ff., S. 1613-1627.

⁶⁰⁸ Abigalis Davidi obvia conceptam contrà Nabal iram lentè mitigans, sive *Ansberta arte musicà saevientis Sultani rabiem sedans ac Bertulfum Germaniae Principem Thori socium servitute vinculisque eximens*. Perioche (Schloss Wahn bei Köln).

⁶⁰⁹ Theseus per Ariadnam Labyrintho rediens, sive Bertulfus per Ansbertam à letho & mancipatu liber. Perioche (Theaterarchiv Schloss Wahn bei Köln).

⁶⁰⁵ Nobis prima sit virtus perspicuitas, propria verba, rectus ordo, non in longum dilata conclusio, nihil neque desit neque superfluat. Ita sermo et doctis probilis et planus imperitis erit.

eingeleitet, indem Orpheus mit Hilfe der Musik Eurydike aus der Unterwelt befreit, wobei der tragische Schluss des Mythos weggelassen wird.

Vorspiel zum	Aler, Bertulfus (Köln 1702)	Fassung Bedburg (1744)	Fassung Kempen (1752)
I. Akt	Turcismus, ut Gentem Christianam deleat, Infernum vocat in auxilium. ⁶¹⁰	Turcismus in Christocolas acerbus, Inferni furias evocat, ut nocere illis valeat.	Turcismus in necem Christianorum incensus infernum vocat in auxilium.
II. Akt	Ostenditur, quanta vis sit amoris, juxta illud Scripturae: Fortis ut Mors dilectio. ⁶¹¹	Quanta vis amoris veri sit; Cupido ipso fatali letho superior, exhibet.	Fortis ut mors dilectio.
III. Akt	Quantam vim habeat musica in movendis hominum animis ostenditur exemplo Orphei, qui ope musices Eurydicen, Coniugem suam ex inferno revocavit. ⁶¹²	Orpheus Cerebro validior, uxoris amore ultrò fruitur.	Orpheus ope Cytharae à Plutone raptam Eurydicen Coniugem suam obtinet.

Die teilweise wörtlichen Übereinstimmungen beweisen die literarische Abhängigkeit und somit den Transfer von Jesuitendramen in die regionale Umgebung. Dabei waren die Gymnasien in Bedburg und Kempen an Größe und Bedeutung nicht mit dem Gymnasium Tricoronatum in Köln vergleichbar. Zudem war Aler's *Bertulfus* bereits im Druck erschienen und somit leicht zugänglich.

5.4. Jesuitentheater als gelungene Schultheaterkonzeption

Dass die Jesuiten so lange Zeit an ihren Theateraufführungen festhielten, zeigt, dass sie darin ein sehr effektives Mittel der Bildung und Erziehung erblickten. Zum Schluss möchte ich daher zusammenstellen, welche Gründe für den Erfolg des jesuitischen Schultheaters ausschlaggebend waren.

Ein Hauptgrund ihres theaterpädagogischen Erfolges lag wohl darin, dass die Jesuiten bei ihrer Schultheaterkonzeption in eine kritische Auseinandersetzung mit dem Zeitgeist traten. Alles, was „in der Luft lag“, wurde aufgegriffen und

⁶¹⁰ Aler, Bertulfus, p. 269.

⁶¹¹ Aler, Bertulfus, p. 281.

⁶¹² Aler, Bertulfus, p. 297.

produktiv weitergeführt. Traditionelle Dramentheorien und dogmatische Lehrinhalte wurden mit der neuesten Bühnentechnik und einer am Opernbetrieb der Zeit orientierten Kompositionstechnik wirkungsvoll verbunden.

Als Eigentümlichkeit der Barockzeit ist die Tendenz bemerkbar, dass starke seelische Eindrücke verarbeitet werden mussten. Im 17. Jahrhundert waren Kriege und Epidemien an der Tagesordnung, so dass das Erleben einer gesicherten Existenz wohl eher die Ausnahme war. In dieser Situation reagierten Künstler mit einer besonderen Eindringlichkeit der Ausdrucksmittel, durch starke Kontraste und grelle Affektdarstellungen.⁶¹³ Die Philosophie des Neustoizismus bietet den Schlüssel für die dahinter stehende Ästhetik: die Kunst diene dem Training der Affekte (*palaestra affectuum*). Durch das Erleben von Affekten im Theater, beim Hören von Musikstücken und bei der Betrachtung bildlicher Darstellungen sollte sich der Mensch daran gewöhnen, mit solchen Affekten umgehen zu können und dadurch in die Lage kommen, seinen Alltag sowie unerwartete Schicksalsschläge besser zu bewältigen. Entsprechend produzierten die Jesuiten Theaterstücke, die ohne übersteigerten Aufwand vor allem auf eine intensive emotionale Wirkung abzielten. Dabei sind folgende Prinzipien bedenkenswert, auch im Hinblick auf einen zu diskutierenden Aktualitätswert:

1. Nutzung der Möglichkeiten des höfischen Theaters, ohne dieses imitieren zu wollen.
2. Wahrnehmung und Reflexion konkurrierender Ansprüche an das Schultheater (z. B. der Ordensleitung, des Kaisers, der Gebildeten, des „einfachen“ Publikums).
3. Entwicklung eines künstlerischen Gesamtkonzepts, also Verzicht auf rein „additive“ Vielfalt und blanken Aktionismus (nach Franz Lang sind wichtige Tugenden des *Choragus* gedankliche Ordnung und Kenntnis des menschlichen Gefühlslebens, vgl. S. 74f.).
4. Hervorrufen von Affekten als oberstes Ziel des Theaters. Dabei darf aber, entsprechend den Prinzipien des Ignatius, nicht der Verstand „benebelt“ werden, sondern der Betrachter sollte zu einer klaren und begründeten Entscheidung kommen können (vgl. S. 24).
5. Psychologische Genauigkeit der Darstellung. Ein Musterbeispiel dafür ist der große Reuemonolog des Lucianus im *Iocus serius* (Interlocutio II), der entsprechend dem Katechismus des Petrus Canisius die verschiedenen Phasen der Zerknirschung (*contritio*) darstellt (vgl. S. 293f.).

⁶¹³ Vgl. dazu den einleitenden Aufsatz von Ulrich Heinen in Büttner/Heinen 2004, S. 28-38, der diese Gedanken im Hinblick auf den Maler Peter Paul Rubens entwickelt.

6. Arbeit mit eigenen Ressourcen. Dazu gehörten Bescheidenheit der äußeren Mittel, Arbeitsteilung zwischen Kollegen (z. B. Textdichter und Komponist), Besetzung der Bühnenrollen und des Instrumentalensembles mit Schülern und Studenten unter weitgehendem Verzicht auf externe „Experten“.

7. Aufgreifen wichtiger Lebensfragen. Dazu gehören vor allem existentielle Fragen (Tod, Schuld, rechtes Handeln, Ausrichtung des eigenen Lebens), aber auch das offene Ansprechen von Erziehungsproblemen (z. B. Arbeitsdisziplin und Frage der Berufswahl in den *Nundinae Deorum*, Umgang mit Alkohol in der *Laetitia temperata* und im *Iocus serius*). Gelegentlich erfolgte auch eine kritische Betrachtung der sozialen Umwelt (in den *Nundinae Deorum* z. B. Nachdenken über Krieg, Bettler, Alchimisten, das Bildungssystem).

8. Vorbildliches sprachliches Niveau der Texte. Die lateinische Sprache war im Schulbetrieb der Jesuiten zwingend vorgeschrieben (vgl. S. 29), es gab offenbar keinerlei Angst vor Überforderung. Gelegentliche volkssprachliche Einlagen (Irus-Szene in den *Nundinae Deorum*) wurden parodistisch eingesetzt und dienten eher der Distanzierung.

9. Arbeit mit literarischen Anspielungen. Dies schuf eine Identifikationsmöglichkeit für den Kreis der akademisch Gebildeten (z. B. die Götterversammlung in der ersten Szene der *Nundinae Deorum*).

10. Reiches Figurenpersonal. Möglichst vielen Schülern wurde Gelegenheit gegeben, auf die Bühne zu treten. Die Figuren können aus unterschiedlichsten Sphären stammen (z. B. in den *Nundinae Deorum* Vermischung von Göttern, Komödienfiguren, bukolischen Figuren und Figuren aus der Alltagswelt).

11. Einfache Aufbauschemata. Man benutzte Reihungsformen oder dramatische Kurzformen. Unübersichtliche Nebenhandlungen hingegen, wie sie etwa in manchen Barockopern zu finden sind, wurden vermieden.

12. Symbolische Denkformen. In der *Laetitia temperata* werden seelische Konflikte extrapoliert mit dem Ziel, den Schülern durch das Benennen dieser Konflikte zu innerer Souveränität und Selbstbewusstsein zu verhelfen.

Es wäre reizvoll zu untersuchen, ob sich aus dieser Aufzählung vielleicht auch für die heutige fachdidaktische Diskussion Anregungen ergeben. Dazu wäre vor allem eine genaue Analyse der sozialen und ästhetischen Bedingungen der Gegenwart anzustellen, um die historische Distanz von 300 Jahren angemessen zu reflektieren. Es gibt keine „überzeitlich gültigen“ Qualitätskriterien für schulische Theaterproduktionen, sondern in jedem historischen Zeitraum muss neu bestimmt werden, auf welche gesellschaftlichen und ästhetischen Herausforderungen zu reagieren ist.

Literaturverzeichnis

1. Handschriftliche Quellen

[Anonymus: *Laetitia temperata*], ÖNB Mus. Hs. 18957 *Leopoldina*.

Nundinae Deorum labore omnia videntium, ÖNB Mus. Hs. 16903.

Litterae Annuae Provinciae Austriae SJ, ÖNB cod. 12076.

2. Gedruckte Quellen

Aler, Paulus: *Poesis varia, diverso tempore variis opusculis edita*, Coloniae 1702.

Aler, Paulus: *Ansberta, sive Amor conjugalis, Tragoedia. Editio secunda*, Coloniae 1711.

Aler, Paulus: *Colonia Agrippina in Urania Dramate Parallelo adumbrata*, Hilden 1700.

Aristoteles: *Poetik (griechisch/ deutsch)*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.

Avancini, Niccolò: *Pietas victrix, sive Flavius Constantius Magnus de Maxentio tyranno victor (1659)*. Herausgegeben, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Lothar Mundt, Tübingen 2002.

Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem. Recensuit Robertus Weber, praeparavit Roger Gryson, 4. Aufl., Stuttgart 1994.

Burney, Charles: *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland 1770-1772*. Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1772, 2. Aufl., Wilhelmshaven 1985 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 65).

Canisius, Petrus: *Summa doctrinae christianae. Der Große Katechismus (1555)*. Ins Deutsche übertragen und kommentiert von Hubert Filser und Stephan Leimgruber, Regensburg 2003 (Jesuitica Bd. 6).

Cesti, Marc Antonio: *Il Pomo d'Oro. Bühnenfestspiel (1668)*, Partitur, Graz 1959 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 6 und 9).

Cicero, Marcus Tullius: *De oratore. Über den Redner*. Übersetzt und herausgegeben von Harald Merklin, 2. Aufl., Stuttgart 1991.

- Descartes, René: Philosophische Werke. Übersetzt und erläutert von Dr. Artur Buchenau, Vierte Abteilung: Über die Leidenschaften der Seele (1649), 3. Aufl., Leipzig 1911.
- Gracián, Baltasar: Hand-Orakel und Kunst der Weltklugheit (1647). Aus dem Spanischen von Arthur Schopenhauer, Zürich 1993.
- Gregorii de Valentia Commentariorum theologorum tomi quattuor, Ingolstadii 1603.
- Händel, Georg Friedrich: The Choice of Hercules. Klavierauszug, herausgegeben von Walther Siegmund-Schultze, Kassel u. a. 1962.
- Horatius Flaccus, Quintus: Opera. Edidit D. R. Shackleton Bailey, Stuttgart 1991.
- Ignatius von Loyola: Geistliche Übungen (1548). Nach dem spanischen Urtext übersetzt von Peter Knauer, 2. Aufl., Würzburg 1999.
- Juvencius, Joseph: Lehr- und Lernmethode (1703). Übersetzt von Norbert Schwickerath. In: Der Jesuiten Sacchini, Juvencius und Kropf Erläuterungsschriften zur Studienordnung der Gesellschaft Jesu, Freiburg i. Br. 1898 (Bibliothek der katholischen Pädagogik Bd. 10).
- Kircher, Athanasius: Musurgia universalis (1650). Zwei Teile in einem Band. Mit einem Vorwort, Personen-, Orts- und Sachregister von Ulf Scharlau, Hildesheim/ New York 1970.
- Kircher, Athanasius: Phonurgia nova sive Conjugium Mechanico-Physicum Artis & Naturae Paranympa Phonosophia Concinnatum, Campidonae (Kempten) 1673.
- Lang, Franciscus: Dissertatio de actione scenica. Abhandlung über die Schauspielkunst (1725). Übersetzt und herausgegeben von Alexander Rudin, Bern 1975.
- Lang, Franciscus: Theatrum Affectuum Humanorum, sive considerationes morales ad scenam accomodatae [...], Monachii 1717.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal, Amsterdam 1710.
- Neue Jerusalem Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalem Bibel, Freiburg 1985.
- Platon: Werke in acht Bänden, griechisch und deutsch. Sonderausgabe, herausgegeben von Gunther Eigler, Darmstadt 1990.

- Masenius, Jacobus: Palaestra Eloquentiae Ligatae. Pars III: Dramatica, quae complectitur Poesin Comicam, tragicam, Comico-Tragicam. Nova Editio Priori longè correctior, Coloniae Agrippinae (Köln) 1673.
- Quintilianus, Marcus Fabius: Institutio oratoria. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn, 2 Bde., 2. Aufl., Darmstadt 1988.
- Scaliger, Iulius Caesar: Poetices libri septem (1561). Sieben Bücher über die Dichtkunst. Herausgegeben, übersetzt, eingeleitet und erläutert von Luc Deitz, Stuttgart/ Bad Cannstatt 1994ff. (unvollendet).
- Staudt, Johann Bernhard: Ferdinandus quintus Rex Hispaniae Maurorum domitor. Drama des Wiener Jesuitenkollegs anlässlich der Befreiung von den Türken 1683. Veröffentlicht von Walter Pass, Textbearbeitung und Übersetzung von Karl Plepeltis, Graz 1981 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 132).
- Staudt, Johann Bernhard: Mulier fortis. Drama des Wiener Jesuitenkollegium (1698). Veröffentlicht von Walter Pass und Fumiko Niyama-Kalicki, Graz 2000 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 152).
- Stupan von Ehrenstein, Johann Jakob: Armonia compendiosa (1703). Rosetum musicum (1702). Veröffentlicht von Herbert Schneider, Graz 1984 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 137).
- Sancti Thomae Aquinatis Opera omnia, Tomus X: Secunda Secundae Summae Theologiae, Roma 1899.
- P. Vergili Maronis opera. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. A. B. Mynors, Oxford 1969.
- Walther, Johann Gottfried: Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec (1732). Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, Kassel 2001.

3. Sekundärliteratur

- Abert, Anna Amalie: Geschichte der Oper, Kassel 1994.
- Adel, Kurt: Die Dramen des P. Johann Baptist Adolph. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1952/53, S. 5-89.
- Adel, Kurt: Das Jesuitendrama in Österreich, Wien 1957.
- Adel, Kurt: Handschriften von Jesuitendramen in der österreichischen Nationalbibliothek in Wien. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung, Bd. 12/1960, S. 83-112.

- Adel, Kurt: Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdramatik, Wien 1960.
- Alewyn, Richard: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste, Nachdruck München 1989.
- Bahlmann, Paul: Das Drama der Jesuiten. Eine theatergeschichtliche Skizze. In: Euphorion 2/1895, S. 271-294.
- Bahlmann, Paul: Jesuitendramen der niederrheinischen Ordensprovinz. Zentralblatt für Bibliothekswesen, Beiheft 15, Leipzig 1896.
- Bareiß, Karl-Heinz: Comoedia. Die Entwicklung der Komödiendiskussion von Aristoteles bis Ben Jonson, Diss. Frankfurt (Main) 1982.
- Barner, Wilfried: Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, Tübingen 1970.
- Barner, Wilfried: Streitschriften und Theater der Jesuiten als rhetorische Medien. In: Bircher, M./ Mannack, E. (Hgg.): Deutsche Barockliteratur und europäische Kultur, Hamburg 1977, S. 242-43.
- Bartel, Dietrich: Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber 1985.
- Bauer, Barbara: Das Bild als Argument. Emblematische Kulissen in den Bühnenmeditationen Franciscus Langs. In: Archiv für Kulturgeschichte 64/1982, S. 79-170.
- Bauer, Barbara: Jesuitische „ars rhetorica“ im Zeitalter der Glaubenskämpfe, Frankfurt (Main) u. a. 1986 (Mikrokosmos 18).
- Bauer, Barbara: Multimediales Theater. Ansätze zu einer Poetik der Synästhesie bei den Jesuiten. In: Plett, H. F. (Hg.): Renaissance-Poetik, Berlin/ New York 1994, S. 197-238.
- Bauer, Barbara/ Leonhardt, Jürgen (Hgg.): Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici. Triumph des Heiligen Michael, Patron Bayerns (München 1597). Einleitung, Text und Übersetzung, Kommentar, Regensburg 2000 (Jesuitica, Bd. 2).
- Beinlich, Horst (Hg.): Magie des Wissens. Athanasius Kircher 1602-1680, Universalgelehrter, Sammler, Visionär, Dettelbach 2002.
- Bell, Robert E.: Women of Classical Mythology. A bibliographical dictionary, Oxford/ New York 1991.
- Bernecker, Walter L./ Seidel, Carlos C./ Hoser, Paul: Die spanischen Könige. 18 historische Porträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München 1997.
- Bircher, Martin/ Mannack, Eberhard (Hgg.): Deutsche Barockliteratur und europäische Kultur. Dokumente des internationalen Arbeitskreises für deutsche Barockliteratur in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Bd. 3, Hamburg 1977.
- Botstiber, Hugo: Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen, Leipzig 1913 (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. 9).
- Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt (Main) 1999.
- Braak, Ivo: Gattungsgeschichte deutschsprachiger Dichtung in Stichworten. Teil Ia: Dramatik. Antike bis Romantik, 2. Aufl., Kiel 1981.
- Braun, Werner: Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil: von Calvisius bis Mattheson, Darmstadt 1994 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 8,2).
- Brauneck, Manfred: Das frühbarocke Jesuitentheater und das politische Agitationstheater von Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Ein Vergleich des didaktischen Stils. In: Der Deutschunterricht 21/1969, S. 88-103.
- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters, 3 Bde., Stuttgart 1993.
- Brauneck, Manfred/ Schneilin, Gérard (Hgg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, 4. Aufl., Reinbek 2001.
- Büchmann, Georg: Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes, 34. Aufl., Frankfurt (Main) u. a. 1981.
- Büttner, Nils/ Heinen, Ulrich (Hgg.): Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften, München 2004.
- Coreth, Anna: Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock, 2. Aufl., München 1982.
- Culley, Thomas D.: Jesuits and Music. A study of the musicians connected with the German College in Rome during the 17th century and of their activities in Northern Europe, Rom/ St. Louis 1970 (Sources and Studies for the History of Jesuits 2).
- Dammann, Rolf: Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln 1967.
- Dechant, Hermann: Arie und Ensemble. Zur Entwicklungsgeschichte der Oper, Bd. 1, Darmstadt 1993.
- Dietrich, Margret: Die *Mulier fortis* aus Japan. Eine Jesuitenaufführung Anno 1698 „coram Augustissimis Caesariis Regisque Maiestatis et Serenissimis Austriae Archiducibus“. In: Studien zur Musikwissenschaft.

- Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 38, Tutzing 2002.
- Dietrich, Margret: Elemente der Barockoper. In: Maske und Kothurn 7/1961, S. 223-234.
- Duhr, Bernhard: Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge. 4 Bde., Freiburg/Br. 1907-1928.
- Duhr, Bernhard (Hg.): Die Studienordnung der Gesellschaft Jesu, Freiburg/Br. 1896 (Bibliothek der katholischen Pädagogik, Bd. 9).
- Eitner, Robert: Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, 10 Bde., Leipzig 1900-04.
- Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, 2. Aufl., Darmstadt 1975.
- Engle, Ron G.: Franz Lang and the Jesuit Stage, Diss. Illinois 1968.
- Fielitz, Sonja: Jakob Gretser, Timon. Comoedia imitata (1584). Erstausgabe von Gretzers Timon-Drama mit Übersetzung und einer Erörterung von dessen Stellung zu Shakespeares Timon of Athens, Diss. München 1994.
- Flemming, Willi: Deutsche Kultur im Zeitalter des Barock, Potsdam 1937 (Handbuch der Kulturgeschichte, Bd. 1).
- Flemming, Willi: Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge, Berlin 1923 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 32).
- Flemming, Willi: Das Ordensdrama, Leipzig 1930 (Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Barock: Barockdrama, Bd. 2).
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Übersetzung von Walter Seitter, München 1974.
- Friedell, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit, 2 Bde., 14. Aufl., München 2001.
- Fritz, Alfons: Paulus Aler. In: Das Marzellengymnasium in Köln 1450-1911. Bilder aus seiner Geschichte. Festschrift, dem Gymnasium anlässlich seiner Übersiedlung gewidmet von seinen ehemaligen Schülern, Köln 1911, S. 123-139.
- Fröhler, Josef/ Leisner, Otto: Jesuitendramen mit Musik. In: Freinberger Stimmen 50/1980, S. 38-41.
- Führer, Heidrun: Studien zu Jacob Baldes Jephthas. Ein jesuitisches Meditationsdrama aus der Zeit der Gegenreformation, Diss. Lund 2003.

- Fubini, Enrico: Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart. Aus dem Italienischen von Sabina Kienlechner, Stuttgart/Weimar 1997.
- Fülöp-Miller, René: Macht und Geheimnis der Jesuiten, Wiesbaden 1929.
- Fuhrmann, Manfred: Die antike Rhetorik. Eine Einführung, 3. Aufl., München 1990.
- Funiok, Rüdiger/ Schöndorf, Harald (Hg.): Ignatius von Loyola und die Pädagogik der Jesuiten. Ein Modell für Schule und Persönlichkeitsbildung, Donauwörth 2000.
- Gebauer, Gunter/ Wulf, Christoph: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft, 2. Aufl., Reinbek 1998.
- Gelfert, Hans-Dieter: Die Tragödie. Theorie und Geschichte, Göttingen 1995.
- George, David E.: Deutsche Tragödientheorien vom Mittelalter bis zu Lessing. Texte und Kommentare, München 1972.
- Gier, Albert: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung, Darmstadt 2000.
- Gmeiner, Josef: Die „Schlafkammerbibliothek“ Kaiser Leopolds I.. In: Biblos 43/1994, S. 199-281.
- Gnilka, Joachim: Das Matthäusevangelium, 2 Bde., Freiburg 1986 und 1988 (Herders theologischer Kommentar zum Neuen Testament).
- Godwin, Joscelyn: Athanasius Kircher. A renaissance man and the quest for lost knowledge, London 1979 (dt. 1994).
- Griffin, Nigel: Jesuit School Drama. A checklist of critical literature, London 1976 (Research Bibliographies and Checklists 12).
- Groth, Renate: Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert. In: Gallo, F. Alberto u.a.: Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikerezeption und Satzlehre, Darmstadt 1989 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 7), S. 307-379.
- Gurlitt, Willibald (Hg.): Riemann Musik-Lexikon, Sachteil, 12. Aufl., Mainz 1967.
- Hadamowsky, Franz: Das Theater in den Schulen der Societas Jesu in Wien (1555-1761). Daten, Dramen, Darsteller, Wien 1991.
- Hadamowsky, Franz: Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs, Wien/ München 1988 (Geschichte der Stadt Wien, Bd. 3).

Haub, Rita: Georgius Victorinus und der Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici. In: Musik in Bayern 51/ 1995, S. 79-85.

Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater, Darmstadt 1997.

Helms, Siegmund/ Schneider, Reinhard/ Weber, Rudolf: Neues Lexikon der Musikpädagogik. Sachteil, Kassel 1994.

Henzel, Christoph: München. Münchens Musik und Musikleben in Geschichte und Gegenwart, mit vielen Tips nicht nur für Besucher, Laaber 1990 (Reihe Musikstädte der Welt, hg. von Silke Leopold).

Hess, Günter: Spectator – Lector – Actor. Zum Publikum von Jacob Bidermanns Cenodoxus. Mit Materialien zum literarischen und sozialgeschichtlichen Kontext der Handschriften. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1/1976, S. 30-106.

Hilscher, Elisabeth: Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik, Graz u. a. 2000.

Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie, 2 Bde., Frankfurt (Main) 2000 (Lizenzausgabe für Zweitausendeins).

Honegger, Marc/ Massenkell, Günther: Das große Lexikon der Musik in acht Bänden, Freiburg u. a. 1978-82.

Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 8. Aufl., Wien 1988.

Jung, Werner: Kleine Geschichte der Poetik, Hamburg 1997.

Kaden, Christian: Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann, Kassel 2004.

Kahl, Willi: Studien zur Kölner Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts, Köln 1953.

Katholischer Katechismus für das Erzbistum Paderborn [sog. „Grüner Katechismus“], Paderborn o. J. [ca. 1955].

Kindig, Werner: Franz Lang. Ein Jesuitendramatiker der Spätzeit, Diss. Graz 1965 (masch.).

Klinkenberg, Joseph (Hg.): Das Marzellengymnasium in Köln 1450-1911, Köln 1911.

Koch, Ludwig: Jesuitenlexikon. Die Gesellschaft Jesu einst und jetzt, Paderborn 1934.

Kochanowsky, Vera Ann: Johann Kaspar Kerll's „Pia et fortis Mulier“ (1677). An edition and commentary, Stanford University 1988.

Kovács, Elisabeth: Die Apotheose des Hauses Österreich. Repräsentation und politischer Anspruch. In: Feuchtmüller, Rupert/ Kovács, Elisabeth (Hgg.): Welt des Barock, Wien 1986.

Krader, Lawrence: Die Anfänge des Kapitalismus in Mitteleuropa, Frankfurt (Main) 1993

Kramer, Waltraute: Die Musik im Wiener Jesuitendrama von 1677-1711, Diss. Wien 1965.

Kraus, Andreas: Geschichte Bayerns von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1983.

Krump, Sandra: In scenam datus est cum plausu. Das Theater der Jesuiten in Passau (1612-1773), 2 Bde., Berlin 2000.

Krump, Sandra: Sinnenhafte Seelenführung. Das Theater der Jesuiten im Spannungsfeld von Rhetorik, Pädagogik und ignatianischer Spiritualität. In: Laufhütte, H. (Hg.): Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, Teil II, Wiesbaden 2000 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung Bd. 35), S. 937-950.

Kuckhoff, Josef: Das erste Jahrhundert des Jesuitenspiels am Tricoronatum in Köln. In: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins 10/1929, S. 1-49.

Kuckhoff, Josef: Die Geschichte des Gymnasium Tricoronatum. Ein Querschnitt durch die Geschichte der Jugenderziehung in Köln vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, Köln 1931.

Lausberg, Heinrich: Elemente der literarischen Rhetorik, 10. Aufl., Ismaning 1990.

Liliencron, Richard von: Die Chorgesänge des lateinischen Schuldramas im 16. Jahrhundert. In: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VI, 1890, S. 309-387.

Lundberg, Mabel: Jesuitische Anthropologie und Erziehungslehre in der Frühzeit des Ordens (ca. 1540-ca. 1650), Upsala 1966 (Acta Universitatis Upsaliensis, Bd. 6).

Matsche, Franz: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserastils“, Bd. 1, Berlin/ New York 1981.

Menge, Hermann: Lehrbuch der lateinischen Syntax und Semantik. Völlig neu bearbeitet von Thorsten Burkard und Markus Schauer, Darmstadt 2000.

Moser, Dietz-Rüdiger: Fastnacht, Fasching, Karneval. Das Fest der „verkehrten Welt“, Graz 1986.

- Müller, Johannes: Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge von den Anfängen (1555) bis zum Hochbarock (1665). 2 Bde., Augsburg 1930 (Schriften zur deutschen Literatur für die Görresgesellschaft, Bd. 7).
- Münch-Kienast, Barbara: Philothea von Johannes Paullin. Das Jesuitendrama und die Geistlichen Übungen des Ignatius von Loyola, Aachen 2000.
- Münster, Robert: Die Musik am Hofe Max Emanuels. In: Glaser, Hubert (Hg.): Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700, Bd. 1. Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit, München 1976, S. 295-316.
- Mundt, Lothar: Empfehlungen zur Edition neulateinischer Texte. In: Mundt, Lothar u. a. (Hgg.): Probleme der Edition von Texten der Frühen Neuzeit, Tübingen 1992, S. 186-190.
- Niefanger, Dirk: Barock, Weimar 1998.
- Niemöller, Klaus Wolfgang: Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600, Regensburg 1969 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 54).
- Paulsen, Friedrich: Geschichte des gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten vom Ausgang des Mittelalters bis zur Gegenwart, Leipzig 1885.
- Ploss, Emil: Alchimia. Ideologie und Technologie, München 1970.
- Pohlentz, Max: Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung, 6. Aufl., Göttingen 1984.
- Rädle, Fidelis: Gottes ernstgemeintes Spiel. Überlegungen zum welttheatralischen Charakter des Jesuitendramas. In: Link, F./ Niggel, G. (Hgg.): *Theatrum Mundi*. Sonderband des literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs der Görres-Gesellschaft, Berlin 1981, S. 135-159.
- Rädle, Fidelis: Das Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation. In: *Daphnis* 8/1979, S. 167-199.
- Rädle, Fidelis: Lateinisches Theater fürs Volk. Zum Problem des frühen Jesuitendramas. In: Raible, Wolfgang (Hg.): *Zwischen Festtag und Alltag*. Zehn Beiträge zum Thema ‚Mündlichkeit und Schriftlichkeit‘, Tübingen 1988 (ScriptOralia, Bd. 6).
- Reinhardtstöttner, Karl von: Zur Geschichte des Jesuitendramas in München. In: *Jahrbuch für Münchener Geschichte* 3/1889, S. 53-176.
- Riemer, Otto: Einführung in die Geschichte der Musikerziehung, 3. Aufl., Wilhelmshaven 1983.
- Rivosecchi, Valerio: *Esotismo in Roma barocca*. Studi sul Padre Kircher, Roma 1982.
- Roloff, Hans-Gert: Neulateinisches Drama. In: Kohlschmidt, Werner/ Mohr, Wolfgang (Hgg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 2, 2. Aufl. Berlin 1965, S. 645-678.
- Rudin, Alexander: *Franciscus Lang und die Bühne*. Studien zur deutschen Theatergeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, Emsdetten 1973 (Die Schaubühne 72).
- Sammer, Marianne: Eine Art geistliche Oper. Die musikdramatischen Fastenmeditationen der Münchener Jesuiten im 18. Jahrhundert. In: *Literatur in Bayern* 38/1994, S. 11-22.
- Sammer, Marianne: Die Fastenmeditation. Gattungstheoretische Grundlegung und kulturgeschichtlicher Kontext, München 1996 (Kulturgeschichtliche Forschungen 22).
- Sattler, Maximilian Vincenz: *Geschichte der Marianischen Congregationen in Bayern*, München 1864.
- Scharlau, Ulf: Athanasius Kircher (1601-1680) als Musikschriftsteller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock, Marburg 1969.
- Scharlau, Ulf: Athanasius Kircher und die Musik um 1650. Versuch einer Annäherung an Kirchers Musikbegriff. In: Fletcher, John (Hg.): *Athanasius Kircher und seine Beziehungen zum gelehrten Europa seiner Zeit*, Wiesbaden 1988, S. 53-67 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 17).
- Scheid, Nikolaus: P. Franz Langs Büchlein über die Schauspielkunst. In: *Eurphorion* 8/1901, S. 55-67.
- Scheid, Nikolaus: Der Jesuit Jakob Masen, ein Schulmann und Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, Köln 1898.
- Scheid, Nikolaus: Das lateinische Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft* 5/1930, S. 1-96.
- Schmid, Irmgard: Rupert Ignaz Mayr (1646-1712): Die Kompositionen für das Musiktheater. Neue Beiträge zu Leben und Werk des Komponisten, Diss. Salzburg 1989 (masch.).

- Schmitz, Arnold: Der Anteil der Musik in den Kölner Jesuitendramen aus der Zeit von ungefähr 1580 bis 1700. In: Gregoriusblatt 46/1921, S. 33-37 und 41-43.
- Schmitz, Arnold: Archivstudien über die musikalischen Bestrebungen der Kölner Jesuiten im 17. Jahrhundert. In: Archiv für Musikwissenschaft 3/1921, S. 421-446.
- Schöne, Albrecht: Emblematisches Drama im Zeitalter des Barock, 3. Aufl., München 1993.
- Schoenebeck, Mechthild von: Musiktheater in der Schule. Der Königsweg der ästhetischen Erziehung? In: Musik und Unterricht 44/1997, S. 4-8.
- Scholem, Gershom: Alchemie und Kabbalah, Frankfurt (Main) 1994.
- Sieveke, Franz G.: Johann Baptist Adolph. Studien zum spätbarocken Wiener Jesuitendrama. Diss. Köln 1965.
- Sievernich, Michael/ Switek, G. (Hg.): Ignatianisch. Eigenart und Methode der Gesellschaft Jesu, Freiburg i. Br. 1990.
- Sommervogel, Carlos: Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. Première partie : Bibliographie, par les Pères Augustin et Aloys de Backer, 12 Bde., Reprint Héverlé-Louvain 1960.
- Sprengel, Peter: Der Spieler-Zuschauer im Jesuitentheater. Beobachtungen an frühen oberdeutschen Ordensdramen. In: Daphnis 16/1987, S. 47-106.
- Stauder, Thomas: Die literarische Travestie. Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse, Diss. Frankfurt (Main) 1993.
- Szarota, Elida M. (Hg.): Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen- Edition. Texte und Kommentare, 4 Bde., München 1979-1987.
- Szarota, Elida M.: Das Jesuitendrama als Vorläufer der modernen Massenmedien. In: Daphnis 4/1975, S. 129-143.
- Szarota, Elida M.: Versuch einer neuen Periodisierung des Jesuitendramas. Das Jesuitendrama der oberdeutschen Ordensprovinz. In: Daphnis 3/1974, S. 158-177.
- Tawney, Richard H.: Religion und Frühkapitalismus. Eine historische Studie, (dt.) Bern 1946.
- Teichmann, Hans: Das Jesuitendrama, seine geistesgeschichtliche, theatergeschichtliche und pädagogische Bedeutung unter besonderer Berücksichtigung des Kölner Tricoronatum. In: Tricoronatum. FS zur 400-Jahr-Feier des Dreikönigsgymnasiums, Köln 1952, S. 96-105.
- Unger, Hans-Heinrich: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert, Würzburg 1941.
- Valentin, Jean-Marie: Das Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung. In: ders.: *Theatrum catholicum. Les jésuites et la scène en Allemagne au XVIIe et XVIIIe siècles*, Nancy 1990.
- Valentin, Jean-Marie: *Le Théâtre des Jésuites dans les Pays de Langue Allemande. Répertoire chronologique des Pièces représentées et des Documents conservés*. 2 Bde., Stuttgart 1983/84 (Hirsemanns bibliographische Handbücher, Bd. 3).
- Volkert, Wilhelm: Geschichte Bayerns, München 2001.
- Weilen, Alexander von: Geschichte des Wiener Theaterwesens, Wien 1898.
- Wiedemann, Konrad: Arbeit und Bürgertum. Die Entwicklung des Arbeitsbegriffs in der Literatur Deutschlands an der Wende zur Neuzeit, Heidelberg 1979.
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, 8. Aufl., Stuttgart 2001.
- Wimmer, Ruprecht: Jesuitentheater. Didaktik und Fest. Das Exemplum des ägyptischen Joseph auf der deutschen Bühne der Gesellschaft Jesu, Frankfurt (Main) 1982.
- Wimmer, Ruprecht: Neuere Forschungen zum Jesuitentheater des deutschen Sprachbereiches. Ein Bericht (1945-1982). In: Daphnis 12/1983, S. 585-692.
- Wittwer, Max: Die Musikpflege im Jesuitenorden unter besonderer Berücksichtigung der Länder deutscher Zunge, Diss. Greifswald 1934.
- Wolf, Christof: Jesuitentheater in Deutschland. In: Funiok, R./ Schöndorf, H. (Hgg.): *Ignatius von Loyola und die Pädagogik der Jesuiten. Ein Modell für Schule und Persönlichkeitsbildung*, Donauwörth 2000, S. 172-199.
- Wurzbach, Constantin von: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 60 Bde., Wien 1856-91.
- Zeidler, Jakob: Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas, Hamburg/ Leipzig 1891 (Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. 4).
- Ziegler, Konrad/ Sontheimer, Walther: Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike, 5 Bde., München 1979.

4. Lexikonartikel

- Blumröder, Christoph von: Art. *Periode*. In: Handbuch der musikalischen Terminologie, Bd. 5, Stuttgart 1996.
- Dahms, Sibylle: Art. *Schuloper*. In: Honegger/ Massenkeil, Bd. 7 (1982), S. 293f.
- Dragosits, Anne Marie: Art. *Kapsberger, Giovanni Girolamo*. In: MGG (P) Bd. 9 (2003), Sp. 1474-1477.
- Ehrenforth, Karl Heinrich: Abschnitt „Geschichte der Musikerziehung“, im Art. *Musikpädagogik*. In: MGG (S) Bd. 6 (1997), Sp. 1473-1499
- Ehrmann-Herfort, Sabine/ Seedorf, Thomas: Art. *Stimmengattungen*. In: MGG (S) Bd. 8 (1998), Sp. 1775-1812.
- Gudewill, Kurt: Art. *Tenor*. In: MGG (alt) Bd. 13 (1966), Sp. 231-241.
- Hammond, Frederic: Art. *Barberini*. In: MGG (P) Bd. 2 (1999), Sp. 189-192.
- Heinzel, Alexander: Art. *Bernabei, Giuseppe Antonio*. In: MGG (P) Bd. 2 (1999), Sp. 1361-67.
- Horn, Wolfgang: Art. *Inventio*. In: Handbuch der musikalischen Terminologie, Bd. 3, Stuttgart 1997.
- Huebner, Dietmar von: Art. *Jesuiten*. In: MGG (S) Bd. 4 (1996), Sp. 1460-1475.
- Kaul, Oskar: Art. *Pez, Johann Christoph*. In: MGG (alt) Bd. 10 (1961), Sp. 1156f.
- Krones, Hartmut: Art. *Musik und Rhetorik*. In: MGG (S) Bd. 6 (1997), Sp. 814-852.
- Leopold, Silke: Art. *Barock*. In: MGG (S) Bd. 1 (1994), Sp. 1235-1256.
- Naredi-Rainer, Psul von: Art. *Harmonie*. In: MGG (S) Bd. 4 (1996), Sp. 116-132.
- Pass, Walter: Art. *Stupan von Ehrenstein, Johann Jakob*. In: New Grove, Bd. 18, S. 309.
- Quintero, Sabrina: Art. *Schuldrama*. In: MGG (S) Bd. 8 (1998), Sp. 1144-1152.
- Ruf, Wolfgang: Art. *Aria*. In: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Bd. 1, Stuttgart 1993.
- Sartori, Claudio: Art. *Massenzio, Domenico*. In: MGG (alt) Bd. 8 (1959/60), Sp. 1777-78.
- Schmalzriedt, Siegfried: Art. *Clausula*. In: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Bd. 1, Stuttgart 1974.
- Schmid, Irmgard: Art. *Mayr, Rupert Ignaz*. In: MGG (P) Bd. 11 (2004), Sp. 1398f.
- Schulz, Martin: Art. *Schulspiel, musikalisches*. In: Helms/ Schneider/ Weber 1994, S. 246-248.

Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule

- Band 59 *Dietlind Bäuerle-Uhlig*
**Professionalisierung in der
Instrumentalpädagogik**
Essen 2003, 462 Seiten, 42,00 € [D] ISBN 3-89924-012-X
- Band 60 *Gerald Kilian*
**Norm und Subjektivität
im Spätstil Mozarts**
Zur Analyse, Didaktik und Methodik
der späten Werke Mozarts
Essen 2002, 166 Seiten, 22,00 € [D] ISBN 3-89924-013-8
- Band 61 *Tatjana Böhme-Mehner*
**Die Oper als offenes
autopoietisches System
im Sinne Niklas Luhmanns?**
Essen 2003, 356 Seiten, 38,00 € [D] ISBN 3-89924-014-6
- Band 62 *Dorothea Hofmann*
Der Komponist als Heros
Mechanismen zur Bildung
von kulturellem Gedächtnis
Essen 2003, 256 Seiten, 29,00 € [D] ISBN 3-89924-030-8
- Band 63 *Nikolai Petrat / Renate Kafurke /
Karla Schöne (Hrsg.)*
Mit Spaß dabei bleiben
Musikästhetische Erfahrungen
aus der Perspektive der Forschung
Essen 2003, 208 Seiten, 26,00 € [D] ISBN 3-89924-038-3
- Band 65 *Veit Gruner*
**Ausdruck und Wirkung der Harmonik
in Franz Schuberts Winterreise**
Analysen, Interpretationen, Unterrichtsvorschlag
Essen 2004, 384 Seiten, 42,00 € [D] ISBN 3-89924-049-9
- Band 66 *Siegfried Bimberg / Rolf Lukowsky*
SING-EULE Heft 7
Chorlieder für Gleiche Stimmen
für Mädchen und Frauen
Essen 2003, A4, 56 Seiten, 13,00 € [D] ISBN 3-89924-059-6

- Band 67 *Sabine Brüning*
Musik verstehen durch Mathematik
 Überlegungen zu Theorie und Praxis
 eines fächerübergreifenden Ansatzes
 in der Musikpädagogik
 Essen 2003, 206 Seiten, 26,00 € [D] ISBN 3-89924-074-X
- Band 68 *Klaus Leidecker*
Das Leben klingen lassen
 Musikintervention in der Sozialpädagogik
 Essen 2004, 110 Seiten, 14,00 € [D] ISBN 3-89924-081-2
- Band 69 *Reinhard Knoll, Werner Lohmann (Hrsg.)*
Bartosz Dudek (Verf.)
**Instrumentaler Gruppenunterricht
 in Populärmusik an den Musikschulen
 des Landes NRW**
 Eine wissenschaftlich-empirische Studie
 Essen 2004, 156 Seiten, 19,00 € [D] ISBN 3-89924-109-6
- Band 70 *Gudrun Dittmann*
Oper zwischen Anpassung und Integrität
 Zu den Uraufführungen
 zeitgenössischer deutscher Opern am
 Leipziger Neuen Theater im NS-Staat
 Essen 2005, 334 Seiten, 38,00 € [D] ISBN 3-89924-121-5
- Band 71 *Volker Bendig*
Kauptt & Co (in Vorbereitung)
 Zwei- und vierhändige Klavierlieder
 zur Frustrbewältigung
 Essen 2006, A4, 44 Seiten mit CD, 12,00 € [D] ISBN 3-89924-149-5
- Band 73 *Thomas Erlach*
**Unterhaltung und Belehrung
 im Jesuitentheater um 1700**
 Untersuchungen zu Musik, Text
 und Kontext ausgewählter Stücke
 Essen 2006, 318 Seiten mit CD, 43,00 € [D] ISBN 3-89924-154-1

Verlag DIE BLAUE EULE

Annastraße 74 • D-45130 Essen • Tel. 0201/ 877 69 63 • Fax 877 69 64
<http://www.die-blaue-eule.de>