

Wilfried Stroh

## Die *Comedia Frisingana* und das bayerische Schulmusiktheater\*

Am 2. und am 4. September 1739 wurde in Freising das Drama aufgeführt, dessen musikalischen Teil man seit Langem *Comedia Frisingana* nennt. Nicht in allem glich eine solche Vorstellung einer heutigen Theaterpremiere. Schwingen wir uns also auf den Flügeln der Fantasie, unterstützt aber auch durch manche Zeugnisse,<sup>1</sup> zurück zum Uraufführungsdatum.

### Gottloses im Freisinger Benediktinertheater

Am Freisinger Marienplatz hatte man den Benediktinern, die dort für das Gymnasium bzw. Lyceum zuständig waren, neben dem Hauptgebäude eine schöne Allzweckaula errichtet, die vor allem als Theatersaal diente und die dafür auch bis in die jüngste Zeit<sup>2</sup> unter dem Namen „Asamsaal“ genutzt wird. Anfang September endete das Schuljahr, und eben dazu gab es regelmäßig neben der Preisverleihung an die besten Schüler eine sogenannte Ends- oder Finalkomödie, mit Musik, versteht sich. Das mit Theateraufführungen nicht übersättigte Freisinger

\* Für Rat und Hilfe danke ich Dr. Bernd Edelmann (Institut für Musikwissenschaft, Universität München), Irene Friedl und Mitarbeitern (Universitätsbibliothek München, Abteilung Altes Buch), Rudolf Goerge M. A. (Kultur- und Heimatpflege, Landkreis Freising), Dr. Roland Götz (Bibliothek des Erzbistums München und Freising), Dr. Ulrike Götz (Stadtmuseum Freising), Dr. Manfred Hörner (Bayerisches Hauptstaatsarchiv München), Dr. Sabine Kurth (Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München), Sabina Lehrmann (Neue Freisinger Hofmusik), Dr. Rebecca Wolf (Deutsches Museum, München), Dr. Martin Walko (Dombibliothek Freising).

<sup>1</sup> Am wichtigsten ist natürlich die originale Perioche (Programmheft) von Felix in fide constantia, vorhanden in BSB München (clm 2204, fol. 231 r–236 v, mit handschr. Text des Sprechdramas: 237 r–266 v), UB München (P.lat.rec. 1246/2, Nr. 11) und Dombibliothek Freising (M/149 00254/1739), abgedruckt (mit engl. Übers.) bei Charles Burnett, „The Freising Titus play“, in: Adrian Hsia und Ruprecht Wimmer (Hrsg.), *Mission und Theater: China und Japan auf den deutschen Bühnen der Gesellschaft Jesu*, Regensburg 2005, S. 413–497, dort S. 422–447, drei Facsimilia S. 494–496.

<sup>2</sup> Im Augenblick ist der Saal wegen Generalsanierung des Gebäudes auf längere Zeit geschlossen.

Stadtpublikum hatte bald erwartungsvoll die Aula gefüllt. In den ersten Reihen saßen wohl die ihres *praemium* gewärtigen Streber vielleicht mit den stolzen Eltern; auch der Kapellmeister mit seinem bescheidenen Orchester, einem (wahrscheinlich mehrfach besetzten) Streichquartett, war schon zur Stelle. Es konnte also losgehen, aber noch fehlte die wichtigste Person, der Mann, dessen Name auf den Programmheften, genannt Periochen, in überdimensionalen Lettern prangte, weil zu seinen Ehren überhaupt das ganze Spektakel veranstaltet wurde, der Mäzen der Schule und des ganzen Freisinger Musikwesens: *Serenissimus* Fürstbischof Johann Theodor, ein echter Wittelsbacher, Sohn des als Eroberer von Belgrad berühmten Kurfürsten Max Emanuel, seit zwölf Jahren im geistlichen Amt, aber weltlicher gesonnen als es sogar dem Papst lieb war.<sup>3</sup> Der hohe, der Musik fast ebenso wie der Jagd zugeneigte Herr pflegte vor solchen mehrstündigen Theaterereignissen mit seinem Hofstaat vernünftigerweise einen „Coffée“ einzunehmen.<sup>4</sup> Aber schließlich zog er dann doch mit den Seinen ein, nahm Platz auf seinem geschmückten Ehrensitz und fragte etwa seinen Adjutanten: „Und was gibt's heuer für eine lateinische Comedi?“ Der Adjutant steckte ihm die Perioche (Programmheft) zu, und spätestens daraus erfuhr der Fürstbischof den Gesamttitel des Dramas: *Felix in fide constantia* (Selige Beständigkeit im Glauben) – „Wie? was? selig machender Glaube?, das wird doch nicht gar was Protestantisches sein!“ „Fürstbischöfliche Gnaden seien versichert, dass unser Pater Liebheit nie was gegen den wahren Glauben elaboriren würde und der fromme Münchner *Magister* Petrus schon gar nicht componiren. Da ist ja auch noch der zweite Titel: *Titus nobilis Japon* (Der edle Japaner Titus). In Japan gibt's zwar schlimme Heiden, bei Gott, aber doch wenigstens keine Protestanten.“ „*Eh bien*, geben wir also unserer römisch-katholischen *Fides* das Wort: *Incipiat Petrus magister!*“

Der apostrophierte Kapellmeister gibt das Zeichen zur kurzen Ouvertüre, dann öffnet sich der Vorhang: Und man sieht einen lieblichen Garten mit Blumen und Zierbüschen, der weniger an Japanisches als an den Klostergarten der Benediktiner (heute Hofgarten Weihenstephan) erinnern konnte.<sup>5</sup> Was also war

<sup>3</sup> Zu ihm: Manfred Weitlauff, „Kardinal Johann Theodor von Bayern, Fürstbischof von Regensburg, Freising (1727–1763) und Lüttich“, in: Georg Schwaiger (Hrsg.), *Christenleben im Wandel der Zeit*, Bd. 1: *Lebensbilder aus der Geschichte des Bistums Freising*, München 1987, S. 272–296. Zu seinen Sparmaßnahmen bezüglich der Hofkapelle siehe Karl Gustav Fellerer, *Beiträge zur Musikgeschichte Freising's von den ältesten christlichen Zeiten bis zur Auflösung des Hofes 1803*, Freising 1926, S. 125f.

<sup>4</sup> Dies scheint zwar erst für die Konsekration von Johann Theodors Nachfolger 1769 bezeugt (Bibliothek des Metropolitenkapitels München HB 1589; abgedruckt bei Matthias Mayer, „Placidus von Camerlohers Kirchenmusik und Bühnenwerke“, *Beiträge zur altbayerischen Kirchengeschichte* 23/3 (1964), S. 119–162, dort S. 139), dürfte aber schon älterer Gepflogenheit entsprochen haben.

<sup>5</sup> Nicht ganz überraschend: Der Garten gehörte zur Standardszenerie des Freisinger Thea-

hier zu erwarten? Neckische Spiele von Satyrn und Faunen? Oder ein Ballett sittsamer Gartennymphen? O nein. Stattdessen: ein Transvestit! Aus eindeutiger Weibertracht hört man die erprobte Stimme des Anton Schäffler, späterer Hoftenorist sowie Studiosus der Theologie und des Jus canonicum. Und was singt der widerliche Zwitter? *Agite sociae! / ordinandae sunt insidiae / Christianae animae.* („Los geht’s, ihr Genossinnen! / Zu legen ist ein Hinterhalt / für die christliche Seele.“) Die herbeigerufenen Genossinnen, auch sie im Frauenkostüm, entpuppen sich als eine eklige Höllenbrut, und statt des erwarteten Nymphenballets erleben wir nun einen Tanz der Teufelinnen, angeführt von der personifizierten Gottlosigkeit, *Idololatria*,<sup>6</sup> die es, wie sie sagt, darauf abgesehen hat, die christliche Seele, *Christiana anima*, so einzuschüchtern, dass sie ihre *fides*, ihren Glauben, aufgibt. Und alsbald folgt diese Attacke der Höllengeister – aber wir brechen vorläufig ab.

### Die historische Bedeutung der *Comedia Frisingana*

So etwa begann also vor fast 300 Jahren die Aufführung der *Comedia Frisingana*, die nur der musikalisch vertonte Teil eines größeren Dramas war. Sie wird in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrt (Mus. ms. 3684) und schon wegen ihrer hohen musikalischen Qualität seit mehr als 100 Jahren dem einstmals berühmten Freisinger Hofkapellmeister Placidus von Camerloher (1718–1783) zugeschrieben. Neueste Recherchen haben ergeben, dass das nicht richtig ist (siehe unten S. 60): Der Text des Gesamtwerks, das mit vollere Titel, wie wir beiläufig schon erfahren haben, *Felix in fide constantia seu Titus nobilis Japon* hieß, stammt in der Tat von einem Freisinger, dem dort tätigen Rhetorikprofessor Gabriel Liebheit OSB (1703–1764), die Musik aber von dem auch sonst als Komponist ausgewiesenen Münchener Hoforganisten Petrus Joseph Lapiér, auch Lapierre geschrieben (gest. 1654).

Das Jahr 1739 ist in der Operngeschichte freilich nicht durch Lapiér und nicht durch Freising namhaft geworden, sondern durch die noch heute bewunderten Meisterwerke, die damals Jean-Philippe Rameau in Versailles und Georg Friedrich Händel in London auf die Bühne brachten. Ist da die *Comedia Frisingana*

ters, vgl. Stephan Schaller, *Ferdinand Rosner: Benediktiner von Ettal (1709–1778), Leben und Werke* (Münchener historische Studien/Abteilung Bayerische Geschichte, Bd. 12), Kallmünz Opf. 1984, S. 44.

<sup>6</sup> Eigtl. „Götzendienst“; die Perioche übersetzt „Abgötterey“. Die Übersetzung „Abgötterei“ passt genau auf das Japandrama, weil es dort nicht schlechtweg um Gottlosigkeit, sondern um Götzendienst, d.h. die Verehrung von *Idola* (εἰδωλα) geht. Irreführend ist „Scheinheiligkeit“; so Benno Ziegler, *Placidus von Camerloher (1718–82): des altbayerischen Komponisten Leben und Werke*, Diss. München 1919, S. 41, der den Inhalt des *Prologus* unrichtig wiedergibt.

also nur ein kleines, nicht weiter Beachtung verdienendes Curiosum, ein Spülgut am Ufer des Stromes der Musikgeschichte? Keineswegs. Wäre uns Händels *Israel in Egypt* verloren gegangen, so könnten uns wenigstens 40 andere Opern des Meisters über den Verlust trösten. Diese Freisinger „Oper“ dagegen ist, ganz abgesehen von ihrem musikalischen Reiz, etwas völlig Besonderes. Es handelt sich bei ihr, was der Laie nicht ahnen kann, um das kostbare, einzigartige Überbleibsel einer Musikkultur, die heute fast vergessen ist, weil wir zwar viele Nachrichten *über* sie, aber so gut wie keine Noten *von* ihr haben: das bayerische Schulmusiktheater. Fast nur dank der *Comedia Frisingana*, wie wir den musikalischen Teil des Werks weiterhin nennen wollen, haben wir einen Eindruck von der Musik dieser lateinischen Schuldramen, die damals ein breites, auch ungebildetes Publikum gefunden und gefesselt haben.

### Warum lateinisches Schultheater?

Wie kam man dazu, 1739 in Freising ein so großes Musikwerk in lateinischer Sprache aufzuführen? Die Antwort darauf ergibt sich z.T. schon aus dem Gesagten: Hauptträger des Freisinger Theaterlebens war das 1697 gegründete Benediktiner-gymnasium. Dort sprach man selbstverständlich Latein, welche Sprache damals eine ungleich größere Bedeutung hatte als in unserer Gegenwart. Noch im Jahr 1739 gehörte Latein nicht nur zur selbstverständlichen allgemeinen Bildung, es war auch Lebensbedürfnis für einen jeden, der in die lukrativeren Berufe in Theologie, Medizin und Jurisprudenz eintreten wollte, denn Latein war Sprache nicht nur der Kirche, sondern auch der Wissenschaft – obwohl es hier, 1739, schon gegenläufige Tendenzen gab –, und dazu wollte es in Wort und Schrift beherrscht sein.<sup>7</sup> So versteht man, warum auch das Theater der höheren deutschen Schule seit seinen Anfängen am Ende des 15. Jahrhunderts ein lateinisches war.

So viel zum Latein, zur Musik ist noch eine Vorbemerkung nötig. Wenn heute von Schultheater oder Schulooper die Rede ist, denken wir an zu pädagogischem Zweck veranstaltete Darbietungen mit reduziertem ästhetischen Anspruch. Unsere Schultheater spielen keine sensationellen Uraufführungen, sondern eher bewährte Bühnenklassiker, wobei aber niemand Vergleichbares zu professionel-

<sup>7</sup> In den Regeln für das Freisinger Gymnasium (unterschrieben von den für die Schule zuständigen Äbten von Tegernsee und von Weihenstephan, 20.11.1720) heißt es (Nr. 5 der Regeln für den Unterricht), Latein eröffne den Weg *ad sublimiores scientias, quae sine lingua latina halucinantur et omnino obmutescunt* („zu den höheren Wissenschaften, die ohne Latein faseln und verstummen“; Hauptstaatsarchiv München HL 3/334/2). Zum Latein in der Frühen Neuzeit vgl. Wilfried Stroh, *Latein ist tot, es lebe Latein*, Berlin 2007 (u. ö.), S. 152–243; Jürgen Leonhardt, *Latin: Story of a world language* (zuerst dt. 2009), Cambridge, Mass., London 2013, S. 184–263.

len Bühnen erwartet. Bei Schulopern wäre eine solche Konkurrenz noch weniger möglich: Kein Gymnasium wagt sich an *Figaros Hochzeit* oder gar die Oper eines Neutöners: Schulopern, die es massenhaft gibt, sind von vorneherein kindgemäße, musikalisch vereinfachte Stücke wie etwa Paul Hindemiths *Wir bauen eine Stadt* (1930) und Benjamin Britten's *Let's make an opera* (1949) – Stücke, die, auch wenn sie von großen Könnern gemacht sind, sonst nicht gerade im Zentrum des Musikinteresses stehen.<sup>8</sup>

Völlig anders ist es vom 16. bis z. T. noch 18. Jahrhundert. Hier ahmt das Schultheater nicht mit bescheideneren Mitteln das professionelle Theater nach, die Schule ist vielmehr die wichtigste Institution des Theaterlebens überhaupt. Was daneben vorhanden ist: da und dort ein Hoftheater, das dem gemeinen Bürger kaum offen steht, gelegentliche Vorstellungen von Wanderbühnen (oft in italienisch oder englisch), Laienaufführungen von Handwerkervereinen – all dies spielt nur eine geringe Rolle gegenüber dem Gymnasium, das (oft in Verbindung mit der Universität) wie keine andere Einrichtung das Bühnenspiel pflegt, ein lateinisches Bühnenspiel, das künstlerischen Anspruch erhebt und dabei zwar nicht immer, aber meist mit Musik verbunden ist. Ein Musikwerk wie unsere *Comedia Frisingana* wäre heute, was den Gesang betrifft, sicherlich auch von den Spitzenkräften des ambitionierten Freisinger musischen Camerloher-Gymnasiums nicht zu bewältigen. Die Schüler der Freisinger Benediktiner waren dem gewachsen.

Und wie konnte das breite Publikum mitkommen? Wie kam man vor allem zurecht mit dem vielen, anspruchsvollen Latein!<sup>9</sup> Nun, ein bisschen Latein konnte jeder, schon von der Messe her. Und dann gab es natürlich, wie beiläufig erwähnt (seit dem 17. Jahrhundert) Programmhefte (Periochen), welche Inhaltsangaben meist auch auf Deutsch enthielten.

## Die Anfänge des lateinischen Schultheaters in Deutschland

Gehen wir zurück zu den Anfängen. Wer schuf in Deutschland das erste Drama mit künstlerischem Anspruch, d.h. in den Formen der lange Zeit maßgeb-

<sup>8</sup> Eine gewichtige Ausnahme macht der vielgespielte *Goggori* des Carl Orff-Schülers Wilfried Hiller (zu einem Text von Michael Ende); vgl. dazu Andrea Grandjean-Gremminger, *Oper für Kinder: Zur Gattung und ihrer Geschichte. Mit einer Fallstudie zu Wilfried Hiller*, Frankfurt am Main u.a. 2008, S. 133–154.

<sup>9</sup> Vgl. dazu im Allgemeinen Fidel Rädle, „Lateinisches Theater fürs Volk: Zum Problem des frühen Jesuitendramas“, in: Wolfgang Raible (Hrsg.), *Zwischen Festtag und Alltag. Zehn Beiträge zum Thema „Mündlichkeit“ und „Schriftlichkeit“* (ScriptOralia, Bd. 6), Tübingen 1988, S. 133–148.

lichen antiken Poesie?<sup>10</sup> Es war ein gewisser Jakob Locher, Dozent für Poesie und Rhetorik an der jungen Universität Freiburg, der 1495 mit Schülern (bzw. Studenten) eine lateinische Tragödie aufführte, die *Historia de rege Franciaie*, ein Stück allerjüngster Zeitgeschichte (Vorbild waren vielleicht die *Perser* des Aischylos) über den missglückten Neapelfeldzug König Karls VIII. Nach Vorschrift des Horaz (*Ars poetica* 180f.) war die Tragödie eingeteilt in fünf Akte, zwischen denen jeweils ein dreistimmiges (im Druck erhaltenes) Chorlied gesungen wurde.<sup>11</sup> Der nächste Pionier des lateinischen Theaters in Deutschland war zwei Jahre später, 1497, der große Johannes Reuchlin mit seiner heute noch publikumswirksamen Komödie *Henno*, die er in Heidelberg mit Schülern und Studenten der Universität darbot. Wieder gab es fünf Akte und dazwischen vier Chorlieder mit eingängigen Melodien, die ein gewisser Daniel Megel (der sonst unbekannt Vater der deutschen Bühnenmusik) komponiert hatte.<sup>12</sup> Noch spektakulärer, wenn auch künstlerisch nicht gleichbedeutend, war das dritte Großereignis der frühen deutschen Theatergeschichte (ausnahmsweise außerhalb der Schule): 1501 veranstaltete Conrad Celtis, der deutsche „Erzhumanist“ und erste gekrönte Dichter (*poeta laureatus*), auf der Burg zu Linz einen *Ludus Dianae*, ein mythologisches Huldigungsspiel zu Ehren von Kaiser Maximilian I. Auch dieses recht undramatische Drama, sicherlich gespielt von Celtis' Wiener Studenten, hatte die legitimen fünf Akte mit diesmal fünf Chören (samt Tanz) an jedem Aktschluss.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Vgl. Hans Rupprich, *Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock*, Teil 1: *Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance, 1370–1520*, 2. Aufl. bearb. von Hedwig Heger (Geschichte der deutschen Literatur, Bd. IV/1), München 1994, S. 637–651 (ohne Berücksichtigung der Musik).

<sup>11</sup> Vgl. dazu das grundlegende Werk von Irmgard Scheitler, *Schauspielmusik: Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*, 2 Bde., Bd. 1: *Materialteil* (Würzburger Beiträge zur Musikforschung, Bd. 2.1), Tutzing 2013, Bd. 2: *Darstellungsteil* (ortsstudien 19), Beeskow 2015; zu Locher Bd. 2, S. 34–36. Das Prinzip der Vertonung des Sapphikers ist dort allerdings nicht richtig erfasst. Vgl. aber auch unten Fn. 86. Lochers Text liest man bei Cora Dietl, *Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum* (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 37), Berlin, New York 2005, S. 384–406 (ohne Noten).

<sup>12</sup> Text mit Noten in Umschrift bequem bei Harry C. Schnur (Hrsg.), *Johannes Reuchlin: Henno, lat. u. dt.*, Stuttgart 1970. Scheitler, *Schauspielmusik*, Bd. 1, S. 606f.: hält, wie auch die frühere Forschung, die Liedtexte zu Unrecht für rhythmisch („Vagantenstrophe“, „stollige Strophenform“ usw.): „Eine speziell lateinische Prägung lässt sich nicht feststellen.“ Richtig ist nur, dass der Wortakzent vor allem in der Vertonung beachtet wird. Eine genaue Analyse enthält mein (im Erscheinen begriffener) Aufsatz „Metrik und Musik im lateinischen Schuldrama“, in: Stefan Tilg (Hrsg.), *Neulateinische Metrik*, 2019.

<sup>13</sup> Vgl. Dietl, *Die Dramen Lochers*, S. 190–195 mit Nennung neuere Ausgaben (ohne Noten). Noten in Umschrift bei Rochus von Liliencron, „Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im XVI. Jahrhundert“, *Vierteljahrsschrift für Musik* 6 (1890), S. 309–387.



So war mit diesen drei (auch im Druck und zwar mit Noten veröffentlichten) Dramen, die ja gattungsmäßig höchst verschieden waren (Tragödie, Komödie, szenische Revue), der Grund gelegt für das nun in der Reformationszeit blühende lateinische Schultheater,<sup>14</sup> das meist, wenn auch nicht immer, mit Musik verbunden war. Denn gerade die Reformation brachte hier einen Aufschwung. Der, wie man weiß, musikbegeisterte Luther schwärmt vom „Comödienspielen“ der Jugend,<sup>15</sup> das sowohl zum Lateinlernen als auch zur Orientierung in der Welt (damit „ein jeglicher seines Amtes und Standes erinnert“ werde) nützlich sei und macht auch gleich Themenvorschläge: Das Buch Judith gebe eine „gute, ernste, dapffere Tragedien“ (sei es vielleicht schon bei den Juden gewesen), das Buch Tobias eine „feine, liebliche, Gottselige Comedien“. Deutschlandweit wirksam ist das Vorbild von Melanchthon, der in seiner Privatschule die römischen Komiker sowie Seneca und Euripides aufführt und dies verteidigt.<sup>16</sup> Auch die Schweizer Reformatoren ziehen mit. Es ist kaum zu glauben: 1531 wird in Zürich der *Plutos* des Aristophanes auf Griechisch aufgeführt; und dazu hat kein Geringerer als Huldrych Zwingli die Chorlieder komponiert!<sup>17</sup>

Es versteht sich, dass dieses Schultheater den Ideen auch der Reformation dienstbar gemacht wird. Im *Mercator* von Thomas Naogeorg (1508–1563), einem der beliebtesten Stücke, sieht der Titelheld auf seinem Sterbebett, belehrt von Paulus, zum Glück noch die Nutzlosigkeit seiner guten Werke ein. Er spuckt sie aus – und wird vor Gottes Richterstuhl gerettet.<sup>18</sup> Aber die Katholiken halten gerade in diesem Punkt dagegen. Erfolgreichster Altgläubiger auf der Bühne ist der Franziskaner Levin Brecht (1502/3–1560) mit seinem *Euripus* (1548).<sup>19</sup> Darin steht ein junger Mensch am Scheideweg zwischen Rechtschaffenheit und Liederlichkeit. Er entscheidet sich für den falschen Weg im pro-

<sup>14</sup> Hans Rupprich, *Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock*, Teil 2: *Das Zeitalter der Reformation, 1520–1570*, München 1972, S. 318–325, 348–370 (ohne Berücksichtigung der Musik). Zur Bühnenmusik vgl. von Liliencron, „Die Chorgesänge“.

<sup>15</sup> Die wichtigsten Äußerungen sind zusammengestellt bei Rupprich, *Die deutsche Literatur*, Teil 2, S. 319f. Vgl. auch Wolfram Washof, *Die Bibel auf der Bühne: Exempelfiguren und protestantische Theologie im lateinischen und deutschen Bibeldrama der Reformationszeit* (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertsysteme, Bd. 14), Münster 2007, S. 42–44 (mit älterer Lit.) und jetzt bes. Detlef Metz, *Das protestantische Drama: Evangelisches geistliches Theater in der Reformationszeit und im konfessionellen Zeitalter*, Köln u.a. 2013, S. 123–314 (bes. auch zu Melanchthon und zur schulischen Theaterpraxis).

<sup>16</sup> Karl Hartfelder, *Philipp Melanchthon als Praeceptor Germaniae*, Berlin 1889 (Nachdruck 1972), S. 389f.

<sup>17</sup> Metz, *Das protestantische Drama*, S. 261f. (mit Literatur).

<sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 120 (mit Literatur).

<sup>19</sup> Hrsg. von Fidel Rädle, in: *Lateinische Ordensdramen des 16. Jahrhunderts mit deutschen Übersetzungen* (Ausgaben dt. Literatur d. XV. bis XVIII. Jh., Reihe Drama 6), Berlin, New York 1979, S. 1–293, 524–555.

testantischen Irrglauben an die Gnade Gottes, die immer noch retten könne. Doch schon wartet auf ihn ein Chor von Teufeln. Dieses Stück, das Luthers Rechtfertigungslehre widerlegen sollte, wurde auf den katholischen Bühnen in ganz Europa gespielt. Im evangelischen Bereich dagegen war am beliebtesten (ab 1529) der *Acolastus* (Verlorener Sohn) des Niederländers Wilhelm Gnapheus (1493–1568), wo dementsprechend die Gnade Gottes im Zentrum stand.<sup>20</sup> Beide Stücke waren mit Musik verbunden (bei Brecht gab es auch ein Duett und ein Terzett).

### Katholisches und protestantisches Schultheater in München

Wie sah es nun in Bayern aus? Als erste Stadt Altbayerns – das gilt auch gegenüber den freien Reichsstädten Nürnberg und Regensburg – hatte München seit spätestens 1489 eine sogenannte Poetenschule, d.h. eine städtische, nicht kirchliche Bildungsanstalt, in der aus humanistischem Geist anhand der Klassiker Latein gelehrt und gelernt wurde.<sup>21</sup> Die Rektoren, mit putzigem Namen genannt „Schulpoeten“, waren z. T. prominente Leute. Das Theaterspiel in München beginnt aber erst 1547 mit Hieronymus Ziegler (ca. 1514–1562).<sup>22</sup> Er hatte schon als Student in der katholischen Hochburg Ingolstadt Theater gespielt und war dann an der protestantisch geprägten Schule bei St. Anna in Augsburg<sup>23</sup> auch schon als Dramatiker tätig gewesen. So war er in konfessionellen Dingen relativ tolerant: Er publizierte Dramen im selben Sammelband zusammen mit dezidierten Protestanten;<sup>24</sup> und als er in München, genauer gesagt in Bruck bei München, 1547 sein erstes Stück inszenierte, *Christi vinea* (Weinberg Christi),<sup>25</sup> versuchte er darin geradezu einen Mittelkurs zwischen katholischer und protestantischer Rechtfertigung zu steuern: Gott beachte die guten Werke, aber die Gnade müsse dazu kommen.

<sup>20</sup> Vgl. zum protestantischen Gehalt Fidel Rädle, „*Acolastus* – Der Verlorene Sohn: Zwei lateinische Bibeldramen des 16. Jahrhunderts“, in: Theodor Wolpers (Hrsg.), *Gattungsinnovation und Motivstruktur. Bericht über Kolloquien der Kommission für Literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1986–1989*, Bd. 2, Göttingen 1992, S. 15–34 und Washof, *Die Bibel*, S. 204–206.

<sup>21</sup> Rudolf Endres, in: Max Liedtke (Hrsg.), *Handbuch der Geschichte des Bayerischen Bildungswesens*. Bd. 1: *Geschichte der Schule in Bayern. Von den Anfängen bis 1800*, Bad Heilbrunn in OBB. 1991, S. 163–165; vgl. Walter Fürnrohr, ebd. S. 456–465 (zu Regensburg).

<sup>22</sup> Zu ihm: Wilfried Stroh, „Hieronymus Ziegler und Martinus Balticus: zwei Pioniere des lateinischen Schultheaters in München“, *Mittellateinisches Jahrbuch* 46 (2011), S. 297–326. Vgl. jetzt Washof, *Die Bibel*, S. 49–51, 143–146, 409–412 u. ö.

<sup>23</sup> Da ich mich jetzt auf Altbayern beschränke, übergehe ich diese frühe Hochburg des Schultheaters.

<sup>24</sup> *Dramata sacra*, Basel: Oporinus 1547, 2 Bde.; dazu Washof, *Die Bibel*, S. 35–41.

<sup>25</sup> Mit dem Drama *Ophiletes* gedruckt, Basel 1551 [VD 16 Z 422], S. 54–83.

Sein dramatisches Debut in Bruck dürfte mit ein Grund dafür gewesen sein, dass die Münchner ihn im Dezember 1547 zum Schulpoeten beriefen. Als solcher brachte er 1549 ein neues Drama *Ophiletes* (Der Schuldner) auf die Schulbühne – wiederum ein Stück aus dem Neuen Testament, was später ganz unüblich wird. In dessen gedruckter Vorrede (gewissermaßen der Stiftungsurkunde des Münchener Schultheaters) belehrte er die Ratsherren über die Vorzüge der Theaterpädagogik:<sup>26</sup> Bühnenspiel befähige die Knaben zu öffentlichem Auftreten und Reden, es wecke ihren Ehrgeiz und, natürlich, es vertiefe die religiöse Erziehung. Dass man dabei vor allem Latein lernen soll, wird nicht gesagt, versteht sich aber von selbst. An Musik war Ziegler offenbar weniger interessiert. Einige seiner früheren Stücke (z.B. die *Immolatio Isaac*, 1543 und die *Pedonothia*, 1545) hatten noch (metrisch nicht perfekte) Chöre; später kommt er ohne diese aus.

Gerade noch hatte Ziegler im Herbst 1553 ein neues Drama einstudiert – da erreichte ihn ein ehrenvoller Ruf an die Universität Ingolstadt. Er überließ sein Münchner Rektorat daraufhin einem Jüngeren, einem Dichter, der nun die erste Glanzzeit des Münchner Theaters einleitete: Martinus Balticus (ca. 1532–1601).<sup>27</sup> Dieser hatte sogar den seltenen Vorzug, dort geboren worden zu sein. Er hatte aber auch einen Fehler: Balticus war Protestant und hatte sogar in Wittenberg bei Philipp Melanchthon studiert. Als er dennoch in München zur Würde des Schulpoeten aufstieg, war er gerade erst 22 Jahre alt, wurde aber offenbar empfohlen vom weitherzigen Ziegler, der das Genie des jungen Kollegen neidlos würdigte. Sechs Jahre lang, von Ende 1553 bis 1559 hatte München einen evangelischen Schulpoeten. Dieser sorgte bald für Furore. Zum Fasching 1555 (damals der Hauptzeit für Theateraufführungen) führt er sein erstes großes Drama auf, mit hochgestochen griechischem Titel: *Adelphopolae* (Bruderverkäufer), d.h. Joseph und seine Brüder.<sup>28</sup> Aus der dramatischen Massenproduktion dieser Jahrhunderte hebt sich dieses Werk als eine wahre Perle hervor. Es bietet den jungen Schülern differenzierte Charakterstudien zu den heuchlerischen Brüdern, die ihren Vater Isaak mit frommen Sprüchen einlullen wollen; und für die reiferen Semester gibt es zwei erotisch geradezu knisternde Szenen mit der Frau des Potiphar, die den braven Juden ins ägyptische Lotterbett locken will. Da die Poetenschule (nach Ziegler) noch nicht

<sup>26</sup> In der Ausgabe des *Ophiletes*, Ingolstadt 1549 [VD 16 Z 430], A ii r–(A v r).

<sup>27</sup> Grundlegend zu ihm war die Untersuchung von Karl von Reinhartstöttner, *Martinus Balticus: Ein Humanistenleben aus dem sechzehnten Jahrhundert*, Bamberg 1890; weitergeführt von Stroh, „Zwei Pioniere“; vgl. auch dessen Artikel „Balticus, Martinus“, in: *Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon*, hrsg. von Wilhelm Kühlmann u.a., Bd. 1, Berlin, Boston 2011, Sp. 189–196 (mit Literatur).

<sup>28</sup> Gedruckt: *Adelphopolae. Drama comicotragicum historiam sacram Iosephi [...] complectens* [...], Augsburg: Otmar Valentin, 1556 [VD16 B 241].

auf Musik eingerichtet war, fehlen hier gesungene Chöre. Sie sind jedoch vorgesehen im *Daniel* (1556), dem nächsten Drama des Balticus, der bekennender Musikfreund war. Wie fast stets ist aber nur der Text erhalten. Vom dritten Münchner Drama, *Tobias* (aufgeführt 1558), haben wir leider nicht einmal den Text. Dennoch erkennen wir einen inneren Zusammenhang der Dramen. Alle drei Stücke handeln von einem Gottesmann, der dank seinem Vertrauen auf den Allmächtigen auch im fremden, feindlichen Land wunderbar behütet wird – so wie der Protestant Balticus in München.

Auf die Dauer allerdings konnte ihn sein Gottvertrauen dort nicht halten. Als 1559 seine Frau starb und auf dem Sterbebett nach dem protestantischen Laienkelch verlangte, war der Skandal da, denn die Geistlichkeit wollte der Häretikerin das Begräbnis verweigern. Nun bekamen die Münchner Stadtväter Angst vor der Courage und ließen Balticus wissen, dass er nicht mehr erwünscht sei. Im Dezember 1559 zog er daher in die evangelische Reichsstadt Ulm, wo man ihn mit offenen Armen empfing, umso mehr als ihm die Münchner Stadtväter immerhin ein glänzendes Abgangszeugnis ausgestellt hatten.

Man war auch zu Recht nicht undankbar. Denn das Schultheater des Balticus war inzwischen schon fast eine europäische Berühmtheit. Der am Hof Herzog Albrechts V. tätige niederländische Universalgelehrte und Kunstkenner Samuel Quicchelberg (1529–1567), Verfasser eines Kommentarbands zu der im Auftrag des Herzogs angefertigten Prachthandschrift mit Orlando di Lassos *Bußpsalmen* (D-Mbs Mus. ms. A), ja vielleicht sogar der geistige Vater des ganzen Konzepts, hatte dem Balticus, überwältigt vom Erfolg des Josephdramas, zum *Daniel*<sup>29</sup> ein enthusiastisches Vorwort beigezeichnet, worin es u.a. heißt:

„Celebrabunt honorabuntque mecum viri boni & sinceri Martinum Balticum Bavarum, qui sub hoc coelo unus inter suos cives plurimum haec literaria studia excolit promovetque: ut merito decus suae patriae dici & haberi debeat.“

„Alle guten und aufrechten Männer sollen mit mir feiern und ehren den Bayern Martinus Balticus, der so wirkungsvoll wie kein anderer unter diesem Himmel Literatur und Bildung pflegt und fördert, so dass man ihn mit Recht eine Zierde seiner Vaterstadt nennen darf.“

Drei Jahre später war also München diese seine Zierde losgeworden.

<sup>29</sup> Gedruckt: *Drama comicotragicum Danielis prophetae* [...], Augsburg: Philipp Ulhart d. Ä., 1558 [VD16 B 245], das Zitat dort am Anfang [A 1 v].

## Das Jesuitentheater in Bayern

Zum Glück war sofort Ersatz zur Hand, nicht von den Münchnern herbeigeschafft, sondern von Herzog Albrecht V., der wohl auch an der Vertreibung des Schulpoeten nicht unbeteiligt gewesen war. Schon Ende 1559 lässt er von den herbeigeholten Jesuiten, deren Vordenker Petrus Canisius (1521–1597) schon früher über Balticus gelästert hatte, ein neues Gymnasium gründen, das offenbar der Poetenschule Paroli bieten sollte.<sup>30</sup> Das tat es auch: Dank der herzoglichen Sponsorentätigkeit war der Unterricht dort schulgeldfrei, es gab somit Latein zum Nulltarif, und bald klagte man bei der Stadt über Schülerschwund. Wenige Monate nach der Schuleröffnung, 1560, erleben wir schon die erste Dramenaufführung der Jesuiten.<sup>31</sup> Wie heute in München die städtischen Kammerspiele mit dem staatlichen Residenztheater in Konkurrenz stehen, so rivalisierten damals die städtische und die vom Herzog geförderte Bühne miteinander.

Damit begann in München im Zeichen der Jesuiten eine zweite große, noch prächtigere Zeit des Theaters. Ja, man kann sagen, dass dank diesem Jesuitentheater München eine Zeit lang die europaweit führende Theaterstadt war, bevor ihm das protestantische Straßburg den Rang ablief. Natürlich geschahen diese Aufführungen nicht ohne Musik – die uns nur leider wieder verloren ist.<sup>32</sup> So

<sup>30</sup> Canisius wird zitiert bei Ernst Dorn, *Der Sang der Wittenberger Nachtigall in München* [...], München 1917, S. 145. – Zum Jesuitengymnasium vgl. jetzt den prachtvollen Band von Julius Oswald u.a. (Hrsg.), *Serenissimi Gymnasium: 450 Jahre Bayerische Bildungspolitik vom Jesuitenkolleg zum Wilhelmsgymnasium München*, Regensburg 2010.

<sup>31</sup> Grundlegend war Karl von Reinhardstöttner, *Zur Geschichte des Jesuitendramas in München*, München 1889. Neuere Literatur speziell zu München erschließt das Einleitungskapitel von Barbara Münch-Kienast, *„Philothea“ von Johannes Paullin: Das Jesuitendrama und die „Geistlichen Übungen“ des Ignatius von Loyola* (Studien zur Literatur und Kunst, zugl. Diss. Marburg 1999), Aachen 2000, S. 21–72. Das Jesuitentheater allgemein wurde in wertvollen Untersuchungen behandelt von Fidel Rädle; zusammenfassend: Fidel Rädle, „Jesuit theatre in Germany, Austria and Switzerland“, in: Jan Bloemendal, Howard B. Norland (Hrsg.), *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe* (Drama and Theatre in Early Modern Europe, Bd. 3), Leiden, Boston 2013, S. 185–292. Vgl. auch Jean-Marie Valentin, *Les jésuites et le théâtre: 1554–1680; contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris 2001 (mit Verweis auf frühere Bücher). Besonders materialreich ist Frank Pohle, *Glaube und Beredsamkeit: Katholisches Schultheater in Jülich-Berg, Ravenstein und Aachen (1601–1817)* (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertssysteme; Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Bd. 46), Münster 2010.

<sup>32</sup> Generell zur Musik im Jesuitentheater: Scheitler, *Schauspielmusik* Bd. 2, S. 60–71, bes. ab S. 63, zu „Jesuiten-Opern“ S. 93–108; die erste ganz gesungene Oper gab es angeblich in Würzburg 1614, S. 93f.). Wichtig bleibt Willi Flemming, *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge*, Berlin 1923, S. 222–245 (VII. Kapitel: „Musik“) und bes. Max Wittwer, *Die Musikpflege im Jesuitenorden unter besonderer Berücksichtigung der Länder*

sollen die Chöre zum *Samson*, der 1568 zur Hochzeit von Herzog Wilhelm V. mit Renata von Lothringen aufgeführt wurde, von keinem Geringeren als Orlando di Lasso komponiert worden sein.<sup>33</sup> Höhepunkt dieser „Münchner Feste“, die hier nicht aufgezählt werden können, war der 1597 zur Einweihung von St. Michael dargebotene *Triumphus D. Michaelis*, mit fast 1000 Mitwirkenden und zahlreichen Musiknummern. Er wurde ausnahmsweise vor der neuen Kirche aufgeführt, denn in der Regel fanden Theateraufführungen in der Aula des Gymnasiums statt.

Auch das Jesuitentheater blieb ein Schultheater. Die Stücke wurden meist vom Lehrer der Abschlussklasse verfasst, der sog. Rhetorica, im selben klassischen Versmaß wie bei den Protestanten, deren Theater im 16. Jahrhundert zunächst führend gewesen war. Und natürlich sollte dadurch auch der rechte Glaube verbreitet werden (*propaganda fides*). Wir hören von spektakulären Bekehrungserlebnissen nach einzelnen Aufführungen. Dieses für München Gesagte gilt überall: Allein in Altbayern gibt es im Laufe eines knappen Jahrhunderts zehn Jesuitengymnasien,<sup>34</sup> in denen von Ingolstadt (gegründet 1556) bis Landsberg (gegründet 1631) Theater gespielt wird. Aber auch europaweit, etwa in Köln, Wien, Paris, Madrid blüht das Jesuitentheater, das für 100 Jahre die wichtigste Theaterinstitution bleiben sollte, und es entstanden dabei Dramen von bleibender literarischer Bedeutung.

## Freising wird wieder Kulturstadt

Aber wo bleibt die alte Kulturstadt Freising, auf deren „gelehrtem Berg“ (*Mons doctus*) einst Bischof Arbeo (8. Jh.), Deutschlands erster Historiker, und Bischof Otto (1112–1158), der größte Geschichtsphilosoph des Mittelalters, gewirkt hatten?<sup>35</sup> Freising bekommt erst spät, am Ende des 17. Jahrhunderts ein Gymnasium, genauer Lyceum.<sup>36</sup> Daran kann nur die Verschlafenheit der Freisinger Bischöfe schuld gewesen sein. Denn durch das tridentinische Konzil war längst ange-

*deutscher Zunge*, Diss. Greifswald 1934, S. 77–112 („Die Musik beim Theaterspiel“). Zu München vgl. Münch-Kienast, *„Philothea“*, S. 20–58.

<sup>33</sup> Die Belege bei Scheitler, *Schauspielmusik*, Bd. 2, S. 66 Anm. 25. Vgl. allgemein Franz Körndle, „Lassos Musik für das Theater der Münchner Jesuiten“, *Musik in Bayern* 72/73 (2007/2008), S. 147–158.

<sup>34</sup> Rainer A. Müller, in: Liedtke, *Handbuch*, S. 390–393.

<sup>35</sup> Vgl. den Abriss von Sigmund Benker, „Mons doctus: Wissenschaft und Literatur in Freising“, in: *Freising: 1250 Jahre Geistliche Stadt*, hrsg. von Sigmund Benker und Marianne Baumann-Engels, Freising 1989, S. 58–65.

<sup>36</sup> Vgl. zum Folgenden Joseph Punks, *Freising's höhere Lehranstalten zur Heranbildung von Geistlichen in der nachtridentinischen Zeit*, Freising 1885, S. 20–44.



ordnet worden, dass an allen Bischofssitzen Seminarien zur Klerikerausbildung geschaffen werden sollten. Aber die hiesigen Bischöfe waren oft nachgeborene Wittelsbacher, die auf diesem Bischofsstuhl entsorgt werden sollten, und so waren sie am Freisinger Kulturleben wohl weniger interessiert. Darum konstatierte Carl Meichelbeck OSB (1669–1734), Freisinger großer Historiker, der nicht nur an zukünftige Geistliche dachte, treffend (1729):<sup>37</sup>

„Frisinga olim dicebatur, & reapse erat *mons doctus*. Decursu vero annorum eo prolapsae fuere Frisingenses Musae, ut si capacia caeteroquin adolescentium Frisingensium ingenia ultra prima Latinae linguae rudimenta eluctari vellent, magnis sumptibus solum vertere, & alio migrare debuerint, ingenti sane Urbis et publicae ac privatae rei dispendio.“

„Einst hieß Freising und war wirklich ein *Mons doctus*. Im Laufe der Jahre aber waren die Freisinger Musen [Musen als Inbegriff der Bildung] so heruntergekommen, dass junge Leute, die sonst geistig begabt waren, wenn sie sich über die primitivsten Anfänge des Lateinischen hinauskämpfen wollten, mit großem Geldaufwand in die Fremde gehen und anderswohin ziehen mussten, was natürlich der Stadt ungeheure öffentliche und private Kosten verursachte.“

Erst Fürstbischof Joseph Clemens gründete 1692 ein *Seminarium episcopale*, das dann fünf Jahre später, 1697, abgelöst wurde durch das von dem rührigen und hochgebildeten Bischof Johann Franz Eckher<sup>38</sup> geschaffene neue Gymnasium: In ihm wurde zunächst klassische Lateinbildung (genannt *Humaniora*) in fünf Klassen unterrichtet, dann in einem fakultativen Oberbau die philosophisch-theologischen Fächer von Logik bis Kirchenrecht, so dass damit eine komplette Ausbildung zum Geistlichen in einem vollgültigen *Lyceum episcopale*<sup>39</sup> möglich wurde – wobei aber auch daran gedacht war, dass die sonstige nach höherer Bildung strebende Freisinger Jugend von nun an preisgünstig bei ihren Eltern wohnen bleiben konnte.

Eine kleine Sensation für Bayern war es aber, dass das neue Gymnasium nicht, wie sonst überall, den Jesuiten, sondern den Benediktinern übertragen wur-

<sup>37</sup> Carl Meichelbeck, *Historia Frisingensis*, tomus 2, Augsburg 1729, S. 423.

<sup>38</sup> Vgl. zu ihm bes. Benno Hubensteiner, *Die geistliche Stadt: Welt und Leben des Johann Franz Eckher von Kapfing und Liechteneck, Fürstbischofs von Freising*, München 1954, S. 156–167.

<sup>39</sup> Streng genommen hieß *Lyceum* nur die Oberstufe, aber man verstand den Namen bald im Sinne der *pars pro toto*.

de.<sup>40</sup> Warum? Der Benediktinerpater Romuald Haimlinger, der Eckher beriet,<sup>41</sup> konnte einiges zugunsten seines Ordens vorbringen: Benediktiner waren bereits vor Ort, im Kloster Weihenstephan, von wo sie, in Zusammenarbeit mit anderen Benediktinerklöstern tüchtige Lehrer zur Verfügung stellen konnten. Außerdem waren die in München dominierenden Jesuiten ein durchaus kämpferischer, programmatisch auf Ausbreitung des Glaubens ausgerichteter Orden: Freising, seit je die „geistliche Stadt“,<sup>42</sup> hatte da geringeren Bedarf; da genügten auch die milden Benediktiner. Vor allem aber war aus diesen längst ein gelehrter, auch kunstbessener Schulorden geworden, dessen Musteruniversität Salzburg, gegründet 1622, sich vor keiner anderen verstecken musste. Was dort auch auf dem Gebiet des Musiktheaters geleistet wurde, zeigt beispielhaft der Geniestreich des blutjungen Mozart, *Apollo et Hyacinthus* (1767), aufgeführt am 13. Mai 1767 in der Universitätsaula.<sup>43</sup>

### Musiktheater im Zeichen des Hl. Benedikt

Salzburg also war, in kleinerem Maßstab, Vorbild für Freising; und wie dort wurde von Anfang an musikalisches Theater gemacht.<sup>44</sup> Eine Auswahl musikalischer Schüler diente als Capellknaben (*Capellae musici*): Sie sollten „bei der Hofmusik in allen Ämtern, Vespern und andern Diensten [...] sowohl in dem Singen als andern Instrumenten sich brauchen lassen“.<sup>45</sup> Dafür waren sie, nur

<sup>40</sup> Zur Konkurrenz der Orden im süddeutschen und österreichischen Bildungswesen vgl. etwa Johannes Kistenich, „Forschungsprobleme zum katholischen Schulwesen im Alten Reich zwischen Reformation und Aufklärung (ca. 1530–1750)“, in: Heinz Schilling und Stefan Ehrenpreis (Hrsg.), *Erziehung und Schulwesen zwischen Konfessionalisierung und Säkularisierung: Forschungsperspektiven, europäische Fallbeispiele und Hilfsmittel*, Münster u.a. 2003, S. 101–128, dort S. 116f.

<sup>41</sup> Meichelbeck, *Historia Frisingensis*, S. 423f. Über eine eigene Beratertätigkeit schweigt Meichelbeck. Er gibt auch zu verstehen, dass die Ursprünge des Bistums dem Benediktinerorden zu verdanken seien, ohne dies auszuführen. Auf den geschichtsbewussten Eckher muss das Eindruck gemacht haben.

<sup>42</sup> Die Prägung stammt allerdings erst von dem Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich Riehl (19. Jh.).

<sup>43</sup> Zur Musik im Benediktinertheater vgl. Scheitler, *Schauspielmusik*, Bd. 2, S. 109–122. Grundlegend zum Salzburger Theater ist Heiner Boberski, *Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617–1778)* (Theatergeschichte Österreichs 6.1), Wien 1978.

<sup>44</sup> Die Existenz einer Freisinger Schuloper schon im 16. Jahrhundert behauptet ohne Beleg Karl Gustav Fellerer, *Beiträge zur Musikgeschichte Freisingers von den ältesten christlichen Zeiten bis zur Auflösung des Hofes 1803*, Freising 1926, S. 106, vgl. S. 102. Eine lebendige Darstellung des „Freisinger Barocktheaters“ (mit Schwergewicht auf der Frühzeit) gibt Hubensteiner, *Die geistliche Stadt*, S. 168–177.

<sup>45</sup> Zit. nach Punkes, *Freisingers höhere Lehranstalten*, S. 35f.

sie, internatsmäßig untergebracht, denn vor allem musste darauf geachtet werden, dass sie nicht heimlich Äpfel oder Birnen aßen, was als der Stimme sehr abträglich galt. Daneben gab es, bezahlt vom Fürstbischof, auch Hofsänger und eine an den Theateraufführungen beteiligte Hofkapelle, welcher der Kapellmeister (*Magister capellae episcopalis*) vorstand,<sup>46</sup> der oft auch als Komponist für die Schuldramen fungierte. Auch die Kosten der Ausstattung scheint der hohe Herr übernommen zu haben.<sup>47</sup> Im Übrigen aber war das Gymnasium bzw. Lyceum im Bereich des Künstlerischen auf seine hauseigenen Kräfte angewiesen, und diese Kräfte scheinen beachtlich gewesen zu sein. Allein die regelmäßig vom Lehrer der Abschlussklasse (*Rhetorica*), auch genannt *Pater Comicus*, in lateinischen Versen abzufassenden Dramentexte bzw. Libretti,<sup>48</sup> jedes Jahr ein neues,<sup>49</sup> würden heute fast jeden Lateinprofessor überfordern.

Schon ein Jahr nach Gründung des Gymnasiums, also am Ende des ersten Schuljahrs, gibt es die erste Aufführung (damals noch nicht im „Asamsaal“<sup>50</sup>), zu Ehren jenes Franzosen aus Arpajon, der im achten Jahrhundert Freisinger erster Bischof war,<sup>51</sup> obwohl er immer alle Kraft daran setzte, von dort loszukommen:<sup>52</sup>

<sup>46</sup> Einen Abriss der Geschichte der Freisinger Hofkapellmeister und anderer prominenter Musiker im 18. Jahrhundert bis zur Säkularisation gibt Fellerer, *Beiträge zur Musikgeschichte*, S. 110–157.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S. 106f.

<sup>48</sup> Ich spreche von den schon erwähnten Ends- oder Finalkomödien. Für sonstige kleinere Aufführungen einzelner Klassen (etwa der „Poeten“ oder auch der „Rudimentisten“), die ich in dieser Abhandlung unberücksichtigt lasse, war er nicht zuständig.

<sup>49</sup> In Salzburg wiederholen sich die Stoffe (nicht die Stücke!) gelegentlich, in Freising nicht.

<sup>50</sup> Mit dem Bau dieser sog. *Aula Gymnastica* wurde erst 1707 begonnen (Meichelbeck, *Historia Frisingensis*, Bd. 2, S. 439, ungenau Fellerer, *Beiträge zur Musikgeschichte*, S. 107); 1709 war sie vollendet (Meichelbeck, *Historia Frisingensis*, Bd. 2, S. 442). Eine Beschreibung der Bühnenverhältnisse gibt Schaller, *Rosner*, S. 42.

<sup>51</sup> Vergleichbaren Lokalbezug haben in den folgenden Jahren die Dramen über die Lokalhelden St. Sigismund (1699, Wolfgang Rinsweger, Musik: Georg Schnevoogl) und St. Nonnosus (1709, Placidus Ruisinger, Musik: Rupert Ignaz Mayr), S. Lambert (1712, Georg Zödl, Musik: Cajetan Kolberer). Zum großen Bistumsjubiläum und zur Einweihung des neugestalteten Doms (1724) griff Bischof Eckher noch einmal auf Korbinian zurück: *Zelus Divi Corbiniani* (Gualbertus Seger, Musik: Josef Antonin Planicky; siehe Fellerer, *Beiträge zur Musikgeschichte*, S. 119f.).

<sup>52</sup> Zit. nach der Originalperioche (vgl. unten Anm. 56). Die wichtigsten Daten aus sämtlichen ihm bekannten Periochen teilt mit F[rantz] A[nton] Specht, „Freisinger Schulkomödien (1698–1800)“, *Mitteilungen der Gesellschaft für Deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte* 1 (1891), S. 243–248, dort S. 243. – Da für das Schuljahr 1697/98 noch kein Professor für Rhetorik eingesetzt war, kann der Dichter dieses Dramas im Augenblick nicht ermittelt werden.

„Sanctus Corbinianus, primus Frisingensis ecclesiae sponsus. *Der Heilige Corbinianus/Erster Bischoff zu Freysing/et.c.* ] Pro distributione praemiorum in scenam datus à Musis Benedictinis Frisingensibus. Die & Septembris<sup>53</sup> [...] Modulos musicos composuit Adm. Reverend. & Eximius D. Georgius Schnevoogl, ad S. Paulum Canonicus, &c. [...] Ad Majorem Dei Gloriam & S. Sigismundi Honorem.“

„Der Hl. Korbinian, erster Bräutigam der Freisinger Kirche [...] Vor der Preisverteilung<sup>54</sup> auf die Bühne gebracht von den Freisinger Benediktinischen Musen. Am [...] und [...] September. Die Musik komponierte der sehr ehrenwerte und treffliche Herr Georg Schnevoogl,<sup>55</sup> Canonicus bei St. Paul usw. [...] Zum größeren Ruhm Gottes und zur Ehre des Heiligen Sigismund.“

Man scheute keine Anstrengung: Sogar der wackere Bär, den St. Corbinian zum Transport seiner Habseligkeiten auf der Reise zum Papst verwendete (und der dafür Wappentier von Freising und Papst Benedikt XVI. wurde), ließ sich auf der Bühne zähmen und in seine Dienstpflichten einweisen.

So wird fast bis zum Ende des Benediktinergymnasiums (1803) musikalisches Theater gespielt,<sup>56</sup> wobei freilich die letzte bezeugte Vorstellung (1800), wie schon seit 1781 üblich, in der ‚Barbarensprache‘ stattfindet,<sup>57</sup> ein Vorgeschmack auf das spätere Königliche Gymnasium (seit 1828), heute Dom-Gymnasium, wo Latein zwar noch fleißig gelernt, aber nicht mehr als Unterrichtssprache gebraucht

<sup>53</sup> Bei Drucklegung standen offenbar die genauen Septembertage für die Aufführung noch nicht fest.

<sup>54</sup> Die Verteilung der *praemia* an die besten Schüler erfolgt regelmäßig nach der (ersten oder zweiten?) Vorstellung.

<sup>55</sup> So die offenbar original, auch von Schnevoogl selbst gebrauchte Schreibweise. Zu ihm Fellerer, *Beiträge*, S. 108.

<sup>56</sup> Die von Domkapitular Martin von Deutinger gesammelten Periochen befinden sich chronologisch geordnet in der Bibliothek des Metropolitenkapitels München: Bd. 1 (1698–1748), Nr. 1–48; Bd. 2 (1750–1765), Nr. 1–30; Bd. 3 (1766–1800), Nr. 1–26; Signatur HBav 1596, 1597, 1598. Nur aus dieser Sammlung stammen die Angaben (bes. zu Titel, Datum und Komponisten) bei Specht, „Freisinger Schulkomödien (1698–1800)“, der, da er seine Quelle nicht nennt, den trügerischen Schein der Vollständigkeit erweckt. Eine ganz Südbayern umfassende (unvollständige) Liste gibt Walther Klemm, *Benediktinisches Barocktheater in Südbayern, insbesondere des Reichsstiftes Ottobeuren* (dort angegeben: „Sonderdruck aus Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige“), München 1938, S. 222–252. Einzelne Nummern erschließen die BSB und die UB München durch Digitalisate.

<sup>57</sup> Allerdings gab es schon 1724 zu den Bistumsfeierlichkeiten neben der lateinischen (oben Fn. 52) ausnahmsweise auch eine deutsche Oper; nicht bei Specht, „Freisinger Schulkomödien“. In Salzburg endet das lateinische Theaterspiel mit dem Regierungsantritt des sparsamen Bischofs Graf Colloredo (1772–1803), siehe Boberski, *Das Theater*, S. 30f., 77, bes. 127f. mit Anm. 47.



wird. Immerhin war auch damals noch ein Geistlicher für die Komposition zuständig: „Der Tiroler Landsturm im Franzosen Kriege. Eine Operette in zwey Aufzügen. Aufgeführt in Freysingen den 24., 29. April und 1. März. Die Musik ist von Herrn Abbè Franz Bihler.“<sup>58</sup>

### Zur Freisinger Aufführungspraxis

Wenn wir von der einen *Comedia Frisingana* absehen, erhalten wir einen Eindruck auch von der Musik dieser Dramen aus den schon erwähnten vom Freisinger Hofdrucker angefertigten Periochen (*περιοχαί*, wörtl.: Zusammenfassungen), die als Programmhefte dienten: Sie wurden im Lauf der Zeit zunehmend ausführlich, d.h. dass sie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts nur den Ablauf der Handlung (*argumentum*), gelegentlich auch die vertonten Texte (*textus musici*) wörtlich wiedergaben, mit deutscher Übersetzung, versteht sich,<sup>59</sup> wogegen später oft auch die ganzen ausführlichen Sprechtexte abgedruckt wurden.<sup>60</sup> Am Ende einer solchen Perioche stand immer das Verzeichnis der Mitwirkenden, säuberlich getrennt in *Musici* bzw. *Personae canentes* (Singrollen) und *Actores* (Schauspieler) bzw. *Personae agentes* (Sprechrollen). Die Doppelverwendung eines singenden Schauspielers war in der üblichen Dramaturgie nicht vorgesehen. Sollte also dieselbe Person bald singen, bald sprechen, wurde sie zweifach, mit einem Sänger und einem Sprecher, besetzt.

Innerhalb dieser beiden Verzeichnisse, *Catalogi* bzw. *Syllabi*, wurden die Darsteller mit ihren Rollen nun nicht wie bei uns nach dem sozialen Status der dargestellten Person (Kaiser, König, Edelmann, Bürger etc.), sondern nach ihrem schulischen Bildungsgrad nach unten absteigend geordnet.<sup>61</sup>

So etwa in unserer *Comedia Frisingana* bzw. mit Obertitel *Felix in fide constantia*. Nach dem „hochnoblen“ (*praenobilis*) Compositeur, dem Hoforganisten *Petrus Lapiér* (so geschrieben), folgen unter den *Personae Musicae* je ein Kandi-

<sup>58</sup> Zit. nach Specht, „Freisinger Schulkomödien (1698–1800)“, 248, der seinerseits die (von mir eingesehene) Perioche ausschreibt. Franz Bihler war immerhin ein ehem. Benediktiner; er wurde ein Jahr später zum Domkapellmeister in Augsburg berufen.

<sup>59</sup> Zuerst in *Cara Mustaffa* (1733) von Coelestin Leuthner, dann in *Neantias* (1636) von Gabriel Liebheit, beides ehrgeizige und innovative Dichter. Einen Gesamttext bot schon die (nicht zum Druck bestimmte) Handschrift von *Boni amici* (1702, Rinswenger), siehe unten Anm. 74.

<sup>60</sup> Zuerst in *Petrus Apostolus* (1747) von Liebheit, siehe unten S. 66.

<sup>61</sup> Die Reihenfolge innerhalb der Regelschule ist in aufsteigender Folge (wie bei den Jesuiten): *rhetores, poetae, syntaxistae, grammatastae, rudimentistae*. Dazu kommen als Oberstufe die Philosophen und Theologen und als Vorstufe die *principistae*. Eine Abbildung der Syllabi für die *Comedia Frisingana* bzw. *Felix in fide constantia* befindet sich hier: [https://epub.ub.uni-muenchen.de/24710/1/4P.lat.rec.1246\\_2\\_11.pdf](https://epub.ub.uni-muenchen.de/24710/1/4P.lat.rec.1246_2_11.pdf)

dat und ein Student der Theologie und des Canonischen Rechts. Beide waren nebenbei auch Hofsänger (*Bassista* bzw. *Tenorista Aulicus*). Soweit die Oberstufe. Dann kommen die Gymnasiasten im engeren Sinn, einer aus der Rhetorik (der 5. Klasse von unten gerechnet), dann zwei Schüler aus der Syntax (3. Klasse) und einer aus der Grammatik (2. Klasse). Zwei weitere Schüler heißen *Principistae*, was bedeutet, dass sie wegen noch mangelhafter Lateinkenntnisse in einer dem Gymnasium vorgeschalteten Vorschule trainiert werden.<sup>62</sup> Dasselbe Prinzip regelt auch die Reihenfolge der *Personae Actorum*, nur dass dort wegen besonderer Vornehmheit – es handelt sich um einen jugendlichen Ritter des Hl. Römischen Reichs – ein *Principista* ausnahmsweise schon an die zweite Stelle gesetzt wird. Aber immer geht es um die Würde des Akteurs, nicht der Rolle. Dabei sind natürlich auch die jeweils verkörperten Rollen (von denen oft mehrere durch einen Akteur bzw. Sänger gestaltet wurden) angegeben; aber, wie leicht zu sehen, dient der Katalog nicht dazu, sich im Stück zurecht zu finden, sondern besonders den Eltern die Leistungsfähigkeit der Schule zu demonstrieren. In den ersten Jahren dient diesem Zweck auch die horrenden Zahl von oft über 100 registrierten Mitwirkenden; später werden es nicht viel weniger sein; man subsumiert die Komparten dann aber unter einer Formel wie *Ceteros dabit theatrum* (die übrigen wird das Theater bringen).

Während der Komponist immer mit größter Ehrerbietung genannt wird, werden, wie auf unseren Opernzetteln, die von ihm dirigierten Instrumentalisten (wohl meist aus der bischöflichen Kapelle) nicht verzeichnet, denn dies war ja sozusagen ihre normale Dienstaufgabe. Verblüffend scheint uns dagegen, dass der für alle (besonders auch die nicht komponierten) Texte zuständige Dichter, der auch noch Regie führte und als eigentlicher Spiritus Rector gelten konnte, nirgendwo genannt wird. Stephan Schaller OSB in seiner wertvollen Biografie des Dichters Ferdinand Rosner OSB hat das damit erklärt, dass dieser Mann, weil er „Veranstalter“ war „sich aus Selbstbescheidung nicht selber nennen“ konnte.<sup>63</sup> Aber vielleicht liegen die Gründe z.T. anderswo. Vor allem war dadurch, dass immer der Lehrer der (abschließenden) Rhetorenklasse, als *Pater Comicus*, zumindest den Text der Finalkomödie schreiben musste (oben S. 58), für jeden Insider klar, wer der Verfasser war (und noch heute können wir ihn ja leicht identifizieren).<sup>64</sup> Außerdem mag eine Rolle spielen, dass von einem Angehörigen des Benediktinerordens, dem sich ja alle Lehrer zurechneten, in besonderer

<sup>62</sup> Der *principista* ist also nicht „principal singer“ bzw. „actor“, so Burnett, „The Freising Titus play“, S. 447.

<sup>63</sup> Schaller, *Rosner*, S. 46.

<sup>64</sup> Am einfachsten ist dies anhand des *Catalogus PP. Professorum Inlyti et Episcopalis Lycei Frisingensis 1697–1797*, München 1797 (Digitalisat über BSB). Eine Auflistung der Rhetorikprofessoren auch bei Fellerer, *Beiträge zur Musikgeschichte*, S. 108 (dessen Angaben aber

Weise Demut gefordert war: Am Ende der Periochen steht *U. I. O. G. D.*, d.h. *UT IN OMNIBUS GLORIFICETUR DEUS* („dass in allem Gott verherrlicht werde“, ein von St. Benedikt, Regel 57,<sup>65</sup> eingeschränkter Grundsatz). Das ließ sich einhalten, solange nicht der immer herausgehobene Komponist ausnahmsweise einmal Benediktiner war, wie öfter Johann Baptist Schmidhu(e)ber in den Jahren 1725 bis 1739. Dann kam er ohne Schaden für die Ehre Gottes doch auf den Programmzettel.

Über Ort und Zeit der Aufführung war schon zu Beginn die Rede. Neben der obligaten Schuljahresendkomödie Anfang September wurden kleinere Stücke (für die dann andere Professoren bzw. einzelne Klassen zuständig waren) auch zu Fasching gegeben. Größere Aufführungen fanden öfter auch zur Ehrung prominenter Personen statt, ganz besonders zum Amtsantritt eines neuen Fürstbischofs (vgl. unten S. 79). Aber auch mit den Ends- bzw. Finalkomödien wurde ihm gehuldigt, so dass regelmäßig zu lesen stand:<sup>66</sup> *Domino N. N. Principi et Episcopo [...] in humillimum Obsequium dedicata a Musis Benedictinis Episcopalis lycei Frisingensis* („Dem Fürstbischof N. N. in demütigster Huldigung geweiht von den Benediktiner Musen des bischöflichen Lyzeums Freising“): Ist nicht *Musae Benedictinae* eine schöne Bezeichnung für diese zugleich klassisch-antike und christliche Theatertruppe?

### Zur Dramaturgie von Musik und Sprechtheater

Klassisch-antik war der Idee nach die Verbindung von Sprechtheater und Musik, denn ein reines Sprechtheater gab es ja in der Antike nicht. In der griechischen Tragödie sangen tanzende Chöre zwischen den einzelnen Akten; in der römischen Komödie z.B. des Plautus begleitete eine *tibia*, ein Vorläufer unserer heutigen Rohrblattinstrumente, die Darsteller zu rezitierten Texten und zu förmlich gesungenen Arien. Dessen war man sich in der Frühen Neuzeit (ja bis ins 19. Jahrhundert, wo Mendelssohn und andere z.B. Sophokles vertonten) noch weithin bewusst, und so waren Schuldramen von Anfang an, wie wir gesehen haben, in der Regel musikalische Singspiele. Dabei entsprach nun aber in

nicht immer korrekt sind), dort auch S. 108f. die Komponisten (mit Beschränkung auf Freisinger Namen).

<sup>65</sup> Das Kapitel beginnt mit den Worten: *Artifices si sunt in monasterio, cum omni humilitate faciant ipsas artes, si permiserit abbas* („Gibt es Kunstverständige [Künstler und Handwerker] im Kloster, so sollen sie ebendiese Künste mit aller Demut betreiben, wenn der Abt es erlaubt hat.“). Dies wird im Folgenden auch weiter ausgeführt. Zur *humilitas* siehe generell cap. 7.

<sup>66</sup> Jedenfalls von 1707 an. In den ersten Jahren scheint Fürstbischof Franz Eckher auf diese Widmung verzichtet zu haben.

Freising das Verhältnis von Gesungenem und Gesprochenem nicht etwa demjenigen, welches wir aus der gängigen Barockoper gewohnt sind, wo im Sprechtext – evtl. auch im halb gesprochenen Rezitativ – eine einheitliche Handlung fortgeführt wird, die dann in Arien, Duetten, Terzetten usw. gewissermaßen reflektiert wird. In Freising bildete sich vielmehr, wie zum Teil schon in Salzburg, die eigentümliche Sitte heraus, die Handlung des Sprechtextes mit einer davon unabhängigen Musikhandlung zu verknüpfen, ja zu verschränken: Im Fall unseres Dramas *Felix in fide constantia* spielt nur die gesprochene Handlung in Japan, die Musikhandlung dagegen, die eigentliche *Comedia Frisingana*, nimmt ihren Stoff, wie sich zeigen wird, aus dem Alten Testament (Abraham und Isaak). Dabei ist die Struktur des Ganzen in der Regel so angelegt, dass zwischen drei Akte (meist *Partes* genannt) der Sprechhandlung zwei Akte der musikalischen Nebenhandlung (*Chori*) eingefügt sind, wozu in der Regel noch ein musikalischer *Prologus* und ein ebensolcher *Epilogus* kommen. So ergibt sich – prinzipiell – wie in der antiken Tragödie ein regelmäßiger Wechsel von Gesprochenem und Gesungenem: *Prologus* (mus.) – *Pars I – Chorus I* (mus.) – *Pars II – Chorus II* (mus.) – *Pars III – Epilogus* (mus.).

Das war nicht von Anfang an so gewesen. Was die Zahl der Akte angeht, so beginnt man sich erst 1715 mit Gregor Zödl's *Alexander Martyr* auf die von da an fast verbindlichen drei Akte<sup>67</sup> festzulegen und damit von der vorbildlichen Antike abzuweichen (Horaz, *Ars poetica* 189 *Neve minor neu sit quinto productior actu/fabula ...*; „Weder kürzer noch länger als der fünfte Akt soll das Drama sein ...“).<sup>68</sup> Gabriel Liebheit, Verfasser von *Felix in fide constantia*, gibt dafür in der dramentheoretischen Vorrede zu einem späteren Stück, *Peccati Furiae* (1748), eine kuriose Erklärung:<sup>69</sup> Die Griechen und Römer hätten fünf Akte gebraucht, um den dramatischen Knoten zu schürzen. Heute könne man aber den Zuschauern nicht mehr zumuten, „sechs Stunden oder mehr im Theater auszuhalten“ und so sei man denn mit drei Akten zufrieden. Das klingt einleuchtend, ist aber nicht richtig. Ein Stück wie *Felix in fide constantia* ist wesentlich länger als eine antike Tragödie, die wegen der Kürze der Akte in der Regel nicht über zwei Stunden hinausgeht. Vielleicht verwechselt Liebheit hier die Aufführungsdauer mit der Zeit, die er braucht, um mit seiner Rhetorikklasse ein Drama zu

<sup>67</sup> Nicht ebenso in Salzburg, wo sich Dreiakt- und Fünfaktschema durchweg die Waage halten, siehe Boberski, *Das Theater*, S. 121f.

<sup>68</sup> Vorher hatten nur S. *Corbinianus* (1698) und *Gloriosa constantiae ... victima* (1707) drei Akte. Nach 1717 sind wiederum Stücke in fünf Akten so selten, dass sie nur die Regel bestätigen: *Phoenix Christianus* (1728) und *D. Joannes Nepomucenus* (1729), beide von Coelestin Leuthner, sowie *Sigebertus ... occisus* (1753) von Florian Scheyerl. Der *Antiochus* (1729) mit nur zwei Akten ist keine Finalkomödie, sondern eine *Meditatio*.

<sup>69</sup> Für den ausführlichen Text siehe den Anhang zu diesem Beitrag.

lesen – oder er mogelt einfach, um eine moderne Gewohnheit vor dem Vorbild der Antike zu rechtfertigen.

Auch die im Jahr 1739 schon fest etablierte Gewohnheit, in den musikalischen *Chori* die Haupthandlung durch eine Zweithandlung zu spiegeln, hat sich in Freising erst allmählich herausgebildet.<sup>70</sup> Auch hier wird das Vorbild der Antike allmählich verlassen bzw. umgestaltet: Zunächst haben die (meist vier) *Chori* noch keine eigene Handlung, sondern beschränken sich darauf, entweder moralische Betrachtungen anzustellen oder zur Haupthandlung Stellung zu nehmen. So preist im frühesten Drama *S. Corbinianus* (1698) der erste *Chorus* die „goldene Mitte der Bescheidenheit“ (wohl nach Horaz, *carm.* 2,10), der zweite empört sich (im Sinne des oft cholischen Korbinian) über die sittenwidrige Hochzeit von Herzog Grimoaldus. Beide entsprechen damit den horazischen Vorschriften, wonach der Chor an der Handlung Anteil nehmen (*Ars poetica* 193–201) und diese moralisch kommentieren soll (198f.). Dabei können in Freising aber offenbar schon einzelne Sänger bestimmte Rollen verkörpern. Im *S. Corbinianus* singt ein einzelner Choreut die *Aurea Mediocritas* (Goldene Mitte). In Wolfgang Rinswergers Drama *Poenitentia gloriosa* (1699) besteht der zweite *Chorus* in einer musikalischen Disputation zwischen *Tyresias* [*sic*], der die Blindheit preist, *Argus*, der die Augen lobt und *Ratio*, die gut stoisch ein Leben ohne böse Affekte empfiehlt. Hier besteht durch diese Rollengliederung also schon ein Ansatz zur späteren Dramatisierung, den man auch in Augustinus Mayrs *Ernestus pius* (1703) spürt. Prinzipiell bleibt man aber noch im Rahmen der horazischen Vorschrift, wobei der Chor, soweit das aus den Periochen ersichtlich ist, gelegentlich noch enger als in *S. Corbinianus* in die Handlung eingebunden wird (so in *Pastor regius*, 1718; *Andronicus*, 1720; *Amazon Galliae*, 1721). In der erwähnten *Poenitentia gloriosa* und in Coelestin Leuthners *Phoenix Christianus* (1728) wird einer der *Chori* durch Waffentänze (*Saltus militum*) ersetzt; in *Boni amici* (1702, Rinsweger) prophezeit ein tanzender Chor dem Chorsanus seine künftigen Schicksale. Auch Ballett und Tanz sind ja antikes Erbgut, das wohl öfter durchschlägt als die Periochen zeigen.

Eine Novität bezüglich des *Chorus* bringt dann der *Nepomucenus* (1729, Leuthner).<sup>71</sup> Die *Chori* II und IV sind hier Embolima, glatt auslösbare Einlagen mit Szenen aus dem Leben der Bauern und Studenten; die *Chori* I und IV enthalten

<sup>70</sup> Wohl in Parallele zu Salzburg, wo nach Alfons Isnenghi („Das Theater an der alten Salzburger Universität“, in: Hans Wagner (Hrsg.), *Universität Salzburg. 1622–1962–1972. Festschrift*, Salzburg 1972, S. 173–192, dort S. 189) „zum ersten Male 1718 und ab 1727 immer häufiger [...] die Theaterstücke [...] eigentlich aus zwei Dramen“ bestanden: „Aus einem Sprechstück und einer Oper. [...] Die Oper zeigte eine Parallele zur Handlung des Sprechstückes.“

<sup>71</sup> Zu diesem eigenwilligen Dramatiker (und Historiker) vgl. Boberski, *Das Theater*, S. 171f.

dagegen je eine eigene, selbstständige Handlung, die der Haupthandlung des Sprechtexts inhaltlich entspricht: aus dem Alten Testament die Prophezeiungen von Sedecia und Micha an Ahab (*Chronica* II,18); aus dem Neuen Testament Johannes der Täufer. Diese beiden *Chori* sind also nicht miteinander verbunden. Ähnlich experimentiert Leuthner in *Pelagius Hispaniae rex* (1730), wo die *Chori* I und II zwei verschiedene alttestamentarische Episoden bieten (Sennacherib und Achitophel), zu denen zwei weitere in *Prologus* (Samuel) und *Epilogus* (Joseph) kommen. In *Cara Mustaffa* (1733) wagt er es dann zum ersten Mal, in einem der *Chori* eine mythologische Szene, Flug und Sturz des Icarus, musikalisch gestalten zu lassen. Dass Leuthner, was damals noch ungewöhnlich ist, die Texte zur Musik, also nicht nur deren Inhalt, in der Perioche abdrucken lässt, zeigt seinen Stolz. Sein Nachfolger als *Pater Comicus*, Magnus Faber, folgt ihm in *Ricardi ... interitus* (1734) darin, dass er verschiedene Texte des Alten Testaments für die *Chori* verwendet.

### Gabriel Liebheit schafft die verbindliche Form

Gabriel Liebheit, der Verfasser von *Felix in fide constantia*, der in Nachfolge Fabers als Rhetoriklehrer für das Theater zuständig ist und dies vorerst sieben Jahre lang bleibt, geht einen entscheidenden Schritt weiter: Die beiden *Chori* des unter Diocletian spielenden Märtyrerdramas *Neanias* (1736)<sup>72</sup> bringen nicht nur erstmals eine Begebenheit des Neuen Testaments bzw. der Apostelgeschichte auf die musikalische Bühne, sie sind vor allem auch chronologisch aufeinander abgestimmt: Der Apostel Paulus wird zuerst angeklagt, dann wird er enthauptet. Hier haben wir also schon das spätere Schema der zwei Handlungen, ebenso ein Jahr später in *Fides conjugalis* (1737), wo die keusche Susanna in den *Chori* erst angeklagt, dann freigesprochen wird (wozu Liebheit den *Textus musicus* drucken lässt). In *Amici omnia perdidimus* (1739) gibt dann König Antiochus Epiphanes (Anfang 2. Jh. v. Chr.) den Stoff für die beiden miteinander verknüpften *Chori*.

Wir überspringen nun vorläufig unsere *Comedia Frisingana* und betrachten Liebheits und seiner Nachfolger weitere Entwicklung. In *Rarae gratitudinis monumentum* (1740) treten in den beiden *Chori* Orestes und Pylades auf – es handelt sich also, wie bei Leuthner, aber diesmal in zwei zusammenhängenden *Chori*, um einen heidnisch-mythologischen Stoff. In *Clementia regni prodroma* (1741) greift Liebheit wieder auf das Buch der Könige (David und Semei) zurück, sein Nachfolger Ottmar Pals in *Vindicta Christiana* (1742) auf den, neben Abraham,

<sup>72</sup> Dieses und drei weitere Dramen von Liebheit der Jahre 1737 bis 1740 (sowie zwei Dramen anderer Verfasser) sind handschriftlich erhalten im Konvolut clm 2204 der BSB, vgl. Burnett, „The Freising Titus play“, S. 413.



beliebtesten Stoff des Schuldramas, Joseph und seine Brüder. Auch in *Filialis pietas* (1743) und *Ernestus Boicus* (1744) bleibt Pals in den *Chori* bei Themen aus dem Alten Testament, ebenso Augustin Mayr in *Virtus matura* (1745).

Liebheits Struktur hatte sich also durchgesetzt und er konnte zufrieden sein mit der Leistung, dem Freisinger Schuldrama seine quasi verbindliche Form gegeben zu haben. Als er 1746/7 erneut die Rhetorikklassik übernimmt, wagt er in *Petrus Apostolus* (1747) weitere Neuerungen, auf die er so stolz ist, dass er in der Perioche zum ersten Mal seinen gesamten Text, auch den der Sprechhandlung, abdrucken lässt (was noch lange Zeit unüblich bleibt<sup>73</sup>): Denn hier liegt erstmals ein biblischer Stoff, wie er bisher den *Chori* vorbehalten war, der Sprechhandlung zugrunde (sogar Christus erscheint!). In den *Chori* selbst treten allegorische Figuren auf: *Roma*, die den Religionsstifter Numa von den Toten beschwört, erkennt mit Hilfe der *Religio Christiana*, gegen die Proteste der *Scientia profana*, aus den sibyllinischen Büchern die Verfehltheit ihres polytheistischen Irrglaubens.

### Allegorisches und Historisches im Freisinger Theater

Dass solche allegorischen Gestalten ihren Ort im musikalischen *Prologus* und *Epilogus* haben – in *Petrus Apostolus* sind es im *Prologus* die *Idololatria* (Gottlosigkeit), die *Divina Providentia* (Göttliche Vorsehung) und der *Genius D. Petri*, im *Epilogus* wiederum *Roma* und *Christiana religio* –, ist nichts Neues, sondern feste Tradition seit den Anfängen des Freisinger Theaters. Schon im ältesten Stück, *S. Corbinianus*, erläutert die *Divina Providentia* im *Prologus* ihre Pläne; und sie bleibt in Freising für alle Zeiten die prominenteste Prologfigur, sorgt sie doch meist dafür, dass alles gut ausgeht, oft in Auseinandersetzung mit der ihr konträren *Fortuna*. Statt eigentlicher Allegorien können in anderen Stücken auch griechisch-römische Götter auftreten, also alle Arten von Wesen, die nicht real sind, sondern in eine Art Zauberwelt gehören. (So erinnern viele Prologe an die mit musikalischen Götterszenen beginnenden Zauberpossen von Ferdinand Raimund.) Sonderbar ist aber in den frühen Stücken, dass allegorische Gestalten wie *Idololatria* und *Ecclesia Frisingensis* im *S. Corbinianus* auch in die Sprechhandlung eingreifen können. Dadurch werden die Grenzen zwischen gesprochener und gesungener Handlung verwischt, ebenso wie durch die Gepflogenheit, in die Sprechakte gelegentlich einzelne Lieder einzulegen.<sup>74</sup> Das ist aus den

<sup>73</sup> Liebheit könnte auch dafür gesorgt haben, dass die (noch nicht gedruckten) Sprechtexte seiner früheren Dramen wenigstens handschriftlich erhalten blieben (siehe vorige Anm.). Drucken lässt er den Sprechtext auch in *Peccati furiae* (1748); später macht dies vor allem Ferdinand Rosner, dessen meisterhafte, exakt nach Seneca gearbeitete Trimeter auch die von Liebheit übertreffen.

<sup>74</sup> So scheint *S. Corbinianus* (1697) in Act. II sc. 8 ein Jagdlied von Rodoaldus zu enthalten;

Periochen, so lange uns nur ein *Argumentum*, kein Text mitgeteilt wird, schwer zu erkennen und muss einer ausführlicheren Untersuchung, als sie hier möglich ist, vorbehalten bleiben.

Liebheits letztes Freisinger Musikdrama, zugleich das erste von Placidus von Camerloher vertonte und damit eine neue Epoche einleitende Drama *Peccati Furiae* (1748), enthält eine moralische Botschaft, die nicht der christlichen Religion, sondern einer Rede Ciceros (*In Pisonem* 46) entnommen ist. Liebheit stellt sie auch als Motto seinem gedruckten Stück voran: Schrecklichste Strafe für den Verbrecher ist das böse Gewissen. (Dies ist nebenbei ein schönes Beispiel dafür, wie die „Benediktinischen Musen“ im Sinne eines christlichen Humanismus die heidnische Antike einbeziehen.) Das wird gezeigt an Herzog Abel von Schleswig, der seinen Bruder Erich, König von Dänemark, erschlägt. In der Musikhandlung wird dies durch Kains Brudermord gespiegelt, wo natürlich Abel nicht der Mörder, sondern der Ermordete ist. Die *Chori* präluieren hier genau dem jeweils nachfolgenden Akt. Der *Prologus* nimmt die Handlung des ganzen Stücks vorweg; und da nach den Gesetzen der Freisinger Bühne eine historische Person dort nicht auftreten soll, wird *Ericus* vorerst ersetzt durch einen *Genius Erici*, der von einer heuchlerischen Bruderliebe (*Amor fraternus*) hinter das Licht geführt wird. Ein gutes, wirkungsvolles Stück, in dem Liebheit, im Gegensatz zum oft blutrünstigen Jesuitentheater, den Mord selbst nicht auf die Bühne bringt, sondern nur in einer Art Teichoskopie kommentieren lässt.

der Inhalt von Act. III sc. 9 (*vitae solitariae ... coelestes deliciae depraedicantur*, „die himmlischen Freuden des einsamen Lebens werden gepriesen“) weist ebenfalls auf ein Lied. In *Boni amici* (1702) vom bekannten Salzburger Wolfgang Rinsweger (Boberski, *Das Theater*, S. 166–168) dem ersten und lange Zeit einzigen Freisinger Drama, dessen Gesamttext (zwar nicht in der Perioche, aber in einer Handschrift) uns erhalten und damit einigermaßen kenntlich ist, enthalten sowohl *Prologus* und *Epilogus* als auch die drei *Chori* Prosapartien, vermischt mit gesungenen Reimversen, ja diese Mischform findet sich ebenso in Act. 1 sc. 3 und 6 (wo allegorische Personen auch im Sprechakt auftreten), Act. 4 sc. 5, Act. 5 sc. 4 und 7, wozu, um die Buntheit voll zu machen, nach Act. 4 statt des *Chorus* ein Totentanz (*Saltus umbrarum*) kommt, in Act. 4 sc. 3 sogar deutsche Liedtexte! Bei den Sprechversen selbst handelt es sich um (nicht immer korrekte) Trimeter. Manche frühen Stücke dürften annähernd ebenso unregelmäßig bunt gewesen sein, ohne dass die Periochen dies noch erkennen lassen. Auch in Rinswegers *Thesaurus absconditus* (1709), gespielt zur Einweihung der neuen (Theater-)Aula, bevölkern allegorische Gestalten die Sprechakte, ohne dass uns klar würde, wie weit sie singen (die Musik wäre von dem berühmten Rupert Ignaz Mayr gewesen). In Coelestin Leuthners *D. Johannes Nepomucenus* (1729), wovon wir außer der Inhaltsangabe (handschriftlich) nur die *textus musici* haben, bieten *Prologus* und *Chori* jeweils Reimprosa gemischt mit gesungenen Reimversen. (Ähnlich in dessen erbaulichen *Dramata Parthenia*, Salzburg 1736, wo bald lateinische, bald auch deutsche Lieder in die gesprochene Prosa eingebaut werden.) Auch noch später, wo die Form der Schuloper strafreguliert ist, kann dergleichen gelegentlich vorkommen. So werden z.B. in allen drei Akten (*partes*) von *Libertas gloriosa* (1765, Ferdinand Rosner) Arien eingelegt.

Ein kurzes Wort noch zu den Inhalten der sonstigen Sprechhandlungen. Sofort fällt auf, dass im Gegensatz zum protestantischen Schuldrama,<sup>75</sup> aber auch zum Benediktinerdrama in Salzburg,<sup>76</sup> biblische Stoffe, mit der erwähnten Ausnahme des *Petrus Apostolus* so gut wie völlig fehlen. Sie sind der Musik vorbehalten. Dafür erscheinen die Heiligen, neben den Lokalpatronen Korbinian, Sigismund, Nonnosus usw.<sup>77</sup> etwa Alexander, Modestus, Eudocia, Hildegard, Thomas Morus, Johanna von Orleans (*Amazon Galliae*) u. v. a. In den ersten Jahren sind historische Stoffe immer mit solchen Heiligen verknüpft; dann gibt es aber 1725 (von Gualbertus Seger) zum ersten Mal ein historisches Drama mit einem rein heidnischen Sujet: *C. Julii Caesaris et Cn. Pompeji [sic] Magni infelix ambitio*, und von nun liefert auch weiterhin das alte Rom (wie in Salzburg) Stoffe: Camillus, Augustus, Mithridates (dessen Selbstmord sogar verherrlicht wird); aus der spärlicher bedachten griechischen Geschichte<sup>78</sup> stammt Periander von Korinth, aus der persischen Abdolonymus; die mittelalterliche und neuere Geschichte geht von Wamba, dem König der Westgoten, bis zu Kurfürst Maximilian I. von Bayern; darunter sind Franzosen, Engländer, Spanier, Portugiesen, Polen, Türken. Auch Frauen dürfen auftreten, meist aber nur, wenn sie heilig sind. Immerhin gibt es auch eine Würzburger Kokotte, Geilana, die unter Mitwirkung des „Venusbuben“ Cupido den *Ernestus pius* (1703) zu Zauberkünsten verführt, so dass dieser schließlich unter das Beil des Henkers kommt. Auch sonst ist man nicht immer frauenfreundlich. Der erste *Chorus* schon des zweiten Dramas (*Poenitentia gloriosa*, 1699) hat zum Thema *Quantum malum, mala Uxor!* (Was für ein Übel ist ein schlimmes Eheweib!). Doch darauf liegt kein einseitiger Akzent. Insgesamt wird alles aufgeboten, was aus der Geschichte gut und teuer ist, ohne dass ein Stoff, geschweige denn ein ganzes Stück im Laufe des 18. Jahrhunderts wiederholt würde. Und leicht malt man sich den Spaß der Schüler aus, die sich dank der Fantasie und historischen Bildung ihrer *Patres Comici* in verschiedenen Weltgegenden, Jahrhunderten und Kostümen tummeln durften. Dass die moralische Botschaft, auch wenn das Stück heidnisch ist, nicht fehlt, versteht sich.

<sup>75</sup> Vgl. Metz, *Das protestantische Drama* (passim).

<sup>76</sup> Boberski, *Das Theater*, S. 100f.

<sup>77</sup> Vgl. oben Anm. 51.

<sup>78</sup> Hier verfuhr man wie im heutigen Kino, in dem von Griechen allenfalls Alexander der Große auftreten darf, kein Perikles und kein Sokrates, wogegen die Römer Caesar und Nero die unbestrittenen Leinwandhelden sind.

## Text und Musik in der Freisinger Schulooper

Was das Verhältnis von Text und Musik angeht, ist man in Freising keine eigenen Wege gegangen, sondern hat sich der allgemeinen Entwicklung der Musik- bzw. Bühnengeschichte angeschlossen. Danach gibt es für lateinisches Sprechen und Singen zwei grundsätzlich verschiedene Verssysteme. Der Sprechvers, gemeint ist immer der jambische Trimeter (bzw. Senar), gehorcht den Gesetzen der antiken Prosodie, die zwischen kurzen und langen Silben unterscheidet: *syllaba longa brevi subiecta vocatur iambus* (Horaz, *Ars poetica* 247: „Eine lange Silbe einer kurzen folgend heißt Jambus“). Die Regeln dieses Trimeters, der nie zum Singen bestimmt war, sind von Aischylos bis Seneca im Wesentlichen unverändert geblieben.<sup>79</sup> Reuchlin hat sie im *Henno* (oben S. 49) wieder aufgenommen; und seitdem ist dies der Sprechvers des lateinischen Theaters geblieben. Vereinfachte Form (ohne Auflösungen):  $\bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} - \cup \approx$  (z.B. *Liebeit, Peccati Furiae* I 1,15 *Tuā videre vindicatum dexterā*). In den gesungenen Versen dagegen spielt in unserer Zeit die antike Silbenquantität keine Rolle mehr.<sup>80</sup> In ihnen kommt es, wie in unseren neuhochdeutschen Versen, auf Silbenzahl, Akzentfall und vor allem den Reim an. Man spricht von rhythmischer Dichtung. Wobei hier wiederum in der Sprache des Theaters zwei Erscheinungsformen zu unterscheiden sind. In der Form, die etwa unserem Rezitativ entspricht, wird nur der Reim strikt beachtet. So singt am schon zitierten Beginn der *Comedia Frisingensis* die *Idololatria*:

Agite sociae!  
Ordinandae sunt insidiae  
Christianae animae:  
aut fidem deseret,  
fideique delira somnia  
aut se perdet et omnia.

Auf, ihr Genossinnen!  
Nachzustellen gilt es  
der christlichen Seele:  
Entweder gibt sie auf ihren Glauben  
und die törichten Träumereien des Glaubens,  
oder sie wird sich und alles verlieren.

In der darauf folgenden *Aria*, die schon durch diese Überschrift, *Aria*, als Gesangstext ausgewiesen ist, ist sowohl die Silbenzahl als auch der Akzentfall (xXxXxXxX) streng reguliert, und die Reime werden nicht nur parallel, sondern auch verschränkt angeordnet, hier:

<sup>79</sup> Ich unterscheide hier und im Folgenden der Einfachheit halber nicht zwischen dem griechischen Trimeter (der auch der Vers Senecas ist) und dem freieren Senar der römischen Komiker, der in Freising meist praktiziert wird (nicht z.B. von Rosner!).

<sup>80</sup> Ich behandle dies so ausführlich, da unsere Nachschlagewerke einen hier völlig im Stich lassen.

Reimschema		
Non aerae hic Etesiae,	A	Hier wehen keine kühlenden Lüfte,
non uvae Philotesiae,	A	hier sind keine Trauben im Freundschaftsbecher, <sup>81</sup>
non blanduli amores:	B	hier gibt es keine zärtlichen Liebesfreuden.
Succedent illis Africi	C	Statt jener weht Gluthauch aus Afrika,
et his crateres Colchici	C	statt dieser gibt es Mischgetränke aus Kolchis, <sup>82</sup>
amoribus furores.	B	statt Liebesfreuden Wahnsinnsattacken.

Dies gilt für alle Liedtexte im engeren Sinn, also Duette und Terzette (die gerade in der *Comedia Frisingana* nicht vorkommen), auch für Chorlieder. Sie klingen wie italienische Opernarien, -duette usw., und so nimmt man gewöhnlich an, dass hier die italienische Oper auf das deutsche Schultheater durchgeschlagen habe. Aber das ist nur die halbe Wahrheit.

### Die klassische Metrik in der Musik der Neuzeit

Gehen wir zurück an die Anfänge des lateinischen Theaters in Deutschland. Die Übernahme des lateinischen Sprechverses machte von Anfang an keine großen Schwierigkeiten, wohl aber die der lyrischen, zum Singen bestimmten Verse besonders des Horaz,<sup>83</sup> mit denen sich im 16. Jahrhundert die Komponisten weidlich geplagt haben. Conrad Celtis, auch als Musiker bahnbrechend, hatte einen Weg gezeigt, wie diese Verse korrekt musikalisch umzusetzen seien: Man gebe der langen Silbe gemäß der antiken Überlieferung den doppelten Notenwert der halben. Diesen Weg sind große Komponisten wie Ludwig Senfl, Paul Hofhaimer und andere in Chorwerken gegangen.<sup>84</sup> Auf der Bühne aber konnten sich diese Experimente

<sup>81</sup> Nach *crater philotesius*: ein Becher, aus dem man zum Zeichen der Liebe bzw. Freundschaft gemeinsam trinkt.

<sup>82</sup> Dort ist Medea, die berühmteste Zauberin, zu Hause.

<sup>83</sup> Erst seit dem 19. Jahrhundert bezweifeln viele Gelehrte, dass Horaz seine *carmina* für den Gesang geschrieben hat.

<sup>84</sup> Grundlegend (wenn auch nicht immer überzeugend) zu dieser „Humanistenode“ (deren erstes gedrucktes Zeugnis die *Melopoeiae*, Augsburg 1507, des Celtisschülers Petrus Tritonius sind) ist nach wie vor Rochus von Liliencron, „Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts“, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 3 (1887), S. 26–91 (mit den Noten). Sonstige Notenbeispiele bei Joachim Draheim und Günther Wille (Hrsg.), *Horaz-Vertonungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart: Eine Anthologie*, Amsterdam 1985. Instruktiv zu der Gattung sind bes. die Arbeiten von Karl-Günther Hartmann, *Die humanistische Odenkomposition in Deutschland: Vorgeschichte und Voraussetzungen* (Erlanger Studien, Bd. 15), Erlangen 1976 und Martin Staehelin, „Horaz in der Musik der

nur sehr mühsam durchsetzen.<sup>85</sup> Warum? Die Metren besonders des Horaz, wenn man sie so auffasste, sperrten sich gegen das moderne Taktbedürfnis, das schon im 16. Jahrhundert fühlbar nach seinem Recht verlangt. Ein Sapphiker dieser verbindlichen Form — ◡ — — — ◡ ◡ — ◡ — ≈ lässt sich, wenn man lange und kurze Silben im Verhältnis von 2:1 ansetzt, wie man ihn auch dreht und wendet, nicht in isochrone Abschnitte, also Takte, einteilen. So wagte selbst Celtis, obschon er seinen Schülern die von ihm präferierte musikalische Form einübte, es dennoch nicht, Sapphiker dieser Art vor Kaiser Maximilian und seiner italienischen Gattin Bianca Maria Sforza beim *Ludus Dianae* (oben S. 49) darzubieten, sondern er wick auf eine populäre Rhythmisierung aus, bei der ohne Rücksicht auf die Silbenquantitäten, die Akzentsilben auf die starken Taktteile zu stehen kamen.<sup>86</sup> (Es war der Rhythmus, in dem wir heute noch etwa „Herzliebster Jesu“ singen). Dies bleibt, pauschal gesprochen, die im 16. Jahrhundert (etwa auch bei Orlando di Lasso) vorherrschende Art, antike, metrische Versmaße zu vertonen. Natürlich gab es auch Versuche, die originalen lyrischen Verse durch bestimmte Dehnungen so zu begradigen, dass sie dem musikalischen Bedürfnis entsprachen,<sup>87</sup> aber es blieb das Bewusstsein, dass dies eigentlich nicht ganz korrekt sei. Und so standen sich zwei

Neuzeit“, in: Walther Killy (Hrsg.), *Geschichte des Textverständnisses am Beispiel von Pindar und Horaz* (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 12), München 1981, S. 195–209 (beide mit Notenbeispielen). Das bekannte Material wurde wesentlich erweitert durch Armin Brinzing, *Neue Quellen zur Geschichte der humanistischen Odenkomposition in Deutschland* (Nachr. d. Akad. d. Wiss. zu Göttingen I. Philol.-hist. Kl., (2001), Nr. 8 = Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet, Bd. 5) Göttingen 2001. Auf die in der neueren Forschung aufgeworfenen Fragen muss hier nicht eingegangen werden; doch sei immerhin erwähnt, dass die herrschende Meinung, wonach die „Gattung [...] eine ausgesprochen didaktische“ (Brinzing, S. 8) gewesen sei, nicht dem Selbstverständnis ihrer Vertreter entspricht. Celtis, auch wenn er am Ende seiner Vorlesungen Horaz singen lässt, bezeugt das durchaus nicht; die der Sammlung des Tritonius beigegebene Elegie zeigt, dass er sich als Erneuerer der uralten Einheit von Poesie und Musik versteht.

<sup>85</sup> Das Material bei Liliencron, „Die Chorgesänge“. Auch Birgit Lodes stellt fest, dass „quantifizierende Metren erstaunlich wenig Niederschlag in mehrstimmigen Vertonungen“ fanden („Translatio panegyricorum“ – Eine Begrüßungsmotette Senfls (?) für Kaiser Karl V. (1530)“, in: *Senfl-Studien 2* (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, Bd. 7), hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, S. 189–255, dort S. 209). Literatur zum ganzen Fragenkomplex findet man bei Stroh, „Metrik und Musik“.

<sup>86</sup> Die Noten bei Liliencron, „Die Horazischen Metren“, S. 359. Scheitler *Schauspielmusik*, Bd. 2, S. 38f. sieht richtig, dass die Sapphiker dort wie bei Locher behandelt werden; richtig auch auf S. 39f. zu Chelidonium. Grantley McDonald („Notes on the Sources and Reception of Senfl's *Harmoniae*“, in: *Senfl-Studien 2*, S. 623–633, dort S. 624–626) erkennt, dass Senfl Celtis' Melodie in den *Harmoniae poeticae* (1534) nach Celtis' eigenem Prinzip ins Metrische transponiert.

<sup>87</sup> Darum hat sich besonders der Utrechter Dramatiker Georg Macropedius (*Omnes Georgii Macropedii fabulae comicae*, 2 Bde., Utrecht: Harmanus Barculous, 1552/1553) bemüht.



Prinzipien gegenüber. Sollte man dem Takt das Metrum oder das Metrum dem Takt opfern?

### Der Sieg des Taktrhythmus über das Metrum

Das Problem ließ sich erst lösen, als sich die Dramatiker dazu entschlossen, das Vorbild der Antike bezüglich der Musik ganz aufzugeben. Als ein Erbe des lateinischen Mittelalters gab es ja längst, schon durch die Autorität der Kirche geheiligt –

Stabat mater dolorosa  
iuxta crucem lacrimosa ... –

eine rhythmische Poesie, in der es nicht auf die Quantität der Silben, sondern auf Akzent und Reim ankam, und die darum der Vertonung keine Schwierigkeiten entgegensetzte, ja sich leicht mit der italienischen Opernmusik vereinen ließ und es auch möglich machte, auf dieselbe Melodie lateinische wie deutsche Texte zu singen.

Dazu kam, dass sie ja auch der bis heute gängigen Lateinaussprache in Schule, Kirche und Wissenschaft entsprach: Nur Puristen achten hier auf die Silbenquantität, die meisten sind mit dem Akzent zufrieden. So hört man denn im Münchener Jesuitentheater schon 1596 (in religiösem Kontext)<sup>88</sup> diese noch etwas klapperigen Rhythmen, auf die Fidel Rädle in einem grundlegenden Aufsatz hingewiesen hat.<sup>89</sup>

Omne genus hominum	Das ganze Geschlecht der Menschen
Sentit mortis spiculum	Fühlt das Geschoss des Todes
Si quis moritur hodie	Wenn heute einer stirbt
Caue tibi quotidie	Nimm dich täglich in acht

Ebenso, und wesentlich gekonnter, lässt der größte deutsche Jesuitendramatiker, Jacobus Bidermann (1578–1639), gelegentlich kurze rhythmische Lieder in seinen Dramen zu, etwa im *Belisarius* (1607), wo rohe Soldaten zwar offenbar nicht zur klassischen Metrik, wohl aber zu schlichten Rhythmen fähig sind:<sup>90</sup>

<sup>88</sup> (Anonymus) *Drama de Godefrido Bullonio*, BSB clm 549, Abb. 101 (im Digitalisat). Ich setze mit Absicht keine Interpunktionszeichen.

<sup>89</sup> „Über mittelalterliche lyrische Formen im neulateinischen Drama“, in: Michael Borgolte und Herrad Spilling (Hrsg.), *Litterae medii aevi: Festschrift für Johanne Autenrieth zu ihrem 65. Geburtstag*, Sigmaringen 1988, S. 339–362.

<sup>90</sup> Harald Burger (Hrsg.), *Jacob Bidermanns Belisarius: Edition und Versuch einer Deutung*, Berlin 1966, S. 39.

Laudemus Belisarium,  
Qui nobis dat salarium.  
Sit bene Belisario,  
Qui nostro favet stomacho.

Gepriesen sei Belisarius,  
der uns den Sold bezahlt.  
Heil sei Belisarius,  
der es gut meint mit unserem Magen.

Das sind erste Anfänge, aber bald tritt das rhythmische Prinzip einen unaufhaltbaren Siegeszug durch das 17. Jahrhundert an. Ich nenne nur zwei prominente Beispiele. Simon Rettenpacher (1634–1706), der bedeutendste Dramatiker des Benediktinerordens, bleibt in den Liedern der ersten sechs von ihm herausgegebenen Dramen (verfasst von 1671 bis 1677) dem metrischen Prinzip treu, er verlässt es stückweise zugunsten rhythmischer Lieder in *Prudentia Victrix* (1677). Sein letztes Drama, *Juventus* (1682), hat schließlich weder Metren noch Sprechverse, eine offenbar durchkomponierte, rein rhythmische „Oper“. Viele Beispiele könnten zeigen, dass Rettenpacher mit dieser Entwicklung reichlich verspätet war,<sup>91</sup> doch sei an dieser Stelle nur der berühmte Jacobus Balde SJ genannt. Als dieser 1654 seine Tragödie *Jephtias* zum Druck brachte, machten ihm seine schönen metrischen (schwerlich zum Singen bestimmten) Chorlieder<sup>92</sup> Sorgen. Würde das Theaterpublikum sie goutieren? Und so ergänzte er sie,<sup>93</sup> beraten von Freunden, in einem Anhang um eine Reihe hübscher rhythmischer Lieder, die er z.T. wohl selbst komponierte – ein seltener Fall erhaltener Bühnenmusik! – und die jedenfalls dazu bestimmt waren, „durch ihre natürliche Süßigkeit“ (*naturali suavitate*) die Zuschauer zu fesseln.<sup>94</sup> Leider umsonst. Das herrliche Drama ist bis heute nicht aufgeführt worden. Es würde allerdings auch fast zehn Stunden dauern.

Was das Benediktinertheater in Salzburg angeht, so ist der „allmählich und über Zwischenformen hinweg“ sich vollziehende „Wandel zur rhythmischen und gereimten Dichtung, oft mit deutlichem Anklang an die – den Benediktinern ja besonders vertrauten – kirchlichen Hymnen“, bisher nur allzu summarisch beschrieben worden.<sup>95</sup> Es leidet aber kaum einen Zweifel, dass an den Anfängen des Freisinger Theaters (1698) diese Entwicklung im ganzen lateinischen Thea-

<sup>91</sup> Einige Belege gebe ich in meinem Aufsatz „Metrik und Musik“ (oben Anm. 12).

<sup>92</sup> Metrische Chorlieder dürften in dieser Zeit meist von einzelnen Choreuten [sic] gesprochen worden sein. Die gelegentliche Angabe *Chorus loquens* sollte in der Regel nicht im Sinne eines Sprechchors (wie dann bei Schiller oder Max Frisch) verstanden werden.

<sup>93</sup> Bis auf eine Ausnahme waren sie nicht dazu gedacht, die metrischen Lieder zu ersetzen (wie man schon angenommen hat). Baldes eigenwillige Stellungnahme zur polyphonen zeitgenössischen Bühnenmusik bedarf dringend eines musikhistorischen Kommentars.

<sup>94</sup> [Jacobus] Balde, *Jephtias tragoedia*, Amberg 1654 (Digitalisat über BSB), angehängt: *Melodramatica*, Amberg: Georg Haugenhofer, 1654 [VD17 23:675525T] (diese fehlen in den Nachdrucken in Baldes *Poemata*, Köln: Johann Busaeus 1660 [VD17 23:331717A], und *Opera poetica omnia*, München 1729).

<sup>95</sup> Isnenghi, „Das Theater“, S. 188.

ter auf deutschsprachigem Boden längst abgeschlossen war. Wo wir Freisinger Texte zu den Liedern haben (zuerst handschriftlich zu *Boni amici*, 1702, dann im Druck zu *Nepomucenus*, 1729; *Cara Mustaffa*, 1733; usw.) sind diese selbstverständlich rhythmisch. Das antike Metrum bleibt dem Sprechers vorbehalten.

Gabriel Liebheit hat in seinem denkwürdigen Vergleich von antikem und modernem Drama (oben S. 63) diesen metrischen Befund musikgeschichtlich deuten wollen.<sup>96</sup> Unter den Gründen, warum man zu seiner Zeit nicht mehr Dramen wie in der Antike schreiben könne, führt er am Schluss an: Die Alten hätten nur mit ein paar Traversflöten [*sic*] eine abgeschmackte Bühnenmusik gemacht, ganz ohne den Schmelz des modernen italienischen Belcanto. Das konnte Liebheit, weil zu Seneca keine Noten überliefert sind, nicht wissen – und zum Teil war es falsch –, aber er schloss es aus Senecas Chorliedern, genauer gesagt aus dem Klagelied der Troerinnen in der *Troas*,<sup>97</sup> das er wohl nach deutscher Gewohnheit fälschlich mit Dehnung der akzentuierten Silben aussprach.<sup>98</sup>

Non rude vulgus lacrimisque novum lugere iubes ...	Non rüde vulgus lacrimisque nõvum lugere iübes ...
---	---

So konnte er den metrischen Anapästsen Senecas natürlich keinen nach seinem Geschmack sangbaren Rhythmus abgewinnen. Längst hatten sich Dichter und Musiker auf die nach welscher Weise zu singenden Rhythmen umgestellt. Daran halten sich auch Liebheit und Lapiér, der Komponist der *Comedia Frisingana*.

### *Comedia Frisingana* als Teil von *Felix in fide constantia*

*Comedia Frisingana* ist, wie schon erwähnt, ein Verlegenheitstitel oder eher eine Gattungsbezeichnung, die man dem musikalischen Teil eines Werks zu geben

<sup>96</sup> Der volle Text dieses kulturgeschichtlichen Dokuments ist im Anhang abgedruckt.

<sup>97</sup> Vertont wurde dieses Lied zum ersten Mal (quantitätsrichtig) 1969 vom Tschechen Jan Novák (*Planctus Troadum: concentus monodiaria vocis alterius, choro femineo, fidibus maioribus octonis, fidibus maximis binis et instrumentis percussione duobus tympanotribus modulandus*, nach [http://stroh.userweb.mwn.de/novak/novak\\_l1.htm](http://stroh.userweb.mwn.de/novak/novak_l1.htm) [aufgerufen 12.9.2018]) dann (für eine vom Autor dieses Beitrags in München inszenierte Bühnenaufführung) 1993 vom Freisinger Musikkomponisten Martin Keeser (Dokumentation in: Sabina Vogt u.a. [Hrsg.], *Senecae Troadis libellus bilinguis*, München 1993).

<sup>98</sup> Von dieser Aussprache ist in der Regel vor Einführung des modernen Iktus (endgültig ab dem 19. Jahrhundert) auszugehen. Auch Orlando di Lasso hat so anapästische Dimeter (mit Dehnung der offenen betonten Silben) vertont: *Orlando di Lasso, Sämtliche Werke*, hrsg. von Franz Xaver Haberl und Adolf Sandberger, Leipzig 1894–1926 (Nachdruck 1973), Bd. 19: *Magnum Opus Musicum: lateinische Gesänge für 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 und 12 Stimmen, Teil X, für 6, 7 und 8 Stimmen* (1908), S. 53–57.

pflegt, das bis vor Kurzem als Ganzes nicht bekannt war. Weder eine ganze Schuloper noch erst recht deren Musikeil hätte in Freising einen solchen Titel tragen können. Er findet sich aber auf dem Rücken der prächtig gebundenen Partitur, die eben den entsprechenden Musikeil (mit *Prologus – Chorus I – Chorus II – Epilogus*), also unsere *Comedia Frisingana* enthält: Sie wird unter der Signatur Mus. ms. 3684 in der Bayerischen Staatsbibliothek München aufbewahrt. Der Katalog gibt vorläufig noch (Juli 2018) als (unbezeugten) Titel „Sacrificium Abrahae“ und als Komponisten (unrichtig) Placidus von Camerloher an. Das kann man zurückverfolgen. Nach einem neueren (wohl von Robert Münster stammenden) Bleistifteintrag auf einem Vorsatzblatt der Münchner Partitur (vgl. die Angabe im OPAC der BSB) stammt diese ursprünglich aus dem Besitz des großen Klassischen Philologen und Mozartbiografen Otto Jahn (1813–1869), der bei seinen Studien zur Entwicklung der Oper weit ins frühe 18. Jahrhundert zurückgegangen war. Und das lässt sich noch verifizieren. Unter Nr. 1275 von *Otto Jahn's Musikalische Bibliothek und Musikalien-Sammlung*, Bonn 1869, einem großen Versteigerungskatalog, ist eingetragen: „Comedia Frisingana. Mit lat. Text. P. a. A. [Partitur in alter Abschrift] Querfol. Ldrbd.“ Jahn besaß somit unsere Partitur mit der Aufschrift *Comedia Frisingana*, die also zumindest älter ist als 1869. Wenn der Einband, wie Kenner annehmen, schon im 18. Jahrhundert angefertigt wurde, dürfte der Titel sogar ebenso alt sein. Auf jeden Fall wurde er von jemandem erfunden, der noch wusste, dass das Werk aus Freising stammte, den Komponisten und den ursprünglichen Titel aber schon nicht mehr nennen konnte.

Die *Regia Bibliotheca Monacensis* hat offenbar bei der Versteigerung von Jahns Nachlass noch nicht erfolgreich mitgewirkt. Nach der erwähnten Notiz von Robert Münster geriet die Partitur zunächst in die Bibliothek des lateinbegeisterten Mathematikers und Musikkritikers Franz Gehring (1838–1884),<sup>99</sup> der ein Freund von Johannes Brahms war. Gehring ließ Musikwerke aus eigenem Besitz offenbar schon zu Lebzeiten versteigern, und so kam die *Comedia Frisingana* aus einer Auktion bei Albert Cohn am 8. Dezember 1880 mit anderen Musikhandschriften des 18. Jahrhunderts in die Münchener Bibliothek, wo sie im Akzessionsbuch (Signatur: Mus. ms. 23223) auf S. 204, Nr. 24 (mit der Katalog-Nr. 1141 und dem Einkaufspreis Mk 14,50) registriert ist. An dieser Stelle hat nun der um die Erweiterung der Münchener Bestände verdiente Musikwissenschaftler Julius Joseph Maier (1821–1889) in seinen Katalog der Musikhandschriften (Cbm Cat. 270f.) nicht nur den Namen mit einem Zusatz übernommen: „Comedia Frisingana (=Abrahams Opfer)“, sondern offenbar als erster das Werk Freisingens bekanntestem Musiker zugeschrieben: „Von Placid. Camerloher?“, allerdings mit Fragezei-

<sup>99</sup> Er schreibt noch im Jahr 1860 eine lateinische Doktordissertation (Berlin) *De aequationibus differentialibus quibus aequilibrium et motus laminae crystallinae definiuntur*.

chen.<sup>100</sup> So 1881. Zwei Jahrzehnte später (1900) erscheint das angebliche Werk Camerloher ohne Fragezeichen in Robert Eitners *Quellenlexikon*.<sup>101</sup> Bekräftigt hat Benno Ziegler den Titel wie vor allem die Zuschreibung in seiner grundlegenden Monografie zu Camerloher, in der er durch Handschriftenvergleich „mit Sicherheit“ nachweisen zu können glaubte, „dass die Comedia von Pl. v. Camerloher stammt“, ja dass eine „von des Meister Hand selbst geschriebene Partitur“ vorliege.<sup>102</sup> Weitere Nachforschungen wurden seither m.W. nicht mehr angestellt, so dass Titel und Zuschreibung unbestritten blieben.<sup>103</sup>

Die richtige Einordnung und die Bestimmung des Komponisten wurden natürlich erst möglich durch die Verbindung mit dem in Japan spielenden Sprechdrama *Felix in fide constantia*, dessen Perioche und vollständiger handschriftlicher Text ebenfalls in der Bayerischen Staatsbibliothek, aber an anderer Stelle (clm 2204, fol. 231–266<sup>104</sup>) vorhanden sind. Durch die eindeutige Zuordnung (aufgrund der in der Perioche abgedruckten *Textus musici*) ergab sich auch für die *Comedia Frisingana* 1. der Aufführungsort Freising, der ja schon längst richtig angenommen worden war, 2. der September des Jahres 1739 als Aufführungs-

<sup>100</sup> Alle diese wichtigen Hinweise verdanke ich Frau Dr. Sabine Kurth von der Musikabteilung der BSB München.

<sup>101</sup> Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2, Leipzig 1900 (Nachdruck 1959), S. 293.

<sup>102</sup> Ziegler, *Placidus von Camerloher*, S. 31 und bes. S. 108 Anm. 256, wo auf die angebliche Übereinstimmung mit den sonst von Camerloher bekannten Schriftzügen abgehoben wird. (Wozu ich dank einem Zufallsfund erwähne, dass das Hauptstaatsarchiv München unter HL 3/336 eine Reihe originaler Briefentwürfe Camerloher, von 1751 bis mindestens 1762, an Fürstbischof Johann Theodor enthält). Ziegler teilt aus unbekannter Quelle mit (S. 31): „Das Textbuch soll, wie berichtet wird, Camerloher selbst dazu geschrieben haben, diese Angabe entzieht sich jedoch heute jeder genaueren Nachprüfung.“ Unrichtig ist jedenfalls (S. 41) sein diesbezüglicher Verweis auf Joachim Sighart, „Placidus Kammerloher, ein altbayerischer Capellmeister“, *Unterhaltungsblatt zur Neuen Münchener Zeitung* 2 (1861), S. 185–188.

<sup>103</sup> Klemm, *Benediktinisches Barocktheater*, S. 249, Nr. 283 (eingeordnet zwischen 1775 und 1776); Karl Gustav Fellerer in seinem Lexikonartikel, „Camerloher, Placidus (1957)“, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 3, Berlin 1957, S. 108; Mayer, *Camerloher's Kirchenmusik*, S. 134. Heute etwa auf der Website von *Musicalics: Klassische Komponisten* (dort „Text writer: Camerloher“); *Répertoire International des Sources Musicales (RISM)*: Camerloher als Komponist von *Sacrificium Abrahae*; *Comedia Frisingana* als weiterer Titel.

<sup>104</sup> Die in clm 2203 und 2204 enthaltenen „Tragoediae et comoediae“ sind aufgelistet im *Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis*, Tomi I Pars I: Codices N. 1–2329 complectens, ed. alt., München 1892, S. 316. Genaueres zu den Freisinger Dramen bei Burnett, „The Freising Titus play“, S. 413f. – Der Weg, der zur richtigen Bestimmung des Komponisten geführt hat, wird beschrieben in Wilfried Stroh, „Von Camerloher zu Lapiér: Die Comedia Frisingana, ein Forschungsbericht“, in: *Festschrift zu Ehren des 300. Geburtstages des Freisinger Hofkapellmeisters Placidus von Camerloher 1718–1782*, Freising 2018, S. 24–33.

datum und 3. als Komponist nicht der seit über 100 Jahren erwartete Camerloher, sondern der sonst weniger bekannte Münchner Hoforganist und Komponist Peter Lapiér.<sup>105</sup> Mutmaßlicher Verfasser des Texts war somit aufgrund des Aufführungsjahrs der auch sonst für das Freisinger Musiktheater wichtige Gabriel Liebheit OSB,<sup>106</sup> der damals als Leiter der Rhetorikklasse des Gymnasiums für die Endskomödie zuständig war.<sup>107</sup> Sprechtext wie Perioche waren schon 2005

<sup>105</sup> Peter Joseph Lapiér (Lapiér, Lapierre), Geburtsdatum unbekannt, gest. 1754 in München. Über das Wenige, was bisher von ihm bekannt ist, unterrichtet Robert Münster, *Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Suppl. 16, Kassel u.a. 1979, Sp. 1090f. Dort ist nicht erwähnt, was wir jetzt wissen, dass er 1739 Hoforganist in München war. In der Perioche von 1739 heißt er *Sereniss. Electoris Bavariae Organoedus Camerae Primarius* (kurfürstlicher Hof- und Kammerorganist, Konzertmeister). 1741 in der Komposition einer von Franz Neumayr SJ (der Autor ergibt sich aus: Neumayr, *Theatrum Asceticum*, Ingolstadt 1747, S. 844–871) verfassten Münchener Fastenmeditation (*Diliges ex tota virtute tua = Praeceptum Amoris, Meditatio quinta*, München, unpag. = S. 4), wird er betitelt *S. E. B. Cons. & Musicae praefectus*, war also offenbar schon damals (nicht erst 1747, wie Münster angibt) kurfürstlicher Rat, 1745 in einer anderen Meditation (*Jactura Coeli*) heißt er *Aul. & Cam. Mus. Praef.* Neben den bisher bekannten höchst bescheidenen Überresten seines „vorwiegend unter ital. Einfluß“ (Münster) stehenden Schaffens – Münster kann nur Einzelstimmen zu einer der Fastenmeditationen nachweisen – darf nunmehr die *Comedia Frisingana* als das repräsentative Hauptwerk gelten. – Als Komponist der *Comedia Frisingana* wäre damals eher der Benediktiner Chorregent Johann Baptist Schmidhu(e)ber (1698–1770) zu erwarten gewesen, der in den Jahren 1727, 1734, 1738(?), 1747 die Musik zu den Schulopern (meist gedichtet von Gabriel Liebheit) beisteuerte. Er hatte aber in diesem Jahr bereits ein anderes Drama (*Amici omnia perdidimus*) zum 16. und 17. März komponiert (Specht, „Freisinger Schulkomödien (1698–1800)“, S. 245), sollte also vielleicht nicht überfordert werden. Dass man aus München einen Komponisten auslieh, war nicht ganz ungewöhnlich. So komponierte Rupert Ignaz Mayr, als er noch in kurfürstlichen Diensten war, 1702 die Musik zum Freisinger Drama *Boni amici*; Ferdinand Michl, Organist in St. Michael, komponierte 1753 für Freising einen *Sigebertus*. Noch weniger überrascht, dass der bekannte Salzburger Johann Ernst Eberlin (1702–1763) 1733 und 1755 für Freising komponiert hat.

<sup>106</sup> Liebheit (1700–1764) war von 1734/35 bis 1740/41, dann wieder von 1746/47 bis 1747/48 *Professor rhetorices*. Er verfasste Lehrbücher der Rhetorik (*Rudimenta eloquentiae*, 1739) und zuvor der Poetik (*Rudimenta poetices*, offenbar verloren, aber bezeugt am Anfang der Vorrede, *Lectori*, der *Rudimenta eloquentiae*), außerdem eine verbreitete Neuausgabe des polyhistorischen von Petrus Firmianus verfassten *Gyges Gallus* (1736). Seine theologische Haltung war, zumindest in der Rechtfertigungslehre strikt antiprottestantisch (*Epistola ad Rud. Kieslingium*, Freising 1754). Beispiellos scheint seine Liebe zu Freising und dem Freisinger Kloster gewesen zu sein. Knapp zu seinem Leben: Clemens Alois Baader, *Lexikon verstorbener Baierischer Schriftsteller des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2, Th.1, Augsburg/Leipzig 1825, S. 166. Einen enthusiastischen Nachruf auf den „Schwan vom Berge“ (*Cygnus in Monte*) bietet die Totenrotelsammlung des Benediktinerklosters Ensding, Bd. 5, Bl. 213r–214v, als Digitalisat zugänglich über BSB. Eine vergleichende Untersuchung seiner ehrgeizigen Dramen dürfte lohnen.

<sup>107</sup> Bemerkenswert ist immerhin, dass Liebheit im Sprechtext der meisten seiner Dramen,



kundig ediert und übersetzt worden von dem Londoner Latinisten und Arabisten Charles Burnett, der von der Musik natürlich nichts ahnen konnte.<sup>108</sup> Erst im Juni 2018 gelang aufgrund der auch in der Universitätsbibliothek München vorhandenen Perioche („Dramen der Schulen [*sic*] zu Freysing“, Bd. 2, P.lat.rec. 1246/2, Nr. 11) die richtige Verknüpfung.

Dass diese so mühsam war, ergab sich vor allem aus einem hinderlichen Umstand. Man hielt die *Comedia Frisingana* unwillkürlich für ein in sich geschlossenes, durchkomponiertes Musikdrama.<sup>109</sup> Zwar gab es bei den Freisinger Benediktinern insgesamt immerhin vier solche durchkomponierte „Opern“, von 1755 bis

soweit kenntlich (*Neanias* 1736, *Fides conjugalis* 1737, *Rarae gratitudinis monumentum* 1740, *Petrus Apostolus* 1747, *Peccati furiae* 1748), reine Trimeter schreibt, in *Felix in fide constantia* dagegen sich einer rhythmisch gehobenen Prosa bedient, die nur unregelmäßig Trimeterschlüsse  $\approx$  —  $\cup$   $\approx$  aufweist. Act. I sc. 1 (Beginn) *Rex ipse? // Rex ipse si non fallit hora, iam est in ianuis. Praecepit irem pede citato nuntius venientis essem. // Nova novissima* ... Nur im pointierten Wortwechsel nach Art Senecas finden sich auch perfekt abgezielte Trimeter (Act. II 4, p. 276 Burnett): *Qui regna donat, regna non quaerit Deus. // Non regna donat, regna qui quaerit Deus*. Doch auch in *Amicitia in adversis* (1738; nicht bei Specht, „Freisinger Schulkomödien“, Sprechtext handschriftlich in UB München) sind die Trimeter z.T. grob „fehlerhaft“, und in *Amici omnia perdidimus* (März 1739, Sprechtext handschriftlich in der Bibliothek des Metropolitankapitels München) ist der Text von Trimetern ebenso weit entfernt wie in *Felix in fide constantia*. An der Lässigkeit gerade dieser beiden für das eine Jahr 1739 gefertigten Dramen dürfte sicherlich auch die Zeitnot schuld sein, die den vielbeschäftigten Liebheit auch sonst plagt: In der Vorrede zu *Petrus Apostolus* (1747) entschuldigt er sich beim „gebildeten Leser“ (*eruditus lector*) dafür, dass er den zu den alten Römern passenden Trimeter ohne „dichterische Pingeligkeit“ (*sine anxietate poetica*) behandelt habe, da ihn seine „Schulpflichten“ (*negotia scholastica*) vom vielen Ausbessern abhielten. Eben im Jahr 1739 (mit Vorrede vom 13. Juni) erschien von ihm auch sein anspruchsvolles Lehrbuch *Rudimenta Eloquentiae*. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die dramatisch lebendigen Eingangsverse von *Felix in fide constantia* (siehe oben) fast wörtlich aus *Amici omnia perdidimus* übernommen sind. Dort: *De Rege ais? // imò de Rege* ... Ganz der Art Liebheits, der immer auch ein Schulmeister ist (und seine Dramen mit didaktischen Fußnoten versieht), entspricht es, dass er auch seinem Japanstück, wohl einem Novum in Freising, eine lehrreiche Vorrede über japanische Geografie und Sitten voranschickt. – Zur Beurteilung seiner Trimeter ist immer auch zu bedenken, dass nach der damaligen Schulaussprache selbst korrekte Trimeter von Prosa nicht zu unterscheiden waren (man studiere nur die Vertonung der Trimeter in Mozarts *Apollo et Hyacinthus*, KV 38).

<sup>108</sup> Burnett, „The Freising Titus play“.

<sup>109</sup> Richtig urteilte nur der wohlinformierte Schaller, *Rosner*, S. 45: „Die Zuschreibung einer *Comedia Frisingana*, die aus den musikalischen Vor-, Zwischen- und Nachspielen einer Schultragödie [ungenau!] besteht, ist fraglich, da sich das dazu passende Schuldrama unter den Freisinger Dramen nicht findet.“ Sie passe aber gut zu Camerloher's Stil. – Schaller hat die Musik der *Comedia Frisingana* mit anderem Text szenisch wieder aufgeführt.

1769.<sup>110</sup> Aber diese „Opern“ sind keine Finalkomödien<sup>111</sup> und unterscheiden sich von diesen fundamental: 1. Sie sind wesentlich kürzer. 2. Sie heißen *Drama musicum*,<sup>112</sup> was sonst nicht vorkommt. 3. Sie wurden außerhalb des Schuljahresendes aufgeführt, zu Ehren einer geistlichen Persönlichkeit.<sup>113</sup> 4. Sie sind alle durchgängig allegorisch, wobei die Allegorie am Ende mit einer Wendung wie *Sed velum iam removendum* (*Tobias* [1755]: „Aber jetzt muss der Vorhang weggezogen werden“) in Richtung auf die betreffende Persönlichkeit entschlüsselt wird.<sup>114</sup>

Hinzu kommt 5., dass in diesen musikalischen Festspielen zwar gelegentlich und aus inhaltlichen Gründen auch einmal *chori* singen, aber diese „Chöre“ sind keine anderen als etwa die in *Nabucco* oder *Lohengrin*, sie haben nichts zu tun mit den *Chori* der Freisinger Tradition, die eine Zweithandlung (meist ohne „Chor“) bringen. *Chori* in diesem Sinn haben ihren antiken Namen ja daher, dass sie eine Sprechhandlung musikalisch unterbrechen; sie gehören also *per definitionem* nicht in ein durchkomponiertes Musikdrama.<sup>115</sup>

Immer hätte es schon befremden müssen, dass es für die *Comedia Frisingana*

<sup>110</sup> Dazu gehört vielleicht noch das schlichte musikalische Spiel für Abt Anselm von Deggingen (1771): *Lis poetica Palladem inter et Doridem suo de Apolline*.

<sup>111</sup> Unter diesen werden sie etwas fahrlässig eingeordnet von Mayer, „Camerloher's Kirchenmusik“, S. 138 (*Abdolonimus* ist übersehen), der die sehr lesenswerten zeitgenössischen Berichte über die Aufführungen abdruckt (Bibliothek des Metropolitankapitels: HBav 136).

<sup>112</sup> Im Deutschen sagte man „ein Lateinisches Operett“ (1766) oder sprach von einem „sogenannten Operett“ bzw. „Singspiel“ (1769); so in den in der vorigen Anmerkung genannten Berichten.

<sup>113</sup> Vgl. Klemm, *Benediktinisches Barocktheater*, S. 146f.

<sup>114</sup> *Tobias Junior in patriam redux* (1755, Musik: Johann Ernst Eberlin, nach dem Buch *Tobias*) ist ein biblisch-allegorisches Festspiel zur Rückkehr von Fürstbischof Theodor Johann, dem als *magnus Apollo* gehuldigt wird. – *Abdolonimus* (1761, Musik: Placidus Camerloher) ist ein allegorisches Festspiel für Bernhard II., Abt von Ettal, zu dessen Amtsantritt (mit dem er sich zugleich als Lehrer und *Regens Lycei* vom Freisinger Gymnasium verabschiedet). – *Magnum Aaronis Sacerdotium Authore Coelo Stabilium* (1766, Musik: Placidus Camerloher, nach 4 Mose 17) ist ein biblisch-allegorisches Festspiel zur Konsekration von Fürstbischof Clemens Wenzeslaus von Sachsen (mit sonderbarerweise lateinisch-französischem Textbuch). – *Dies ignis* (1769, Musik: Placidus Camerloher, nach 2. Maccab. 1, 18ff. ist ein biblisch-allegorisches Festspiel über die Wiederauffindung des heiligen Feuers durch Nehemia zur Konsekration von Fürstbischof Ludwig Joseph Freiherr von Welden.

<sup>115</sup> Eine Kreuzung von *Drama musicum* und Normaldrama ist nur scheinbar das späte Stück *Victrix filialis pietas. Tragoedia cum dramate musico* (1777). Hier wird der ausgedehnte *Prologus* (mythologischen Inhalts) gleichgesetzt mit *Pars I Dramatis musici*; es folgen *Actus I* (Sprechvers, historischen Inhalts), *Chorus I seu Pars II Dramatis musici* (mythologisch), *Actus II* (Sprechvers), *Chorus II seu Pars III Dramatis musici*, *Actus III* (Sprechvers); es folgt aus wenigen Versen ein kurzer *Chorus* (hier „Chor“ in unserem Sinn). Hier haben sich nur die Bezeichnungen, nicht eigentlich die Sache geändert: *Pars I* entspricht dem *Prologus*; durch die Bezeichnung der *Chori* als *Partes Dramatis musici* wird der innere Zusammenhang der *Chori* betont, der aber auch sonst in der Regel gegeben war. Mit *Drama musicum*

keine Aufführungsdaten gab. Nun hatte der Erziehungshistoriker Franz Anton Specht zwar 1891 einen Katalog der „Freisinger Schulkomödien (1698–1900)“ erstellt,<sup>116</sup> aber keines der dort registrierten Dramen passt auf unser Stück. Abgesehen davon, dass man den Titel nicht wusste, nach dem man hätte suchen sollen: Spechts verdienstvoller Katalog war nicht lückenlos. Er stützte sich nämlich nicht auf Aufzeichnungen, die die Benediktiner über ihr Gymnasium und Theater gemacht hätten – diese scheint es nämlich nicht zu geben<sup>117</sup> – sondern nur auf die ihm bekannt gewordenen, zahlreichen, aber nirgendwo vollständig erhaltenen Periochen. Deren Kenntnis gilt es zu erweitern und zu vertiefen, wenn man mehr über das Freisinger Schultheater erfahren will.

### Das Japandrama gespiegelt im musikalischen *Prologus* und *Epilogus*

Unsere Schulooper von 1739 hatte also, um es noch einmal zusammenzufassen, die in diesem Jahr längst schon kanonisch gewordene siebenteilige Normalform: *Prologus – Actus I – Chorus I – Actus II – Chorus II – Actus III – Epilogus*. Da es uns auf die Musik ankommen soll, befassen wir uns zunächst nur kurz mit dem in drei Akte gegliederten Sprechdrama. Es führt uns nach Japan, genauer gesagt: in das von Jesuiten missionierte Japan. (Den Auftrag Jesu, Matth. 28,19: „Gehet hin und lehret alle Völker ...!“ haben nach der Frühzeit des Christentums erst die Jesuiten wieder aufgenommen.) Der volle, zweiteilige Titel des Werks, der nun endlich ganz ausgeschrieben sei, lautet:

FELIX IN FIDE CONSTANTIA,  
SEU  
TITUS NOBILIS JAPON,<sup>118</sup>  
A  
Tayndono Bungi Rege frustra tentatus,

im üblichen technischen Sinn hat das nichts zu tun. Es ist das normale siebenteilige Schema.

<sup>116</sup> Vgl. Specht, „Freisinger Schulkomödien (1698–1800)“.

<sup>117</sup> Eine entsprechende Suche unter den das Freisinger Gymnasium und die Hofkapelle betreffenden Akten im Hauptstaatsarchiv München blieb ergebnislos.

<sup>118</sup> Regelmäßig sind die Dramentitel zweiteilig und zwar so, dass der erste Teil den moralischen Sinngehalt des Dramas ausdrückt, der zweite, meist mit *sive* angeschlossen, die Person bzw. die Personen, an denen dieser sichtbar wird. Nur das früheste Stück, S. *Corbinianus* (1698) nennt sogleich den überragenden Titelhelden; dann geht es weiter mit *Poenitentia gloriosa sive S. Sigismundus* [...] (1699), *Innocentiae thronus* [...] *sive Hildegardis* [...] (1700). So auch in den Salzburger Benediktinerdramen, siehe Boberski, *Das Theater*, S. 150. Boberski meint aber kaum zu Recht, dass der vorangestellte Titel dort oft auf die allegorische „Parallelhandlung“ hinweise.

ut Fidem Christi desereret,  
C O M E D I A

„Glückliche Beständigkeit im Glauben,  
oder:

der edle Japaner Titus,

der von Tayndono, König von Bungo, vergebens dazu versucht wurde,  
den Glauben an Christus aufzugeben.

Eine Komödie.<sup>119</sup>

Dargestellt wird, wie ein frommer japanischer Christ, Titus, sich seinem loyal verehrten König, Tayndono, der ihn zur Rückkehr zum japanischen Götterglauben nötigen will, widersetzt (Akt I). Der König droht ihm mit dem Tod, nachdem er bereits, so behauptet er hinterhältig, zwei seiner Söhne, Matthaues und Simon, und seine Gattin Marina, weil sie ihrem Glauben treu blieben, umgebracht habe (Akt II). Die Standhaftigkeit des Titus rührt den Despoten dann aber so, dass er ihm die nur angeblich Ermordeten quicklebendig zurückgibt und ihm seinen Glauben lässt. Also ein Märtyrerstück mit seltenem Happy End. Liebheit, der Verfasser, folgt darin seiner Vorlage, einem Kapitel aus der Japanischen Kirchengeschichte des Jean Crasset, die ein Jahr zuvor (1738) in deutscher Übersetzung erschienen war,<sup>120</sup> wobei ... *pauca, suo jure, Poësis adjecit* („... wenig die Poesie nach gutem Recht zugefügt hat“): Liebheit hat nämlich mit geschickter Hand die allzu einsträngige Handlung dramatisch angereichert: Ein Christ gewesener Renegat intrigiert, ja putscht gegen den König, zwei Höflinge mogeln sich als Kryptochristen durch die Handlung, fanatische Bonzen beschwören ihre widerlichen Götzen,<sup>121</sup> und ein tragikomisches Missverständnis entzweit beinahe die frommen Ehepartner.

Zu diesen Sprechakten kommen nun also genau nach den Regeln der Freisinger Schulooper als musikalische Teile das, was uns unter dem Namen *Comedia Frisingana*

<sup>119</sup> *Comoedia* im engeren Sinn ist nach damaligem Verständnis ein Drama, das gut, also nicht mit dem Tod des Helden endet. Im weiteren Sinn kann so aber auch jedes Drama heißen. Stirbt der Held, was seltener ist, so handelt es sich, auch wenn dieser etwa als Heiliger entrückt wird, um eine *Tragoedia* (dreimal bei Liebheit, der auch eine glücklich endende *Tragicocomoedia* schreibt).

<sup>120</sup> R. P. Joannes Crasset SJ, *Außführliche Geschichte Der In dem äussersten Welt-Theil Gelegenen Japanesischen Kirch* [...], Augsburg 1738, Bd. 2 (Buch 14), S. 225–228. Schon Crassets Erzählung ist hochdramatisch und gefühlvoll. Am Schluss sagt er selbst: *Dises Trauer-Spiel hat sich in Freud geendet*.

<sup>121</sup> Das von ihnen gesungene Duett (Act. III 3 sc. 3) ist keiner Noten gewürdigt worden; es wurde wohl ohne Musikbegleitung geleiert.

*gana* erhalten ist: zwei *Chori* sowie *Prologus* und *Epilogus*. Davon sind die letzteren beiden Teile sehr genau auf das Sprechdrama abgestimmt. Ich zitiere die deutsche Perioche: *Die Abgoetterey [Idololatria] nimmet der Christlichen Seel [Christiana Anima] alles [sc. alle irdischen Güter] ab/weilen sie sich von dem christlichen Glauben nicht trennen lasset*. Dies entspricht Akt I bis Akt III sc. 5 (Mitte) des Titusdramas. Was dort lebendige Personen sind, sind hier abstrakte Allegorien: Die Abgötterei,<sup>122</sup> eine in Freisinger Bühnenprologen sehr beliebte Person,<sup>123</sup> vertritt König Tayndono; die christliche Seele steht für Titus. Dessen Frau und Söhne, die man ihm nimmt und angeblich hinrichtet, werden repräsentiert u.a. durch *Fortuna* (materielle Glücksgüter) und *Honor* (Ehre und Ansehen). Neu hinzu kommt die Gestalt der *Fides* (Glaube) persönlich, die die christliche Seele zum Guten stärkt und schließlich zur Titelheldin wird (*Felix in Fide constantia*). Nach (rezitativischem) Auftrittsmonolog und -arie der *Idololatria* ergeht sich die *Christiana Anima* ebenfalls mit einer Arie im Garten, dessen ewig sprudelnde Quellen sie für Sinnbilder dauernden Glücks hält. Auf die Drohungen der *Idololatria* reagiert sie in einer zweiten Arie, in der sie wie im klassischen Dramenmonolog um eine Entscheidung ringt. Ihr Gedanke an die ewigen Güter, die sie verlieren könnte, wird aufgenommen und vertieft durch die nun auftretende *Fides*, die die Entscheidung herbeiführt. *Idololatria* zieht spöttelnd ab.

Das ist so weit fast das Schema eines Märtyrerdramas. Der Märtyrer ist bereit, für seinen Glauben zu leiden, um das ewige Leben bzw. die Krone des Martyriums zu erwerben. Aber in unserem Stück bleibt dies alles leblos abstrakt. Was soll denn *Anima* tun, um ihren Glauben aufzugeben? Einem Kaiser Weihrauch opfern? Oder gegen die Gebote der Bergpredigt handeln? Oder gar auf die Hostie spucken? Nichts davon. Sie soll nur einfach „den Glauben aufgeben“. Diese Inhaltslosigkeit, die sonst in einem Drama befremdlich wäre, ist hier völlig am Platz, da wir es nach den Gepflogenheiten der Freisinger *Prologi* nicht mit Personen, sondern mit abstrakten Größen zu tun haben, durch die die realen Menschen, wie der Japaner Titus, ins Allgemeine gehoben werden, die also ihren Inhalt erst durch die nachfolgende Sprechhandlung bekommen. Hier gilt, was oft in der Überschrift dieser Prologe zu lesen ist: Die folgende Handlung werde hier allegorisch vorweggenommen.<sup>124</sup>

<sup>122</sup> Die Übersetzung „Abgötterei“ passt genau auf das Japandrama, weil es dort nicht schlechtweg um Gottlosigkeit, sondern um Götzendienst, d.h. die Verehrung von *Idola* (εἰδωλα) geht.

<sup>123</sup> Sie erscheint bei Liebheit auch wieder in *Petrus Apostolus* (1747), wo sie passenderweise die altrömische Religion verteidigt.

<sup>124</sup> Etwa in *Vindicta gloriosa* (1764) wird das *Prologus praeludit actioni* in der lateinischen Perioche treffend übersetzt mit „Vorspiel. Weiset den Verlauf der Sache in einem Sinnbild“.

In unserem Fall stimmt das allerdings insofern nicht ganz, als die eigentliche Pointe der Handlung, die Kehrtwende des Tayndono, im *Prologus* noch keineswegs angedeutet wird. Sie spiegelt sich erst im *Epilogus*, der – solange man nur die *Comedia Frisingana* kannte – geradezu unverständlich war. Man hätte doch erwarten müssen, dass die *Idololatria*, nachdem ihr Opfer wegen bewiesener Glaubensstärke belohnt wird, alsbald wutentbrannt zur Hölle fahren würde. Doch hiervon ist keine Rede: Sie selbst gibt der *Anima* die entrissenen Glücksgüter zurück und zollt ihr, „teuer und süß sogar der Feindin“ (*vel hosti chara, suavis*), allen schuldigen Respekt. In jedem Drama wäre das sinnwidrig; hier ist es richtig, weil diese Abgötterei kein psychologisch begreifbares Wesen ist, sondern die bloße Überhöhung jenes heidnischen Japanerkönigs, der offenbar die Christen mit seinen Mordbefehlen von Anfang an nur testen wollte (sonst hätte er seine Opfer ja ernstlich hinrichten lassen). Immerhin wird man unwillkürlich auch an die Selbsteinschätzung von Goethes Mephisto erinnert: „... ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft.“ Aber eine so harmonische Weltsicht würde zum Benediktiner dann doch nicht passen. Und so endet unser Musikdrama nicht mit dem Lob der göttlichen Weltordnung, die auch das Böse irgendwie integriert, sondern mit dem Ausblick auf die himmlischen Freuden, deren die Guten dereinst gewärtig sein dürfen.

### Eine Abrahamoper: Gehorsam und Verzweiflung

Wenn es dem *Prologus* und *Epilogus* an Lebensnähe fehlt, so haben nicht nur die drei Japanakte, sondern auch die beiden *Chori* dafür umso mehr. Es ist ja auch ein erschütternder Stoff: Abraham, der von Gott scheinbar genötigt wird, seinen geliebten Sohn zu opfern. Seit Hans Sachs haben vor allem protestantische Dichter diese schreckliche Geschichte behandelt,<sup>125</sup> denn schließlich hatte Paulus gerade Abraham als das Muster eines Mannes vorgestellt, dem „sein Glaube zur Gerechtigkeit gerechnet wurde“ (Römer 4:3,5). Lapiér und sein Librettist Liebheit brauchen sich aber vor keinem Vorbild zu verstecken. Mit einer Überraschung für den Bibelkenner beginnt sogleich der erste *Chorus*. Der Engel, der, im Gegensatz zur Bibel (Genesis 22:1f.), Abraham den furchtbaren Auftrag Gottes überbringt, weiß selber nicht, dass Abraham nur versucht werden soll. Er beklagt in einer monologischen Arie voll Mitleid den Erzvater, der seiner Natur Gewalt antun soll, und kommt schließlich auf die geschmacklose Idee, dieser könnte es ja noch einmal mit der altersgrauen Sarah probieren. Als Abraham dann die Nachricht erhält, stammelt er die Worte des Engels zunächst ungläubig nach, bis ihm deren Bedeutung klar wird. Dann entladen sich seine Gefühle in

<sup>125</sup> Dazu ausführlich Metz, *Das protestantische Drama*, S. 315–526.



einem ergreifenden Gebet, einer Arie, in der er Gott geradezu den Bruch seiner Verheißung vorwirft: Hunderttausend Sternen gleich sollten seine Nachkommen sei – und jetzt:

Sic, o Deus dudum meus, me odisti, occidisti?	So mein Gott, seit je doch der meine, so hassest du mich, so hast du mich getötet?
Sic mutasti tua – te?	So hast du deine Verheißungen verändert – ja dich?

Nach diesem Moment der Verzweiflung (welchen die Bibel nicht kennt) entschließt sich Abraham zum Gehorsam und organisiert die Reise ins Land Moria. Seinen Sohn Isaak täuscht er, indem er ihm sein versprochenes Erbe vor Augen hält. Isaac dankt ihm mit einer überschwänglichen Arie, die in dieser Situation fast peinlich ist. Noch beklemmender ist es, wenn dann Abraham, um die projektierte Reise zu erklären, wieder in einer Arie seinem Sohn den Sinn der blutigen Opfer erläutert (wonach dieser gar nicht gefragt hat):

Ut aquis plantulae, nascentes silvulae, fili, pubescunt, sic fuso sagunine insontis hostiae Coeli mitescunt.	Wie durch Wasser die Pflänzlein, die entstehenden Wäldlein, aufsprießen, mein Sohn, so wird durch das vergossene Blut des unschuldigen Opfers der Himmel besänftigt.
---	---

Im zweiten *Chorus* sind wir an dem von Gott gewiesenen Berg angekommen. Während auf der Bühne der fatale Holzhaufen errichtet wird, fällt Abraham noch einmal in die Anfechtung. Er hadert zwar nicht mehr mit Gott, aber er meint (in seiner nunmehr dritten Arie), aus Schwäche der Natur nicht mehr wollen zu können, was er wollte:

Sed ah si memet consulo, iam nolo, quod volebam, iam pugno mecum denuo, et volo quod nolebam. <sup>126</sup>	Aber ach, wenn ich mich selbst befrage, will ich schon nicht mehr, was ich wollte, kämpfe ich schon von Neuem mit mir, und will das, was ich nicht wollte.
---	---

Einige Jahrzehnte später hat Willibald Gluck im *Agamemnon* seiner *Iphigénie en Aulide* (1774) die Seelenqual eines Vaters dargestellt, der auf Göttergeheiß die eigene Tochter opfern soll. Während dieser aber die „dieux cruels“, die ihn nötigen, gegen die Stimme des Bluts zu handeln, hasst und verflucht, bringt es Abraham nunmehr nach einigem Zögern fertig, seinem Sohn die Wahrheit zu sagen und mit allem Ernst eines Erzvaters zum Gehorsam zu mahnen: „Unterwirf, unterwirf dein Haupt der Fügsamkeit gegen Gott!“ (*Submitte, submitte caput divino obsequio!*). Es hatte seinen dramaturgischen Sinn, Abraham zuvor als einen

<sup>126</sup> Die Formulierung erinnert äußerlich an eine berühmte Stelle in Augustinus' *Confessiones* (8,10,22): ... *ego eram qui volebam, ego qui nolebam*.

nochmals Zweifelnden, Zögernden zu zeigen, denn so kommt nun der eigentliche *coup de théâtre* unseres Dramas so richtig zur Geltung: Isaac ist keineswegs verstört, er fügt sich auch nicht etwa nur in Gottes Ratschluss, nein, er nimmt seinem Vater sogar das entscheidende Wort aus dem Mund (*Coelo victima?*, „Ein Opfer für den Himmel?“) und bricht aus in Jubel – „da ich nach Gottes Befehl und durch deine Rechte fallen darf“ (*quia cadam Dei iussu et tua dextera*):

O dies beata!	O glücklicher Tag!
Dilata,	Erweitere dich,
cor meum, te:	mein Herz:
Spatium gaudiis da!	Gib Raum den Freuden!

Ja, er bietet schon selber seine Kehle dem Vater dar. Wenn der Engel dann, wie von der Bibel vorgesehen, eingreift, indem er mit wörtlichem Zitat (Genesis 22:12) das Furchtbare verhindert und Gottes Verheißung erneuert, kann selbst das kaum mehr so überraschend sein wie diese aus dem Moment geborene enthusiastische Todesbegeisterung. Die Bibel, der es nur auf Abrahams Gehorsam ankam, hatte über dessen Gefühle und erst recht über die seines Sohns geschwiegen. Liebheit füllt die Exempelerzählung mit lebendiger, psychologischer Wahrheit, und Lapiér versteht es mit seiner Musik, ihr Bühnenwirksam zu entsprechen.

Es ist schwer, Benno Ziegler zu folgen,<sup>127</sup> der in Bezug auf die *Comedia Frisingana*, die er ja noch für ein Werk Camerlohers hielt, meinte, „die dramatische Seite“ sei „keineswegs eine starke Potenz“ des Komponisten gewesen, indem „er an dramatischen Höhepunkten des Werks musizierend vorübergleitet, sie musikalisch nicht zu deuten versteht“. Das wird die Wiederaufführung des Dramas hoffentlich widerlegen. Keine Würdigung haben bisher die Textbücher Gabriel Liebheits (und überhaupt der Freisinger Dichter bzw. Librettisten) erfahren, ja man hat das Gefühl, dass, vom trefflichen Herausgeber des „Freising Titus Play“, Charles Burnett, abgesehen, sich seit gut 100 Jahren kaum jemand mehr die Mühe gemacht hat, eines davon auch nur durchzulesen. Immerhin hat Matthias Mayer über die Texte zu Camerlohers Schulopern, zu denen auch er gerade die *Commedia [sic] Frisingana* rechnet, vernichtend geurteilt.<sup>128</sup> Ihnen fehle „fast jegliche Spannung“. Denn

„der Text bietet abgeschlossene Situationen, bereits bewältigte Standpunkte und zu Ende geführte seelische Kämpfe [...] und ergeht sich meistens in der Schilderung von den Seelenzuständen der Klage und Trauer, des Jubels und Dankes, also in durchaus lyrischen Elementen.“

<sup>127</sup> Ziegler, *Camerloher*, S. 18.

<sup>128</sup> Mayer, *Camerlohers Kirchenmusik*, S. 135.

Schwerlich kann Mayer hier an die *Comedia Frisingana* gedacht haben, die ja voll unabgeschlossener, aber zur Entscheidung drängender seelischer Kämpfe ist. Schon die *Anima Christiana* im *Prologus* befindet sich im Zwiespalt zwischen Weltliebe und Jenseitshoffnung. Der Engel in *Chorus I* bringt geradezu wider Willen die furchtbare, von ihm selbst nicht durchschaute Botschaft. Abraham setzt sich in zwei Arien jeweils sehr verschieden mit einem Auftrag auseinander, der Gott zum Lügner macht und der menschlichen Natur widerspricht. Wenn im Gegensatz zu ihm Isaac in der Tat angesichts der ihm zugemuteten Schrecklichkeit nicht mit sich ringt, sondern in den, mit Mayer zu reden, „Seelenzustand des Jubels“ ausbricht, hat gerade dieses „lyrische Element“ eine wunderbar dramatische Wirkung, die Lapiér voll auskostet.

Ist es Liebheit gelungen, aus den insgesamt drei verschiedenen Handlungen ein Ganzes zu formen? Wie das Geschehen in *Prologus* und *Epilogus* genau auf die japanischen Sprechakte bezogen ist, haben wir gesehen: Hier wie dort bewahrt der Mensch Glaubensstärke trotz schwerer Leiden. Dies gilt auch im Falle von Abraham, aber bei ihm ist weniger sein Glaube gefährdet, als seine Bereitschaft, aktiv zu gehorchen. Wie die *Anima Christiana* und wie der japanische Titus ist er ja bereit, sein Liebstes hinzugeben, mit dem wichtigen Unterschied aber, dass diese ihr Leid nur passiv zu ertragen haben, Abraham dagegen den eigenen, einzigen Sohn – schlachten muss. Wir wissen, dass Liebheit gegen die protestantische Rechtfertigungslehre – *sola fide*, „nur durch den Glauben“ – die Bedeutung der guten Werke, d.h. des gottgewollten Handelns, für das Heil verfochten hat. Dafür hat er (dem Jakobusbrief<sup>129</sup> und dessen Auslegung durch Augustinus<sup>130</sup> folgend) in Abraham ein Beispiel gesehen; und vielleicht wird darum am Schluss Abrahams *virtus*, nicht seine *fides* gepriesen. Aber die dramatische Wirkung seines zu Herzen gehenden Texts beruht gewiss nicht auf kontrovers-theologischen Hintergedanken.

Wenn am 6. und 7. Oktober 2018 nach 279 Jahren die *Comedia Frisingana* in Freising wieder aufgeführt wird, nachdem sie lange genug in ihrer Partitur geschlummert hat,<sup>131</sup> bietet dies aber nicht nur ein kuriozes musikhistorisches

<sup>129</sup> Epist. Iacob. 2,21 *Abraham, pater noster, nonne ex operibus iustificatus est offerens Isaac filium suum super altare?* (Wurde unser Vater Abraham nicht durch die Werke gerechtfertigt, als er seinen Sohn Isaak auf dem Altar darbringen wollte?)

<sup>130</sup> Auf diesen beruft sich Liebheit in der *Epistola ad Rudolphum Kieslingum*, Freising 1754, S. 17f., wobei er freilich betont, dass die guten Werke selbst aus dem Glauben „wie aus einer Wurzel stammen und der Gnade verdankt werden“.

<sup>131</sup> Die Initiatorin der Wiederaufführung ist Sabina Lehrmann, Leiterin der Neuen Freisinger Hofmusik. Sie schildert die Entstehungsgeschichte des Projekts in ihrem Beitrag „Aus der Bibliothek auf die Bühne oder Wiederentdeckung mit ungeahnten Folgen“, in: *Festschrift Camerloher*, S. 106–108.

Erlebnis. Ein solches von Lehrern und Schülern einst erarbeitetes Gesamtkunstwerk erinnert uns auch daran, wie viel unser heutiges Gymnasium, das die Jugend einem kaum übersehbaren Sammelsurium von Disziplinen aussetzt, zwar gewonnen, aber auch verloren hat gegenüber jenem Freisinger Lyceum, das fest auf nur drei Säulen ruhte: christlicher Religion, klassischem Latein, moderner Musik. Nichts verkörperte schöner diese Dreiheit als der ehrwürdige Name der *Musae Benedictinae*.

## Anhang

### Gabriel Liebheit OSB: Über antikes und modernes Musikdrama (1748)<sup>132</sup>

Im Gegensatz zu den Jesuiten, die ihr Theater vielfach dramentheoretisch fundiert haben, haben sich die Benediktiner eher mit der Praxis begnügt. Umso größeres Interesse verdient der Versuch Gabriel Liebheits OSB, der in Freising viele Jahre für den Literaturunterricht zuständig war und nicht nur zu *Felix in fide constantia* den Text verfasst hat, die grundsätzlichen Unterschiede zwischen dem antiken Drama, das er mit seinen Schülern behandelte, und der von ihm selbst produzierten Freisinger Schulooper herauszuarbeiten. Dabei unterlaufen ihm Irrtümer, aber sein Wunsch, das Theater dem Zeitgeist (*genius saeculi*) anzupassen und, frei von katholischem Eifer, in mancher Hinsicht sogar etwas Besseres zu schaffen als die Alten, bleibt ehrenwert.

### Lectori meo.

Veterum scena multum discedit ab hodierna, in *Actione*, in *Musica*. *Comoediam*<sup>133</sup> *ruri* inter homines mediae sortis, & infimae: *Tragoediam* cum Illustribus Personis, luctuoso potissimum exitu, proposuere, quae & hodie Sancta. Ludum Actibus quinque definiebant: ut esset spatium implicandis rebus, ad eventus Spectatori inopinatos; tam succincto tamen artificio, ut plerumque Scena, seu introductio unica faceret Actum integrum, quod in Hoyer, Mureto, quin & ipso Seneca videmus. Interlocutores paucissimi fuerunt, & ad quatuor, pro rigore Horatii, fere redacti. Dicendi ratio & modus, quem stylum appellant, prope sine modo: nam in reconditas Sententias & omnem Mythologiam (fabulas inquam) effusi, plurium aures suspenderunt, quam animos. Amabo siquidem!<sup>134</sup> *Hercu-*

<sup>132</sup> Vorrede zu *Peccati Furiae in Abele Schleswicensium Duce Erici Danorum Regis, Et Germani Fratris Caino: Tragoedia*, Freising 1748. Digitalisat über BSB (Permalink: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10337118-6>), dort Abb. 5.

<sup>133</sup> Die Ligaturen, wie in *Comaedia*, werden von mir immer ausgeschrieben.

<sup>134</sup> Eine eigenwillige Bildung: *siquidem* würde im klassischen Gebrauch einen eigenen Neben-

lem *Furentem, Oeteum*, quotusquisque vel de industria legendo assequitur, ne dicam ex orchestra cursim recitatum? Musicam quod attinet, *ad aliquot tibias*, etiam *transversas*, clamore inficeto personuere: nihil tunc salis & gustus moder-nae Italiae, sed vociferantium mulierum carmen miserabile, ut in *Troade*.

Hac aetate non eadem patientia est Spectatorum, ut sex horas, & amplius haereant ad Scenam, donec Choragus totam Poësin effuderit, & dicat: *plaudite!* Moduli jam suavius tenent homines: atqui hi cum ex Artis, indies cultioris, praescripto, vel usu, subjectam materiam (*textum*) versent, reversent, repetitam repetant: mirum non est, quod vela Actionis contrahamus, & tribus contenti partibus, placere malimus, una saltem brevitate, dum in caeteris non possimus. Atque hoc dictum esto, salvis honoribus *Simonis Angli, Patrum Lusitanorum, Avancini*, aliorumque, *quorum caeteroquin vestigia pronus adoro*.<sup>135</sup> Dandum aliquid saeculi cujuslibet genio. Huic satis ut facias, non ita ad leges Scholae, quam temporum attende.

His ego morem gessi in hac Tragoedia, ut anno, nuper elapso, in *Petro Apostolo*: hoc discrimine, quod posterius argumentum cum Ethnicis me commiserit; illud, praesens inquam, solos inter Orthodoxos contineatur, adeoque<sup>136</sup> stylus planior sit, & ad captum omnium, qui literas Latinas didicerunt, accommodatus. Vale iterum, Bone Lector, & qualibuscunque conatibus fave.

#### An meinen Leser<sup>137</sup>

Die Bühne der Alten<sup>138</sup> weicht vielfach ab von der heutigen, in der Handlung, in der Musik. Die Komödie ließen sie spielen auf dem Land<sup>139</sup> unter Menschen mittleren oder geringsten Stands, die Tragödie unter vornehmen Personen, meist mit traurigem Ausgang<sup>140</sup> – welche Regeln auch heute noch gültig sind. Das Spiel

satz notwendig machen, wie in dem nur äußerlich vergleichbaren Vers des Plautus (Stich. 752): *Date mihi locum ubi accumbam, amabo, siquidem placeo*.

<sup>135</sup> Trotz der Markierung als Zitat dürfte Liebheits schöne Formulierung (in Anlehnung an einen berühmten Vers des Statius, Thebais 12, 817 *vestigia semper adora*) von ihm selber stammen.

<sup>136</sup> Manche Neulateiner gebrauchen *adeo* im Sinne von *ideo*.

<sup>137</sup> Liebheit wendet sich an ein gehobenes Lesepublikum, nicht an bloße Zuschauer. Er lässt als erster Freisinger Bühnenautor seinen Sprechtext drucken.

<sup>138</sup> Gemeint sind Griechen wie Römer, obwohl Liebheit seine Beispiele hier nur aus dem römischen Tragiker Seneca nimmt. In den Noten zu seinen Stücken bezieht er sich auch auf Aischylos. Gar nicht berücksichtigt wird die griechische und römische Komödie.

<sup>139</sup> Sachlich nicht richtig; aber Liebheit bezieht sich auf die verbreitete (obwohl schon von Aristoteles abgelehnte) etymologische Herleitung der Komödie von *κώμη*, Dorf (so Diomedes, *Grammatici Latini* I 488 Keil).

<sup>140</sup> Diese sogenannte Ständeregel, die für die Neuzeit konstitutiv ist, stammt nicht aus der

begrenzten sie mit fünf Akten, damit genügend Platz wäre, den dramatischen Knoten zu schürzen, dem Zuschauer überraschende Ereignisse zu bieten. Dabei schränkten sie aber ihre Kunst so ein, dass meistens eine einzige Szene bzw. Auftritt einen ganzen Akt ausmachte, wie wir das bei Hoyerus, Muretus,<sup>141</sup> ja sogar bei Seneca selbst sehen. Die sprechenden Personen waren sehr wenige, nach der strengen Regel des Horaz waren sie gewöhnlich auf vier beschränkt.<sup>142</sup> Die Art und Weise des Sprechens, was man den Stil nennt, war geradezu maßlos: Denn indem sie in entlegene Sentenzen und allerlei Mythologie (fabulöse Erzählungen, meine ich) sich ergossen, fesselten sie mehr die Ohren als den Geist der meisten. Ja bitte sehr! Wie wenige verstehen den *Rasenden Hercules* oder den *Hercules auf dem Oeta*<sup>143</sup> beim angestregten<sup>144</sup> Lesen, um wie viel weniger erst, wenn man ihn rasch von der Orchestra<sup>145</sup> her rezitiert hört! Was die Musik angeht, so pflegten sie zur Begleitung von ein paar Flöten, sogar Traversflöten,<sup>146</sup> ein albernes Getöse von sich zu geben; da war nichts von der Würze und dem Geschmack des modernen Italiens, vielmehr nur ein klägliches Lied schreiender Frauen, wie in der *Troas*.<sup>147</sup>

Heute haben die Zuschauer nicht mehr dieselbe Geduld, dass sie sechs Stunden oder noch mehr fest an der Bühne ausharren, bis der Spielleiter<sup>148</sup> endlich seine ganze Poesie verströmt hat und „Bitte um Applaus!“ ruft.<sup>149</sup> Jetzt fesseln die Melodien mit süßem Schmelz die Menschen, und da sie nach der Regel

klassischen Poetik, scheint aber schon Plautus bekannt (*Amphitruo* 59–63) und wurde den Späteren durch den Grammatiker Diomedes vermittelt. Von dort stammen auch die geforderten *exitus tristes*.

<sup>141</sup> Michael Hoyerus O. E. S. A. (1593–1650) war ein lateinischer Dramatiker, ebenso der als Stilist berühmte M. Antonius Muretus (1526–1585).

<sup>142</sup> *Ars poetica* 192, wo sogar eine Beschränkung auf nur drei sprechende Personen gefordert wird.

<sup>143</sup> Zwei Tragödien Senecas: Der *Hercules Oetaeus*, dessen Echtheit heute bestritten wird, gilt, schon wegen seines Umfangs, als das monströseste Drama, das uns die Antike hinterlassen hat. Die zugespitzten Sentenzen und mythologischen Anspielungen, die Liebheit an der Antike beanstandet, entsprechen mehr dem Stil Senecas als dem der Griechen.

<sup>144</sup> *De industria* heißt sonst „absichtlich“, was hier keinen Sinn ergibt.

<sup>145</sup> Orchestra ist bei den Griechen der Tanzplatz für den singenden Chor, von Liebheit offenbar auf den ganzen Bühnenschauplatz übertragen.

<sup>146</sup> Hier irrt Liebheit: Traversflöten kennt die Antike nicht. Den Bühnengesang begleitet ein einziger *aulós*, lat. *tibia*, ein Rohrblattinstrument.

<sup>147</sup> Senecas *Troas*, heute (zu Unrecht) meist *Troades* genannt, beginnt mit einem Klagelied der gefangenen und zur Deportation bestimmten Troerinnen. Zur sachlichen Erklärung siehe oben S. 74.

<sup>148</sup> Der *choragus* war in Rom für die Ausstattung eines Bühnendramas zuständig (so z. T. auch im neuzeitlichen Latein). Hier dürfte Liebheit an seine eigene Doppelfunktion als Dichter und Regisseur denken.

<sup>149</sup> Vgl. dazu oben S. 63.



einer Kunst, die sich von Tag zu Tag verfeinert, oder aufgrund praktischer Erfahrung ihren Gegenstand (den Text) hin- und herwenden und nach Wiederholung nochmals wiederholen,<sup>150</sup> so nimmt es nicht wunder, dass wir die Segel der Handlung kürzer rafften und, zufrieden mit drei Akten, wenigstens dank allein der Kürze lieber Anklang finden wollen, wenn uns dies im Übrigen schon nicht möglich ist.<sup>151</sup> Und dies soll gesagt sein, ohne der Ehre des Simon Anglus,<sup>152</sup> der portugiesischen Väter<sup>153</sup> und des Avancini<sup>154</sup> und anderer, die ich auf Knien verehere, Abbruch zu tun.<sup>155</sup> Jedes Jahrhundert hat seinen Genius, dem man ein wenig huldigen muss. Um ihm zu genügen, muss man weniger auf die Regeln der Schule als auf die der jeweiligen Zeiten achten.

Ihnen habe ich in dieser Tragödie Rechnung getragen wie voriges Jahr im *Petrus Apostolus*, mit dem Unterschied, dass der letztere Stoff mich mit den Heiden zusammenbrachte, jener, ich meine der gegenwärtige, sich auf Rechtgläubige beschränkt und somit auch der Stil verständlicher ist und mehr dem Fassungsvermögen all derer entspricht, die Latein gelernt haben.<sup>156</sup> Nochmals lebe wohl, lieber Leser, und sei gewogen diesen Versuchen, wie immer sie geraten sind.

<sup>150</sup> Eine treffende Beschreibung der modernen Arienkunst, die erst recht eine Kürzung der Texte notwendig macht.

<sup>151</sup> Das erste Eingeständnis einer Unterlegenheit gegenüber der Antike, vgl. im letzten Satz *qualibuscunque*.

<sup>152</sup> Gemeint sein muss Joseph Simons SJ, der sich selbst im Titel seiner Tragödie *Zeno* (Rom 1648) *Simon Anglus* nennt. Aus der dieser Tragödie beigegebenen Vorrede, die Liebheit inspiriert hat, stammt der Grundsatz, man müsse der Laune des Zeitgeschmacks (*noui saeculi fastidio*) huldigen.

<sup>153</sup> Gedacht ist sicherlich vor allem an Ludovicus Crucius (1542–1604), dessen Dramen auch in Deutschland gespielt wurden.

<sup>154</sup> Nicolaus von Avancini (1611–1686) war der überragende Dramatiker der Jesuiten.

<sup>155</sup> Dies bezieht sich nur auf die vorausgehende selbstkritische Bemerkung, durch die die Leistung der erwähnten Dichter nicht geschmälert sein soll.

<sup>156</sup> Die heidnische Antike im *Petrus Apostolus* (1747), wo z.B. Nero und Seneca auftraten, nötigte ihn offenbar zu einer gehobeneren, dem Tragiker Seneca angenäherten Ausdrucksweise. – Das lebhaft lebendige Latein gerade dieser Vorrede entspricht vielfach nicht den klassischen Regeln, wie sie vom 19. Jahrhundert an wieder verbindlich werden.

### Abstract

Am 6. und 7. Oktober 2018 wurde in Freising eine lateinische „Oper“ wiederaufgeführt, die ein einzigartiges Dokument benediktinischer Musikkultur darstellt. Überliefert unter dem Verlegenheitstitel *Comedia Frisingana*, war sie ursprünglich Teil eines musikalisch-dramatischen Gesamtkunstwerks, das im September 1739 zum Schuljahresabschluss des Freisinger Gymnasiums auf der Bühne des heutigen Asamsaals von den sog. *Musae Benedictinae* dargeboten wurde. In insgesamt sieben Teilen, wovon vier musikalisch durchkomponiert waren, ging es um die „Glückliche Beständigkeit im Glauben“ (*Felix in fide constantia*): Diese wurde in drei Sprechakten an einem der Christenverfolgung ausgesetzten Japaner gezeigt, in zwei dazwischen geschalteten Musikszenen (*chori*) an Abraham und Isaak, schließlich in dem musikalischen Prolog und Epilog an den allegorischen Gestalten der Abgötterei (*Idololatria*) und der menschlichen Seele (*Anima Christiana*). Textdichter war der Leiter der Freisinger Rhetorikklasse, Gabriel Liebheit, Komponist nicht, wie seit über 100 Jahren angenommen, Placidus von Camerloher, sondern der Münchner Hoforganist Petrus Lapiér, dessen Werke sonst noch kaum bekannt sind.

In der vorgelegten Studie geht es darum, das Werk in die Geschichte des lateinischen Schultheaters (in Deutschland seit 1495) einzuordnen. Dieses war fast immer mit Musik verbunden. So lag es vor allem an der Musik, dass sich die Gesangstexte im Laufe der Zeit von metrischen zu eher rhythmischen wandelten. Schwergewicht der Untersuchung liegt zunächst auf München, das mit seinem Jesuitentheater zeitweise führende Theaterstadt Europas war, dann aber vor allem auf Münchens Mutterstadt Freising, wo am fürstbischöflichen Hof in Verbindung mit dem erst 1697 gegründeten Gymnasium schon vor Camerloher namhafte Musiker wirkten. Hier entwickelte sich in wenigen Jahrzehnten aus einer der antiken Tragödie nachgebildeten Dramenform ein speziell Freisinger Musikdrama, das Gesang und Sprechtext in überraschender Weise miteinander verquickte. Die Unkenntnis dieser Form führte dazu, dass man in der Wissenschaft die sog. *Comedia Frisingana* als in sich geschlossene Oper ansah und somit auch nicht richtig zuordnen und datieren konnte. In einem als Anhang mitgeteilten (bisher unbeachteten) Essay erläutert der Benediktiner Liebheit, der die Freisinger Form wesentlich geprägt hat, warum und worin seiner Meinung nach das moderne Drama vom antiken in Musik und Handlung abweichen muss.