

# Musik und Musiker auf der Bühne des frühen Jesuitentheaters

von

FIDEL RÄDLE

*Erstveröffentlichung: Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte, Festschrift für Martin Staebelin zum 65. Geburtstag, hg. von Ulrich Konrad, Göttingen 2002, S. 187–202.*

Vorbemerkung: Das Material für diesen Beitrag entstammt philologischen Untersuchungen zur Geschichte des lateinischen Dramas in der frühen Neuzeit. Es wird hier, sozusagen zur besseren Nutzung, an die Musikwissenschaft weitergereicht.<sup>1</sup> Gut trifft es sich, daß der erste Empfänger zugleich ein Lateiner ist.

Im ersten, umfangreicheren Teil (A) geht es um den funktional verschiedenen Einsatz von Musik am Fallbeispiel eines Fuldaer Stücks aus dem Jahre 1586, im zweiten Teil (B) um einen ‚musikkritischen‘ komischen Auftritt von Musikern in der Münchener Komödie *Curiositas* aus dem Jahre 1599. Die Texte sind bisher nicht ediert.

## A. Theatermusik in Fulda

Unter den zahlreichen Schulszenen (mit überwiegend dummen, also im Lateinischen versagenden, Schülern und verzweifelten Lehrern), die uns das Jesuitentheater vor allem aus seiner Frühzeit überliefert, ist die Examinierung des jungen Gymnasiasten und späteren Heiligen Georg in einem Fuldaer Schauspiel vom Jahre 1586 gewiß die originellste und auch die feierlichste.<sup>2</sup> Aufgeführt wurde das aufwendig inszenierte Stück zu Ehren des Erzherzogs Maximilian, der Hochmeister des Deutschen Ordens<sup>3</sup> und Administrator des damals vakanten Hochstifts von Fulda war.<sup>4</sup> Wie in der

---

<sup>1</sup> Der Artikel Jesuiten von DIETMAR VON HUEBNER, HEINRICH HÜSCHEN, in MGG, Sachteil 4, 1996, Sp. 1460–1475, ist in seinen das Theater betreffenden Teilen durchaus unbefriedigend.

<sup>2</sup> Fulda, Hessische Landesbibliothek, C 18, fol. 78v–124r; vgl. JEAN-MARIE VALENTIN, *Le Théâtre des Jésuites dans les Pays de Langue Allemande, Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555–1773)*, Première Partie, Stuttgart 1983, Nr. 237; zur Musikgeschichte Fuldas vgl. AXEL BEER, Fulda, in: MGG, Sachteil 3, 1995, Sp. 957–961; zur Einführung in die Frühzeit des Fuldaer Jesuitentheaters vgl. FIDEL RÄDLE, Eine ‚Comoedia Elisabeth‘ (1575) im Jesuitenkolleg zu Fulda, in: *Elisabeth, der Deutsche Orden und ihre Kirche*, hg. von UDO ARNOLD und HEINZ LIEBING, Marburg 1983, S. 78–145. ■ [verlinken](#) ■

<sup>3</sup> Der heilige Georg war Schutzpatron des Deutschordens.

<sup>4</sup> In den *Litterae annuae Societatis Iesu I* (Bibliothek des Priesterseminars Fulda, FU L03/I/29) liest man dazu auf S. 44: *Certe Archidux illo biduo triduove (nam cum secundo die medium actionis cursum aeris inclementia impeditisset, voluit tertia die nonnulla repeti ac reliquam partem absolvi) ita benevole spectavit, ut vix*

Handschrift zu lesen ist, werden in dieser Tragikomödie<sup>5</sup> in der Person des heiligen Georg die rechte Ausbildung und die vorbildlichen Sitten junger Adliger beschrieben: *Tragicomoedia qua sub persona Divi Georgij celeberrimi Equitis et magni Martyris Generosorum nobilium institutio ac mores describuntur*<sup>6</sup> Georg verkörpert hier das jesuitische Ideal des gebildeten Heiligen, bei dem sich im Sinne des Humanismus *studium* und *pietas* nicht nur verbinden, sondern bedingen.

So sind die Proportionen der tradierten Vita aus didaktischen Gründen stark verschoben: Drachenkampf und Martyrium nehmen nur knapp das letzte Viertel des Stücks ein<sup>7</sup>, dafür ist die in der Legende fehlende Jugend- und Studienzeit mit großem Aufwand und in eindeutig werbender Absicht dargestellt. In diesen Zusammenhang gehört die genannte Prüfung Georgs, welche die mit „Examen“ überschriebene und mehr als hundertfünfzig Hexameter<sup>8</sup> lange *Scena tertia* des ersten Akts<sup>9</sup> einnimmt.

### 1. Musik zur festlichen Huldigung

Georg tritt auf in Begleitung seines Paedagogus Theolphus, dem er vor sechs Jahren von seinem Vater zur Betreuung übergeben worden ist. Der Gymnasiarcha nimmt die Prüfung ab; anwesend sind, neben dem Pedell Chiron, Minerva und die neun Musen, die feierlich in den als „palaestra“ bezeichneten Raum einziehen. Die Prüfung in den einzelnen Fächern beginnt mit der nicht spezifizierten „*Quaestio grammaticalis*“, nach deren für Georg höchst erfolgreichem Abschluß Minerva die Musen zur musikalischen Gratulation auffordert:

Huic cantu, Aonidum caetus, gratare, sororum.<sup>10</sup>

In der Handschrift folgt darauf die Regieanweisung *Canitur* – ohne Angabe des zu singenden Textes oder gar einer Melodie. Das wiederholt sich in dieser Szene noch drei Mal. Offenbar stellt solche offen gelassene musikalische Quittierung der Examensleistungen Georgs nur eine Art Tusch dar, worauf man zur nächsten

*oculos ab actoribus averteret, et cum minus aliquid advertisset, Patrem Rectorem sibi adstantem interpretem subinde adhiberet.* (Der Erzherzog verfolgte die Aufführung an diesen beiden bzw. drei Tagen (denn da die ungünstige Witterung am zweiten Tag mitten im Lauf des Stücks zum Abbruch gezwungen hatte, wollte er, daß am dritten Tag einiges wiederholt und der restliche Teil zu Ende gespielt würde) mit so gütiger Teilnahme, daß er kaum die Augen von den Schauspielern wandte und, wenn er gelegentlich etwas nicht verstanden hatte, den bei ihm sitzenden Pater Rektor als Dolmetscher heranzog.) Nach der Aufführung stiftete Maximilian dem Kolleg siebzog Gulden.

<sup>5</sup> Diese Klassifizierung ergibt sich aus der christlichen Wertung des Martyriums als einer schrecklichen Aktion mit glücklichem Ausgang.

<sup>6</sup> C 18, fol. 78v.

<sup>7</sup> Erst die 6. Szene des vierten Akts bringt den vom König per Teichoskopie (vgl. „*Rex e moenibus*“, fol. 115r) beobachteten und in nur zwei Versen kommentierten Kampf mit dem Drachen.

<sup>8</sup> Die ernstesten Szenen des Stücks sind, der Fuldaer Tradition entsprechend, hexametrisch; jambische Metren begegnen in den komischen Partien; dazu kommen Chöre in diversen lyrischen Versmaßen sowie vereinzelte Texte (Briefe, Dekrete) in Prosa.

<sup>9</sup> C 18, fol. 84r–85v.

<sup>10</sup> Ebenda, fol. 85r.

Disziplin übergeht. Es folgt die Prüfung in den Fächern Poetik, Geschichte, Rhetorik, Dialektik und Arithmetik, die Georg alle glänzend und zur Begeisterung der jeweils zuständigen Muse besteht. Eine Prüfung in Musik, die ja kein Studienfach in der Gymnasialausbildung der Jesuiten war, ist nicht vorgesehen, und doch läuft das ganze Examen auf einen musikalischen Höhepunkt zu. Die Musen sind sich einig, noch nie einen so begabten jungen Mann unter ihren Zöglingen gehabt zu haben, und Minerva ruft sie alle auf, ihn nach Kräften zu verherrlichen:

Hunc sociae Aonio dignum excipiatis honore:  
Plectra sonent, plaudant cytharae resonantque sororum  
Cantica, dulcisono modulamine promite carmen.<sup>11</sup>

„Bringt ihm, ihr Gefährtinnen, wie er es verdient, euer Ständchen: laßt die Saiten erklingen, preist ihn mit der Kythara, laßt eure Lieder erschallen, ihr Musen, und tragt mit Wohlklang euren Gesang vor.“

Da meldet sich der Paedagogus Theolphus zu Wort und betont, daß Georg gerade in der Musik Vorzügliches leiste und in der Lage wäre, seinerseits in das Konzert der Musen einzustimmen:

Quin etiam pulsare chelin et cantare peritus  
Concinere et laetis poterit colludere Muis.<sup>12</sup>

„Der könnte, da er ja die Leier spielen und singen kann, gut mit den fröhlichen Musen gemeinsam musizieren und spielen.“

Minerva befiehlt:

Huic igitur date plectra, Deae, cytharamque, sorores,  
Et canat Aonio vobiscum carmina cantu.

„Gebt ihm doch, ihr göttlichen Schwestern, das Plektron und die Kythara, und dann soll er mit euch zusammen musizieren, wie es zu den Musen paßt.“

Georg antwortet:

Suscipiam plectrumque libens pulsabo canorum.

„Ich nehme voll Freude das Instrument und schlage die Saiten.“

An dieser Stelle folgt in der Handschrift (wieder ohne inhaltliche Spezifikation) die Regieanweisung: *Luditur cum cantu* „Man spielt und singt.“ Danach verlangt der Gymnasiarcha von Georg noch eine solistische Probe seines musikalischen Könnens:

Nunc solus cytharam pulses et carmina cantes.

„Schlag nun die Laute allein und sing solo.“

---

<sup>11</sup> Ebenda, fol. 86r.

<sup>12</sup> Ebenda, wie auch die folgenden Zitate.

Nachdem dies offenbar mit Bravour absolviert ist, spricht der stolze Paedagogus die Musen an:

Talia sunt vestri praestantia dona clientis,  
O musae, an claro dignum censetis honore?

„Ihr habt die hervorragenden Gaben eures Zöglings kennen gelernt, ihr Musen: seid ihr nun nicht auch der Meinung, daß er eine besondere Auszeichnung verdient?“

Dementsprechend adoptieren die Musen in der nächsten Szene Georg unter Gesang (*deducunt canentes*<sup>13</sup>) als ihren *dulcis alumnus* und führen ihn der Sapientia zu, die ihn krönt und ihren Töchtern, den vier Kardinaltugenden, weiterempfiehlt. Diese Aktion ist erneut musikalisch begleitet: *Canitur*.<sup>14</sup> In der dritten Szene des zweiten Akts schließlich wird Georg von denselben Personen auf die Verteidigung des christlichen Glaubens verpflichtet, wodurch die aktuelle Aufgabe des Deutschen Ordens ins Spiel kommt<sup>15</sup>; Georg erhält von Sapientia unter anderem den ‚Helm des Heiles‘ auf das Haupt gesetzt, und die Szene schließt mit einem feierlichen musikalischen Geleit der Kardinaltugenden für den nun zum Kampf entschlossenen und gerüsteten Ritter Georg: *Canentes per theatrum ducunt*.<sup>16</sup>

## 2. Musik und liederliches Leben

Damit ist fürs erste die seriöse Rolle der Musik in diesem Stück ausgespielt. Sie wird aber noch auf einer anderen Ebene gebraucht, allerdings in ihrer für Christen seit jeher<sup>17</sup> bedenklichen Funktion, als Instrument der Verführung und als typische Begleiterin liederlichen Lebens.<sup>18</sup>

Inzwischen nämlich hat eine zweite, nicht-allegorische, im Gegenteil sehr irdische Handlung eingesetzt, markiert übrigens durch einen metrischen Wechsel vom daktylischen Hexameter zum jambischen Senar. Es ist die Welt des leichtfertigen Treibens der Jugend, die hier abgebildet wird, genauer: die Begegnung Georgs mit moralisch gefährdeten Freunden und mit evidenten Verführern. Das Problem der

<sup>13</sup> Ebenda, fol. 86v.

<sup>14</sup> Ebenda, fol. 87v.

<sup>15</sup> Damit ist die persönliche Verbindung zwischen dem heiligen Ritter Georg und dem als Zuschauer anwesenden Großmeister des Deutschritterordens, Erzherzog Maximilian, noch einmal in Erinnerung gerufen.

<sup>16</sup> C 18, fol. 95r.

<sup>17</sup> Vgl. die Warnung des Hieronymus an die junge Witwe Furia: *Iuvenum fuge consortia. comatulos, comptos atque lascivos domus tuae tecta non videant. cantor pellatur ut noxius; fidicinas et psaltrias et istius modi chororum diaboli quasi mortifera sirenarum carmina proturba ex aedibus tuis* (Meide den Umgang mit jungen Leuten. Laß diese Jünglinge mit den ausgefallenen Frisuren und dem geschniegelten Äußeren und der zügellosen Lebensweise nicht in dein Haus. Den Sänger mußt du als einen Schädling verjagen, und die Lauten- und Saitenspielerinnen und alles Teufelspack dieser Art mußt du wie todbringenden Sirenengesang von deiner Wohnung fernhalten.), S. Eusebii Hieronymi, Epistulae, Pars 1, rec. Isidorus Hilberg, CSEL 54, Nr. 54, 13, S. 479.

<sup>18</sup> Vgl. dazu REINHOLD HAMMERSTEIN, *Diabolus in musica*, Bern/München 1974.

‚schlechten Gesellschaft‘ (*malum consortium*) spielt in der pädagogischen Praxis der Jesuiten eine wichtige Rolle und ist auch vielfach auf ihrer Bühne behandelt worden. Georg also gerät in schlechte Gesellschaft, vielmehr: er lernt ihre Gefahren kennen, und ein Katalysator dieser Gefährdung ist eben die Musik. In der zweiten Szene des zweiten Akts bekennen sich die beiden Mitschüler Sylvanus und Albidius fröhlich zu unbedenklichem Lebensgenuß; Sylvanus fragt Georg und seinen Freund Hugo, der sich dann auch tatsächlich verführen läßt:

Quid pectora excruciat? Anne hilariter  
Licet dies traducere, expertes laboris  
Et tetricae melancholiae?<sup>19</sup>

‚Wozu quält ihr euch? Ist es denn nicht erlaubt, seine Tage in Freuden zu verbringen, befreit von Anstrengung und finsterer Melancholie?‘

Und Albidius ergänzt:

[...] Laetos iuvat capessere,  
Fugax dum aetas sinit dies, salire, ludere,  
Ridere, graecari atque asotam degere  
Vitam.<sup>20</sup>

‚Es macht Spaß, die fröhlichen Tage zu ergreifen, solange es die schnell vergehende Jugendzeit zuläßt, zu tanzen, zu spielen, zu lachen, in Saus und Braus zu leben und ein verschwenderisches Leben zu führen.‘

Spätestens bei der Wendung *asotam degere vitam* entdeckt man, daß hier der Verlorene Sohn Modell gestanden hat. Es gibt viele szenische Bearbeitungen dieses Gleichnisses mit dem Titel *Asotus* (neben *Acolastus* und *Prodigus*). Und in der Tat tritt auch in unserm Stück noch eine Person dieses Namens auf, ein skrupelloser und zynischer Verführer, der Georgs Freund Hugo vom rechten Weg abbringt. Die betreffende Szene (II, 4), in der auch einige stumm bleibende *amiculae* (Liebchen) das freizügige Milieu kennzeichnen, wird beherrscht von zwei Auftritten mit Gesang. Der erste gehört Georgs bedenklichen Freunden und ist überschrieben: *Prodeunt cum instrumentis musicis et amiculis*.<sup>21</sup> ‚Sie kommen in Begleitung ihrer Liebchen mit Musikinstrumenten auf die Bühne‘. Die jungen Männer tragen in jambischen Dimetern, also im ambrosianischen Hymnenvers, folgenden Wechselgesang vor:

Sylvanus: Facessat hinc dolor procul,  
Procul senectus, mors procul.  
Hugo: Aetatis huius ver novum  
Nos esse vult laetissimos.  
Albidius: Edamus et bibamus hic,

<sup>19</sup> C 18, fol. 91v.

<sup>20</sup> Ebenda.

<sup>21</sup> Ebenda, fol. 96v.

Cras forte ituri ad inferos.  
 Pyraster: Inebriemur poculis  
 Vino affluemus optimo.  
 Hugo: Summum voluptas est bonum.  
 Sylvanus: Fruamur ergo amplexibus.  
 Asotus: Procul dolor, curae procul,  
 Nostra id iuventus postulat.<sup>22</sup>

,Sylvanus: Hier soll kein Platz sein für das Leid, für das Greisenalter, für den Tod!

Hugo: Der Frühling unseres jungen Alters gebietet uns ausgelassene Freude.

Albidius: Laßt uns hier essen und trinken: vielleicht müssen wir schon morgen dran glauben.

Pyraster: Betrinken wir uns! Wir wollen uns reichlich mit dem besten Wein laben.

Hugo: Das höchste Gut ist doch die Lust.

Sylvanus: Darum laßt uns die Liebe genießen.

Asotus: Fort mit dem Leid, zum Teufel mit den Sorgen – so gebietet es unsere Jugend.<sup>6</sup>

Das fröhliche Treiben wird gestört von Sapientia, Fortitudo und Pallas, die den Bund mit ihrem folgsamen und etwas altklugen Diener Georg durch die Übergabe symbolischer Insignien, z. B. eines Rings, besiegeln. Danach nehmen die ausgelassenen Sänger die Bühne erneut in Besitz: *Canitur duobus choris et ingreditur Sapientia. Jambicum trimetrum, ode monocolos tetrastraphos.*<sup>23</sup> In zwei Chören wird, während Sapientia, vermutlich entsetzt, dazu tritt, in Strophen aus einheitlich jambischen Trimetern erneut dazu aufgerufen, die Kürze und Unsicherheit des Lebens durch ungehemmten Genuß zu kompensieren. Drei Strophen aus diesem Wechselgesang seien zitiert:

Albidius: Est vita nostra perbrevis, molestijs  
 Multis repleta, contraque necem pharmacum  
 Nullum valet, quamvis id efficax siet,  
 Nec cognitus quisquam est reversus ab inferis. ... .  
 Hugo: Ergo sodales commodis praesentibus  
 Fruamur his, aetate, dum haec florida est,  
 Utamur, usque gnaviter libidine  
 Vino imbuamur, dum iuvat, cum balsamo. ... .  
 Sylvanus: Sit nullus exors gaudij, quisque affluat  
 Salibus, iocis, ubique linqumus novae  
 Symbola aliqua petulantiae, haec mortalibus  
 Est<sup>24</sup> sola spes relict, sors et portio.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Ebenda.

<sup>23</sup> Ebenda, fol. 97r.

<sup>24</sup> *Est*] *Et* cod.

<sup>25</sup> C 18, fol. 97r.

„Albidius: Unser Leben ist doch gar zu kurz und voller Mühsal. Kein Kraut, mag es auch sonst noch so wirksam sein, ist gewachsen gegen den Tod, und man weiß ja auch von keinem, der aus dem Totenreich zurückgekommen wäre. ... .

Hugo: Darum, Kameraden, genießen wir die Annehmlichkeiten des heutigen Tages und unsere Jugend, solange sie uns noch blüht, und laßt uns weidlich stets der Lust frönen und uns vom balsamduftenden Wein berauschen. ... .

Sylvanus: Jeder soll seinen Spaß haben, jeder darf sich hemmungslos dem Scherz und dem Getändel hingeben, und überall wollen wir einige Markenzeichen der neu geltenden Leichtfertigkeit hinterlassen: das nämlich ist die einzige Hoffnung der Menschen und das ihnen zugeteilte Los.‘

In der letzten Szene dieses zweiten Akts werden Hugo und Sylvanus schließlich von ihren Vätern enterbt. Nachdem sie, von den falschen Freunden verraten und von den Liebchen abgewiesen<sup>26</sup>, alles verloren haben, erkennen sie ihr Vergehen und bitten um Gnade (Hugo: *Peccavimus, culpam fatemur, o patres / Charissimi.*<sup>27</sup>), doch die Väter bleiben im Gegensatz zum biblischen Vater des Verlorenen Sohnes unversöhnlich. In dieser Situation werden Hugo und Sylvanus von ihren früheren Freunden auf höhnische Weise noch einmal an das eben zitierte Lied erinnert:

Pyraster: Dic ut prius Hugo et Sylvane concinens

„Ergo sodales commodis‘ etc. ut supra

Albidius: „Sit nullus exors‘ etc.<sup>28</sup>

„Pyraster: Jetzt, Hugo, sing wie noch vor kurzem, und du, Sylvanus, kannst ja mitsingen: „Darum, Kameraden, genießen wir die Annehmlichkeiten“ usw., wie oben.

Albidius: „Jeder soll seinen Spaß haben“ usw.‘

Am Ende der Szene werden die beiden auch vom Autor mit der zu späten Erkenntnis ihres Irrtums allein gelassen: im weiteren Verlauf des Stücks ist von ihnen nicht mehr die Rede. Das Binnendrama von der schlechten Gesellschaft und den Verlorenen Söhnen, in dem sich Georg als Kontrastfigur höchst königlich bewährt, ist zu Ende. Wie in zahlreichen anderen Stücken vom Verlorenen Sohn dürften auch hier die Szenen mit dem musikalisch illustrierten Treiben der jungen Leute für die Zuschauer, die ja in der Mehrzahl nicht lateinkundig waren, die unterhaltsamsten der ganzen Aufführung gewesen sein.

Es lohnt sich, von hier aus einen Blick zu werfen auf das Spiel vom Verlorenen Sohn (*Acolastus*), das genau zehn Jahre zuvor, 1576, also in den allerersten Anfängen des

<sup>26</sup> Vgl. *Omnes virgines: Phy, phy, phy, phy, cum talibus sodalibus*. (fol. 101v; Alle Mädchen verspotten sie: Pfui über solche Kavalier!)

<sup>27</sup> C 18, fol. 101r.

<sup>28</sup> Ebenda, fol. 101v.

Kollegs, von den Fuldaer Jesuiten aufgeführt wurde<sup>29</sup> und ebenfalls handschriftlich<sup>30</sup> erhalten geblieben ist. Es enthält übrigens jeweils am Ende der fünf Akte mit Noten versehene Chöre.<sup>31</sup> Ob die zumindest strukturellen Ähnlichkeiten mit den hier verhandelten entsprechenden Partien des St. Georg-Dramas auf eine direkte Benutzung des früheren Textes zurückgehen, ist nicht zu beweisen. Jedenfalls können auch im *Acolastus* die Szenen, in denen der Held sich an die Welt in Gestalt von falschen Freunden und Dirnen (Lais und Flora mit Namen) verliert, als die theatralisch attraktivsten gelten. Und auch hier dominiert die Musik, deren belebende, tröstende und heilende Wirkung am Ende des zweiten Aktes durch folgenden Hymnus gefeiert wird:

Lectum tristitiae vir atque coniunx  
 Ascendunt, animi<sup>32</sup> brevi relinquent  
 Artus corporeos: nisi quis illis  
 Cantu vel modulis ferat levamen.  
 Cui vox est igitur, canat sonore,  
 Qui pulsare sciunt lyram, sonent hanc.  
 Qui possunt cythara sonare, pulsent:  
 Qui novit salibus movere risum,  
 Abstergat lachrymas facetus horum.  
 Num falso lachrymis putamus esse  
 Solamen modulos; opemque ferre  
 Cantus? ecce minus, minusque iam flent.  
 Optataque pigra quiete gaudent.  
 O vis multiplicis superna vocis!  
 O robur numeri sonantis ingens!  
 Qui non astra ferant in alta Musas!<sup>33</sup>

„Ein Lager voller Trauer<sup>34</sup> finden Mann und Weib vor<sup>35</sup>, und der Lebensmut wird bald aus den Gliedern ihres Körpers schwinden, wenn keiner ihnen durch Gesang und

<sup>29</sup> Vgl. dazu FIDEL RÄDLE, ‚Acolastus‘ – Der Verlorene Sohn: Zwei lateinische Bibeldramen des 16. Jahrhunderts, in: Gattungsinnovation und Motivstruktur. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1986–1989, Teil 2, hg. von THEODOR WOLPERS, Göttingen 1992, S. 15–34 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philosophisch–Historische Klasse, Dritte Folge, Nr. 199) ■ [verlinken](#) ■; vgl. auch FRANZ KÖRNDLE, Apocalipsis cum figuris. Orlando di Lasso und das Theater der Jesuiten, in: Einsichten, Forschung an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 2000, 1, S. 48–50.

<sup>30</sup> Fulda, Hessische Landesbibliothek, C 18, fol. 1r–27v.

<sup>31</sup> Es ist erfreulicherweise zu erwarten, daß diese von musikwissenschaftlicher Seite die gebührende Aufmerksamkeit erfahren, die ihnen im vorliegenden Beitrag wegen mangelnder Kompetenz nicht zuteil wird.

<sup>32</sup> *animi*] *animos* cod. (abgekürzt: *aios*).

<sup>33</sup> C 18, fol. 9v.

<sup>34</sup> Vgl. Ps. 40, 4: *Dominus opem ferat illi super lectum doloris eius*.

<sup>35</sup> In der vorausgehenden Szene (fol. 9r) waren die beiden verzweifelten Eltern des Verlorenen Sohnes aufgetreten.



Musik Erleichterung bringt. Also singe in vollen Tönen, wem Gesang gegeben, wer die Leier zu schlagen weiß, lasse sie erklingen! Wer die Kythara spielen kann, spiele sie! Wer sie mit Scherzen zum Lachen zu bewegen versteht, soll ihnen damit die Tränen trocknen. Ist es denn ein Irrtum, wenn wir meinen, daß Musik die Tränen stillt und daß Gesang Trost bringt?<sup>36</sup> Seht, schon versiegen ihre Tränen, und sie erfreuen sich der erwünschten sanften Ruhe. Was für eine himmlische Macht hat die mannigfach bewegte Stimme! Was für eine gewaltige Kraft ist der tönenden Melodie eigen! Wer sollte die Musen nicht rühmend zu den hohen Sternen erheben!

Im dritten Akt des Stücks erreicht der moralische Verfall des Helden seinen Tiefpunkt. Acolastus macht Bekanntschaft mit zweifelhaften Existenzen, von denen es in der deutschen Inhaltsangabe<sup>37</sup> heißt:

Mit inen verdrieb er freundlich die zeit,  
Dieweil im gefillen solche leuth.  
Durch dantzen, freuden, spil und springen  
Jautzen, hofieren unnd singen,  
Unnd was dergleichen geht im schwang  
Breit aus sein geruch baldt weitt unnd lang.<sup>38</sup>

Wie sich im Georg-Drama die Sapientia um die gefährdeten Freunde Hugo und Sylvanus kümmert, so warnt hier Prudentia in der dritten Szene des dritten Akts den verführten Acolastus, freilich vergeblich, um sich danach resigniert in den Himmel zurückzuziehen und die Welt buchstäblich den Narren zu überlassen. Die fünfte Szene nämlich mündet in einen ausdrücklich als improvisiert bezeichneten Auftritt der ‚Moriones‘.<sup>39</sup> Unmittelbar darauf sieht man Acolastus beim fröhlichen Gelage mit den Freunden und den beiden Dirnen Lais und Flora. Er befiehlt:

Mensam parate protinus, famuli mei.  
Sint regiae dapes, merum praestantius,  
Quae lautiora Musici concentibus  
Tibicinesque laeto reddant murmure.  
Omnes dabo sumptus mea largus manu.<sup>40</sup>

‚Richtet sofort den Tisch her, meine Diener: das Mahl soll königlich sein und der Wein von der besonderen Sorte, und alles sollen die Musiker noch angenehmer

<sup>36</sup> Vgl. den oben, Anm. 34, zitierten Psalmvers.

<sup>37</sup> Volkssprachige Prologe und Inhaltsangaben der einzelnen Akte wurden erst in den neunziger Jahren, endgültig 1599, vom Jesuitengeneral in Rom verboten.

<sup>38</sup> C 18, fol. 10r.

<sup>39</sup> Ebenda, fol. 13r: *Hic Moriones insitam suam scenam agunt, quae relicta est eorum singulari memoriae et prudentiae.*

<sup>40</sup> Ebenda, fol. 13v.

machen mit ihrem Spiel und die Saitenspieler mit ihrem lustigen Geschrammel. Sämtliche Kosten übernehme ich großzügigerweise selber.<sup>41</sup>

Mitten in dieser fröhlichen Szene, die von den beiden klugen Narren Morio und Doctor Grill in deutscher Sprache ständig beiseite kommentiert wird, singt man ein ebenfalls mit Noten überliefertes Lied in jambischen Trimetern:

O quam liquor dulcis merum, nullum Deus  
Mortalibus donum dedit praeclarus.  
Curas merum quasvis levat, luctum fugat,  
Siccatur genas, e tristibus laetos facit,  
Aegris merum praesens levamen contulit,  
Deformibus pulcher redit vino color,  
Mox Musicos vinum facit gratum bonos,  
Reddit disertos, quaslibet technas docet,  
Fessos fovet, fortes facit, sudantibus  
Solamen est, nec mens caret fructu suo.  
Vinum bonum solatium, vinum bonum  
Iucunditas, vinum bonum felicitas.<sup>41</sup>

,O was ist der Wein doch für eine köstliche Flüssigkeit: keine herrlichere Gabe hat Gott den Sterblichen gegeben. Alle Sorgen nimmt einem der Wein von der Seele, er vertreibt die Trauer, er trocknet die Tränen, er macht aus traurigen Menschen fröhliche. Den Kranken verschafft er augenblickliche Erleichterung, der Verhärmte bekommt vom Wein wieder schöne Farbe ins Gesicht. Im Handumdrehen macht der willkommene Wein gute Musiker, er verleiht die Gabe der Rede und bringt einem alle möglichen Fertigkeiten bei. Er erquickt die Müden, er macht die Menschen stark, er labt die Erschöpften, und auch der Geist gedeiht in seinem Genuß. Guter Wein bringt Trost, guter Wein bringt Frohsinn, guter Wein bringt Glückseligkeit.<sup>42</sup>

Bevor das wahre Elend des verführten und verratenen Acolastus offenbar wird, gibt es auf der Bühne zu Beginn des vierten Akts noch einen musikalisch markierten Höhepunkt. Acolastus wähnt sich auf dem Gipfel seines Glücks und verlangt in dieser Stimmung nach Musik:

Acolastus: [...] Me diligunt aequaliter  
Commilitones atque Virgines; bene est.  
Habebimusne Musicos? Jollas: Habebitis,  
Tibicinesque. Acolastus: personent ac iubilent,  
Tempus perit.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Ebenda, fol. 15r.

<sup>42</sup> Ebenda, fol. 18r.

„Acolastus: Mich lieben alle gleichermaßen: die Kommilitonen wie die Mädchen. Das ist gut so. Haben wir eigentlich Musiker da? Jollas: Die könnt ihr haben, die Saitenspieler. Acolastus: Dann sollen sie spielen und jubilieren. Die Zeit vergeht ja so schnell.“

In der Handschrift steht an dieser Stelle folgender Eintrag: *Chorus hoc loco canit cantionem sumptam ex Horlando, cuius initium est Ave color vini.* (Der Chor soll an dieser Stelle das Lied von Orlando di Lasso singen, das so beginnt: „Ave color vini“.)

Es handelt sich um ein Preislied auf den Wein, das auf wirklich riskante Weise einen populären Marienhymnus parodiert.<sup>43</sup> Die erste und die vierte Strophe seien zitiert:

Ave color vini clari,  
 Ave sapor sine pari,  
 Tua nos inebriari  
 Digneris potentia. ... .  
 Felix guttur, quod rigabis,  
 Felix venter, quem intrabis,  
 Os beatum, quod lavabis  
 Et beata viscera.

„Gegrüßt seist du, Farbe des herrlichen Weines, gegrüßt du, Geschmack ohnegleichen, geruhe uns mit deiner Macht zu berauschen: ... . Selig der Gaumen, den du befeuchtest, selig der Leib, in den du eintrittst, selig der Mund, den du benetzt, und selig die Eingeweide.“

Damit ist die Musik im Fuldaer *Acolastus* endgültig verklungen, und der Held vollendet seinen von der biblischen Parabel vorgezeichneten Weg.

Auch in der *Tragicomoedia Sancti Georgi*, zu der nun zurückzukehren ist, gibt es nach der Episode mit den fröhlichen Freunden und Liebchen keinen Platz mehr für jene Musik, die den strengen Zensoren bedenklich scheinen konnte<sup>44</sup> und, wie FRANZ KÖRNDLE nachgewiesen hat<sup>45</sup>, tatsächlich von ausdrücklicher Indizierung betroffen war.

<sup>43</sup> Vgl. dazu FIDEL RÄDLE, Über mittelalterliche lyrische Formen im neulateinischen Drama, in: *Litterae medii aevi*. Festschrift für Johanne Autenrieth, hg. von MICHAEL BORGOLTE und HERRAD SPILLING, Sigmaringen 1988, S. 348f. und Körndle (wie Anm. 29), S. 48f. [■ verlinken ■](#)

<sup>44</sup> In einem vom Jahre 1585 datierten Memoriale des oberdeutschen Provinzials für das Dillinger Konvikt findet sich folgende Bestimmung: *Nulli autem ullo modo permittatur discere vel ludere Cantiones turpes aut lascivas; nec quisquam pro mercede discere permittatur, nisi de voluntate parentum vel Superiorum constaret, aut saltem praesumi posset.* (Niemandem soll erlaubt werden, unanständige oder frivole Lieder zu lernen und zu spielen, und es soll auch niemand solches für Bezahlung lernen dürfen, es sei denn, das Einverständnis der Eltern und der Ordensoberen läge vor oder könnte wenigstens vorausgesetzt werden.); vgl. *Ratio Studiorum et Institutiones Scholasticae Societatis Iesu*, Tomus I (*Monumenta Germaniae Paedagogica II*) ed. G. M. PACHTLER, Berlin 1887, S. 412.

<sup>45</sup> Vgl. Anm. 29.

### 3. Musik zur Schlacht – Musik zur Rührung

Was im Georg-Drama nun noch aussteht, ist große, tragödienhafte Handlung: Politik (Krieg) und Martyrium (Verklärung). Im Dienst des Kaisers Maximianus besiegt der Held die Griechen, deren Anführer den (aktuellen) Namen Turchus trägt. Auf beiden Seiten erklingen zum Zeichen der beginnenden Schlacht die Kriegstrompeten: *Nunc classica, tubae et tympana pulsa personent*, ruft Turchus aus, und an dieser Stelle steht in der Handschrift: *Buccina canit*.<sup>46</sup> ‚Es ertönt die Trompete‘; am Schluß der Prosaansprache Georgs an seine Krieger liest man: *Duces ordinem statuunt. Instruitur acies, orat Georgius in loco secretiore, procedunt hostes et pulsatur utrimque classicum*.<sup>47</sup> ‚Die Heerführer ordnen die Truppen, und die Schlachtreihe formiert sich; Georg betet abseits, die Feinde rücken vor, und man bläst auf beiden Seiten die Kriegstrompete.‘ Noch einmal feuert Georg seine Truppen an und ruft: *Iam cornua, tympana, tubae, buccinae perstreant* ‚Jetzt sollen Hörner, Heerpauken, Tuben und Trompeten erschallen‘, dann folgt die Regieanweisung: *Canitur classicum*.<sup>48</sup> ‚Man bläst zum Kampf.‘

Hier und in vielen anderen Stücken mit Kampfszenen kann man gut erkennen, wie sich die ‚Inszenierung‘ einer Schlacht sehr eindrücklich (und auch bequem) durch den Einsatz solcher musikalischen Signale markieren ließ. Außer verbaler Anfeuerung und teichoskopischer Kommentierung von außen ist wenig sonstige kriegerische Action zu registrieren.<sup>49</sup>

Im Vergleich zu späteren Jesuitendramen (vor allem seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts) ist im Fuldaer Georg-Drama Musik zur Erregung der Affekte sehr sparsam eingesetzt, obwohl die Handlung gerade im zweiten Teil dazu genug Gelegenheit böte. Nur ein Fall ist hier zu nennen: Am Ende der vierten Szene des dritten Akts, nachdem durch das Los soeben die neuen Opfer des Drachens bestimmt worden sind – darunter die Tochter des Königs – bittet das verzweifelte Volk von den Stadtmauern herab und von verschiedenen Orten aus um Erbarmen: *Omnes ex moenibus et varijs locis: Misericordia!*, und die Chöre singen: *Heu, quis temperet a lachrymis* ‚Ach, wer könnte sich der Tränen enthalten!‘<sup>50</sup>

Am Schluß des Dramas tragen Engel die Seele Georgs, der nach vergeblichen Martern aller Arten zuletzt enthauptet worden ist, in den Himmel.<sup>51</sup> Nur aus dem Argumentum des fünften Akts, nicht aus dem ausgeführten Text, erfahren wir, daß diese Aktion, natürlich, vom Gesang der himmlischen Geister begleitet ist:

---

<sup>46</sup> C 18, fol. 103r.

<sup>47</sup> Ebenda, fol. 104r.

<sup>48</sup> Ebenda, fol. 104v.

<sup>49</sup> Das bezieht sich natürlich nur auf den ausgeführten Text; dem Regisseur blieb die Möglichkeit zu beliebigem mimischen Schlachtengetümmel.

<sup>50</sup> C 18, fol. 105v–106r.

<sup>51</sup> Ebenda, fol. 123r: *Fortitudo: Angelicae caelestum acies super alta Georgi / Portavere animam felicem ...*

Deinde animam caelo angelicae per cantica mentes  
Tollunt.<sup>52</sup>

### B. *Est curiosa turba Musicorum*

Nicht nur Medium, sondern Gegenstand szenischer Darbietung ist die Musik (und sind die Musiker) in dem Text, der im Folgenden vorgestellt wird. Es handelt sich um ein ‚Episodium‘, eine Art Intermezzo, das sich zwischen der *Pars secunda* und der *Pars tertia* einer Komödie mit dem Titel *Curiositas* abspielt. Diese Komödie ist in Bayern in kurzer Zeit mindestens drei Mal<sup>53</sup> mit großem Erfolg und jeweils vor erlesenem Publikum aufgeführt worden: 1599 und 1603 im Jesuitenkolleg München, 1602 zur Fastnacht in Dillingen an der Donau, wo sich der Text zum Glück auch erhalten hat.<sup>54</sup> Die Dillinger Aufführung sahen drei Bischöfe (scil. aus Augsburg, Eichstätt und Regensburg), die Münchener Reprise, 1603, fand statt zu Ehren der Herzöge von Lothringen. Über die Uraufführung in München schreibt der Verfasser der *Annales Collegii*, Jacobus Pontanus:

Eo die, quo diligentissimis iuxta ac doctissimis scholarium distribuuntur praemia, data est Curiositas spectanda, ea frequentia et applausu spectatorum, ut in aula, in qua est exhibita, nec plures interfuisse, nec maiorem approbationem unquam consecutam esse affirmare ausim. Imò etiam Magistratus impensè postulavit, suis quoque civibus spectandam proponi, seque omnia necessaria suppeditaturum, recepit. Tantum imperium in omnes exercet Curiositas Regina.<sup>55</sup>

„Am selben Tag, an dem die Preise an die fleißigsten wie auch die gescheitesten Schüler verteilt wurden, gab man das Schauspiel *Curiositas* [Fürwitz], und das Publikum war so zahlreich und so begeistert, daß ich zu sagen wagen möchte, es seien in der Aula, wo die Aufführung stattfand, noch nie mehr Zuschauer gewesen und es habe noch nie größeren Beifall gegeben.“<sup>56</sup> Sogar der Magistrat der Stadt bat dringend, daß man das Stück auch seinen Bürgern zeigen solle, er wolle alles Notwendige seinerseits beisteuern, und er erreichte es tatsächlich. Über eine solche Macht verfügt die Königin *Curiositas*.“

Es wäre sehr umständlich, und es ist hier schon gar nicht der Ort, die überaus komplexe Handlung der *Curiositas* nachzuerzählen. Thema des Stücks ist die

<sup>52</sup> Ebenda, fol. 81r.

<sup>53</sup> Vgl. VALENTIN (wie Anm. 2), Nr. 413, 472 und 513.

<sup>54</sup> Dillingen a. D., Studienbibliothek, cod. XV 245, fol. 254r–309r. Es ist natürlich nicht zu entscheiden, ob jeweils derselbe Text gespielt worden ist.

<sup>55</sup> *Annales Collegii Monacensis*, München, Arch. Prov. Germ. Sup., Mscr. I, 45, S. 68.

<sup>56</sup> Spricht so nicht ein stolzer Autor, der seinen Namen nicht nennen darf? Diese Äußerung und die literarische Qualität der Komödie könnten tatsächlich die Vermutung nähren, daß Pontanus die *Curiositas* verfaßt hat.

„Fürwitzigkeit“ in ihren harmlosen wie raffinierten Formen, von der Alltagsneugier über die modische Neuerungssucht bis zu einer Art frühneuzeitlichem geistigen und religiösen Emanzipationsinteresse. Eine wichtige, alle Torheiten korrigierende Instanz ist in dieser Komödie der unbestechliche Kyniker Diogenes, der unentwegt aufklärend und, wie in dem nun folgenden „Episodium“, notfalls plautinisch prügelnd die rechten Verhältnisse wieder herzustellen versucht. Die thematische Anknüpfung des „Episodium“ an die *Curiositas* ist offensichtlich: Es geht wie im ganzen Stück um die hier komisch entschärfte Illustration des Chaos, das aus richtungsloser, den Moden ausgelieferter „Fürwitzigkeit“ entsteht. Im übrigen soll der Text für sich selber sprechen.

Episodium cantorum curiosorum

Cantor primus: Tacetur in proscenio et nemo canit  
 Adeste, adeste Musici, adeste, promite  
 Quascunque cantiones.  
 Cantor secundus: Vah, quid hoc rei?  
 Itane siletur in theatro?  
 Primus: Musici  
 Ecce advolant, partesque sexcentas ferunt.  
 Tertius: Sed quid canemus?  
 Primus: Ubi sunt Madrigalia?  
 Quartus: Quis Madrigalia iam requirat? mavelim  
 Canere Galiardam.  
 Quintus: Apage: Galiarda non quadrat  
 Huic tempori.  
 Sextus: En laetum pasamezum repperi.  
 Nil convenit magis.  
 Primus: Nil convenit minus,  
 Tu cum tuo pasamezo abi.  
 Secundus: Quid ergo vultis?  
 Tertius: Ex  
 Novo auctore placeret.  
 Quartus: Ex vetusto ego  
 Censerem.  
 Quintus: Et ego novos vetustis praefero.  
 Sextus: Uterque nil intelligit, pulcherrimum  
 Concentum ego quaeram.  
 Mendicus: Dum variando quaeritis<sup>57</sup>  
 Cantabo cantiunculam Germanicam.  
 Accede, fidicen, ne pariatu taedium.<sup>58</sup>  
 Primus: Audivimus vocem absonam, nos adiuva!

<sup>57</sup> Nach *quaeri* ist der Rand der Handschrift abgeschnitten (fol. 287r).

<sup>58</sup> Hier ist Platz für etwa eine Zeile freigelassen (fol. 287r).

Mendicus:      Ecquis meliorem invenit?  
 Secundus:                   Ego lectissimam  
           Hanc iudico.  
 Tertius:           Ego illam.  
 Quartus:           Ego illam.  
 Quintus:           Ego illam.  
 Sextus:            Nihil!<sup>59</sup>  
           Concentus est suavissimus; dividite vos!  
 Primus:      O imperitum Musicum! Nunquid vides  
           Nimis esse paucos pro numero vocum? Haesitant  
           Plerique vestrum.  
 Secundus:            Tu magister scilicet  
           Nos vincis omnes!  
 Tertius:            Phui! pudeat contendere  
           Coram corona Spectatorum nobili.  
           Iam iudicabunt Musicos levissimos.  
 Quartus:      Abijcite partes, canite mecum ex chartulis.  
           Hem cantionem, quae placebit omnibus.<sup>60</sup>  
 Quintus:      Nec illa valet quicquam; canamus hanc.<sup>61</sup>  
 Sextus:      Mechanica res! satius fuerit ex Iacobo de Kerle  
           Aut ex Clemente non papa unam sumere.  
 Omnes:      Ha, he! etc. O seculi antiqui hominem.  
 Mendicus:            Tute canas licet.  
 Rusticus:      Quia convenire non potestis, Musici,  
           Last mich den Danhauser singen.<sup>62</sup>  
 Primus:      Satis superque dedimus aures, Rustice.  
           Non rideamur<sup>63</sup> propter inconstantiam.  
           Quae cantio tandem placet?  
 Secundus:            Haec mihi optima  
           Videtur.  
 Tertius:      Haec mihi.  
 Quartus:      Haec mihi.  
 Quintus:      Haec mihi.  
 Sextus:      Haec mihi.

<sup>59</sup> *Nihil*] dubitanter conieci: in der Handschrift durch Randschnitt nur noch *n* erhalten.

<sup>60</sup> Nach diesem und dem folgenden Vers ist jeweils wieder Platz für etwa eine Zeile freigelassen (fol. 287v). Man darf vermuten, daß die vorgeschlagenen Lieder gesungen oder wenigstens angestimmt werden.

<sup>61</sup> Der Vers ist unvollständig (vielleicht wäre *quin* vor *canamus* zu konjizieren). Der folgende Vers ist durch den sperrigen Eigennamen des Komponisten von der Metrik dispensiert.

<sup>62</sup> Gemeint ist die populär gewordene Ballade vom Tannhäuser, deren erste Strophe lautet: *Nun wil ichs aber heben an / von dem Danbeüser singen / und was er wunders hat gethan / mit seiner frau Venussinnen.* (Vgl. J. W. THOMAS, *Tannhäuser: Poet and Legend. With Texts and Translations of his Works*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press 1974, S. 184–191 (“The Tannhäuser Ballad”).

<sup>63</sup> *rideamur*] *videamur* cod.

Mendicus: Scio, quid agatis: canite Magnificat novum  
 Vel Salve.  
 Rusticus: Ego scio: quisque canat quod vult.  
 Omnes: Placet.  
 Diogenes: Prô quae cacophonia! o ineptos Musicos!  
 Quam dissonatis vocibus, tam moribus  
 Vos dissonare reor. Quis hoc diutius  
 Ferat! Ite, iam plorate, qui male canitis!  
 Omnes: Oh, oh! etc.  
 Diogenes: Est curiosa turba musicorum, nec placent  
 Antiqua, nec nova. Vos in oedeo supra  
 Cantate sitis<sup>64</sup>. Quam diu moramini?  
 Et vos parum scire arbitror, aut litem invicem  
 Movere, quid canendum! Incipite, tempus est.

*Canitu*<sup>65</sup>

„Zwischenspiel von den fürwitzigen Musikern.

1. Sänger: Hier ist es ja so still auf der Bühne, und kein Mensch singt. Herbei, herbei, ihr Musiker, kommt und gebt einfach irgendwelche Lieder zum besten! 2. Sänger: Hoho, was ist denn hier los: in diesem Theater herrscht Silentium! 1. Sänger: Da fliegen sie ja schon heran, die Musiker, und schleppen tausend Stimmbücher mit sich. 3. Sänger: Aber was wollen wir denn singen? 1. Sänger: Wo habt ihr die Madrigale? 2. Sänger: Wer fragt wohl heute noch nach Madrigalen? Ich möchte lieber eine Galliarde singen. 5. Sänger: Ach was: eine Galliarde paßt doch nicht mehr in diese Zeit. 6. Sänger: Da habe ich ein lustiges Passamezzo gefunden. Das paßt am besten. 1. Sänger: Das paßt überhaupt nicht, geh mir doch weg mit deinem Passamezzo. 2. Sänger: Also, was wollt ihr jetzt? 3. Sänger: Etwas von einem neuen Komponisten wäre schön! 4. Sänger: Ich dünkte eher an etwas von einem alten. 5. Sänger: Auch mir sind die neuen lieber als die alten. 6. Sänger: Die haben beide keine Ahnung; ich will einen wunderschönen gemeinsamen Gesang herausuchen. Ein Bettler: Solang ihr in verschiedenste Richtungen sucht, kann ich ja mal ein deutsches Lied singen. Komm du her mit deinem Instrument, damit hier keine Langeweile aufkommt. [Er singt.] 1. Sänger: Hilfe, das war aber eine schräge Musik, die wir da gehört haben! Bettler: Und wer findet eine bessere? 2. Sänger: Die hier finde ich hervorragend. 3. Sänger: Ich aber die hier! 3. Sänger: Und ich die! 4. Sänger: Und ich die! 5. Sänger: Ich die! 6. Sänger: Am allerschönsten ist ein gemeinsamer Gesang. Teilt euch mal auf! 1. Sänger: Der hat ja keine Ahnung von Musik! Siehst du nicht, daß wir viel zu wenige sind für diese Anzahl von Stimmen? Die meisten von euch bleiben ja sowieso hängen. 2. Sänger: Ja, du bist hier natürlich der Meister und besser als wir alle! 3. Sänger: Pfui, ihr solltet euch schämen, euch vor einem so noblen Kreis von Zuschauern zu zanken! Sie

<sup>64</sup> *sitis* - analoge Pluralbildung zu *sis* (wenn du willst, bitte), statt des üblichen *sultis*.

<sup>65</sup> *Finis secundae partis* (fol. 288r).



werden gleich wieder sagen, Musiker seien eben überhaupt nicht ernst zu nehmen. 4. Sänger: Werft eure Stimmbücher weg, und singt mit mir zusammen aus diesen Blättchen<sup>66</sup>; das hier ist ein Lied, das allen gefallen wird. [Sie singen.] 5. Sänger: Das taugt auch nichts, laßt uns doch dieses singen! [Sie singen.] 6. Sänger: Das ist aber etwas sehr Kunstloses.<sup>67</sup> Es wäre besser, ein Lied von Jacobus de Kerle<sup>68</sup> oder von Clemens non Papa<sup>69</sup> zu nehmen. Alle: Haha! [Gelächter] Dieser Mensch ist ja von gestern! Bettler (zum Bauern): Du darfst auch mal singen. Bauer: Da ihr Musiker euch nicht einig werdet, laßt mich den *Tannhäuser* singen. [Er singt.] 1. Sänger: Wir haben dir jetzt unser Ohr mehr als zur Genüge geliehen, Bauer. Wir sollten uns aber nicht auslachen lassen wegen unserer Uneinigkeit.<sup>70</sup> Welches Lied wird denn nun endlich akzeptiert? 2. Sänger: Das hier scheint mir das beste zu sein. 3. Sänger: Mir dieses. 4. Sänger: Mir dieses. 5. Sänger: Mir dieses. 6. Sänger: Mir dieses. Bettler: Ich weiß, was Ihr tun solltet: singt ein neues Magnificat<sup>71</sup> oder Salve Regina. Bauer: Ich habe eine Idee: jeder soll singen, was er will. Alle: Ja, das ist gut! [Sie singen durcheinander.] Diogenes: Hilfe, was ist denn das für eine Katzenmusik! O diese albernen Musiker! Ich habe den Eindruck, daß eure Sitten genauso dissonant sind wie eure Stimmen. Wer soll denn das noch länger ertragen? Verschwindet, und wenn ihr schon so jämmerlich singt, so sollt ihr jetzt auch mal weinen. [Er verprügelt sie.] Alle: Oh, oh! usw. [Sie stürzen von der Bühne.] Diogenes: Diese Musiker sind ein vorwitziges Volk, das Alte paßt ihnen nicht, und das Neue paßt ihnen auch nicht! Ihr da oben auf dem Chor: singt ihr jetzt gefälligst! Wird's bald? Ich glaube, auch ihr wißt nicht genau und streitet noch untereinander, was ihr singen sollt. Fangt an, es ist höchste Zeit!<sup>6</sup>

Es wird gesungen.

<sup>66</sup> Möglicherweise einzelne „fliegende“ Blätter oder Zettel, im Gegensatz zu den Stimmbüchern.

<sup>67</sup> Zu verstehen entsprechend der traditionellen Unterscheidung zwischen *ars liberalis* und *ars mechanica*.

<sup>68</sup> Der bedeutende Komponist Jacobus de Kerle (1531/2–1591) war viele Jahre in verschiedenen Funktionen in Italien, in den Niederlanden und in Deutschland tätig und hatte durch seine persönliche Bekanntschaft mit dem Augsburger Bischof Kardinal Otto Truchseß von Waldburg enge Beziehungen zu der von diesem gegründeten Universität Dillingen, wo die *Curiositas* im Jahre 1602 aufgeführt wurde, sowie zu Augsburg. Jacobus de Kerle hat einen „weithin gültigen Typ der Magnificat-Vertonung geschaffen“ (WILFRIED BRENNECKE in: MGG (Allgemeine Enzyklopädie der Musik) 7, 1958, Sp 849).

<sup>69</sup> Clemens (non Papa) (1510/5–1555?), flämischer Komponist; schuf neben Motetten u. a. fast 100 Chansons sowie zwei Magnificat-Zyklen (RUDOLF RASCH, Clemens (non Papa), in: MGG, Personalteil 4, 2000, Sp. 1218–1230).

<sup>70</sup> Die Übersetzung, der die Verlegenheits-Konjektur *rideamur* (statt *videamur*) zugrunde liegt, ist durchaus unsicher.

<sup>71</sup> Vgl. dazu die Anmerkungen 64 und 65.