

Würzburg, der Jesuitenorden und die Anfänge der Oper

Irmgard Scheitler

In der Würzburger Universitätsbibliothek liegt der Theaterzettel zu folgender Aufführung:

Ignatius Loiola, Societatis Iesu Fundator Bis Miles Dei Et Mundi Pridie Kalend: August: coram Reverendissimo et Illustris: Principe ac Domino, D. Iulio Episcopo Herbipolensi, et Franciae Orientalis Duce, etc. in Gymnasio Societ: Iesu à Musica Iuventute Herbipolensi in scenam datus. Iterum Eodem Reverendissimo et Illust: Principe, etc. volente in gratiam nobilissimarum familiarum Echterianae, Dalbergicae, et Guttenbergianae in Julianaeo Hospitali, Calend. Septemb. in theatrum inductus. Würzburg: Schwindtlauff 1617.

Summa Unnd kurtzer Inhalt der newen Sing Comedien, von bekehrung Ignatii Loiola Stiffers der Societet Iesu Gesungen von der Würtzburgischer Jugendt in dem Academischen Gymnasio Societatis Iesu, den 31. Hewmonats, in beywesen deß Hochwürdigem Fürsten und Herrn, H. Julij Bischoffen zu Würtzburg, und Hertzogen in Francken, etc. Dieselbe nach wolgefallen jhrer Fürst. Gn. und zu ehren denn Woladelichen Geschlechtern, Echter, Dalberg, und Guttenberg, den 1. Herbstmonat im Julianischen Hospital wider erholet. Würzburg 1617.

Diese Perioche ist nicht unbekannt¹, jedoch wurde ihre Bedeutung nie richtig eingeschätzt. Der Titel spricht von einer »newen Sing Comedien«, »Gesungen von der Würtzburgischer Jugend« bzw. »à Musica Iuventute Herbipolensi in scenam datus«. Der Index der Mitwirkenden lässt keinen Zweifel am Charakter einer komplett gesungenen Aufführung, denn er ist überschrieben: »Actorum musicorum nomina«.

Auf 25 Druckseiten bietet die Perioche zunächst den lateinischen Titel, ein Ehrengedicht, die Liste der Mitwirkenden in Gruppen unterteilt (mit Angabe des Geburtsortes und Studienfaches) sowie die lateinische Inhaltsangabe des dreiaktigen Stückes nach seinen einzelnen Szenen; es folgen der deutsche Titel und die deutsche Inhaltsangabe. Die Perioche unterrichtet nicht über die Sujets und die Faktur der »Chorus mit völliger Music«, die zwischen den Akten erklangen und auch nicht über den Epilog.

Vergleicht man die Quelle mit anderen zeitgenössischen Periochen, so fällt der Druck durch seine sorgfältige Gestaltung positiv auf. Die Seiten sind mit Schmuckband eingerahmt, zudem sparte man nicht mit dem Platz, sondern rückte die einzelnen Absätze großzügig voneinander ab. Die repräsentative Aufmachung entsprach den Umständen der Aufführung. Nur das deutsche, nicht aber das lateinische Titelblatt trägt das Emblem der Societas Jesu.

Wie im Titel angegeben, war das Stück bereits am 31. Juli 1617 im Gymnasium vor Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn aufgeführt worden. Der vorliegende Druck war aber für die Besucher der

¹ Unter einer Perioche wird die Zusammenfassung des Inhalts der einzelnen Szenen verstanden; der eigentliche Spieltext liegt nicht vor. Erwähnung des Stückes bei Jean-Marie Valentin, *Le Théâtre des Jésuites dans les Pays de Langue Allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555–1773)*, 2 Tle., Stuttgart 1983 f., Bd. 1, Nr. 794, vgl. die Verweise dort. Der letzte derselben, Johannes Müller/Günther Müller, *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang [1555] bis zum Hochbarock [1665]*, Augsburg 1930, Bd. 2, S. 61, ist zu korrigieren; es muss heißen: S. 112. Für die Bereitstellung der Abbildungen danke ich der Universitätsbibliothek Würzburg.

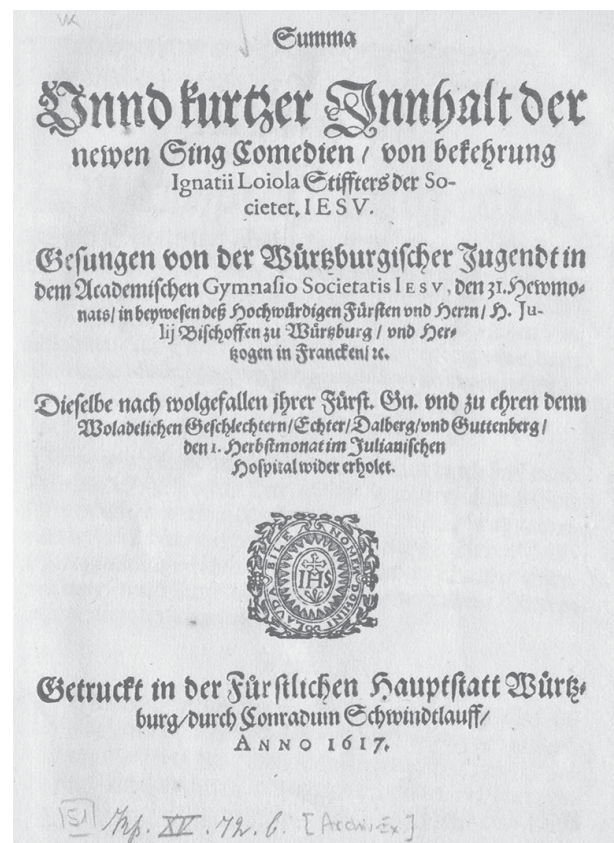
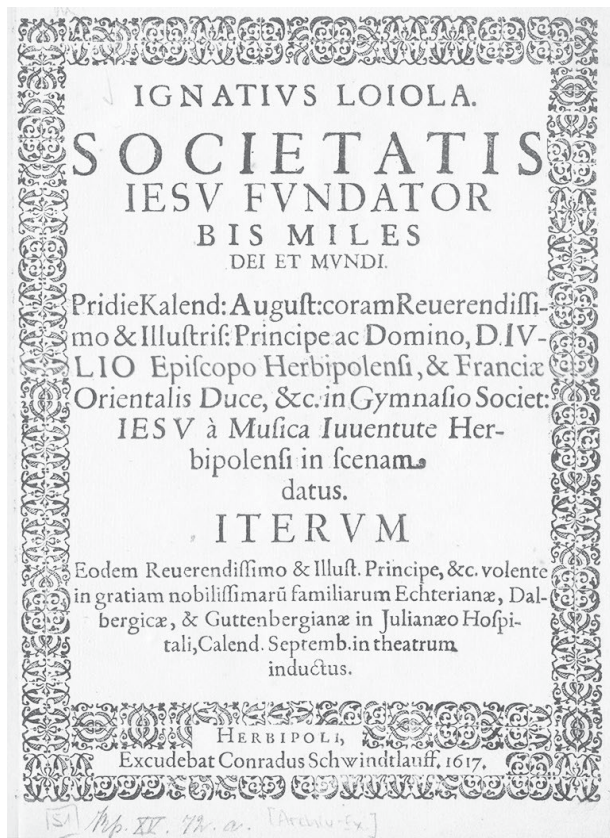


Abbildung 1: Lateinischer und deutscher Titel, D-WÜu: 51/Rp 15,72a/b, Bl. A1' bzw. Bl. A'1r

zweiten Aufführung gedacht. Sie fand am 1. September des gleichen Jahres im Juliusspital im Beisein des Kirchenfürsten und von Mitgliedern der Familien Echter, Dalberg und Guttenberg statt. Die Aufführung am 31. Juli darf als eine Art Probe angesehen werden. Dass es sich dabei um die übliche große Komödie mit Prämienverteilung handelte, ist aus zwei Gründen unwahrscheinlich: Diese trug in Würzburg offenbar nicht unbedingt den Charakter einer Jahresendkomödie; für das Jahr 1619 ist sie vielmehr auf den »7. Tag deß Wintermonats« und damit auf den Anfang des Schuljahres datiert². Ferner muss die Besetzung bei der zweiten Aufführung des *Ignatius* derjenigen der ersten im Sommer entsprochen haben; die Beteiligung einer großen Zahl älterer Studenten passt aber nicht zu dem Charakter einer Prämienkomödie. Vielmehr wählte man mit dem 31. Juli offensichtlich den Gedenktag des 1609 selig gesprochenen Ordensgründers³, um sich durch eine Voraufführung auf das zu rüsten, was dem Fürstbischof als

² *Inhalt deß Lateinischen Spiels von dem H. Bernhard/ Abt zu Claravall oder Liechtenthall vornembsten Stifter des Cisterciensischen Ordens. [...] Zu Unterthänigen und Danckbarlichen Diensten [...] Herrn Johann Gottfridt/ Bischoffen zu Bamberg und Würtzburg [...] Danach auch zu denckwürdigem Lob deß heyligen und wolberümbten Ordens S. Bernhards im Stiff Bamberg und Würtzburg Gehalten Von den Studenten deß Collegii der Societet Jesu bey Jährlicher Eröffnung der Schulen und Auftheilung deren von Ihre Fürstl. Gn. verehrten und verdienten Büchern/ an dem 7. Tag deß Wintermonats, Würzburg 1619.*

³ Der Würzburger *Ignatius* war in dieser Hinsicht ein Vorreiter. Im Wien des späteren 17. Jahrhunderts trifft man auf Aufführungen zum Ignatiustag. Vgl. das Zitat aus den *Litterae annuae der Österreichischen Provinz des Jahres 1679*, zit. bei Thomas Erlach, *Unterhaltung und Belehrung im Jesuitentheater um 1700. Untersuchungen zu Musik, Text und Kontext ausgewählter Stücke*, Essen 2006, S. 130.

besonderer Akzent für eine große Feier vor Augen stand: ein Festkonvent der Familien Echter, Dalberg und Guttenberg, die sich durch Heirat verbunden hatten.

Nicht korrekt ist die seit dem 18. Jahrhundert wiederholte Meinung, es habe damals im September eine Doppelhochzeit in Würzburg stattgefunden⁴. Anlass für das Fest war der Besuch zweier junger Paare bei ihrem Onkel, der sich in epochenspezifischer Familienverbundenheit dafür besonders viel Pracht ausgedacht hatte. Das Schicksal wollte es, dass ihn gerade bei diesem frohen Ereignis der Tod ereilte, denn die *Wirtzburgische Chronick* von Ignaz Gropp (1748) berichtet:

Nach dem dritten Echterischen Hochzeit = Tag, so Ihre Fürstlichen Gnaden Ihres Brudern Dietherich Echtern Seelgen seinen beyden hinterlassenen Kindern, als Sohn und Tochter, gar Fürstlich und stattlich gehalten, als erstlich mit einen stattlichen Einritt mit Heer = Paucken und 24. Trompettern, zum zweyten als den ersten Tag der Kirchgang und der Tantz; zum dritten als den zweyten Tag eine schöne Fecht = Schul gehalten worden. Zum vierten als den dritten Tag ein Ringlein = stechen; zum fünfften als den vierten Tag ein schönes Spiel in dem Julier = Spithal gehalten worden, legt sich Bischoff Julius krank nieder; und wie man sagt, solle er auf der Hochzeit sich mit den Mellaunen oder Kürbes erkalt und also verderbt haben etc⁵.

Der Bischof starb am 13. September 1617. Die Chronik erwähnt unvermittelt und ohne Erklärung den »Echterischen Hochzeit = Tag[s]«. Eine eheliche Verbindung zwischen den Familien Echter, Dalberg und Guttenberg lag vor: Johann Gottfried I. von Guttenberg Kirchlauter, Kühlenfels und Stettenthumbach hatte 1607⁶, nach anderer Lesart aber am 4. April 1617, Maria Elisabeth Freiin Echter von Mespelbrunn geheiratet, eine Tochter des von Gropp in der *Wirtzburgischen Chronick* genannten Dietrich Echter von Mespelbrunn⁷. Dessen zweiter Sohn Johann Dietrich ehelichte 1617 Anna Katharina von

4 Ignaz Gropp, *Wirtzburgische Chronick Deren letzteren Zeiten, Oder ordentliche Erzählung deren Geschichten, Begebenheit = und Denckwürdigkeiten, Welche In denen dreyen letzteren Hundert = Jahr = Lauffen, Das ist Von dem Jahr 1500 bis anhero in dem Hoch = Stifft Wirtzburg und Francken-Landt bey Geistlich = und Weltlichen Weesen sich zugetragen: Mit einem grossen Zusatz Von Zahlreichen Diplomaten, oder Kayserl. Königl. Fürstlichen Freyheits = und Gnaden = Brieffen, Decreten [...]. Nebst Einigen Historischen Abhandlungen von dem Ursprung, Fort = und Land = Zügen deren Francken. Erster Theil von dem Jahr 1500. biß 1642*, Würzburg 1748, S. 364. Im Anschluss daran Götz von Pölnitz, *Julius Echter von Mespelbrunn. Fürstbischof von Würzburg und Herzog von Franken (1573–1617)*. Neudruck der Ausgabe München 1934, Aalen 1973, S. 652; *Germania Sacra*. Hrsg. vom Max-Planck-Institut für Geschichte NF 13. *Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz. Das Bistum Würzburg, Teil 3: Die Bischofsreihe von 1455 bis 1617*. Bearbeitet von Alfred Wendehorst, Berlin u. a. 1978, S. 234.

5 Gropp (wie Anm. 4), S. 364.

6 Johann Gottfried Biedermann, *Geschlechts = Register Der Reichs-Frey unmittelbaren Ritterschafft Landes zu Francken, Löblichen Orts Steigerwald, Welches aus denen bewährtesten Urkunden, Kauf = Lehen = und Heyraths = Brieffen, gesammelten Grabschriefften und eingeholten genauen Nachrichten von innen beschriebenen Gräfflich = Freyherrlich = und Edlen Häusern In Gegenwärtige Ordnung verfasst und richtig zusammen getragen worden*, Nürnberg 1748, Tab. CCIV. B.; Johannes Bischoff, *Genealogie der Ministerialen von Blassenberg und Freiherren von (und zu) Guttenberg 1148–1970* (= Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte 9/27), Würzburg 1971, S. 141.

7 Martin Kempf, *Genealogie der Grafen von Ingelheim, gen. Echter von und zu Mespelbrunn*, in: Aschaffenburg Jahrbuch für Geschichte, Landeskunde und Kunst des Untermaingebiets 20 (1999), S. 11–119, hier S. 62 (mit Verweis auf Anton Kittel, *Beiträge zur Geschichte der Freiherren Echter von Mespelbrunn. Bei der III. Säkularfeier der durch Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn gestifteten Universität Würzburg veröffentlicht*, Würzburg 1882, S. 55). Das Hochzeitsjahr 1607 wirkt plausibel, sofern man Bischoff (wie Anm. 6), S. 141, glauben darf, der angibt, Maria Elisabeth habe bei ihrem Tode 1621 sechs Kinder hinterlassen. Allerdings starb sie nach Biedermann (ebd.) erst 1669. Kempf wiederum gibt 1669 als das Todesjahr ihres Mannes an.

Dalberg⁸; nach anderer Aussage hatte diese Hochzeit hingegen am 28. Sept. 1616 stattgefunden⁹. Wie auch immer: Die in der Literatur einhellig tradierte Annahme einer Doppelhochzeit¹⁰ steht auf tönernen Füßen. Sie beruht auf einer Literallektüre von Gropp und möglicherweise auf einer Fehlinterpretation des kryptischen Gedichtes, das dem Druck des *Ignatius* voransteht (siehe Abbildung 2). In diesem ist aber lediglich von dem Ruhm des Haus Echter die Rede, andere Geschlechter mit sich verbunden zu haben. Ein Zeitpunkt oder eine aktuelle Hochzeit werden nicht erwähnt.

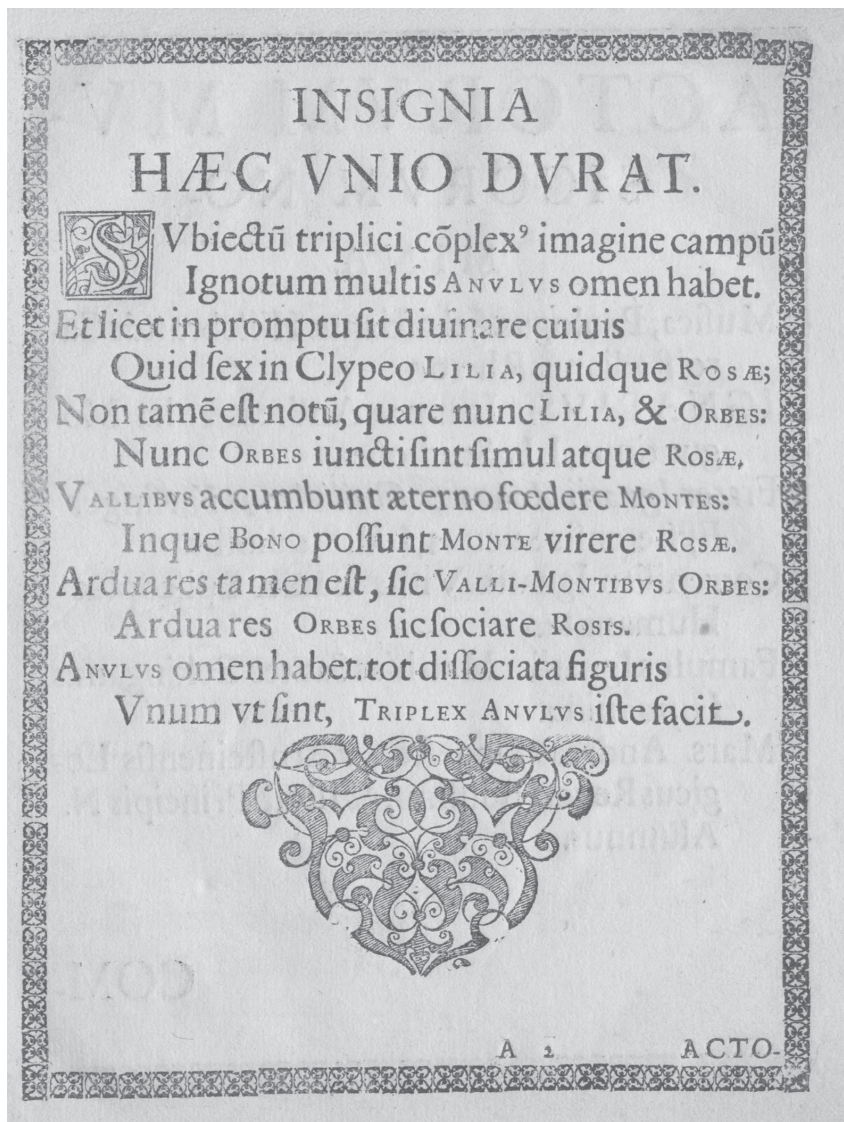


Abbildung 2: Gedicht, D-WÜu: 51/Rp 15,72a/b, Bl. A2^r

⁸ *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Reihenfolge von genannten Schriftstellern*, bearbeitet und hrsg. von Johann Samuel Ersch und Johann Gottfried Gruber. Erste Section A–G, 30. Theil, hrsg. von J. G. Gruber, Leipzig 1838, Art. von Echter, S. 401. Vgl. Biedermann (wie Anm. 6), Tab. CCIV. B. (betr. die Nachkommen von Dietrich).

⁹ Kempf (wie Anm. 7), S. 61 mit Berufung auf Kittel (wie Anm. 7), S. 54. Mit dem Haus Dalberg war die Familie auch noch über Julius' im Jahre 1600 kinderlos verstorbenen Bruder Adolf verschwägert; dessen Schwiegermutter war eine Geborene von Dalberg, vgl. *Germania Sacra* (wie Anm. 4), S. 164.

¹⁰ *Germania Sacra* (wie Anm. 4), S. 234.

Das auf den ersten Blick unverständliche Gedicht in lateinischen Distichen spielt in arguter Weise mit Verschlüsselungen und Anspielungen. Diese sind umso schwieriger zu durchschauen, als sie nicht in der Originalsprache, sondern nur im Deutschen funktionieren. Das Verständnis des Gedichtes setzt die Kenntnis der Wappen der drei Familien voraus. Das Wappen der Dalberg zeigt sechs silberne Lilien auf einem blauen Feld, das mit drei Spitzen in ein goldenes eingreift. Die Guttenberger führen die goldene Guttenbergsche Rose im Wappen. Das Echterwappen hat drei Ringe in einem schrägen Feld. Übersetzen lässt sich das Gedicht wie folgt:

Hinweise/Wappen

Diese Verbindung hat Bestand.

Das Ringmotiv, das in dreifacher Abbildung das darunter liegende Feld ausfüllt, verweist auf einen Sinn, der vielen unbekannt ist.

Leicht dürfte es für jedermann zu erraten sein, was die sechs Lilien und was die Rosen auf dem Schild bedeuten.

Hingegen ist nicht bekannt, warum nun zum einen Lilien und Kreise, zum anderen Kreise und Rosen miteinander verbunden sind.

Täler sind in unauflöselichem Bund den Bergen zugesellt, und auf einem guten Berg [Guttenberg] können Rosen erblühen.

Doch ist es mühsam, auf diese Weise mit Tal-Bergen [Dalberg] Kreise, mühsam, Kreise mit Rosen zu verbinden.

Das Motiv des Rings verweist auf den Sinn, dass so vieles, was in der bildlichen Darstellung getrennt erscheint, als Einheit zusammengehört.

Der dreifache Ring ist es, der eben dies bewirkt.

In diesem Gedicht werden Insignien als geheimnisvolle Indizien verstanden, Wappen vertreten die Familien: Ring oder Kreis die Echter, die Rose die Guttenberg, die Lilie die Dalberg. Doch damit nicht genug: Sogar der Wortlaut der Namen ist aus dem Text herauszulesen. Der Idee, die Namen Guttenberg und Dalberg für ein geographisches Enigma zu nützen, leistete zudem das Dalberg-Wappen mit seinen drei (Berg-)Spitzen Vorschub (Zeile 7). Dass die Verse als Enkomion auf das Haus Echter zu lesen sind, liegt auf der Hand.

Auch wenn im September 1617 keine Trauung vollzogen wurde und die Hochzeiten wann immer stattgefunden haben mögen, so feierte man doch die eheliche Verbindung und die Schwägerschaft dreier Geschlechter. Die Frühe Neuzeit nahm Familienzusammenkünfte sehr gern zum Anlass für ausgedehnte Feste¹¹. Dasjenige, das Bischof Julius veranstaltete, demonstrierte seinen Glanz schon durch die exorbitante Zahl von 24 Trompetern. Dem auf seine Geschwisterkinder stolzen Onkel genügten nicht Tanz, Bankett, Ringelstechen und Fechtschule; es sollte noch ein Theater der neuesten Gattung geboten werden.

¹¹ Vgl. das Dresdner Fürstentreffen 1655. [Ernst Geller/David Schirmer,] *Entwurf Derer Chur = und Hoch = Fürstlichen Ergetzlichkeiten Welche an Denen Chur = und Hoch = Fürstlichen Ein = und Zusammenkunften Bey gleich mit eingefallenen höchstgewünschetten [...] Herrn Johann Georgens/Hertzogens zu Sachsen [...] ChurFürstens Und auch [...] Herrn Georgens/LandGrafens zu Hessen [...] Geburts = Tagen [...] auf dem ChurFürstl. Schlosse zu Dreßden sind vorstellig gemachet/ietzund aber [...] zusammen getragen/ und zum andern mal heraus gegeben worden*, Dresden 1655. Zum Musikanteil bei den theatralischen Festlichkeiten vgl. Irmgard Scheitler, *Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*, Bd. 1, Materialteil (= Würzburger Beiträge zur Musikforschung 2/1), Tützing 2013, Nr. 315.

Woher Julius Echter von der Existenz komplett gesungener Aufführungen gehört haben könnte, steht dahin. Verbindungen nach Italien sind bei jedem Kirchenfürsten vorauszusetzen. Jedoch war erstaunlicherweise nicht Mantua, Rom oder Florenz die führende Metropole der italienischen Oper im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, sondern Salzburg¹². Den Anfang machte dort die Aufführung des *Orfeo* von Claudio Monteverdi zum Karneval 1614. Fürsterzbischof Marcus Sitticus hatte sie wohl seinem Kontakt zu dem prominenten Sänger Francesco Rasi zu verdanken. *Orfeo* erlebte Wiederholungen zum Fasching 1616 und 1617¹³. Am 1. Dezember 1616 ließ der Fürst eine weitere Oper, *Andromeda*, aufzuführen, und zwar anlässlich der Rückkehr seines Neffen, Graf Jakob Hannibal von Hohenems, mit seiner neu angetrauten Frau und beider Verwandtschaft; die Ähnlichkeit zum Würzburger Festanlass 1617 ist auffallend. Die Oper wurde zwei Monate danach im Karneval, sowie im August und Oktober 1617 bei Fürstenbesuchen wiederholt¹⁴. Es ist ganz ungewiss, um welche *Andromeda* es sich handelte, wohl aber nicht um eine Neukomposition¹⁵. Die nur ein Jahr später aufgeführte »Jesuitenoper« in Würzburg war hingegen ganz sicher ein Originalstück. Direkte Beziehungen zwischen dem Salzburg des Marcus Sitticus und dem Würzburg Julius Echters sind schwierig nachzuweisen. Kurfürst Maximilian I. von Bayern versuchte vergeblich, den Salzburger für seine Liga zu gewinnen, in der der Franke ein wichtiges Mitglied war¹⁶. In dieser Hinsicht hatte Marx Sittich ganz andere Intentionen als Julius Echter. Was beide Kirchenfürsten verband, war das Bemühen, die katholische Reform auch mit Hilfe von Kunst und Wissenschaft voranzutreiben.

Außer von den Opernaufführungen am Salzburg Hof weiß die Musikgeschichte nur von einem einzigen komplett gesungenen Werk, einer Prager Ballett-Aufführung am 5. Februar, dem Faschingsonntag des Jahres 1617, für Kaiser Matthias und seinen Hofstaat¹⁷. Der gesamte Text ist in italienischen madrigalischen Versen gehalten. Es spielten »in dem Gerüst verborgen« ein Cembalo, eine »Viola« – wahrscheinlich ein Violone zur Verstärkung der Basslinie – und ein Chitarrone. Zur Ouvertüre erklang »eine sehr treffliche Music von allerhandt Musicalischen Instrumenten«¹⁸. Der Einsatz mit gut zwanzig Personen entspricht in etwa den Würzburger Verhältnissen, freilich traten in Prag Adelige als Tänzer auf. Dass das Ballett ein Originalstück gewesen sein könnte, lässt sich vielleicht aus der Formulierung im Libretto herauslesen, es handle sich um ein Stück mit »an disem Hofe zuvor niehmahls gesehener Invention«.

12 Herbert Seifert, *Das erste Musikdrama des Kaiserhofes*, in: *Österreichische Musik. Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Elisabeth Theresa Hilscher (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34), Tutzing 1998, S. 99–111, hier S. 100: »In Mantua gab es in dieser Dekade nur vier Vorstellungen, in Rom zwei und in Florenz überhaupt keine Oper«. In Salzburg hingegen fanden »mindestens dreizehn Aufführungen zwischen 1614 und 1619« statt.

13 Herbert Seifert, *Frühes italienisches Musikdrama nördlich der Alpen*, in: »in Teutschland noch ganz ohnbekandt«. *Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, hrsg. von Markus Engelhardt, Frankfurt a. M. 1996, S. 29–44, hier S. 31.

14 Seifert (wie Anm. 13), S. 31.

15 Ebd.: Monteverdis *Andromeda* entstand erst 1618–1620. Herbert Seifert, *Beiträge zur Frage nach den Komponisten der ersten Opern außerhalb Italiens*, in: *Musicologica Austriaca* 8 (1988), S. 7–26, hier S. 15: »Hypothesen über die Salzburger Oper *Andromeda* sind unsicherer als über den *Orfeo*, doch kann die 1610 in Bologna gesungene von Rudolfo Campeggi mit Musik von Girolamo Giacobbi in Betracht gezogen werden«.

16 *Germania Sacra* (wie Anm. 4), S. 175.

17 Seifert (wie Anm. 12), S. 99. Erhalten ist das Libretto: *Breve relatione del balletto*, s.l. 1617 [D-Sl: Fr. D. fol. 40].

18 Seifert (wie Anm. 12), S. 101 f.

Der Würzburger *Ignatius* erweist sich also als ein absolutes Novum: als erste Originaloper nördlich der Alpen. Für die Bischofsstadt am Main aber war die Aufführung auch ein unerhörtes Wagnis, denn Julius Echter konnte keineswegs auf eine Hofkapelle zurückgreifen wie der Kaiser oder wie sein Kollege in Salzburg¹⁹. Daher richtete sich sein Blick auf die Gesellschaft Jesu.

Bei allen Schwierigkeiten zwischen dem Jesuitenkolleg und dem Bischof, der nicht nur auf einen Orden, sondern auf weit gespannte Interessen und ein eifersüchtiges Domkapitel Rücksicht zu nehmen hatte, darf man doch die Nähe Echters zur Gesellschaft Jesu nicht unterschätzen. Ihr galt seine Unterstützung, ihr gehörte sein Beichtvater an²⁰, ihre intellektuelle und religiöse Kapazität wusste er zu schätzen. Wenn jemand ein Theater bewerkstelligen konnte, so nur die Jesuiten, denn sie hatten die akademische Jugend unter sich: Sie führten die geistliche Oberaufsicht über die sogenannten Collegien, in denen viele Studenten und Schüler wohnten²¹, und versammelten sie darüber hinaus in der Marianischen Kongregation; zudem unterhielten sie die besten Beziehungen nach Italien, dem Mutterland der Oper.

Es ist erstaunlich, dass die Würzburger, die bislang auf dramatischem Gebiet noch nicht allzu viel von sich reden gemacht hatten, sich an diese innovative Aufführung wagten. Die Quellenlage für das Kolleg ist schlecht; doch selbst wenn man dies in Rechnung stellt, sind drei oder allenfalls vier nachweisliche Aufführungen im Zeitraum von 1570 bis 1617 sehr wenig²². Julius Echter war in seiner Regierungszeit nicht als Theaterfreund hervorgetreten. Man kann die Würzburger Verhältnisse in keiner Weise mit den Verbindungen der Wittelsbacher oder Habsburger zum Jesuitentheater vergleichen. Auch Salzburg mit seiner beeindruckenden Fülle der Veranstaltungen, die im Gymnasium, am Hof oder in den Domherrenhäusern zu erleben waren, ergibt ein ganz anderes Bild als das auf dramatischem Gebiet karge Würzburg²³.

19 Unter Julius Echter nahm die Kirchenmusik einen Aufschwung; vgl. Bernhard Janz, *Stationen der Kirchenmusik im Bistum Würzburg*, in: *Kirchenmusik in der Diözese Würzburg – Studien und Quellen vom 16. bis ins 20. Jahrhundert*, hrsg. von Dieter Kirsch/Ulrich Konrad, Würzburg 2010, S. 46–48. Gleichwohl bestand die Hofkapelle nur aus einem ziemlich großen Trompetercorps (neun Mitglieder) und einer folgendermaßen zusammengesetzten »Cantorey«: Kapellmeister, Organist, Zinkenist, Posaunist und fünf Sänger. Dieter Kirsch, *Lexikon Würzburger Hofmusiker vom 16. bis zum 19. Jahrhundert* (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte Würzburgs und Mainfrankens 1), Würzburg 2002, S. 3. Demgegenüber erhöhte Fürsterzbischof Marx Sittich seine Hofkapelle auf 20 Kapellknaben und 30 Musiker. Viele davon waren italienischer Herkunft. Constantin Schneider, *Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, Salzburg 1935, Hildesheim 1977, S. 59. Vgl. auch Ernst Hintermaier, »Es gehe confuse in verrichtung des Gottesdienstes zu, unnd wolle demnach denn Chorum in ein bessere und richtigere Ordnung bringen«. *Liturgie-Reform, Kirchenmusik und höfisches Musikleben unter den Erzbischöfen Wolf Dietrich von Raitenau (1587–1612) und Markus Sittikus von Hohenems (1612–1619)*, in: *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis in 21. Jahrhundert*, hrsg. von Jürg Stenzl u. a., Salzburg/München 2005, S. 121–138, bes. S. 135 f.

20 Pölnitz (wie Anm. 4), S. 653. Der Bischof gehörte der 1575 errichteten Akademischen Marianischen Kongregation an, Gropp (wie Anm. 4), S. 360.

21 Collegium Kilianaem (Priesterseminar), Collegium Marianum (Gymnasium), Collegium Pauperum im »Hof zum Grossen Fresser«, Collegium Nobilium. Vgl. *Germania Sacra* (wie Anm. 4), S. 215 f.

22 Belege aus Valentin (wie Anm. 1), so: 1570: *Tragoedia de Sancto Kiliano* (Nr. 40). 1600: *Catharina* (Nr. 440). 1608: *Justinus adolescens marty* (Nr. 610). 1611: [Titel unbekannt] (Nr. 664a). – Leider haben sich jene aufschlussreichen Jahresberichte der Jesuiten, die *Litterae annuae*, für Würzburg aus den fraglichen Jahren nur sehr sporadisch erhalten. Für freundliche Auskunft und Zusendung der wenigen erhaltenen Schriftstücke danke ich Herrn Archivdirektor Prof. Dr. Wolfgang Dobras, Stadtarchiv Mainz, sehr herzlich.

23 Vgl. die Liste der Aufführungen 1614–1619 bei Seifert (wie Anm. 15), S. 19–23. So spielte etwa das hochfürstliche Seminar im Fasching 1614 ein Stück von Karl dem Großen und seiner Gemahlin Hildegard und im Fasching

Komponist und Dichter des *Ignatius* verbleiben in bescheidener Anonymität. Und doch wüssten wir gern, wer damals die Idee zu dieser Aufführung und die innovatorische Kraft zu einem Drama per musica hatte. Dergleichen Werke waren für die nächsten zwei Jahrzehnte und mehr »in Teutschland noch gantz ohnbekandt«²⁴.

Dramensprache war das Lateinische als die Umgangssprache in Gymnasium und Universität. Da wir keinen Spieltext besitzen, sondern nur eine Perioche, lassen sich in Bezug auf die Ausführung des Gesangs nur Vorschläge machen. Dabei ergibt sich die Schwierigkeit, dass mögliche Vergleichstexte erst aus späterer Zeit stammen. Sollten sich die weltgewandten Väter der Gesellschaft Jesu an italienischen Vorbildern orientiert haben, so dürfte man rezitativischen Gesang annehmen – in Deutschland ist er allerdings erst durch Heinrich Schütz (*Kleine Geistliche Konzerte* I, 1636) und Johann Erasmus Kindermann *Dialogus Mosis Plag* (für Tenorsolo und Generalbass, 1642) belegt. Über die Sprachgestalt ist damit noch nichts gesagt. Lateinische Prosa wie auch lateinische Verse lassen sich rezitativisch singen²⁵. Allerdings treten die ersten Rezitative im Jesuitendrama erst in den 70er Jahren auf²⁶. Die andere, wahrscheinlichere Möglichkeit stellt daher generalbassbegleiteter arioser Gesang für die Dialoge dar, ein »Mittlerer Lied-Stil«²⁷. Auch dies freilich war schon avantgardistisch. 1616 erschien die erste Ausgabe der *Siren coelestis* des Georg Victorinus (ca. 1570–1631). Die dort versammelten geringstimmigen kleinen Konzerte waren durch Generalbass gestützt; etliche stammen von Victorinus selbst und werden als Vorreiter dieser Setzart auf deutschem Boden angesehen. In unserem Zusammenhang sind die Verbindungen des Komponisten zur Gesellschaft Jesu einerseits und zur Schauspielmusik andererseits interessant. Victorinus wirkte vielleicht schon seit 1591 als Musikpräfekt bei den Jesuiten von St. Michael in München. Jedenfalls zeichnete er 1596 bei seiner Veröffentlichung des *Thesaurus Litaniarum* als solcher²⁸. 1597 war er für die Musik der berühmten Aufführung *Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici* verantwortlich²⁹. Auch nachdem er etwa

1615 eine *Susanna* (vermutlich beide Werke von Nicodemus Frischlin); am 11. November 1614 sah man *Andria, hoc est virilis homo* (Terenz) und am 25. Oktober 1618 im Innenhof von St. Peter *Triumphus laboris* mit Musik.

24 Heinrich Schütz' Brief an den Geheimen Kammerdiener Friedrich Lebzelter vom 6. Februar 1633; siehe: Schütz GB, S. 125 f. Wieder ganz ähnlich Georg Weber, *Kampf und Sieg oder gantzer LebensLauff eines recht Christlichen Kreuzträgers in diß Theatral = Pöetisch = Musikalische werk gesetzt*, Hamburg 1645, Widmung.

25 [Gustav Philipp Fürer,] *Drama Virgilianum, Aeneas Troianus*, Nürnberg [1685], S. 50: »Hymenaeus: (Haec inter Machinas stylo recitativo decantantur)«. Es folgen Distichen, das Leitmetrum des Dramas.

26 Johann Kaspar Kerll, *Pia et fortis mulier in S: Natalia S: Adriani Martyris Coniuge expressa Augustissimis Majestatibus Leopoldo [...] et Eleonorae Magdalенаe Theresiae dum Litterarijs Victoribus Caesarea munificentia annua praemia decernerentur ab Academica Juventute Caesarei Collegii Societatis Jesu Viennae in Scenam data. Anno reparatae salutis, 1677* [D-Mbs: 4 Mus.pr. 44196]. Siehe: *Johann Kaspar Kerll's »Pia et fortis mulier« (1677). An edition and commentary*, hrsg. von Vera Ann Kochanowsky, Ann Arbor, Michigan 1988. Kerll war ein Vorreiter. Vgl. Irmgard Scheitler, *Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*, Bd. 2, Darstellungsteil (= ortusstudien 19), Beeskow 2015, S. 83.

27 Der Begriff wird nicht nur von Johannes Paullinus, *Philothea* verwendet (siehe unten), sondern z. B. auch von Johann Erasmus Kindermann in einer Trauermusik für Matthäus Lunßdörffer: *Trauer-Gesäng. Mit 1. und 3. Vocal-Stimmen/sampt einem General-Bass. Von deß seelig verstorbenen Herrn/ als eines besondern Liebhabers der Music, theils Blutsfreunden/ Verwandten/ Gevattern/ und Bekanten/ auß Christlichem mitleiden/ verfertiget und Componirt [...]. [Christlicher/ tröstlicher Abschied deß Erbarn und Wolweisen Herrn Matthaei Lunßdörffers]*, Nürnberg 1647.

28 »In Aede D. Michaëlis Monacensi Soc: Iesu Musices praefecto«, München 1596. Hingegen 1591, im Kontext des *Magnificat Sex vocum*: »Collegii chori pro tempore magister«. Rita Haub, *Georg Victorinus und der »Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici«*, in: *Musik in Bayern* 51 (1995), S. 79–84, hier S. 82.

1616 den Posten eines Schulmeisters bei St. Peter in München angenommen hatte, führte er Dramen mit seinen Schülern auf³⁰.

Eine Generalbassbegleitung wird im Index des *Ignatius* eigens hervorgehoben. Die anderen Instrumente und ihre Spieler sind nicht erwähnt – anders als in späteren Programmen. Ohne Zweifel wird dem Continuo damit eine herausragende Stellung zuerkannt, und dies nicht nur für den musikalischen Verlauf, dessen Rückgrat er selbstverständlich darstellte. Man wird annehmen dürfen, dass sich die Perioche ihrer Fortschrittlichkeit bewusst war und deswegen den Basso Continuo akzentuierte.

Nicht nur in der Musikgeschichte, sondern auch in der Geschichte des Ordenstheaters bedeutet der Würzburger *Ignatius* etwas Neues. »Jesuitenopern« sollten erst mit ein paar Jahrzehnten Abstand folgen. Recht originell war zudem das Thema, die Lebensgeschichte des Gründers der Gesellschaft³¹. Der Stoff war vorhanden: Die 1572 spanisch (und lateinisch) erschienene Lebensbeschreibung lag bereits seit 1614 in deutscher Übersetzung durch den Ingolstädter Jesuiten Conrad Vetter vor³². Gleichwohl hatten Ignatius-Stücke erst seit der Heiligsprechung am 22. Mai 1622 Konjunktur; am 12. März des gleichen Jahres war schon Franz Xaver zur Ehre der Altäre erhoben worden. Von da an wurden die beiden gemeinsam wie auch Ignatius allein zum Gegenstand von Dramen³³.

Für die Aufführung 1617 waren 39 Mitwirkende, darunter 14 Solisten, nötig; einige von ihnen spielten mehrere Rollen. Ihre Herkunft beweist die weit überregionale Bedeutung von Schule und Universität. Man trifft auf Sänger aus Münster, Speyer, Frankfurt, Straßburg, Schwäbisch Gmünd, ja Pilsen und Polen³⁴. 19 Sänger waren entweder bereits immatrikulierte Studenten oder immatrikulierten sich

29 *Triumphus divi Michaelis archangeli Bavarici. Triumph des heiligen Michael, Patron Bayerns (München 1597)*. Einleitung, Text und Übersetzung, Kommentar, hrsg. von Barbara Bauer/Jürgen Leonhardt (= Jesuitica 2), Regensburg 2000, Einleitung S. 96.

30 Vgl. Scheitler (wie Anm. 26), S. 143 f.

31 Belege aus Valentin (wie Anm. 1): Früher zu datieren ist nur ein Ignatius-Xaverius-Spiel, vgl. *Res gestae B. P. Ignatii et Francisci Xaverii*, Olmütz 1612 (Nr. 679). In Neuss spielte man 1619 eine *Conversio B. Ignatii* (Nr. 829). Dieses Stück scheint ebenso wie eine *Conversio* vom Jahre 1621 aus Prag (Nr. 929) verschollen zu sein.

32 Pedro de Ribadeneyra, *Vida del P. Ignacio de Loyola, fundador de la religión de la Compañía de Jesus. Leben Deß Seligen P. Ignatii, Der Societet Jesu Stiffiers / Erst newlich von dem R. P. Petro Ribadeneira, bemeldter Societet Priestern / in Spanischer Sprach beschrieben / Auch von Ihme [...] gemehret! [...] Ist also bald auß dem Spanischen Exemplar [...] in die deutsche Sprach versetzt und gebracht worden*, Ingolstadt 1614.

33 *Summarischer Inhalt der Comoedien unnd Triumph von den Heyligen Ignatio de Loyola, Stiffter deß Ordens der Societet Jesu, und Francisco Xaverio [...]; von der löblichen academischen Congregation Beatiss. Virginis Annunciatae zu Ingolstatt [...] zu derselben sondern Ehrn gehalten, im Jahr Christi 1622*, Ingolstadt 1622. *Sanctitas Ignatii Loyolae Fundatoris Soc. Jesu, Inferis, Mediis, Superis Testata. Das ist: Comoedia Darin kürztlich begriffen / wie billich der H. Ignatius Loyola stiffter der Societet Jesu wegen seines H. Lebens [...] Heilig gesprochen worden. Von dem Gymnasio Wilibaldino Societ. Jesu zu Eychstett den 18. Maii [...] gehalten im Jahr Christi 1622*, Ingolstadt 1622. *S. Ignatius Loiola Fundator Societatis Jesu. Conversus. Das ist. Die Bekehrung deß H. Vatters Ignatii Loiolae Stiffter deß Ordens der Societet Jesu. In ein Comoedi verfasst Und Gehalten in der Reichsstatt Augspurg Von der Jugendt deß Gymnasii der Societet Jesu deselbst. Nach dem er zu Rom den 12. Mertzen [...] hailig erkleret worden*, Augsburg 1622. Ebenfalls 1622 wurde in Rom aufgeführt: *Vincentius Guinisius, Ignatius in monte Serrato Arma mutans* (freundlicher Hinweis von Ruprecht Wimmer). Die erwähnten Dramen haben mit dem Würzburger Stück nichts gemein.

34 Noch weiter war das Einzugsgebiet bei einer Aufführung des Jahres 1619, siehe: *Innhalt deß Lateinischen Spiels von dem H. Bernhard [...]* (wie Anm. 2). Als Herkunftsorte werden u. a. Heidelberg, Nürnberg, Kölln an der Spree und Stralsund genannt, Schüler kamen aus Kärnten, Thüringen, Böhmen. Ein »Brasiliensis Maurus« mit Namen Alexander Magnus war in mehreren Rollen eingesetzt.

1617³⁵. Fünf Mitwirkende werden als fürstbischöfliche Alumnen ausgewiesen, einer galt bei seiner Immatrikulation als Pauper, gehörte also möglicherweise dem Collegium Pauperum an. Eine Nebenrolle wurde von einem jungen Kanoniker des Würzburger Chorherrenstifts Neumünster gesungen, ebenfalls einem Studenten. Erstaunlich ist festzustellen, dass keineswegs ein sehr hoher Prozentsatz der damaligen Gymnasiasten sich später in der Universität Würzburg immatrikulierte. Würzburgs *civitas academica* war keine geschlossene Gesellschaft.

Als einziger Instrumentalist ist erwähnt: »A basso continuo & Clavicymbalo Ioannes Storrius Svevigamundianus Rhetor«. Dies bedeutet, dass der Continuospieler keinerlei andere Rolle innehatte – was auch klar ist. Vermutlich fungierte er zugleich als Dirigent. Johann Storr aus Schwäbisch Gmünd hatte sich schon 1616 als Rhetor immatrikuliert³⁶. Eine spätere musikalische Karriere war bei ihm so wenig wie bei irgendeinem anderen der Sänger oder Instrumentalisten nachzuweisen. Vermutlich ist er mit jenem Johann Storr, Philosophiae Magister, identisch, der 1622 in seiner Heimatstadt Schwäbisch Gmünd lateinischer Schulmeister wurde³⁷.

Nachdem aus dem Programm klar hervorgeht, dass eine Reihe von Instrumenten für die Aufführung gebraucht wurde, wird man annehmen dürfen, dass ein Teil der unter den Personengruppen angeführten Namen Orchestermitglieder bezeichnet. Dies betrifft die »Commilitones Martis«, die »Musae«, den »Chorus« der Bacchusanhänger und den »Chorus« der Bauern. Chorus ist in der Frühen Neuzeit ein unspezifischer Begriff. Er bezeichnet eine Gruppe ab drei Sängern, ein Consort und – als Terminus technicus – die Institution der Zwischenaktmusik, gleich ob instrumental oder vokal ausgeführt.

Im Vergleich mit den Periochen von zwei Würzburger Dramen-Aufführungen des Jahres 1619 (*Daniel Tragico-Comoedia* und *Spiel von dem H. Bernhard, Abt zu Claravall*)³⁸ fällt der hohe Anteil an Medizinern und Juristen, d. h. Studenten höherer Semester, unter den Mitwirkenden auf. Alle fähigen Personen wurden rekrutiert. Einigen Mitwirkenden von 1617 begegnet man 1619 wieder, doch sind zum späteren Zeitpunkt die Alumnen in musikalischen Rollen wesentlich stärker vertreten³⁹. Beide Beobachtungen zeigen, wie überraschend die große Aufgabe 1617 die Studenten- und Schülerschaft traf; die nächsten Jahre nützten die Präfekten offensichtlich für eine bessere Ausbildung der Alumnen⁴⁰.

Die Aufführung der hier im Zentrum stehenden »Sing Comedien« begann mit einem »Gespräch [...] mit zwölf Stimmen«, das als erste Szene den Prolog darstellte. Es handelte sich genau genommen um einen Prolog mit Licenza-Funktion, denn in diesem vermutlich madrigalisch konzipierten Anfang erklang das

35 Überprüft an Sebastian Merkle, *Die Matrikel der Universität Würzburg*, Bd. 1/1, München 1922. In einigen wenigen Fällen fehlt der Eintrag in den Matrikeln, obgleich der studentische Status klar zutage liegt.

36 Matr. Nr. 2598.

37 Landesarchiv Baden-Württemberg, B 177 S Schwäbisch Gmünd, Reichsstadt, Sign. B 177 S Bü 589.

38 *Daniel Tragico-Comoedia Invictissimo atque Potentissimo Romanorum Imperatori semper Augusto Ferdinando II. [...] Repraesentatus ab Academica Juventute PP. Societatis Iesu*, Würzburg 1619; *Inhalt deß Lateinischen Spiels von dem H. Bernhard*, siehe oben Anm. 2.

39 Immerhin ein Alumnus, der bei der Aufführung des Bernhard-Spiels mitwirkte, wurde später Hofmusiker: Georg Österreich aus Bamberg. Kirsch (wie Anm. 19), S. 6, erwähnt ihn in der Reihe der Hofmusikanten ohne nähere Spezifizierung des Instruments. Er spielte 1619 in allen drei Instrumentalgruppen, den (Blech-)Bläsern, Geigen und Flöten. Die Namensgleichheit mit Johann (Kaspar) Österreich aus Fulda, der im *Ignatius* zwei Rollen sang, dürfte zufällig sein.

40 Für das Jahr 1619 ist erstmals Kostgeld für »sieben Ihrer fürstl. Gnaden Musici« belegt, die den Alumnen Instrumentalunterricht gaben. Dieser Unterricht setzte sich fort, wie die Rechnungen belegen. Carl Guido Braun, *Geschichte der Heranbildung des Klerus in der Diöcese Würzburg seit ihrer Gründung bis zur Gegenwart. Festschrift zur dritten Säkularfeier des bischöfl. Klerikalseminars ad Pastorem bonum*, 1. Tl., 742–1632, Würzburg 1889, S. 399.

Lob der anwesenden Bischöfe Julius Echter und Johann Gottfried von Aschhausen, Bischof von Bamberg, sowie der Geschlechter Echter, Dalberg und Guttenberg. Das Schulspiel vom 31. Juli hatte sicher eine andere Einleitung. Die Handlung reicht von der Genesung des Soldaten Ignatius mit Hilfe des hl. Petrus über die Abkehr vom Soldatenstand und die Wallfahrt nach Montserrat bis zum endgültigen Bruch mit dem weltlichen Leben, dem Verschenken der Kleider und dem Eintritt in die Krankenpflege. Das biographische Gerüst ist durch Nebenfiguren und Nebenhandlungen angereichert. Vor allem aber ist die historische Darstellung durchwoben von allegorischen Szenen. Dies ist typisch für das Ordens-theater. Der Text zieht gleichsam eine zweite Ebene ein: Was sich im Irdischen ereignet, spiegelt sich in der oberen oder unteren Welt bzw. ist schon in ihr vorbereitet⁴¹. Auf diese Weise erklärt sich der ethische und religiöse Gehalt des Dargestellten. Die guten Mächte werden von Gnade, Gottesfurcht, Gottesliebe, Demut, Reinheit und den Engeln vertreten, die bösen von Krieg, Welt und sinnlicher Lust.

Die erste Handlungsszene (I,2) zeigt den Protagonisten in der Einsamkeit seines Entschlusses, sich Gott zuzuwenden, bei der Lektüre heiliger Bücher. Seinen Genossen, der ihn von seinem Vorsatz abbringen will, schickt er weg. Die folgende Szene bildet den größtmöglichen Gegensatz zu diesem stillen Genrebild. Mars und seine lärmenden Kumpane ziehen auf, mit ihnen Voluptas und Mundus. Es werden Kriegslieder gesungen und Tänze aufgeführt. Die Gruppe der Marsleute bestand aus zwölf Juristen und zwei Mediziner, mithin handelte es sich, sofern sie sangen, um einen reinen Männerchor. Einige von ihnen werden wohl musiziert haben. Auch der Sänger des Mars muss seinem akademischen Fortschritt nach zu schließen eine Männerstimme gehabt haben⁴². Traditionell wird Mars mit einem Bass besetzt. Mundus war ebenfalls eine Männerstimme⁴³. Voluptas wurde von dem am meisten beschäftigten Darsteller mit übernommen: Sebastian Hillebrandt (Hilprant) aus Karlstadt. Er agierte als Musica im Prolog und als Epilogsänger, war als Pallas Chorführer des Musenchores und als Ceres Chorführer des Bauernchors. Hillebrandt hatte sich 1616 immatrikuliert, allerdings ist dabei keine Fakultät angegeben⁴⁴. Da man sich schon in der gymnasialen Oberklasse einzuschreiben pflegte⁴⁵, könnte er noch jung gewesen sein. Am wahrscheinlichsten ist eine Stimmlage als Tenor, ggf. als Alt.

Affektwechsel wie der eben beobachtete kommen immer wieder vor. Die Ästhetik der Epoche war von deren belebender Wirkung überzeugt. Die Handlung ist insgesamt dramaturgisch wirksam aufgebaut. Nebenhandlungen bringen Bereicherung und Abwechslung. Zwei Pilger, die auf einen Hirten treffen (II,2), drei Hirten, die mit drei Musen zusammen singen (II,3), geben Gelegenheit zu Ensemblemusik. Der Kampf zwischen Mundus, Mars und Voluptas einerseits und Timor Dei sowie Amor Dei andererseits führt zwei hohe Stimmen mit drei Männerstimmen zu einem Quintett zusammen (DDATB oder DATTB). Den Männerstimmen der Pilger stand das Ensemble von drei Engeln mit Knabenstim-

41 In I,5 bedrängen die Allegorien sogar die wirkliche Figur des Ignatius, d. h. die Ebenen werden vermischt.

42 Andreas Sinnestetter aus Arnstein/Unterfranken hatte sich 1615 oder 1616 als »Eloquent. Stud.« immatrikuliert (Matr. Nr. 2518) und zwar »gratis«. 1617 wurde er als »Logicus« und als fürstbischöflicher Alumnus geführt.

43 Caspar Nicolaus Drenck, »Carlinganus Boius«, stammte sicher nicht, wie im Register der Matrikel angegeben, aus Carling, Departement Moselle, sondern aus Bayern. Er hat sich 1617 gratis als »Physices studiosus« immatrikuliert (Matr. Nr. 2604) und wird in der Perioche als »Philosophiae Baccalaureus« geführt. Wegen seines Alters kann er nur eine Männerstimme gehabt haben. Er sang ebenfalls einen Pilger – auch der andere Pilger war eine Männerstimme.

44 Matr. Nr. 2583.

45 Vgl. auch Peter Baumgart, *Gymnasium und Universität im Zeichen des Konfessionalismus*, in: *Unterfränkische Geschichte*, hrsg. von Peter Kolb/Ernst-Günter Krenig, Bd. 3, *Vom Beginn des konfessionellen Zeitalters bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges*, Würzburg 1995, S. 251–276, hier S. 268.

men gegenüber – die Sänger entstammten den Unterklassen. Auf die fromme Szene II,4 (Gebet der Pilger in der Kirche von Montserrat) folgt eine sehr weltliche, denn der Held wird von seinem vergangenen Leben als Soldat unter Soldaten immer wieder eingeholt: »Es ziehen auf die Gesellen Ignatii, machen sich mit allerley kurtzweilen/und Spilen auf das lustigst«. Auch eine derbe Bauernprügelei darf nicht fehlen (III,3) – für das 17. Jahrhundert ein Hauptspaß. Von burleskem Charakter wird der Auftritt gewesen sein, in dem ein von Ignatius beschenkter Armer wegen seines Glückes »springt und jauchst mit allem vermögen«, aber gleich darauf als verdächtiges Subjekt von der Polizei verhaftet wird (III,7).

Vermutlich stellten die Anhänger des Bacchus, Ceres mit dem Chor der Bauern sowie Pallas mit dem Chor der Musen die Zwischenaktchöre und den Schlusschor vor dem Epilog. Dies lässt sich aus der Platzierung im Index Actorum schließen. Die Rede ist von »voller Music« bei den Chören, sodass man von einem Zusammenwirken von Instrumenten und Gesang ausgehen darf. Die Szene I,6 gibt den Hinweis auf Saiteninstrumente: »Die Gnad Gottes erscheinet mit der liebe Gottes/unnd stercken ihn [Ignatius] wider alle Teuflische nachstellung/darauff die Engel mit liblichen Singen und Seiten spilen sein glückliche Lebensverenderung sehr erheben und loben«.

Um die musikalische Leistungsfähigkeit bzw. die Ansprüche an die instrumentale Besetzung besser einschätzen zu können, seien die beiden oben erwähnten Periochen des Jahre 1619 herangezogen; ihnen sind genauere Angaben zu entnehmen. Im *Daniel* waren zehn nicht näher bestimmte Instrumentalisten (vermutlich Streicher) und neun Personen im »Chorus Tubicinum« (Bläser) eingesetzt. Der Sängerchor bestand damals aus sieben Diskantisten und je zwei Altisten, Tenoristen und Bassisten. Für diese repräsentative Aufführung zu Ehren von Kaiser Ferdinand II. wurde möglichst viel Personal aufgeboten und die Würzburger Jugend durch die Bamberger verstärkt. Die in Personalunion regierten Bistümer Bamberg und Würzburg wirkten auch bei der Aufführung des *Bernhard von Clairvaux* im Winter des gleichen Jahres zusammen. Im Einsatz waren 16 Blechbläser (»Tubis canunt«), 12 Streicher (»Chelybus Canunt«) und 12 Flöten (»Fistulis Canunt«)⁴⁶. Auch wenn einige tüchtige Leute verschiedene Instrumente spielten, so ergibt sich doch eine beachtliche Ressource an Instrumentalisten. Insbesondere in der Prämienkomödie vom heiligen Bernhard saßen viele Alumnen im Orchester. Diese Zahlen erreichte man 1617 nicht, sie ergeben aber ein Vergleichsbild.

Die Vermutung, dass in den Chören zugleich oder vielleicht abwechselnd gesungen und musiziert wurde, wird dadurch gestützt, dass einige der aus der Festaufführung von 1617 bekannte Namen unter den Instrumentalisten von 1619 zu finden sind. Peter Leber aus Münnerstadt sang 1617 die Solorolle der Humilitas. Er ist dabei schon als fürstbischöflicher Alumnus verzeichnet, als solcher immatrikulierte er sich 1618⁴⁷. Er war zugleich eine der neun Musen. Da er im *Daniel* 1619 Instrumentalist war, könnte er schon 1617 nicht nur als Muse gesungen, sondern in der Gefolgschaft der Pallas ein Instrument gespielt haben. Diese Annahme wird durch die Formulierung bestärkt: »Pallas cum vario Musicorum choro«.

Vergleicht man die Aufführungen 1619 mit derjenigen von 1617 so fällt die Verschiebung des Schwergewichts auf die Instrumentalmusik auf. Im Prämienpiel vom hl. Bernhard von Clairvaux scheint

⁴⁶ Chelys ist gewöhnlich mit Laute zu übersetzen. Vgl. Gerardus Joannes Vossius, *Etymologicon linguae latinae*, Amsterdam 1662, S. 130: »Germanicum laute«. Im übertragenen Sinn kann Chelys auch ein Streichinstrument bedeuten. Vgl. Valentin Rathgeber, *Chelys Sonora [...] in bis duodenis, hoc est: XXIV Concertationibus*, Augsburg 1728. Hier handelt es sich hauptsächlich um Werke für zwei Violinen.

⁴⁷ Matr. Nr. 2746.

Instrumentalmusik sogar die Zwischenaktchöre ersetzt zu haben. Der Zustrom von Bamberger Alumnus verstärkte das Orchester ganz wesentlich. Trotzdem muss schon 1617 ein festes Ensemble von Streichern vorhanden gewesen sein. Für die drei Hirten wie für den Chor der Ceres möchte man sich – in Analogie zu zahlreichen anderen Beispielen – Holzbläser vorstellen.

Tänze waren im Verlauf mehrfach zu sehen, denn sie waren ein selbstverständlicher Bestandteil und wurden im Verlauf des 17. Jahrhunderts auch in Sprechstücke integriert⁴⁸. Ordensschulen oder fürstbischöfliche Höfe beschäftigten daher einen Ballettmeister. Für Salzburg ist die Bestallung eines Tanzmeisters schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts nachzuweisen⁴⁹. Für Würzburg ist ein Universitäts-tanzmeister erst aus dem 18. Jahrhundert bezeugt⁵⁰. Dies muss aber nicht bedeuten, dass es vorher keinen gab. In dem 1607 für 24 Adelige gegründete Collegium Nobilium wäre eine solche Position angebracht gewesen⁵¹. Auch die *Daniel*-Aufführung und die Prämienkomödie des Jahres 1619 integrierten aller Wahrscheinlichkeit nach Tänze⁵². Besonders im *Daniel* traten viele Adelige auf – vermutlich zu Ehren des Kaisers, der im Publikum saß. Demgegenüber sind für 1617 nur zwei Adelige verzeichnet, ein Pole und ein Böhme.

Die Aufführung des *Ignatius* war eine Laiendarbietung. Keines der vier Würzburger Kollegien hatte sich speziell der Musikerziehung verschrieben, wie das beim Gregori-Haus in München oder dem Wiener Kolleg St. Ignatius und Pancratius der Fall war⁵³. In Würzburg sollten Priester, Juristen für den Verwaltungsdienst und Ärzte ausgebildet werden. Deshalb bot die katholische Kirche nicht die Palette kirchenmusikalischer Dienste wie die lutherische. Insofern lassen sich die Sänger oder Instrumentalisten von 1617 nicht als Kantoren oder Organisten wiederfinden. Es könnte überraschen, dass keine Angehörigen der Hofmusik für die Aufführung herangezogen wurden, jedoch hatte diese damals einen so bescheidenen Zuschnitt, dass sich jede weitere Überlegung erübrigt⁵⁴. Den Salzburger italienischen Opernaufführungen war ein wesentlich höheres Niveau sicher, weil für sie eine Kapelle mit hervorragenden Musikern zur Verfügung stand. Dessen ungeachtet nötigen der Mut und die Tatkraft der Würzburger dem Betrachter höchsten Respekt ab. Unter Aufbietung aller musikalischen Kräfte brachte die akademische Jugend, angeleitet von den Jesuiten, ein erstes durchgehend gesungenes Theaterstück auf die Bühne.

Seit Gottscheds Versuch, die ›Erfindung‹ der Oper nicht den Italienern zu überlassen, sondern schon die Singpossen der Wende zum 17. Jahrhundert für die Gattung in Anspruch zu nehmen⁵⁵, sind deutsche Musikhistoriker immer wieder auf ›erste deutsche Opern‹ gestoßen. Ohne die problematische Bezeich-

48 Vgl. Scheitler (wie Anm. 26), S. 62.

49 Seifert (wie Anm. 23), S. 16: In Salzburg gab es einen Tanzmeister der fürsterzbischöflichen Pagen. Dies war zunächst Santino Ventura, seit 1619 Giovanni Battista Popa. Eine genaue Trennung der Pagen und der Schüler ist aber bei dramatischen Aufführungen nicht möglich und tunlich.

50 Vgl. Bd. III der *Materialien zur Geschichte der Universität Würzburg*. D-WÜu: M.ch.f.

51 Germania Sacra (wie Anm. 4), S. 216.

52 Dies ist zu schließen aus einer Gruppe von Ephoebi im *Daniel*, bestehend aus 13 Adeligen und zwei nicht Adeligen. In der Komödie vom hl. Bernhard war wiederum eine Gruppe von Ephoebi zu sehen, darunter viele Adelige.

53 Zu diesen Einrichtungen vgl. Scheitler (wie Anm. 26), S. 62.

54 Siehe oben Anm. 19.

55 Zu Jacob Ayrers Singpossen schreibt Johann Christoph Gottsched, *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst*, Leipzig 1757–1765, Hildesheim 1970, Bd. I, S. 148f: »Aus diesen und etlichen folgenden Stücken sieht man, daß in Deutschland noch eher, als in benachbarten Landen singende Schauspiele gewesen: obgleich sie durchgehends nach einerley Melodey gesungen worden. Wir haben noch zu unsern Zeiten ein Stück von dieser Art, an Harlekins Hochzeit, als ein Beyspiel davon auf der Bühne gesehen. Dergleichen einfältige Art des Gesanges nun ist sonder Zweifel

nung »Oper« diskutieren und das Problem neu aufrollen zu wollen⁵⁶, muss doch festgehalten werden: Die Würzburger *Ignatius*-Aufführung von 1617 ist früher als alle bisher in den Blick genommenen. Die italienischen Opernaufführungen am Hofe des Salzburger Fürsterzbischofs Marx Sittich dürfen nach wie vor als die ersten ihrer Art nördlich der Alpen angesehen werden. In ihnen wurden aber bekannte Stücke aufgegriffen. Der lateinische *Ignatius* steht als erstes ganz gesungenes Originalstück einzig da.

Weitere »Jesuitenopern« des 17. Jahrhunderts

Die bereits erwähnte mangelhafte Überlieferung für das Würzburger Kolleg mag schuld daran sein, dass nach den beiden erwähnten Dramen von 1619 nur mehr wenige Aufführungen für das restliche 17. Jahrhundert belegt sind⁵⁷. Vielleicht hielten sich die Jesuiten aber tatsächlich auf dramatischem Gebiet zurück, was mit ihrer wenig gesicherten Position zusammenhängen könnte. Das Domkapitel war schon unter Bischof Friedrich von Wirsberg den Jesuiten nicht grün gewesen und hatte eine starke Position der Väter in der Universität von Anfang an zu verhindern gewusst⁵⁸. Einfluss übten die Jesuiten mehr über die Marianischen Kongregationen und die Schulen aus⁵⁹. In ihnen wurde die Musik gepflegt.

Wie gut die Hofkapelle im späteren 17. Jahrhundert besetzt war, ist schwer zu sagen. Es war offenbar üblich, Studierende hinzuzuziehen. Für den Besuch des Markgrafen von Ansbach 1680 veranstaltete Fürstbischof Peter Philipp von Dernbach ein musikalisches Wasserfest, bei dem Harfen, Schalmeyen, Fagotten, Zinken und Posaunen erklangen⁶⁰. So wird Peter Philipp auch für ein (von der Musikgeschichte bislang nicht wahrgenommenes) Schauspiel, das ein Jahr zuvor wiederum zum Besuch eines protestantischen Fürsten stattfand, alle erreichbaren Musiker und Sänger, selbstverständlich auch Gymnasiasten und Studenten, engagiert haben:

Bewillkombs = Krantz/geflochten Von Rautten Durch Die Francken = Flora: Mit deme Sie Einige Blumenossene Schäffer = und Schäfferinnen/Als [...] Friderich/Hertzog zu Sachsen = Gotha [...] Wie auch [...] Magdalena Sibylla Gebohrne und Vermählte Hertzogin zu Sachsen [...] Peter Philipp Bischoffen zu Bamberg und Würtzburg/deß Heiligen Römischen Reichs Fürsten/auch Hertzogen zu Francken [...] durch eine Freund = Nachbarliche Visite

älter, als die, wo alle Verse durchweg immer nach andern Melodien gesungen werden, wie in den Opern geschieht. Dieser Ayrer nämlich hat unmittelbar mit und nach Hans Sachsen gelebet und geblühet; mag also auch dergleichen Stücke schon um 1570 bis 1589 gemacht haben, ehe noch König Heinrich in Pohlen, den Thron verließ, und über Venedig nach Frankreich zurück gieng; als welchem zu Ehren in Venedig die erste musicalische Oper gespielt worden«.

⁵⁶ Vgl. dazu Scheitler (wie Anm. 26), S. 147–207 sowie dies., *Martin Opitz und Heinrich Schütz: »Dafne« – ein Schauspiel*, in: Archiv für Musikwissenschaft 68 (2011), S. 205–226.

⁵⁷ Belege aus Valentin (wie Anm. 1): *Abimelech* 1639 (Nr. 1252); *Josaphat und Barlaam* 1643 (Nr. 1358); *Die sieben Makkabäischen Brüder* 1644 (Nr. 1393); *Aelius Seianus honoris et fortunae ludibrium* 1646 (Nr. 1451); *Viennae felix partus* 1686 (Nr. 2831). Zum Vergleich: Allein aus dem Zeitraum 1619 bis 1649 sind 118 Münchner Periochen überliefert. Barbara Münch-Kienast, *Philothea von Johannes Paullin. Das Jesuitendrama und die Geistlichen Übungen des Ignatius von Loyola*, Aachen 2000, S. 44.

⁵⁸ Vgl. Baumgart (wie Anm. 45), S. 251–276, bes. S. 252; auch Julius Echter war nicht gewillt, seine Gründung zu einer Jesuitenuniversität im eigentlichen Sinn zu machen, ebd. S. 255.

⁵⁹ Vgl. die Wirksamkeit von Friedrich Spee und Georg Vogler: Irmgard Scheitler, *Lied und katholische Katechese im 16. und 17. Jahrhundert*, in: JbLH 49 (2010), S. 163–185, hier S. 169–182.

⁶⁰ Kirsch (wie Anm. 19), S. 4 f.

in dero Residentz = Stadt Würzburg beehret; auß Music-kunst Lust = freudigist geziehret.
Würzburg 1679 [Chronogramm].

Die Textgestalt mit ihren unterschiedlichen Versen lässt kein rechtes Urteil über die musikalische Realisierung zu. Diese steht für Prolog und Schluss-Tutti sowie für einige Lieder fest, doch könnten auch weitere Textteile gesungen worden sein⁶¹. Nach den Akten I und III wurde Ballett getanzt.

Eine regelrechte Oper lässt sich dann aber aus der Regierungszeit von Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn-Buchheim (1729–1746) nachweisen, einem Kirchenfürsten, unter dem die Hofkapelle einen solchen Aufschwung nahm, dass sie sich diese Aufführung zutrauen konnte⁶²:

Issicratea In einem Sing = Spiel, Auff Gnädigstem Befehl des Hochwürdigsten Fürsten und Herrn/Herrn Friderich Carl, Des Heil. Röm. Reichs Fürsten, Bischoffen zu Bamberg und Würzburg/Hertzogen zu Francken/etc. Vorgestellet. Die Musicalische Composition ist Von Herrn Wolffgang Hender, Hochfürstl. Würzburgischer Capell = Meister. O. J.⁶³.

Das Libretto (Volltext) zeigt ein italienisches Werk für fünf Sänger und Chor. Bestimmend sind die epochentypischen Da-capo-Arien. Die mehrfach eingesetzten Chöre bestanden wahrscheinlich aus Gymnasiasten. Solch ein Zusammenwirken von fürstlichen Musikern und Schulchor war auch andernorts vollkommen üblich.

Mit *Issicratea* brachte Würzburg also endlich eine Oper auf die Bühne. In der Zwischenzeit nämlich hatte es, was ganz gesungene Bühnenstücke anbetrifft, seine Vorreiterrolle längst abgeben und die Stafette an München und seine Jesuitenschule weiterreichen müssen. Dort kam 1643 das biblische Erbauungsstück *Philothea* auf die Bühne, das nach seiner Uraufführung in München einen beispiellosen Siegeszug antrat:

[Johannes Paullinus:] Philothea hoc est, Anima Deo Dilecta sive Admirandus Dei Amor in Animum Hominis, ex Sacris Litteris Depromptus, et Modulis Musicis Expressus in Scena Oculis, Auribusque Proponitur, olim Anno 1643, nunc iterum 1658. Philothea das ist Wunderliche liebe Gottes Gegen Der Seel deß Menschen/Aus Göttlicher heiliger Schrift gezogen Und In liebliche Melodey eingeführt/Vor disem 1643. Jetzt aber widerumb 1658. München⁶⁴.

Das Stück des Rhetorikprofessors P. Johannes Paullinus Silbermann (1604–71)⁶⁵ erlebte 1643 in München in der Fastenzeit sieben Wiederholungen. Weitere dreimal konnten die Münchner *Philothea* 1646 sehen⁶⁶. In Fribourg spielte man *Philothea* 1650⁶⁷, in Konstanz 1651, in Amberg 1653⁶⁸, in Regensburg

61 Genauerer bei Scheitler (wie Anm. 11), Nr. 1352.

62 Zur völligen Neuformatierung der Hofkapelle unter den Schönborn-Bischöfen vgl. Kirsch (wie Anm. 19), S. 8–15.

63 D-BAs: RB.Carm.Sol.q.13 # 46.

64 D-Mbs: 4° Bavar. 2193, I, 57 Beibd. 56.

65 Johannes Paullinus aus Neuburg a. d. Donau lebte während der 1630er Jahre in Trient. Dort fungierte er bereits zeitweilig als Praefectus musices. 1642/43 und 1644/45 hatte er in München eine Rhetorikprofessur inne und war 1644 bis 1646 Inspektor des *Collegium Gregorianum*, kehrte dann aber nach Trient zurück. Seit 1652 war er wieder in München und bekleidete erneut bis 1663 den Posten des Inspektors des Gregori-Hauses. Die Angaben bei Valentin (wie Anm. 1), Bd. II, S. 1092 f. sind zu ergänzen und zu korrigieren durch Münch-Kienast (wie Anm. 57), bes. S. 61–72.

66 Bernhard Duhr, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge*, 4 Bde., Freiburg i. Br./Regensburg 1907–1928, Bd. 2, 1: *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts*, Freiburg i. Br. 1913, S. 683.

1653, in Landshut 1655 und 1670⁶⁹, in Augsburg 1657⁷⁰, in Eichstätt 1665⁷¹ und in Landsberg a. L. 1691⁷². Damit sind nur ein paar der ca. 30 Aufführungsorte genannt; Würzburg ist nicht darunter. 1712 wurde in Köln eine von Fulgentius a Sancta Maria stammende deutsche Fassung gedruckt, die ihre Bestimmung zur Aufführung »auff einer anmüthigen Schau = Bühne« bezeugt (Titelblatt)⁷³. Man staunt, dass auch kleinere Schulen dieses Stück, das ursprünglich für München mit seinen 1100 bis 1200 Schülern konzipiert war⁷⁴, bewältigen konnten, freilich bei entsprechender Anpassung. Die Texte nämlich sind nicht immer absolut gleich und auch die Orchesterbesetzung differiert.

Um einer Verunstaltung durch unbefugte Abschriften vorzubeugen und um die ursprüngliche Musik bereitzustellen, ließ Johannes Paullin 1669 den Text zusammen mit 19 Stimmbüchern drucken – ein höchst ungewöhnliches Verfahren⁷⁵. Dabei trug der Verfasser der Tatsache Rechnung, dass nur wenige Schulen ein solch großes Aufgebot an Sängern und Musikern bereitstellen konnten wie das Münchner Gymnasium. Er legte daher in einer das Übliche bei weitem übertreffenden Weise praktische Anlei-

67 *Philothea, das ist, Die Liebe Gottes gegen den Menschen in einem gesungenen Schawspil fürgestellt von der studierenden Jugend in dem Gymnasio der Societet Jesu zu Freyburg in Uchtland, den 4. und 6. Herbstmonat 1650*, Fribourg [Perioche, deutsch/französisch].

68 *Philothea Hoc est Amor*, Konstanz 1651. *Philothea. Ein gesungenes Spil von der Gottliebenden Seel*, Amberg 1653 [Perioche]. Es handelt sich um eine vierteilige Fassung; dem lateinischen Text ist erstmals eine deutsche Übersetzung beigegeben. Der evangelische Herzog Christian August von Sulzbach war unter den Zuhörern. *Philothea. Das erste Oratorium auf deutschem Boden im Bistum Regensburg*, 3 Teile, hrsg. von Karl Schwämmlein, 1880. Tl. 1, Textteil. Tl. 2, Notenteil; Erstfassung 1643, Abschrift 1649/50 [handschriftliche Übertragung der Noten von D-Rp: AR 781/785]. Tl. 3, Notenteil Zweitfassung, München 1669 – Straubing 1679 [handschriftliche Partiturfassung] [D-Mbs: Mus. ms. app. I 2023-1/2], hier Tl. 1, S. 21.

69 *Philothea, Das ist: Gottliebende Seell Von der Jugend deß Churfürstl. Gymnasij Iesu in Landshuet Durch Gesang auß H. Göttlicher Schrift fürgestellt. Den 4. und 6. September. 1670*, München. Gesamter lateinisch-deutscher Text des Stückes in vier Teilen.

70 *Philothea à [...] Gymnasio Societatis Iesu per modulus Musicos ex sacris litteris proposita Das ist: Die Gottliebende Christliche Seel, Welche von der [...] Jugendt deß Gymnasij der Societet Iesv in Augspurg [...] fürgestellt worden*, Augsburg 1657.

71 *Philothea, hoc est Anima Deo Dilecta [...] Exhibita In proscenio Eystadiano. Die Gottliebende Seel von dem [...] Gymnasio der Societet Jesu zu Eichstett*, Ingolstadt 1665.

72 *Philothea, Hoc est: Anima Deo Dilecta [...] Die Gott = liebend Seell Auß H. Schrift Gesang = weis fürgestellt Von der studierenden Jugend deß Chur = Fürstlichen Gymnasii der Societet Jesu zu Landsperg. Den 4. und 6. Tag Herbst = Monats/ Anno 1691*, Augsburg [lateinischer und deutscher Spieltext]. Der Syllabus actorum lässt darauf schließen, dass insbesondere für die Bläser außerschulische Kräfte herangezogen wurden. Eine Liste der Aufführungen bei Münch-Kienast (wie Anm. 57), Anhang 1.

73 *Philothea Oder eine Gott = geliebte Seel An welcher zu ersehen/ Wie groß und wunderbarlich die Lieb Gottes gegen dem Menschen seye*, Köln 1712.

74 Vgl. die Schülerzahlen bei Duhr (wie Anm. 66), Bd. 3, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts*, Freiburg 1921, S. 119.

75 Spieltext und Stimmbücher: *Philothea, Id est Anima Deo Chara: Comoedia Sacra Anno 1643. & 1658. Monachii, Ac deinde in varijs theatris saepius decantata: Nunc Typis excusa, atque sic aptata, Ut etiam in Templis: Aut pro honesta animi relaxatione, & pietatis incitamento, Tam in Scena, quàm sine Scena cantari possit*, München 1669 [D-Mbs: 4 Mus.pr. 84]. Zitiert wird im Folgenden aus dem Stimmbuch für die Orgel, dem die Einleitung (»Praefatio«) voransteht. Nur die Leseausgabe, die Johannes Paullin im gleichen Jahr herausgab, nennt seinen Namen: *Philothea, Id est Anima Deo Chara sive admiranda Dei erga hominis animam charitas e Sacris Litteris deprompta: olim musicis expressa modulibus et Monachii anno 1643. & 1658. saepiusque deinde in variis Theatris decantata: Nunc exegibus ad excitandam pietatem idoneis illustrata: Omnibus qui vitam recte instituere volunt, jucunda et utilis. A Joanne Paullino, Soc. Jesu sacerdote*, München 1669.

tungen vor. Der Index Personarum des Drucks von 1669 (Orgel-Stimmbuch) gibt Empfehlungen zur Übernahme verschiedener Rollen durch dieselben Personen⁷⁶. So konnte man im sparsamsten Fall mit 11 Sängern auskommen. Bei den Instrumenten sollte ggf. auf zwei Violinen bzw. Zinken verzichtet und folgendermaßen ersetzt werden: Violinen treten an die Stelle von Zinken und Violen ersetzen Posaunen (Bl. a3^r). Diese in der Instrumentengeschichte bekannte Nähe des Zinks zur Violine wird hier explizit bestätigt. So bleiben nur noch sechs absolut nötige Instrumente übrig: zwei Violinen und vier Violen. Für den Generalbass aber sollten eigentlich Orgel, Violone und Theorbe (Johannes Paullin spricht auch zusätzlich von Laute) zur Verfügung stehen. Bei schwacher Besetzung auf der Bühne wird eine Unterstützung »intra scenam« empfohlen (Bl. a3^v).

Die aus der Praxis erwachsenen Ratschläge für den Choragus zeigen Sängergruppierungen auf, äußern sich zu Tempi, Lautstärke und Größe des Theaters (Bl. a4^r f.), warnen vor allzu viel Kolorierung und erklären die Zuordnung von Rollen und Instrumenten. Dies diente dazu, die Koordination bei der Probenarbeit zu erleichtern; sicher wird man aber auch Elemente der Instrumentencharakteristik ablesen können. Vorbildlich war in dieser Hinsicht Claudio Monteverdis *Orfeo*, in dem Musikinstrumente bestimmten Sphären zugeordnet sind, z. B. die Flöten, Streich- und Zupfinstrumente der Hirtenwelt, die Posaunen und das Regal dem Schattenreich. Johannes Paullin schreibt: »Violini debentur Christo & Angelis. Violetta. Misericordiae, Clementiae, Amori, Philotheæ lugenti. Cornetti conveniunt Mundo, & Philotheæ lætanti. Tromboni Christo Judici & Justitiae. Teorbini, Liutti, etc. pro symphonia hilari in Actu primo post deceptam Philotheam, & in actu tertio in Choro Filiarum Jerusalem, quæ debent variis instrumentis hanc symphoniam facere«⁷⁷.

Die Musik hat sich im Münchner Druck von 1669 und in einer Regensburger Abschrift erhalten⁷⁸. Sie vor allem »machte gewaltigen Eindruck, vielen standen die Tränen in den Augen«, so berichtet das Diarium des Gymnasiums⁷⁹. Die erschütternde Wirkung war auch dem Autor selbst das wichtigste: »Quia vero qualis qualia illa Philothea sua simplicitate placuit, suavique pietate lachrymas Auditoribus excusit; nec vobis displicituram mihi persuadeo«⁸⁰.

76 Die Praefatio des Drucks von 1669 teilt mit, es handele sich um eine Überarbeitung der Handschrift aus dem Jahr 1645 [sic]. Diese sei zugrunde gegangen: Sie wurde von einem leichtfertigen Menschen zerrissen. »Primum meum autographum anno 1645. a petulanti homine sublatum laceratumque fuit«. Bl. A2^r.

77 Violinen werden für Christus und die Engel benötigt, die Violetta für Erbarmen, Sanftmut, Liebe und die trauernde Philothea; die Zinken passen zur Welt und der heiteren Philothea, die Posaunen zu Christus als Richter und zur Gerechtigkeit. Die Theorben, Lauten etc. setzt man in der heiteren Symphonia in Akt I nach der Täuschung Philotheas ein sowie im III. Akt im Chor der Töchter Jerusalems, bei dem diese auf verschiedenen Instrumenten die Symphonia musizieren sollen. Praefatio zum Druck 1669 (wie Anm. 75), Bl. a4^v. Während der Text selbst die Bezeichnung »actus« vermeidet und überkorrekt durch »pars« ersetzt, verwendet ihn der Nebentext ungeniert. Einem Missverständnis unterliegt die Interpretation von Barbara Bauer, *Multimediales Theater. Ansätze zu einer Poetik der Synästhesie bei den Jesuiten*, in: *Renaissance-Poetik*, hrsg. von Heinrich F. Plett, Berlin/New York 1994, S. 197–238, hier S. 227: »Das Instrument des Mundus ist z. B. das Horn«. Die Formulierung suggeriert die Nähe zum groben Horn, das in *Seelewig* von Harsdörffer und Staden und an anderen Stellen das Böse versinnbildlich. Vgl. dazu Scheitler (wie Anm. 26), S. 405 f. Diese negative Konnotation liegt aber nicht vor. Vielmehr sind Paullins Cornetti (d.i. Zinken, nicht Hörner) mit der Konnotation »heiter« versehen.

78 Siehe oben Anm. 75 sowie Schwämmlein (wie Anm. 68), Tl. 2.

79 Duhr (wie Anm. 66), Bd. 2,1, S. 683.

80 Praefatio zum Druck (wie Anm. 75), Bl. A2^v: »Weil die Philothea, obgleich von der Art, gerade in ihrer Einfachheit gefallen und den Hören Tränen entlockt hat, so berede ich mich, dass sie auch euch nicht missfallen werde«.

Die Regensburger Handschrift als das ältere Zeugnis ist eine durch den Kantor des dortigen evangelischen Regensburger Gymnasiums, Philipp Jakob Seylin (Seylin), angefertigte Kopie⁸¹. Dies besagt seine Eintragung: »sum Philippi Jacobi Seylini Anno 1650«. Ferner enthält die Abschrift den Aufführungsbeleg: »Comedia fuit exhibitā ab Autori [?] PJ[?] Anno 1649«⁸². Diese Erstfassung war etwas kleiner dimensioniert gewesen. Sie kam mit elf Singstimmen und acht Instrumenten aus und hatte vier Teile (Akte). Doch schon 1658 hatte man in München anders besetzt: Die damalige Perioche sieht zwei Violinen, drei Violetten (kleinere Violen), einen Violone, zwei Cornettini, drei Tromboni sowie Fagott, Clavicembalo, Arpicordo und Theorbe vor, die sämtlich von Schülern gespielt wurden. Dazu kommen 14 Vokalsolisten für 17 Rollen. Einzig der Bassist stammte nicht aus dem Schülerkreis. Die Umarbeitung von 1669 erweiterte auf fünf Teile mit 21 Rollen und 19 Instrumenten (Höchstbesetzung). Der Münchner Notendruck von 1669 enthält Stimmbücher für elf Vokalstimmen, je vier Violinen, Zinken, Violen und Posaunen sowie die bezifferte Basstimme.

Johannes Paullinus mahnt, man möge keine Kunst erwarten, dies sei nicht seine Profession. »Nolite artem spectare, quam non profiteror; sed pietatem et religionem, cui sum auctoratus« (Bl. a2^r). Der Hinweis auf mangelnde Professionalität ist insofern richtig, als Johann Paullin nicht zu den Berufsmusikern gehörte, die zum Unterricht der Schüler von außen herangezogen wurden. Freilich wäre er nicht zum Inspektor des Gregori-Hauses in München bestimmt worden, wenn er nichts von Musik verstanden hätte. Seine Vertrautheit mit theoretischen Problemen beweisen die Bemerkungen über die damals aktuell diskutierte Frage, ob die Musik der Neuzeit vor derjenigen der Antike bestehen könne (Bl. a2^v). Er war über diese musikalische ›Querelle des anciens et des modernes‹, zu der auch Athanasius Kircher in Rom seine Meinung beisteuerte, sehr wohl unterrichtet⁸³. Johannes Paullin verstand sich primär als »Priester der Societät Jesu« und ist als Erbauungsschriftsteller hervorgetreten⁸⁴. Doch verfasste er für das Gymnasium auch Sprechstücke⁸⁵. Die Art, wie der Komponist musikalische »ars« für seine Person

81 Seylin war 1649–1692 Kantor. Johann Beer, der sich von ihm musikalisch plagiiert fühlte, zeichnet in seinem Roman *Der Verliebte Österreicher* (1704) ein ungünstiges Bild von ihm. Auch stand er im Ruf, zu viel Bier zu trinken. In Hinblick auf dramatische Aufführungen und ihren Besuch kannte man in Regensburg wenig Konfessionsschranken. Vgl. Peter Wild, *Über Schauspiele und Schaustellungen in Regensburg*, in: Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg 35 (1901), S. 1–134, hier S. 41 f. Schwämmlein (wie Anm. 68), Tl. 1, S. 28. Womöglich ist Seylin mit dem »leichtfertigen Menschen« gemeint, der die erste Notenfassung zugrunde richtete, siehe oben Anm. 76. Schwämmlein Tl. 1, S. 13: »Sowohl die Noten wie die Textabschrift von 1649 enthalten eine Reihe von Schreibfehlern bzw. Gliederungsunterschieden. [...] Auch die Bezifferung des Basses hat große Lücken«.

82 Schwämmleins Abschrift (wie Anm. 66), Tl. 2, S. 1, nennt andere Initialen als seine Transkription in Tl. 1, S. 11. Außerdem ist »ab Autori« rätselhaft; möglicherweise zu verbessern in »ab auctore« oder »ab auctoribus«? Auf die damit indizierte Aufführung geht Schwämmlein nicht ein. Münch-Kienast (wie Anm. 57) erwähnt sie in Anhang 1 (S. A1) mit Berufung auf Schwämmlein, aber ohne weiteren Kommentar.

83 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta*, Rom 1650, Hildesheim 1970, Tom. I, Buch VII, S. 542: Erothema V: *Ob die Musik der Antike besser gewesen oder ob die Musik der Gegenwart der Antike überlegen sei*. Kircher sprach sich, wie auch Johannes Paullinus, klar für die Moderne aus. Vgl. auch Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1644–1649, hrsg. von Irmgard Böttcher, Tübingen 1968 f., Bd. VI, S. 164.

84 *De Vita et Virtutibus R.P. Bernardi Colnagi, München 1662. Pia Cvm Iesu Vulnerato Colloquia. Bono Publico Vulgata A Joanne Paullino E Societate Jesu Sacerdote*, ebd. 1668.

85 *Conradinus Sive Tragoedia De Conrado Vltimo Sueviae Duce: Exhibita à Studiosa Juventute Electoralis Gymnasij Societatis Iesu Monachij. Ad diem 2. Et 6. Septembris. Anno M.DC.XLIV*, München 1644. Die Perioche ist nicht gezeich-

auf Distanz hält, scheint mit seiner hohen Meinung vom Musikdrama als höchst anspruchsvoller Gattung zusammenzuhängen. Über dessen beherrschende Vortragsart nämlich schreibt er, wieder mit Hinweis auf mangelnde Professionalität seiner Tuppe: »Stylo recitativo, qui præstantes requirit Cantores, non sum usus; sed mixto, mihi Actoribusque meis commodiore« (Bl. a2^v)⁸⁶.

Philothea hatte keine Originaldialoge und ist somit dramentheoretisch ein höchst eigenwilliges, ja stupendes Konstrukt. Alle Repliken waren Bibelzitate. Der Text ist ein genialer Cento, eine Kompilation von größtem Ausmaß, denn er ist von Anfang bis Ende eine Montage aus Bibelstellen. Diese Loci sind zwar als Repliken den Figuren in den Mund gelegt, doch ändert das nichts an der arguten Künstlichkeit. Der Zuschauer versteht die Handlung, weil mit dem Gesang die Gesten und der Gebrauch von Requisiten einhergehen. Völlig konsequent ist denn auch das Libretto von 1669 im wahrsten Wortsinn doppelläufig, das heißt es besteht aus zwei Kolumnen: Rechts steht der »sacer textus«, in der linken Kolumne aber, die sogar mehr Raum in Anspruch nimmt, ist zu lesen, wie die Figuren sich bewegen, welche Requisiten und Bühneneinrichtung gebraucht werden und welche Embleme. Vornehmlich durch diese Bühnenaktion bekommen die Texte Sinn und Zusammenhang für die Handlung.

Die Komposition ist durchgehend vom Generalbass gestützt und besteht aus Soli, kleineren Ensembles, großen Chören und einigen Instrumentalstücken. Wenn der Autor betont – wie oben angeführt –, zum Rezitativsingen sei eine gut geschulte Stimme nötig, er aber habe keine professionellen Sänger, so nimmt in der Tat die Musik der *Philothea* in fast allen Stücken Rücksicht auf die Leistungsfähigkeit der Schüler. In aller Regel werden allein singende Figuren von zwei oder (selten) mehr obligaten Instrumenten begleitet, solchen nämlich, die ihnen vom Charakter her zugeordnet sind. Christus und Philothea erfordern etwas tüchtigere Solisten; (fast) nur bei ihnen gibt es Ausnahmen von der genannten Regel, doch haben auch sie nur einzelne Nummern, die lediglich generalbassbegleitet sind. Die Stimmführung folgt – wie vom Autor angegeben – dem »mittleren Stil«: sie ist melodiös, oft von kleinen, seltener auch von längeren Koloraturen durchzogen. Umso stärker wirkt eine Stelle, die tatsächlich wie ein strenges Secco daherkommt: Philothea singt in III,2: »Num quem diligit anima mea vidistis«? (Hat denn niemand den gesehen, den meine Seele liebt?) Die Stimme verharrt in Taktlängen auf einem Ton, der Generalbass ist mit liegenden Akkorden äußerst dürftig, sodass die Seelennot der verzweifelten Suche geradezu beklemmend zum Ausdruck kommt⁸⁷. Auch die Ensembles werden häufig durch zwei Instrumente ergänzt. So ist z. B. der Prolog mit drei Vokal- und zwei Instrumentalstimmen besetzt. Es gibt (mit vielleicht einer Ausnahme) keine Ritornelle, öfters aber musizieren Vokal- und Instrumentalstimmen taktweise alternierend, auch mit Echowirkung. Mit polyphonen Künsten ist Johannes Paullinus sparsam. Zwar findet sich immer wieder imitatorischer Stimmeneinsatz, selten aber ein polyphoner Satz⁸⁸. Die großen Chöre stehen nicht unbedingt am Aktende⁸⁹, doch beeindruckten der Schlusschor nach Akt IV und vor allem der Epilog. Dieser schiebt zwischen die gewaltigen, achtzehnstimmigen Tutti Blöcke »Vanitas

net. Das enorm personenreiche Stück bringt stark besetzte Chöre nach jedem Akt. *Pandulphus, Capuae Princeps Comico-tragedia super gravissimo servatoris effato Quid prodest homini? si universum mundum lucretur [...]; in scenam producta a discipulis electoralis Gymnasii Soc. Jesu Monachii 1655, 6. Sept.*, München 1655.

86 (Den rezitativischen Stil, der hervorragende Sänger erfordert, verwende ich nicht, aber den gemischten, der mir und den Hörern zusagt/ihnen angemessen ist.)

87 Schwämmlein (wie Anm. 68), Tl. 3, S. 213.

88 Ganz polyphon ist das vierstimmige *Veni coronaberis* in V,2; Schwämmlein (wie Anm. 68), Tl. 3, S. 325.

89 Vgl. das Tutti *Dilectus meus* in IV,3; Schwämmlein (wie Anm. 68), Tl. 3, S. 295.

vanitatum et omnia vanitas« (Es ist alles ganz nichtig) den ganz bescheiden vom Solo der Misericordia vorgetragenen Vorbehalt: »Praeter amare Deum, et illi soli servire« (Außer Gott lieben und ihm allein dienen). Die Stimmführung kommt dabei dem schlichten Rezitativ nahe.

Von besonderem Wert sind die in der zeitgenössischen dramatischen Musik oft nicht notierten Instrumentalstücke: Es handelt sich um insgesamt fünf »Symphoniae«, drei davon für vier Posaunen mit B.c., zwei hingegen achttimmig und doppelt besetzt. Zu Opernouvertüren besteht keine Beziehung, denn die Symphonien haben nicht die Funktion einer Eröffnungsmusik, sondern dienen im Verlauf der Handlung als Haltepunkte. Mit höchstens 14 Takten sind sie nicht allzu lang. Eine Symphonie ist dem »Adjuro vos« der Philothea (III,3) vor- und zwischengeschaltet, hat also eigentlich schon Ritornellcharakter⁹⁰. Johannes Paullinus vermehrte und vergrößerte diese Instrumentalstücke in seiner Überarbeitung. In der Abschrift des Regensburger Kantors Seulin stehen nur zwei solche Einlagen⁹¹.

Innerhalb des selbstgesteckten Rahmens der Ausdrucksmittel dieser Komposition tun auch kleine Abwandlungen eine Wirkung. Ein fast unbegleiteter Vortrag erregt schon Aufmerksamkeit. Wenn Christus in nur vom Generalbass gestütztem Solo proklamiert: »Ego sum vitis vera, si quis sitit veniat ad me« (Ich bin der wahre Weinstock, wer dürstet, der komme zu mir), so dürfte dies seine Wirkung nicht verfehlt haben, zumal der Fortgang, die nachäffende Störung durch Mundus (»ad me, ad me«), mit der Reinheit des vorhergehenden Gesangs aufs Schärfste kontrastiert⁹². Zur Rührung der Zuhörer werden die zahlreichen Stellen musikalischer Affektausdeutung beigetragen haben. Sie finden sich meist in der Stimmführung, treten aber auch in der Harmonie, etwa durch effektiv eingesetzte chromatische Überraschungen, zutage.

Philothea erhielt noch im gleichen Jahr 1643 ein Gegenstück: das gesungene Schauspiel *Theophilus*. Es stammte vom gleichen Autor und war analog aufgebaut:

[Johannes Paullinus:] Theophilus seu Charitas Hominis In Deum. Cantato Dramate In Scenam Datus a Iuventute Electoralis Gymnasii Monachii. 4. & 9. Septemb. Anno M.DC.XLIII. Theophilus/Das ist: Die Lieb deß Menschen gegen Gott. In einem gesungenen Schawspil fürgestellt Von der Jugendt deß Churfürstl. Gymnasii zu München/4. und 9. Septemb. Im Jahr 1643. München⁹³.

Der Einsatz an Mitwirkenden bei dieser Aufführung war erstaunlich. Die Perioche verzeichnet zehn Cantus, vier Alt, sechs Tenöre, einen Bass. Von den 21 Sängern hatten viele zwei oder mehr Rollen zu übernehmen. An Instrumenten waren im Einsatz: sechs Violinen, zwei Bratschen, zwei Theorben für die Sängerbegleitung, sowie für die »Symphonia« (womit die Instrumentalmusik schlechthin gemeint ist) vier Zinken, drei Posaunen, vier Flöten, zwei Fagotte, sechs Violinen, zwei Violonen, zwei Theorben; schließlich sind noch zwei Organisten erwähnt, die vermutlich auch zwei verschiedene Instrumente spielten. Im Unterschied zur *Philothea* enthält der *Theophilus* gesprochene Intercalar-Szenen zwischen den

⁹⁰ Schwämmlein (wie Anm. 68), Tl. 3, S. 228–230. Zu den frühesten instrumentalen Vorspielen und Ritornellen im Schauspiel vgl. Scheitler (wie Anm. 26), S. 509 f. Gegenüber diesen nur benannten oder doch ganz kurzen Vorspielen sind die Symphonien der *Philothea* viel bedeutender. Adam Kriegers Ritornellarien erschienen 1657.

⁹¹ Schwämmlein (wie Anm. 68), Tl. 2, S. 65 f., für drei Posaunen (neun Takte); S. 119 f. finden sich fünf Takte zu *Adjuro vos*, achttimmig mit B.c. wie in der Zweitfassung, in dieser aber mit der zusätzlichen Vorschrift der Doppeltbesetzung.

⁹² Akt I, Schwämmlein (wie Anm. 68), S. 83.

⁹³ D-Mbs: 4° Bavar. 2193, I, 55.

Akten. Noten sind dem Druck nicht beigegeben. Da er zugleich als Theaterzettel dient, sind aber die Namen der Ausführenden angegeben. Besonders bemerkenswert ist, dass auch an den Instrumenten nur Schüler saßen, darunter viele Angehörige des Münchner Stadtpatriziats.

Das kurze Vorwort zur ersten Ausgabe der *Philothea* von 1658 konstatiert mit Selbstbewusstsein: »nonnulla tantum delibamus, ut Philotheam vere Deo dilectam oculis auribusque exhibeamus«⁹⁴. Die deutsche Fassung ebenda schließt mit den Worten: »Alles zu erweckung Göttlicher Liebe in den Hertzen der Anwesenden in lieblicher Melodey fürgestellt«. Der Autor ist von der heiligenden Wirkung seiner Aufführung überzeugt, und die Rezeption hat ihn in dieser Annahme bestätigt. Daher sollte man auch aus den Formulierungen des Vorworts zu *Theophilus* keine Reserve gegenüber dem Musiktheater an sich heraushören, sondern vielmehr eine Bekräftigung des eigenen Unternehmens:

Modus etsi inusitatus, tamen a religiosa scena non videtur alienus, et vel hoc solo nomine probandus; quia non inconcinne ostendit, quantum obscoene actiones musica instructae animos perdant, tantum pias cantilenas in Scena repaesentatas piis animis prodesse: praesertim si sacer textus, cuius est admiranda quaedam vis, pie adhibeatur, quo nos sic usi sumus, ut non abuteremur: ubi tamen ille defuit pauculas ex divino officio sententias ei substitueremus. Ceterum quia Musicam artem non profitemur, sed religiosam pietatem, ideo elegantiores artis colores, et acroamata nemo a nobis expectabit, sed affectus ad animum excitandum opportunos⁹⁵.

Die Ablehnung weltlicher Musik und ihrer Verführungskünste ist ein weit verbreiteter Topos. Allerdings kennt man ihn eher aus Gesangbuchvorreden. Theaterstücke der Ordenshäuser brauchten sich nicht gegen diese Art der Weltlichkeit zu wenden: Mit der Thematik und der Ausführung ihrer Stücke hatten sie längst einen eigenen, untadeligen Weg gefunden und keinen Anlass, sich zu rechtfertigen. Wenn sich Johannes Paullinus mit den zitierten Formulierungen abgrenzt, so hängt dies mit seinem Experiment eines komplett gesungenen Stückes zusammen. Im Jahr 1643 war ein solches in München noch vollkommen neu; man kannte Opern aus dem Herrschaftsgebiet der Habsburger, aus Salzburg und Regensburg⁹⁶; am bayrischen Hof aber wurden die ersten Opern erst nach dem Regierungsantritt von Ferdinand Maria in den 1650er Jahren aufgeführt. Anders als diese entsprechen *Philothea* und *Theophilus* in ihrer durch und durch strengen, religiösen Art noch ganz dem Sinn Kurfürst Maximilians I.

Wegen des enormen Erfolgs, den *Philothea* aufzuweisen hatte, wurde sie noch Jahre und Jahrzehnte lang gespielt, selbst zu einer Zeit, als richtige »Opern« mit poetisch-fiktionalen Libretti über die Ordensbühne gingen. Eine solche war vielleicht schon eine inzwischen verschollene, aber in den Jahresberichten

94 Vorwort: »Spectator inclyte«. (Wir zögern nicht, die von Gott geliebte Philothea den Augen und Ohren zu präsentieren.)

95 Theophilus Bl. A1^v. (Die Art und Weise ist ungewöhnlich, scheint aber doch einer religiösen Bühne nicht fremd und schon deswegen zu loben, weil sie nicht ohne Kunstlosigkeit zeigt, wie sehr anstößige Darstellungen, wenn sie mit Musik versehen sind, die Seele verderben, wohingegen fromme Gesänge auf der Bühne den frommen Seelen nützen. Das gilt besonders, wenn der heilige Text, in dem eine wunderbare Kraft liegt, in frommer Weise verwendet wird. Weil wir ihn also so benützten, so missbrauchten wir ihn nicht. Wo er aber fehlte, wurden einige wenige Sätze aus dem heiligen Offizium eingefügt. Weil wir aber keine Musiklehrer, sondern Lehrer der Frömmigkeit sind, soll niemand die elegante Kolorierung der Kunst und den Ohrenkitzel erwarten, sondern Gefühle, die geeignet sind, die Seele zu erheben.)

96 Vgl. Herbert Seifert, *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Matthias J. Pernestorffer (= *Don Juan Archiv Wien, Summa Summarum* 2) Wien 2014, S. 113–126.

des Münchner Jesuitenhauses verzeichnete gesungene Aufführung von 1653. Aus Anlass des Besuchs von Kaiser Ferdinand III. boten die Zöglinge ein *drama unius horae musicis modulis compositum*, das die Frömmigkeit des Habsburgischen Hauses als wahren Grund für seine Macht feierte⁹⁷. Wer hinter dieser Darbietung stand, ist nicht angegeben. Die Autorschaft von Johannes Paullinus dürfte aber für ein weiteres Drama musicum sicher sein:

Triumphus Ecclesiae. Auspiciis Augustissimi & Potentissimi Imperatoris, Leopoldi I. [...] Musico Concertu a Juventute Electoralis Gymnasii S. Jesu Repräsentatus in Scena. München 1658⁹⁸.

Der Druck bietet den vollen Spieltext und zeigt die gleiche Anlage wie *Theophilus* und *Philothea*. Das Thema ist wiederum allegorisch, und alle Figuren sind uneigentliche Personen. Es geht um den Kampf von Kirche und Reich gegen ihre Feinde. Die Heiligen Leopold und Ignatius erweisen sich als starke Helfer, das Gute trägt den Sieg davon, und das Stück mündet in einen Jubel auf Reich und Regierung Leopolds. »Unde cælestes milites armis depositis, Musica sumunt instrumenta«, so die charmante Formulierung des Vorworts⁹⁹. Das kleine Stück ist in drei Teile eingeteilt; auf die dramentypische Bezeichnung »Akt« hat Johannes Paullinus auch diesmal – wie schon bei den beiden anderen Dramen – verzichtet. Wieder besteht der Text aus lauter Bibelstellen. *Triumphus Ecclesiae* verhüllt seine eigentlich politische Aussage nur schlecht unter dem Titel. Der gefeierte Kaiser, für den die Patres so begeistert Partei ergreifen, hatte sich gegen zwei wittelsbachische Konkurrenten durchgesetzt: nicht nur gegen den Neuburger Philipp Wilhelm, sondern auch gegen Kurfürst Ferdinand Maria in München, der sich erst zum Verzicht auf die Krone hatte durchringen müssen. Hier wie so oft erweist das Musiktheater seine politische Brisanz.

Immer wieder, ja fast durchgehend, werden die vollständig gesungenen Werke des Johannes Paullinus als »Oratorien« bezeichnet. Der Gattung Oratorium, wie sie heute verstanden wird und wie sie sich im Lauf des 17. Jahrhunderts etablierte, können sie aber keineswegs zugeordnet werden, denn die Texte lassen keinen Zweifel zu, dass zu ihrer Aufführung eine Bühne, Requisiten, Dekoration und Schauspielerei gehörten. »Cætera, quæ ad scenam, vestes, apparatus, repræsentationem etc., spectant, videri possunt in margine Sacri Textus«, schließt das Vorwort zur *Philothea* 1669¹⁰⁰. Es ist richtig, dass der Autor, der durch die Veröffentlichung von 1669 die Verbreitung seines Stückes noch mehr fördern wollte, in den Titel der Stimmbücher setzte: »nunc [...] sic aptata, ut etiam in templis [...] Tam in scena, quam sine scena cantari possit«¹⁰¹. Ohne Zweifel ließen sich Teile auch als erbauliche Kirchenmusik verwenden, bei der Messe ebenso wie etwa für meditative Fastenandachten; auch konnte man vielleicht das ganze Werk oratorisch singen, dies heißt aber nicht, dass dies die Intention gewesen sei¹⁰². Schon gar nicht ist *Philothea* deshalb der Gattung Oratorium zuzuweisen, weil eine Oper etwa mit dem Ethos des Ordens

97 Fidel Rädle, *Das Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation*, in: Daphnis 8 (1979) S. 167–199, hier S. 196, nach *Annales Collegii Monacensis* [Arch. Prov. Germ. Sup. München, Mscr. I, S.437].

98 A-Wn: 409243-B Alt Mag.

99 Bl. A1^v. (Nachdem die himmlischen Krieger ihre Waffen niedergelegt haben, ergreifen sie ihre musikalischen Instrumente.)

100 (Das Übrige, was sich auf die Bühne, die Kostüme, Ausstattung und Technik, die Darstellung u.s.w. bezieht, ersieht man aus der Kolumne neben dem Heiligen Text.)

101 ([...] nun aber so eingerichtet, dass sie auch in Kirchen, mit oder ohne Bühne gesungen werden kann).

102 Der Komponist weist Bl. a3^v f. Einzelstücke aus, die als »Motetti« dem Kirchenjahr gemäß bei verschiedenen Stellen in der Liturgie verwendet werden können. Die Bezeichnung »Oratorium« ist spätestens sei Arnold Scherings *Geschichte*

nicht vereinbar gewesen wäre¹⁰³. Die Nähe der *Philothea* zu Exerzitien und Meditationen ist offensichtlich¹⁰⁴, auch wurde sie 1643 in der Fastenzeit aufgeführt; gleichwohl ist sie ein Bühnenstück. Ein solches ist der *Triumphus Ecclesiae* ebenfalls, der keinerlei Verbindung zu den geistlichen Übungen mehr hat. Vielmehr entsprechen seine drei Teile ganz genau jenen allegorischen und emblematischen Interszenen, die wir aus dem Ordenstheater kennen. Es fehlen sozusagen nur die Hauptteile: Akte mit mimetischer Handlungsanlage und mimetischem Personal.

Eben das aber weist der Würzburger *Ignatius* auf. Er bietet eine historische Handlung, Personen und Reden, die der Naturnachahmung entsprechen, dazu eine Dramatik mit Affektwechsel von Szene zu Szene, Haupt- und Nebenhandlungen, Spaß und Ernst. Mit anderen Worten: Der *Ignatius* entspricht mit seiner Nähe zu einem Theater der Wahrscheinlichkeit dem, was auch das 17. Jahrhundert in seiner Poetik unter einem Drama verstand. Es ist nicht zu erwarten, dass dieser Text mit seinem biographischen Anliegen sich in die Zwangsjacke der aristotelischen Einheiten von Ort, Zeit und Handlung stecken lässt. Dies war 1617 nicht zeitgemäß und wäre es das 17. Jahrhundert hindurch nicht gewesen. Gleichwohl befriedigt das Stück sogar noch den modernen Leser durch steigende und fallende Handlung, durch retardierende Elemente und dramatische Abwechslung. *Ignatius* ist dramaturgisch genauso angelegt wie ein jesuitisches Schulspiel, nur wird der Text durchgehend musikalisch realisiert.

In der Zeit vor 1700 ist der gesungene Anteil eines Theaterstücks umso größer, je höhergestellt das Publikum und der Widmungsträger waren¹⁰⁵. Dies gilt nicht nur für das Würzburg von 1617, sondern noch für das Hildesheim des Jahres 1701¹⁰⁶. Johann Kaspar Kerlls *Pia et fortis mulier in S: Natalia S: Adriani Martyris Coniuge expressa*, 1677 als Prämienschauspiel vom Wiener Jesuitengymnasium für das Kaiserpaar aufgeführt, nähert sich mit seiner gelegentlichen Zusammenstellung von Rezitativen und Arien schon dem Opernstil an¹⁰⁷. Steht in diesem Stück – wie im *Ignatius* – noch eine Heilige im Mittelpunkt, so entspricht das Sujet einer benediktinischen Semi-Opera schon der zeitgenössischen Vorliebe für heroische und antike Stoffe. Die Rede ist von *Miltiadis Gloria seu Persis devicta* des Kremsmünsterer Konventualen Simon Rettenpacher, komponiert von Francesco Maria Raffaelini, 1684 aufgeführt für die

des Oratoriums (Leipzig 1911, S. 137 f.) eingebürgert. Schwämmlein hält an ihr fest, obgleich sein Hauptbezugspunkt, die Amberger Aufführung 1653, das Werk »comoedia« nennt; Schwämmlein (wie Anm. 68), Tl. 1, S. 25.

103 Günther Müller, *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665)*, Augsburg 1930, S. 30: »Johannes Paullin ist vielleicht der erfolgreichste Oratoriumsdichter. Die Jesuitenbühne hatte die Wendung zur Oper nicht in ihrer rein weltlichen Form mitmachen können«.

104 Diese ausführlich dargelegt zu haben, und zwar nach Anleitung von Roland Barthes *Essay Sade. Fourier. Loyola* (1974), ist das Verdienst von Münch-Kienast (wie Anm. 57). Keineswegs alle Aufführungen waren jedoch Fastenaufführungen.

105 Am herzoglichen Hof zu Weißenfels oder Halle wurden zum Geburtstag des Herzogs Opern aufgeführt, für den Geburtstag der Herzogin aber Schauspiele mit ganz gesungenem Prolog.

106 Theodor Crispen S. J., *Bekehrte Seel Unter Der Figur des von dem guten Hirten verloffenen/ gesuchten und wider gefundenen Schäffleins Luc. 15. Zur Freud Des in der gantzen Christenheit ertheilten Jubel = Jahrs Gewittmet Dem [...] Hrn. Jodoco Edmundo Bischoff zu Hildesheim [...] dann auch Einem [...] Thum-Capitul In einem Schau = Spiel Sangweiß vorgestellt Von den Musicis Gymnasii Josephini P.P. Societatis Jesu zu Hildesheim im Jahr 1701 den [?] April*, Hildesheim; vgl. Scheitler (wie Anm. 26), S. 97 f., mit weiteren Beispielen.

107 Kerll (wie Anm. 26). Der Prolog ist, wie üblich, ganz gesungen. Die Arien, figurentypisch in verschiedener Stilhöhe gehalten, werden in einigen Fällen schon von einem (ariosen) Rezitativ eingeleitet. Neben Chören und kleinen Ensembles kommen vor: volkstümliche Strophenlieder, Ritornellarien mit Strophen, eine Da-capo-Arie für Cantus und drei Violon im (schein-)polyphonen Stil sowie durchkomponierte Soli als Handlungsdialoge im Arioso.

kaiserlichen Majestäten¹⁰⁸. Zeitlich befinden wir uns freilich damit in einer Epoche, in der italienische und deutsche Musikdramatik schon längst etabliert war.

Jenseits dieser meist höfischen, seltener städtischen Professionalität überrascht den modernen Beobachter die Anzahl vollständig gesungener und sehr oft deutschsprachiger Aufführungen durch die Ordensbühnen seit den 1680er Jahren. Als Spielorte ragen München, Köln und Hildesheim heraus¹⁰⁹. Spätestens seit der Jahrhundertwende übernahmen Marianische Kongregationen und Bruderschaften den Usus. Die zahlreich überlieferten Programme von Kleinopern zur Neuwahl des Vorstandes, zum Neuen Jahr oder zu Heiligengedenktagen beweisen eine bemerkenswerte Musikkultur katholischer Laien¹¹⁰. Das erste Beispiel einer solchen war – zu einer Zeit, da in Deutschland noch fast niemand von einer Oper wusste – der Würzburger *Ignatius*.

108 *Miltiadis Herrlichkeit! Oder Überwundenes Persien: In deme die Athenienser mit geringer Macht zwey hundert tausend der Barbarn durch die tapffere Anführung Miltiadis bey Marathon erleget! und in die Flucht gejaget: Vor Ihren Käyserlichen Majestäten Leopolds Dem Ersten! Und Eleonora Magdalena Teresia! Auff die Schaubühne gebracht zu Cremsmünster im Jahr 1684. den 18. Heumonat*, Linz; vgl. Scheitler (wie Anm. 11), Nr. 816 f. Die Partitur (lateinischer Text) ist dem Kaiser gewidmet [A-Wn: Mus.Hs. 18601 Mus]. Drei Akte mit gesungenem Prolog und zahlreichen gesungenen Partien.

109 Scheitler (wie Anm. 26), S. 97–108.

110 Ebd., S. 73; 78–80; 136 f.