

Zur lateinisch-deutschen Symbiose im späten Jesuitendrama

von

FIDEL RÄDLE

Erstveröffentlichung in: Acta Conventus Neo-Latini Hafniensis, Proceedings of the Eighth International Congress of Neo-Latin Studies Copenhagen 1991, ed. by ANN MOSS, PHILIP DUST, PAUL GERHARD SCHMIDT, JACQUES CHAUMARAT, and FRANCESCO TATEO, Binghamton, New York 1994, S. 857–868. Center for Medieval & Renaissance Studies. University Center at Binghamton, State University of New York.

Ergänzungen und Korrekturen, auf die im laufenden Text durch Nummern in {} verwiesen wird, finden sich am Schluß des Beitrags.

Das Jesuitentheater¹ war, wie jedermann weiß, eine Schöpfung des gegenreformatorischen Humanismus. Nicht anders als das neulateinische Drama der Protestanten ging es hervor aus dem Lateinunterricht der Gymnasien und hatte zunächst eine ausschließlich schulinterne pädagogische Bestimmung. Da die Fürsten und das mehr oder weniger einfache Volk gleichermaßen die kulinarischeren Formen dieses Theaters bald kennen und schätzen lernten, überwand es schon früh die engen Mauern der Schule und zog bei sich bietenden Gelegenheiten um in die großen Säle der Residenzen bzw. in die Aulen der Jesuitenkollegien (auch der Jesuitenuniversitäten) oder aber nach Möglichkeit auf die freien Plätze der Städte. Bei diesen oft pompösen Aufführungen ging es natürlich bald nicht mehr nur um die theatralische Weihe des Lateinunterrichts, es ging vielmehr um Repräsentation, um Unterhaltung und Belehrung des Volkes, um Werbung für die Schule bzw. den Orden als den ausdrücklich gemeinschaftlich handelnden Veranstalter, es ging um religiöse und im weitesten Sinne auch um politische Missionierung, wenn man das Wort Propaganda umgehen will.

Dies alles aber geschah paradoxerweise in lateinischer Sprache,² und das gilt nicht etwa nur für die Anfänge des Jesuitentheaters. Damals, also in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war das Lateinische noch nicht fremd in der kulturellen und zumal in der wissenschaftlichen Welt, und was die [858] Societas Jesu angeht, so wirkten gerade in ihren ersten Jahrzehnten noch viele Jesuiten aus romanischen Ländern, hauptsächlich Spanier und Italiener, als religiöse Entwicklungshelfer in Deutschland. Daß es also etwa in Bayern unter Wilhelm V. lateinische Schauspiele gab, mußte und muß niemanden wundern. Aber: das Gebot, daß die Theateraufführungen der Jesuiten ausschließlich

¹ Die Resultate der in den letzten Jahrzehnten sehr intensiven Forschung auf diesem Gebiet sind zusammengestellt 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)*, I–II (Hiersemanns Bibliographische Handbücher 3. I–II), (Stuttgart, 1983/4). {1}

² Vgl. FIDEL RÄDLE, *Lateinisches Theater fürs Volk. Zum Problem des frühen Jesuitendramas*, in WOLFGANG RAIBLE (Hrsg.), *Zwischen Festtag und Alltag (ScriptOralia 6)* (Tübingen, 1988): 133–47.

und rein lateinisch zu sein hätten, blieb unter später völlig veränderten politischen und kulturellen Bedingungen weiter bestehen, und es wurde bis zur Suspendierung des Ordens im Jahre 1773 nicht aufgehoben.

Die Jesuiten, deren Stärke es stets gewesen ist, die Möglichkeiten der Menschen, also auch ihre Grenzen, realistisch einzuschätzen und in jedem Fall pragmatisch zu handeln, haben früh erkannt, daß ihr Theater – außerhalb der Schule – sein Ziel im Wesentlichen verfehlte, wenn es immer nur lateinisch blieb und die Volkssprache ignorierte oder gar ächtete. Sie haben auf verschiedene Weise versucht, sich in ihrem grundsätzlich lateinischen Theater der Volkssprache wenigstens als eines Hilfsmittels zu bedienen, um die elitäre und sozial rücksichtslose Exklusivität ihrer Dramen zu mildern.³ Dazu gehört z. B. die erstmals für das Jahr 1597 bezeugte Einführung volkssprachiger bzw. bilinguer Programmhefte, der sog. Periochen, die sich offenbar gut bewährt haben. In unserem Zusammenhang wichtiger sind jedoch zwei andere – früh gescheiterte bzw. unterbundene – Versuche, zwischen dem lateinischen Reinheitsgebot des Ordens und dem populären Zuschauerinteresse zu vermitteln: zum einen die volkssprachigen Inhaltsangaben („argumenta“), die – wohlgermerkt – innerhalb des agierten Stücks von eigens dafür eingesetzten Sprechern zu Beginn eines jeden Akts vorgetragen zu werden pflegten,⁴ zum andern die volkssprachigen Intermedien, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sehr beliebt waren. Diese Zwischenspiele leisteten freilich in der Regel nichts für das Verständnis des laufenden lateinischen Stücks, sie hatten vielmehr die Aufgabe, das gelangweilte Publikum, das kein Latein verstand, von Zeit zu Zeit durch eine anspruchslose, in der Regel komische Handlung bei Laune zu halten. Sie tendierten daher ganz von selbst, im Stile des deutschen Fastnachtsspiels, zu grober Komik, die eine ganze kostbare lateinische Aufführung kaputt machen konnte. Diese Gefahr komischer Depravierung wurde in Rom offenbar hauptsächlich der Volkssprache angelastet, und deswegen kam von dort das Verbot, das dann in der Ratio studiorum vom Jahre 1599 für alle Zukunft Geltung erhielt: es sollte nichts zwischen die Akte eingeschoben werden, das nicht lateinisch und anständig war: „neque quicquam actibus [859] interponatur, quod non latinum sit et decorum.“⁵ Damit waren implizit auch die an sich unschuldigen und außerordentlich nützlichen volkssprachigen Inhaltsangaben im Stück eliminiert.

Dieser Gegenstand ist hier etwas ausführlicher erörtert, weil die groben Intermedien der Frühzeit für das Folgende als Kontrast bzw. als Analogie dienen können. Jetzt soll nämlich von einem Phänomen gesprochen werden, das aus der langen, fast tragischen Geschichte vereitelter Annäherung zwischen Latein und Deutsch auf der Jesuitenbühne

³ Vgl. dazu JEAN-MARIE VALENTIN, *Latin et allemand dans le théâtre Jesuite des pays germaniques*, in *Acta Conventus Neo-Latini Turonensis*, édité par JEAN-CLAUDE MARGOLIN, (Paris, 1980), 571–83.

⁴ Im Fuldaer *Acolastus* von 1576 (vgl. VALENTIN, *Répertoire*, wie Anm. 1, Nr. 124) heißt dieser Dolmetscher „Brachymetaphrastes“.

⁵ *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu* (1586, 1591, 1599), ed. LADISLAUS LUKACS S. I. (*Monumenta Paedagogica Societatis Iesu V*) (Romae, 1986), 371.

herausfällt. Gemeint sind die Schauspiele, die Paul Aler⁶ zwischen 1684 und 1713 in Köln mit großem Erfolg aufgeführt hat. Bei Aler und seinen Jesuitischen Nachfolgern am Gymnasium Tricoronatum finden wir das Deutsche überraschenderweise nicht etwa nur geduldet als Vehikel für barbarolektische Scherze oder zur eher denunzierenden denn komischen Charakterisierung einfacher Figuren (z. B. Bauern) oder als Element volkstümlichen Lebens in Gestalt inserierter Lieder (wie z. B. bei dem Wiener Johann Baptist Adolph),⁷ vielmehr herrscht hier eine vollkommene Gleichberechtigung zwischen Latein und Deutsch⁸ – oder sollte man vielleicht sagen: eine vollkommene Harmonie? Es handelt sich nämlich bei genauerem Hinsehen um Opern⁹ bzw. Dramen mit reicher musikalischer Ausgestaltung, und die deutschen Texte, die hier so selbstverständlich neben den lateinischen zum Zuge kommen, sind grundsätzlich gesungene Partien, meist Arien.

Einige Beispiele aus den übrigens heute sehr raren Drucken Alerscher Dramen mögen den Sachverhalt belegen.¹⁰ Das erste stammt aus einem [860] 1699 in Köln aufgeführten Mariendrama, das sich durch zahlreiche Gesangseinlagen und eine sehr kunstvolle, allegorisch-typologische Handlungsstruktur auszeichnet. In diesem Stück sind zwei berühmte dramatische Fälle von Verbrechen und Versöhnung einander parallel gegenübergestellt: einerseits der Mord des Absalon an seinem Halbbruder Amnon und seine Begnadigung durch den Vater David, andererseits der Pakt des Theophilus mit dem Teufel und seine Begnadigung durch die Fürsprache Mariens. Der vollständige

⁶ Über Aler vgl. VALENTIN, Répertoire (wie Anm. 1) II,1019 und 1181f., und WALTHER KILLY, Literaturlexikon, 1 (1988), 103. Durch die Nutzung zahlreicher Quellen von besonderem Wert sind JOSEF KUCKHOFF, Die Geschichte des Gymnasium Tricoronatum (Veröffentlichungen des Rheinischen Museums in Köln, 1. Bd) (Köln, 1931), 458–536, und ALFONS FRITZ, Das Marzellen-Gymnasium in Köln 1450-1911. (Köln, 1911), 123–39.

⁷ Zu Adolph vgl. FRANZ GÜNTER SIEVEKE, JOHANN BAPTIST ADOLPH. Studien zum spätbarocken Wiener Jesuitendrama, (Diss. Köln, 1965), und WALTHER KILLY, Literaturlexikon 1 (1988), 53f.

⁸ Im Vergleich zu Aler ist bei dem Münchener Jesuiten Franciscus Neumayr die Rolle der deutschen Sprache eher unbedeutend: die Tragödien in Neumayrs *Theatrum Politicum* (Augsburg und Ingolstadt, 1760) enthalten kein einziges deutsches Wort; in den beiden Fastnachtsspielen *Processus Judicialis contra fures temporis* (1735) und *Sepulchrum Concupiscentiae* (1732), die der Autor in der Praefatio (5) gleich selber als „*Dramata minoris operae Ludis Saturnalibus data et tempori adaptata*“ gegen überhöhte Ansprüche absichert, gibt es nur jeweils ein deutsches bzw. deutsch-lateinisch gemischtes Lied; das *Drama musicum Tobias et Sara sive Nuptiae angelo paranymphe auspicatae* (1747) enthält zwei „*Scenae intermediae*“ mit deutschen Arien. Die deutsche Übersetzung des ganzen Stücks, die in der Ausgabe des *Theatrum Politicum*, 495–518, auf den lateinischen Text folgt, stammt von IGNAZ WEITENAUER (vgl. VALENTIN, Répertoire, wie Anm. 1, Nr. 5939).

⁹ Die häufigste Bezeichnung ist „*Drama musicum*“.

¹⁰ Bemerkenswert bleibt, daß Alers Stücke jeweils zum Aufführungstermin mit dem kompletten Text, nicht etwa nur, wie sonst üblich, in Periochen gedruckt wurden. Nur zwei ausgewählte Dramen (*Bertulfus a Sultano captus per Ansbertam conjugem ope musices liberatus. Tragoedia*, 1701 in Köln aufgeführt, und *Joseph a fratribus venditus a Deo Pro-Rex Aegypti destinatus. Tragoedia* vom folgenden Jahr 1702) sind auch in der Sammlung Alerscher Werke enthalten, die 1702 in Köln unter dem Titel *Poesis varia diverso tempore variis opusculis edita, nunc demum recognita et in usum commodiorem Studiosae Juventutis in unum collecta* . . . erschien. Die Gedichte dieser Sammlung sind übrigens zu einem beträchtlichen Teil akzentrythmisch und endgereimt.

Titel dieses Stücks lautet: *Regina Gratiae Maria in Absolone et Theophilo Parallelo Dramate Musico repraesentata*.¹¹ Der Text ist zum überwiegenden Teil lateinisch, die Dialoge im traditionellen klassischen Jambus geschrieben. Aber an den emotional ergiebigsten Stellen der dramatischen Handlung wird Musik eingesetzt, und die gesungenen Partien sind im Wechsel, ohne erkennbare Hierarchie zwischen den Sprachen, lateinisch und deutsch.

In der folgenden „Aria“ beweint David den Tod des Amnon:

Ite moesti cordis luctus,
 Tristes ite gemitus.
 Lacrymarum ite fluctus,
 Et ciete fremitus.
 Corpus totum, os et genae,
 Oculorum lumina,
 Membra, sanguis, cor et venae
 Abeant in flumina. (S. 8)

Nach einer ebenfalls endgereimten lateinischen „Aria“ Salomons beginnt die dem alttestamentlichen Thema korrespondierende musikalische *Theophilus*-Handlung,¹² in der die Person des „Amor Marianus“ zwei deutsche Arien von verschiedener metrischer Gestalt singt. Die erste lautet wie folgt:

1. Mit mir klaget / mit mir weinet /
 Erd und Himmel ohne maß.
 Sonn und Sterne nicht mehr scheint /
 Weinert ohne Underlaß.
 2. Dan mein Pfleggind / (weint und klaget)
 Hatt verdient der Höllen Glut.
 Weil dem Himmel abgesaget /
 Und veracht das höchste Gut. (S. 8)

[861] Daran schließt sich unmittelbar die folgende „alia Aria“ an, zu der Aler eine, wie üblich lateinische, Regieanweisung gegeben hat: „Scena muta. in qua Theophilus cinctus morte, justitia divinâ, Demonibus.“

1. O Liebes Kind / wie wars so blind /
 Als du Gott hast verlassen.
 Als du mein Sohn veracht mit hohn:
 Diß schmerzt mich ohne massen.
 2. Ein Dunst der Ehr / und sonst nichts mehr
 Die Sünd dir wird erwerben.
 Und dan hernach wird Gottes Rach
 In Abgrund dich verderben. (S. 9)

¹¹ Das Stück wurde zur Jahresfeier der Mariensodalität aufgeführt, deren Leitung Aler innehatte. (Benutzt ist das Exemplar der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, RhS h/40.)

¹² Die einander parallelen Partien bezeichnet Aler mit den Begriffen „Prolusio“ und „Allusio.“

Der „verzweifelte“ Theophilus „Theophilus desperabundus“ antwortet singend:

Ach / ach / was hab ich doch gethon?
 O weh der armen Stunden!
 Als ich (ach weinet Sonn und Mon)
 Der Hellen mich verbunden.
 Es ist geschehn / kans nit umbgehn /
 Von Gott bin abgewichen:
 Für Leid und Schmertz / mein Seel und Hertz
 Ist schier des Todts erblichen, etc. (S. 9)

Man sieht, wie im vorliegenden Fall die deutsche Arie des „Amor Marianus“ die akzentrythmischen und endgereimten lateinischen Verse der Arien Davids bzw. Salomos in ihren formalen Konstituenten unverändert übernimmt.¹³ Hier wie in den übrigen Stücken sind die lateinischen Arien grundsätzlich nicht mehr konsequent metrisch, sondern akzentrythmisch und mit dem offenbar hoch bewerteten, entschieden betonten Formspezifikum des Endreims versehen.

Einige wenige Ausnahmen von dieser Regel finden sich in Alers *Ansberta sive Amor conjugalis Tragoedia*, die in zweiter, vor allem um musikalische Partien stark erweiterter Auflage im Jahre 1711 in Köln erschien. In diesem rührenden Stück, das die treue Gattenliebe und die Macht der Musik zum Thema hat, singt am Ende der 4. Szene des dritten Akts der Chorus zwar zunächst metrisch gebaute Sapphische Strophen, aber Orpheus – ausgerechnet der klassische Sänger der Antike! – antwortet darauf in akzentrythmischen und endgereimten Stabat-mater-Strophen:

Magne Pluto, ter benigne, [862]
 Sempiterna pace digne,
 Digne mille laudibus.

Tuque consors ter serena,
 Gratiarum mille plena,
 Digna mille plausibus, etc.

Ein Vergleich zwischen der ersten noch rein lateinischen Fassung dieses Stücks, das bereits im Jahre 1701 in Köln aufgeführt wurde und unter dem Titel *Bertulfas a Sultano captus per Ansbertam conjugem ope musices liberatus* auch in Alers Sammlung *Poesis varia*¹⁴ gedruckt ist, zeigt in wünschenswerter Klarheit, wie durch die Neuaufnahme von musikalisch komponierten Chören und Interludien¹⁵ zum einen die akzentrythmischen endgereimten lateinischen Partien beträchtlichen Zuwachs erfahren haben, zum andern

¹³ Die hier von Aler gewählte Versform des Pange lingua-Hymnus ist seit dem hohen Mittelalter weit verbreitet, und sie spielt auch in der Geschichte der Sequenz eine wichtige Rolle. Vgl. dazu DAG NORBERG, *Les vers latins iambiques et trochaïques au Moyen Age et leurs répliques rythmiques* (Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Filologiskt arkiv 35) (Stockholm, 1988), 111–115 und passim.

¹⁴ Vgl. Anm. 10.

¹⁵ Auf dem Titelblatt steht: „Editio secunda, Priore emendatior. Accedunt Chori, et Interludia, perquam elegantior musicè composita.“

aber eine große Anzahl deutscher Texte überhaupt erst in das Stück hineingeraten sind. Bei diesen deutschen Texten handelt es sich teils um Übersetzungen bzw. sehr freie Paraphrasen der lateinischen Arien – in diesem Fall sind die Texte typographisch einander parallel zugeordnet – teils um völlig selbständige Interludien ohne lateinische Entsprechungen.

Neu sind z. B. die folgenden musikalischen Erweiterungen der 3. Szene des ersten Akts, in der Ansberta durch Gottes bzw. der Götter Hilfe glücklich das Gestade erreicht.

	<i>Canitur.</i>	<i>Wird gesungen.</i>
Neptunus.	Silete fluctus.	Kein Welle sich wege /
Aeolus.	Ora compescant Noti.	Kein Sturmwind sich rege.
Simul.	Quiescat unda,	Das Wasser sey still
	Vocis imperio meae. ¹⁶	Dan das ist mein Will.
		<i>Aria</i>
	<i>Aria</i>	<i>Neptunus</i>
Aura terris orta seris		Nur der Sudwindt lasz sich hören:
Aura Patre nata Veris		Doch das Meer soll er nicht stören:
Spiret almo flamine.		Dieses Schifflein treib er fort /
Haec petitam tangit oram		Mit lieblichem sausen /
Ad statutam navis horam		Mit freundlichem brausen;
Salva nostro numine. ¹⁷		Dasz es komm am g'wünschten Ort.

[863] Zum Abschluß der Szene singt Aeolus in gleicher Weise wie Neptun am Beginn eine endgereimte lateinische Arie, der ebenfalls eine (rhythmisch allerdings ganz anders gebaute) deutsche Übersetzung an die Seite gestellt ist. So wird der ursprüngliche jambische Dialog dieser Szene musikalisch eingerahmt und in seiner dramatischen Wirkung stark relativiert, ja fast zugedeckt.¹⁸ Unmittelbar danach folgt die „SCENA IV. Ludicra, germanicè et musicè composita,“ in der sich, nach alter Interludienmanier

¹⁶ Wie man sieht, sind diese vier lateinischen Zeilen nichts anderes als zwei gebrochene jambische Trimeter.

¹⁷ Es handelt sich um die sehr populären Stabat-Mater-Strophen.

¹⁸ In der ersten Fassung von 1702 singt Neptun immerhin zur Eröffnung der Szene zwei kurze akzentrhythmische und endgereimte Strophen, die Aler allerdings wieder durch seine metrisch klassifizierende Überschrift als antik tarnt:

Neptunus canit. Carmen est dimet. catalect. Anacreont.

Ave formosa Nympha,

Tibi plaudit haec lymphä

Canitque: salva (salve *ed.*) sis.

Procelle detumescunt

Et Africi silesunt

Est strata Ponti vis.

unabhängig von der Haupthandlung, zwei Jäger auf die Jagd begeben, wobei sie sich im Duett hänseln und mit mißverstandenen und verballhornten Begriffen der Aristotelischen Syllogistik ihre harmlosen Scherze treiben. Diese rein deutsche Szene wird durch eine lateinische (I, 5) unterbrochen, die wiederum in der Fassung von 1711 um eine neue Arie der geretteten Ansberta in zwei akzentrythmischen und endgereimten lateinischen Strophen zusammen mit ihren deutschen Entsprechungen erweitert ist. Die erste Strophe (S. 10) lautet:

Haec est beata patria,	Diß ist das edle Vatterland /
Et plena suavitatis:	Erfüllt mit Lust und Freiden;
Hic sola regnant gaudia;	Hie hat das Glück die Oberhandt/
Hic aula faustitatis.	Und treibt hinweg all Leyden.

Nach dieser lateinischen Szene folgt die „Continuatio Musicae de Venatione,“ wozu eine offenbar pantomimische Jagd inszeniert wird. An deren Schluß besichtigt man die „Strecke“, und der dritte Jäger kündigt eine in unserm Zusammenhang höchst interessante, nämlich deutsche Reimkunst betreffende meistersingerische Zeremonie an:

Venator tertius

Ein jeder was gefangen hatt brings her / und nens mit Namen:
Doch alles muß sich reimen fein; ders beste reimt soll Meister seyn.
Der aber nicht wol reimen kann / weh dem! dan er die Britsch soll han.
(Die Verßen / 20. an der Zahl / werden hie außgelassen:)

III. < *Venator* >

Ein schöne Reim fällt mir da ein / was gilt sie wird die beste seyn. [864]

Aria

Ich gfangen hab ein Häßelein;
Sein Blümbgen wie ein Roß so fein:
Die Löfflen schön; die Läufer gschwind
Seynd Meister über Hund und Wind:
Die Kicker wie Crystall so klar /
Mein Häßlein hatt das Prae fürwar.

I. < *Venator* >

Das best Gesang / den besten Fang
Tragstu darvon: drumb hast die Kron. etc. (S. 11)

Mit diesen wenigen Zitaten ist belegt – und in Alers übrigen musikalischen Dramen läßt es sich vollends verifizieren – , daß in den Gesangspartien zum einen der Endreim¹⁹

¹⁹ Aler gebraucht für endgereimte Dichtung den in der Poetik üblich gewordenen Terminus *rhythmi*. Zur Geschichte der Rhythmus-Poetik vgl. die soeben erschienene Arbeit von INGA HEITEL, Nicolaus

dominiert und damit das akzentrythmische über das metrische Prinzip obsiegt und daß zum andern deutsche Texte in Gestalt von Arien – seien sie original oder nur aus dem Lateinischen übersetzt, wie auch in Form von selbständigen Szenen – zugelassen werden.

Paul Aler hat also in seinem umfangreichen Theaterschaffen zum ersten Mal, wie es scheint, drei entscheidende künstlerische Ausdrucksmittel, die nicht a priori zum neulateinischen Drama gehören, konsequent simultan eingesetzt: die Musik, die endgereimte lateinische Dichtung und die deutsche Sprache. Es ist offenkundig, daß diese drei Ausdrucksmittel einander gegenseitig stützen und bedingen, wenn nicht gar überhaupt erst ermöglichen. Zu diesem Problem bezieht Aler im Zusammenhang mit zweien seiner Stücke ausdrücklich Stellung. Am Schluß der bereits vorgestellten *Regina Gratiae Maria* schreibt der Autor, nach einigen *Corrigenda* (S. 19): „*Caetera Lector corrige, et scito, quod in Ariis praecipue, major ratio Musicae, quam metri haberi debuerit.*“ („Das übrige mußt du selber korrigieren, lieber Leser, und wisse, daß vor allem bei den Arien der Musik stärker Rechnung zu tragen war als der Metrik.“)

Die zweite einschlägige Äußerung findet sich in der Vorrede zu Alers *Josephus a fratribus venditus* aus dem Jahre 1702. Sie lautet (S. 335): „*In rhythmis, qui canuntur, metrum aliquando negligere debuimus, ne Musicam turbaremus.*“ („Bei den endgereimten Gesängen haben wir gelegentlich das Metrum vernachlässigen müssen, damit wir die Musik nicht störten.“) Etwas deutlicher und verständlicher wird das Problem noch durch die hier unmittelbar anschließende Stelle, die im übrigen den poesiegeschichtlich bemerkenswerten Fall eines Kompromisses zwischen metrischer und [865] akzentrythmischer Dichtung beleuchtet. Aler fährt in seiner „*Praefatio*“ fort:

„*Qui tamen Poeta est, facile videt, id studio a nobis factum, cum eadem verba, alio modo transposita, metrum conficiant. Verbi gratia in Prologo coegit nos Musica ante composita, ut scriberemus: ‚Est hostis necatus‘,²⁰ cum alias scribere potuissemus: ‚Hostis est necatus‘, et fuisset carmen Trochaicum Brachycatalectum. Et hoc praemonendum duximus, ne denuo Poetaster aliquis sua ignorance nobis errorem quantitatis apud popellum invidiose affingat....*“

(„Wer allerdings etwas vom Dichten versteht, sieht ohne weiteres, daß wir dies mit Absicht getan haben, da ja dieselben Worte, anders arrangiert, ein richtiges Metrum

Dybinus, „*Tractatus de rithmis*. Untersuchungen zur mittelalterlichen Rhythmik, in *Daphnis* 20 (1991), 487–504.

²⁰ Das Beispiel stammt aus der Pars III des Prologs, und die Stelle lautet im Zusammenhang wie folgt:

Canitur
Musica est Tenor cum Tubis, et Cheybus.
Rhythmus non est metricus
 Triumphel plaudamus;
 Et io canamus:
 Jam victa est sors.

 Est hostis necatus
 Vel procul fugatus
 Jam strata est mors. (342)

ergeben. Zum Beispiel hat uns im Prolog die bereits vorher komponierte Musik gezwungen, ‚Est hostis necatus‘ zu schreiben, obwohl wir sonst auch ‚Hostis est necatus‘ hätten schreiben können, und dies wäre ein (korrekter) brachykatalektischer trochäischer Vers gewesen. Wir glaubten, darauf gleich zu Anfang hinweisen zu sollen, damit nicht erneut irgendein Poetaster uns in seiner Ahnungslosigkeit bei den Leuten einen Quantitätsfehler anhängt.“)

Die letztere Bemerkung bezieht sich auf eine der zahlreichen und lächerlichen Kölner Streitigkeiten zwischen dem durchaus schwierigen Aler und den mit dem Tricoronatum konkurrierenden Lehrern des Laurentianums, von denen einer (der „Poetaster“) Aler verhöhnt hatte, weil er die erste Silbe von „Pyramus“ fälschlicherweise lang gemessen hatte.²¹

Entscheidend an Alers Äußerungen ist jedoch, daß in seiner künstlerischen Konzeption musikalisches Recht metrisches Recht bricht und daß damit die endgereimte lateinische Dichtung ihre Legitimierung erhält. Im übrigen aber wird gerade aus diesen Zitaten deutlich, wie stark die Widerstände der klassischen Zunft gegen nicht-metrische Formen noch waren. Offenbar hat der kontrollierende Druck von dieser Seite Aler zu dem seltsamen Kompromiß geführt, in seinen *endgereimten* lateinischen Versen nach Möglichkeit klassische Metren der einfacheren Art, also Jamben und Trochäen, zu wahren.²²

[866] Und was sagt Aler zur Verteidigung der *deutschen* Partien, die er seinen lateinischen Stücken inserierte? Man sollte erwarten, daß sie für die Aristarche in Köln und auch in Rom eine weit gewagtere Zumutung waren als etwa akzentrythmische lateinische Cantica. Das scheint jedoch nicht der Fall zu sein. Im Jahre 1710 verfaßte Aler eine Ursula-Tragödie, die ungeachtet ihrer Aufführung am Gymnasium vollständig in deutscher Sprache gehalten ist²³ und nicht nur in den Arien, sondern auch im Dialog Endreim hat.²⁴ Aler erinnert in seiner lateinischen Vorrede daran, daß er bereits 13 Jahre vorher eine Ursula aufgeführt hatte, die er nun, um seine Zuschauer nicht zu langweilen,

²¹ Vgl. KUCKHOFF (wie Anm. 6), 472.

²² Gegebenenfalls setzt er demonstrativ die metrischen Termini über die betreffenden Stücke, z. B. zu Beginn des Prologs im hier verhandelten *Joseph*:

*Musica est Tenor solus cum Rittornello;
et carmen est Dimetrum, Jambicum, Archilochicum Acatalecticum.*

Avete mundi lumina,
Et orbis parva numina,
Post inter astra cetera,
Futura magna sidera etc. (337)

²³ Bereits im Jahre 1708 hatte Aler eine durchgehend deutsche Tragödie über die Mutter der Makkabäer zunächst in der Marienkongregation und danach auch im Gymnasium bei der Preisverteilung gegeben (vgl. Kuckhoff, wie Anm. 6, 518).

²⁴ Ursula Coloniensis, Tragoedia, Ab Illustrissima, Perillustri, Praenobili, Nobili, Ingenua, Lectissimaque Juventute Celeberrimi trium Coronarum Gymnasii apud Patres Societatis Jesu Coloniae, Anno MDCCX. Die 25 et 27. Septembris, dum inter bene meritos literarum praemia solenniter distribuerentur, Theatro data. Authore P. Paulo Aler Societatis Jesu, SS. Theol. Doct. Gymnasii trium Coronarum, et Convictus Xaveriani Regente. Editio secunda, priore multo emendatior. (Exemplar erhalten in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Bavar. 4° 2194, II,1.)

vollkommen neu gefaßt habe. Zu dem offenbar auffälligsten Merkmal dieser Neufassung schreibt der Autor (S. 3):

„Idiomate vernaculo usi fuimus, quo utriusque sexûs affectui consuleretur facilius: utque pios motus, quod unum spectare debet poesis dramatica, consequeremur certius, Musicam, animorum dominam, in subsidium advocavimus.“

(„Wir haben uns der Volkssprache bedient, damit auch die Frauen leichter zu ihrer Erschütterung kommen; um aber auch ganz sicher fromme Bewegungen auszulösen, die ja das einzige Ziel der dramatischen Dichtung sind, haben wir die Musik, die Gebieterin über die Herzen, zu Hilfe gerufen.“)

Es mag sein, daß der selbstbewußte und pragmatische Aler, der nicht nur ein eingefleischter Theatermann, sondern auch ein hochbegabter Darsteller, Sänger und Musiker war,²⁵ darunter litt, einen großen Teil seines potentiellen Publikums durch die lateinische Sprachbarriere vom Theater ausgeschlossen zu sehen. Es mag auch sein, daß die ständige Konkurrenz mit den übrigen Kölner Schulen, zumal dem Laurentianum, zu flexibleren Lösungen [867] drängte – sicher aber ist, daß es Aler nur mit Hilfe der Musik, der „Gebieterin über die Herzen,“ gelungen ist, die deutsche Sprache in einem solchen Umfang ohne Skandal auf dem lateinisch geborenen Jesuitentheater hospitieren zu lassen. Man darf wohl die These riskieren: Vor allem das populär gewordene neue Genos der Oper, das nicht, wie Tragödie und Komödie, von den Philologen eifersüchtig bewachte antike Wurzeln hatte, sondern ganz fern der Schule in den Volkssprachen lebte, ermöglichte und protegierte den Gebrauch der deutschen Sprache auf der Jesuitenbühne. Entscheidend ist dabei offenbar – und deshalb sind in diesem Beitrag gerade die nicht-metrischen lateinischen Cantica so ausdrücklich berücksichtigt – daß es stets um gereimte deutsche Texte geht. Gereimte Gesangstexte gehören genuin und charakteristisch zur Oper. Das lehren uns die Poetiken über diese schnell groß gewordene Gattung.²⁶ (Diese Poetiken sind übrigens zeitlich dem Werk Alers eng benachbart.) Es ist durchaus möglich, daß die im 17. Jahrhundert besonders gepriesene Eignung der deutschen Sprache für den „zierlichen Reim“²⁷ Aler die Entscheidung erleichtert hat. Reime also waren eine anerkannte Spezialität der deutschen Sprache und, wenigstens in der Theorie, kein Fall für das Lateinische, vielmehr ein Horror aller strengen Humanisten. So war es vermutlich nicht anstößig und übrigens taktisch ein

²⁵ Aler hat bei der Aufführung seiner zweiten Tobias-Tragödie (1709), ob seines Gesangs und Saitenspiels allgemein bewundert, persönlich die Rolle der Sara verkörpert; zwei Jahre später, als er die Ansberta spielte, wurde er für die erfolgreiche Gestaltung von vier Hauptrollen zwischen 1708 und 1711 ausgezeichnet; vgl. dazu Fritz (wie Anm. 6), 134.

²⁶ Vgl. dazu WILHELM FLEMMING, Die Oper (Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Reihe Barock, Barockdrama Bd. 5), (Leipzig, 1933), bes. 18–34.

²⁷ Vgl. dazu die z. T. demonstrativ gegen das Lateinische gerichteten Äußerungen aus Philipp von Zesens Deutscher Helikon und aus Daniel Georg Morhofs Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie bei WOLFGANG HUBER, Kulturpatriotismus und Sprachbewußtsein. Studien zur deutschen Philologie des 17. Jahrhunderts (Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte, Bd. 5), (Frankfurt a. M., Bern, New York, Nancy, 1984), 166–223, bes. 186 und 209.

kluger Schachzug des Dramatikers Aler, im Schutze der Musik und legitimiert durch das spezifische Gattungspostulat der Oper gereimte deutsche und lateinische Texte gleichberechtigt nebeneinander zu verwenden.

Es muß eingeräumt werden, daß der Begriff „Oper“ Alers Stücke nicht in jedem Fall zutreffend erfaßt. Oft handelt es sich um traditionelle lateinische Dramen, die lediglich durch mehrere kompakte musikalische Blöcke erweitert sind. Derartige gesungene und auch getanzte Partien – meist am Beginn (als „Prologus“ oder „Praeludium“) und an zwei weiteren Stellen zwischen den Akten – finden sich seit der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts oft, zumal in den stark vom höfischen Milieu geprägten Jesuitendramen. Die musikalischen Partien werden, wie schon angedeutet, normalerweise dort in die Handlung eingesetzt, wo der affektive Ertrag am höchsten ist, also wo es zu jubeln oder zu trauern gilt.

Natürlich dienten aber vor allem die musikalischen Interludien nicht nur der Meditation der Handlung, sondern auch der Recreation des seelisch vielfach strapazierten Publikums durch Komik. Man darf sich hier durchaus der volkssprachigen Intermedien aus der Frühzeit erinnern, die seit 1599 so [868] strikt verboten waren. Aber man wird dabei einen entscheidenden Wandel bemerken: Die volkssprachigen Intermedien von damals waren, ob der Derbheit ihrer Komik, die man der Volkssprache als solcher anlastete, zum Anlaß geworden für eine völlige Verbannung des Deutschen aus dem lateinischen Drama. Jetzt, 120 Jahre später, bot das lateinische Drama der deutschen Sprache erneut Freiräume an, sich – allerdings protegiert durch die Musik – auf der Bühne zu entfalten. In der Zwischenzeit hatte die deutsche Sprache und Literatur eine solche Verfeinerung erfahren und auch ein solches Selbstwertgefühl erworben, daß sie die Nachbarschaft des Lateinischen, das ja im Verständnis der Humanisten als Literatursprache seit bald 2000 Jahren stagnierte, nicht mehr scheuen mußte. Die Angst vor der Verbauerung des Theaters durch die deutsche Sprache war im 16. Jahrhundert noch berechtigt gewesen, nun war sie es nicht mehr. Die deutsche Sprache, bei Aler geschützt und – geadelt durch die Musik, war konkurrenzfähig geworden, und ihre Auftritte auf der Bühne waren ästhetisch und geschmacklich nicht mehr die Niederungen, sondern insgeheim die künstlerisch opulenten Höhepunkte, auf die man sich als Zuschauer wahrscheinlich schon die ganze Zeit freute, während auf der Bühne noch lateinisch gesprochen und agiert wurde.

Korrekturen und Ergänzungen

{1} VALENTIN hat seine Forschungen in der Zwischenzeit erweitert und aktualisiert in folgenden Publikationen: J.-M. VALENTIN, *Theatrum Catholicum. Les Jésuites et la scène en Allemagne au XVIe et au XVIIe siècles. Die Jesuiten und die Bühne im Deutschland des 16.–17. Jahrhunderts*, Nancy 1990; DERS., *Les Jésuites et le théâtre (1554–1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris 2001. Das internationale Jesuitentheater spielt eine wichtige Rolle in den verschiedenen Beiträgen des Sammelbandes *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe (Drama and Theatre in Early Modern Europe, Vol. 3)*, ed. by JAN BLOEMENDAL and HOWARD B. NORLAND, Brill Leiden Boston 2013, sowie in den das Theater betreffenden Bänden, die seit 2004 unter der Leitung von CHRISTEL MEIER-STaubach und HEINZ MEYER im Projekt „Theatralische und soziale Kommunikation: Funktionen des städtischen und höfischen Spiels in Spätmittelalter und früher Neuzeit“ innerhalb des Münsteraner Sonderforschungsbereichs 496 „Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution“ erschienen sind.