

Weiterhin zeigt sich, dass die ‚Illusio‘ der Vorteile von Latein zwar in allen Bildungsgruppen wirksam ist, doch besonders von den Hochgebildeten vertreten wird. Sie arbeiten damit an der Konstruktion einer Realität, von der sie selbst die größten Nutznießer sind, indem sie Latein als symbolisches Kapital verwenden.“ (vgl. Kölner Zeitschrift f. Soziologie und Sozialpsychologie 71 (2019), 309; <https://doi.org/10.1007/s11577-019-00624-8>).

Mit einem Wort: Latein diene ‚nur‘ dem Erwerb von Prestige und sozialer Ausgrenzung.

Dazu kann man nur konstatieren: Unterkomplexe Analysen sind niemals zielführend, vor allem wenn sie – wissenschaftlich gesehen – handwerklich problematisch sind. Die Monenda haben Frau Dr. Andrea Beyer, Kollege Prof. Dr. Stefan Kipf und Frau Ann-Catherine Liebsch in einer kritischen Gegendarstellung ans Tageslicht befördert, deren Ergebnisse als Pressemitteilung herausgingen und die auch in diesem Heft publiziert werden. Ich wünsche Ihnen eine anregende Lektüre!

Ihr MARKUS SCHAUER

Aufsätze

***Comedia Frisingana:* eine wiederentdeckte bayerische Lateinoper**

Lateinische Opern gibt es nicht allzu viele. Aber die wenigen, die es gibt (genauer gesagt, die uns erhalten sind), waren meist erfolgreich. Dies gilt allerdings nicht für das jüngste Werk, den *Dulcitius* des Tschechen Jan Novák, eine heitere Märtyreroper (nach Hrosvitha von Gandersheim), die nach ihrer Brünner Uraufführung 1990¹ wieder in unverdiente Vergessenheit geriet. Es gilt umso mehr für Carl Orffs 1937 uraufgeführte *Carmina Burana*: Sie sollen damals sogar dem Führer gefallen haben, und in der Nachkriegszeit wurden sie nach der Initialzündung durch die Schallplatte von Eugen Jochum² ein Welterfolg ohne gleichen. Vorausgegangen als Lateinkomponist war 1927 Igor Strawinsky mit seinem bis heute viel gespielten *Oedipus Rex*, verfasst in einer, wie er, sagte, „nicht toten, aber versteinerten, monumental gewordenen Sprache“.³ Dann müssen wir schon zurückspringen ins 18. Jahrhundert, in dem der

elfjährige Mozart den Salzburger Benediktinern 1767 seinen *Apollo et Hyacinthus* schenkte, eine leicht purgierte ovidische Liebesgeschichte. Auch dieses Werk wird noch gerne gespielt.⁴ Vivaldis *Juditha triumphans*, von den Mädchen des Waisenhauses in Venedig 1716 bravourös aufgeführt, ist dann schon mehr Oratorium als Oper, wiewohl auch als solche spielbar. Gehen wir weiter zurück! Nicht mehr gespielt wird zur Zeit, aber immer noch bekannt ist das von Johann Kaspar Kerll komponierte Jesuitendrama *Pia et fortis mulier* (1677), das wegen seiner Sprechakte allerdings ebenfalls nicht als ganz regelrechte Oper zählen kann.⁵ Eine Wiederaufführung erlebte dagegen 1995 die von Johannes Paulinus SJ durchkomponierte *Philothea* (1643), deren Text der Komponist selbst aus Bibelversen zusammenmontiert hat, mit damals beispiellosem Erfolg.⁶ Ein früher Höhepunkt des musikalischen Jesuitentheaters

war schließlich das allegorische Musikspektakel *Apotheosis sive Consecratio SS. Ignatii et Francisci Xaverii* (Rom 1622) des Johann Hieronymus Kapsberger, das als „Prachtballett mit Gesang, Tänzen, Dekorationen und Maschinenwundern“ beschrieben wird.⁷ Damit sind wir, wenn ich nichts übersehen habe, am Ende: immerhin acht Lateinopern in vier Jahrhunderten, davon die fünf frühesten in engem Kontakt zur Lateinschule, welcher erst bei Stravinsky verloren ging. Was noch älter ist – denn das lateinische Schultheater in Deutschland war von Anfang an mit Musik verbunden⁸ – sind einzelne Nummern, vor allem Chorlieder zwischen den Akten, noch keine eigentliche Oper (obwohl die Grenzen hier naturgemäß fließend sind).

Geschichte einer Partitur:

vom Prachtband zur Wiederaufführung

Nun aber gilt es, eine neue, wiederentdeckte Lateinoper anzumelden: *Comedia Frisingana*. Sie kann zwar nicht mit ‚Prachtballett‘ und ‚Maschinenwundern‘ prunken, aber sie hat eine schlichte, bezaubernde Musik, die allein der Grund dafür sein kann, warum ausgerechnet nur sie unter so vielen uns erhalten geblieben ist. Es handelt sich ja um die einzige in Deutschland aufgeführte Benediktineroper, deren Noten wir noch besitzen. Früh muss ein Musikliebhaber die besondere Qualität dieses Werks erkannt haben. Er ließ sich die Partitur prächtig binden und, weil er den Titel des Werks offenbar nicht mehr wusste, wohl aber dessen Herkunft richtig erschloss, schrieb er auf den Rücken des Konvoluts: *COMEDIA FRISINGANA*. Freising hatte nämlich seit 1697 ein vom Fürstbischof gegründetes Gymnasium bzw. Lyceum, in dem vom ersten Jahr an fleißig Theater gespielt wurde – nicht unter der Ägide der Jesuiten,

die sonst ausnahmslos in Bayern die Gymnasien betrieben, sondern der Benediktiner, die sich seit Gründung der Universität Salzburg 1622 als Orden auch für Schule und Schultheater einen Namen gemacht hatten. Den ersten Eigentümer der Partitur kennen wir nicht; sie befand sich aber bald im Besitz des Bonner Altphilologen Otto Jahn, der heute auch noch für seine Mozartbiographie bekannt ist. Auf einem Umweg kam sie schließlich 1880 nach München in die Bayerische Staatsbibliothek, wo sie von dem Musikwissenschaftler Julius Joseph Maier im Handschriftenkatalog dem berühmtesten Freisinger Musiker zugeschrieben wurde: Hofkapellmeister Placidus von Camerloher (1718-1782), einem Mann, nach dem noch heute in München, Freising, Murnau und Ismaning diverse Schulen und Straßen benannt sind. Maier, ein besonnener Mann, setzte hinter den ja nur vermuteten Camerloher ein berechtigtes Fragezeichen, das aber bald vergessen wurde, nachdem der Camerloherspezialist Benno Ziegler 1919 durch Handschriftenvergleich ermittelt hatte, dass es sich sogar zweifelsfrei um eine „von des Meisters Hand selbst geschriebene Partitur“ handle.⁹ Damit schien der Komponist endgültig festzustehen – und so bewährte sich das Sprichwort *Errare humanum est*.

Fast dreihundert Jahre lang war niemand auf die Idee gekommen, dieses angebliche Werk des ja doch bekannten Camerloher wieder aufzuführen. Lohnte es sich überhaupt? Sabina Lehrmann, Leiterin der Neuen Freisinger Hofmusik, setzte sich einen Nachmittag lang mit der Partitur ans Klavier, und sogleich war klar: Diese Musik war ein Juwel, kompositorisch gekonnt und einfallsreich, packend von den ersten Takten an und hochprofessionell, was die Anforderungen an die Sänger angeht, weit entfernt von dem, was wir heute als Schulmusik

oder Schultheater leisten können. – Schon war ein Aufführungsdatum in Sicht: 2018 jährte sich zum 300. Mal Camerlohers Geburtstag: Da sollte denn die *Comedia Frisingana* als Höhepunkt eine Reihe von Festveranstaltungen beschließen. Mit Christoph Eglhuber war ein erfahrener Dirigent und Kenner Camerlohers vorhanden. Als Sponsor würde der Freisinger Landkreis mit Landrat Josef Hauner fungieren. Die Aufarbeitung des Texts und seine historische Einordnung sollte ich als der Lateiner vor Ort übernehmen.

Formgeschichte des Freisinger Schulmusiktheaters

Vor mir lag ein Werk aus vier Teilen und zwei Handlungen, durchkomponiert, aber etwas verschieden von dem, was wir heute als ‚Oper‘ kennen.¹⁰ Den Kern bilden zwei sogenannte *Chori*, in denen ein auch sonst im lateinischen Schultheater beliebter Stoff behandelt wird: die (letztlich vereitelte) Opferung Isaaks durch Abraham. Gerahmt werden diese *Chori* durch einen allegorischen Prolog und Epilog. Im ersten wird die *Anima Christiana* von der *Idolatria* (Gottlosigkeit oder Abgötterei) dazu gedrängt, ihren christlichen Glauben aufzugeben; sie widersteht dem aber und wird dafür im Schlussteil belohnt. In beiden Handlungen geht es also um die Bewährung des Glaubens (*fides*), die auch als Person, *Fides*, auftritt. Schon Sabina Lehrmann war klar, dass der Titel *Comedia Frisingana*, der in der Partitur auch gar nicht steht, zu dem Werk nicht passt, wie er ja überhaupt als Werkstitel in der Geschichte des lateinischen Schultheaters fast singulär wäre.¹¹ Noch wichtiger aber war ein zweites: Die uns vorliegende Partitur (mit einer Spieldauer von immerhin zwei Stunden) konnte nicht das vollständige Werk enthalten: Nie gab es in der Geschichte des

Salzburger und Freisinger Benediktinertheaters eine durchkomponierte Oper dieses Umfangs – die kurzen musikalischen Huldigungsspiele für einzelne Bischöfe waren ganz anders –, vielmehr hatte sich in Salzburg¹² wie in Freising eine feste Form herausgebildet, die Sprech- und Musiktheater in sich schloss. Wir wissen dies aus den erhaltenen *Periochen* (*periochae*), d. h. Programmheften, welche die Zuschauer, oft zweisprachig, über die Handlung und die Mitwirkenden informierten. In ein Sprechdrama von drei Akten (A), deren Inhalt meist aus der Geschichte, oft auch aus der Heiligenlegende genommen war, wurden zwei *Chori* eingelegt, die wie die ‚Chorlieder‘ der antiken Tragödie die Haupthandlung kommentierten. Im Laufe der Zeit wuchsen sich nun diese *Chori* zu zwei Nebenhandlungen, schließlich zu einer einzigen Nebenhandlung (B) aus, wobei deren Stoff gelegentlich aus der Mythologie, meist aber aus dem Alten Testament genommen wurde. Die gesprochene Haupthandlung und die eingefügte gesungene Nebenhandlung (A – B – A – B – A) sollten sich dabei inhaltlich entsprechen. Schließlich konnte das Ganze durch einen Prolog und Epilog (C) eingerahmt werden; in diesen beiden inhaltlich zusammenhängenden Rahmenpartien traten dann keine historischen oder biblischen Gestalten auf, vielmehr sollte dort das Geschehen der Haupthandlung im Spiel allegorischer Personen gespiegelt werden (C – A – B – A – B – A – C).

Wie man ein Drama sucht, von dem man weder Titel noch Verfasser weiß

Nachdem ich mich soweit mit der Form des Freisinger Schultheaters, ein bisher unerforschtes Gebiet, vertraut gemacht hatte, war klar: Die *Comedia Frisingana* bestand nur aus den vier Musikteilen (C – B – B – C) eines größte-

ren siebenteiligen Werks, dessen Sprechteile (A), die auch den Titel ergaben, uns vorläufig unbekannt blieben. Sie war also nicht, wie man bisher stillschweigend angenommen hatte, ein vollständiges Werk, sie war, streng genommen, keine ganze ‚Oper‘.¹³ Unter den dokumentierten fünfundzwanzig von Camerloher komponierten Musikdramen¹⁴ ließ sich keines mit unserer *Comedia Frisingana* in Zusammenhang bringen. Offenbar musste es also ein weiteres Werk des Meisters geben. Durch Stichproben fand ich heraus, dass die Sammlung von Periochen des Freisinger Theaters, auf die man bisher gebaut hatte, unvollständig war.¹⁵ So suchte ich im Hauptstaatsarchiv München nach hausinternen, das Schultheater betreffenden Aufzeichnungen der Benediktiner – vergebens!

Wunderbar belohnt wurde dagegen meine Suche nach weiteren Periochen in der Münchener Universitätsbibliothek. In einem noch nicht katalogisierten Konvolut fand sich am 15. Juni 2018 in einer bisher unbeachteten Perioche¹⁶ aller erwünschte Aufschluss: Das von uns gesuchte Werk war am 2. und 4. September 1739 im Theatersaal der Benediktiner, heute ‚Asamsaal‘, zu Ehren von Fürstbischof Johann Theodor aufgeführt worden. Sein Titel und der Inhalt des zugrundeliegenden Sprechdramas und damit des ganzen Werks war *Felix in fide constantia*. Es spielte – wer hätte das in Freising vermutet? – in Japan und handelte von einem dortigen Christen, der, von den Jesuiten bekehrt, seinen neuen Glauben in drei Akten gegen die heidnische Obrigkeit behaupten musste. (Dieses

Szenenfoto: Christian Hartranft



Drama war an sich längst bekannt, ja sogar schon ediert,¹⁷ nur hatte man es eben nicht mit der Musik der *Comedia Frisingana* verknüpft.) Alle Texte, das ließ sich nach den damaligen Gepflogenheiten als sicher annehmen, waren verfasst von dem Mann, der damals die Oberklasse, Rhetorica, des Gymnasiums leitete, dem als Gelehrten und Dichter auch sonst bekannten Gabriel Liebheit OB.¹⁸ Die Musik aber – und das war nun die Sensation – stammte nicht, wie seit fast anderthalb Jahrhunderten behauptet, von dem bekannten Camerloher, sondern von dem Münchner Hoforganisten Petrus Lapiér,¹⁹ der in jenem Jahr offenbar für den eigentlich zuständigen, aber damals überlasteten Joseph Baptist Schmidhueber OB eingesprungen war.

Nicht oft lösen Entdeckungen auf historischem Gebiet solche Verstörung aus.²⁰ Schon für den 6. Oktober 2018 war die Premiere der *Comedia Frisingana* angesetzt, und man druckte bereits die Eintrittskarten. Da jagten sich noch im Juni die Krisensitzungen. Sollte man die Aufführung ausfallen lassen? Oder sollte man als *pia fraus* die Musikfreunde mit einem falschen Namen wenigstens vorläufig betrügen? Oder würde eben das Freising zum weltweiten Gelächter machen? – Wie es sich für die als *urbs devotissima* bekannte Stadt gehörte, entschied man sich für das Wort Jesu: *Veritas vos liberabit* – und dies umso lieber, als man eine Musik, die als Unikat Jahrhunderte überdauert hatte und deren künstlerischer Wert ja unbestritten war, nicht herabsetzen wollte, nur weil ihr Komponist auf den Programmzetteln der großen Konzerthäuser sonst nicht zu lesen steht.

Die Aufführungen fanden also statt; und ein vom Landrat produzierter CD-Mitschnitt²¹ meldet von dem glanzvollen Ergebnis,²² das der Welt geradezu einen neuen Komponisten geschenkt hat.

Formen rhythmischer Dichtung

Von der Musik kann hier leider nur beiläufig die Rede sein. Sehen wir uns aber als Philologen zum Schluss noch wenigstens einige der Texte an. Sie sind durchweg ‚rhythmisch‘, also nicht metrisch im antiken Sinn, da metrische Texte im siebzehnten Jahrhundert grundsätzlich nicht mehr vertont wurden. ‚Rhythmisch‘ bedeutet, dass man nicht die Silbenquantität, sondern meist die Silbenzahl, den Akzentfall und den Endreim beachtet. Dabei unterscheidet Liebheit, wie andere Librettisten, zwei Typen, einen rezitativen und einen ariosen. Sogleich am Anfang des Prologs finden wir beide. Die böse *Idololatria* (‚Abgötterey‘ in der deutschen Perioche), in Weiberkleidung gesungen von einem Tenor aus der Hofkapelle,²³ stürmt nach der Ouvertüre auf die Bühne und ruft ihre ebenso widerlichen Genossinnen zur Jagd auf die arme christliche Seele:

Agite, sociae!

Ordinandae sunt insidiae

Christianae Animae:

Aut fidem deseret fideique delira somnia

aut se perdet et omnia.

Wie in mittelalterlicher Reimprosa, etwa bei Hrovsvitha von Gandersheim, wird hier die Silbenzahl unberücksichtigt gelassen, dafür aber auf den Reim und den Akzentfall am Vers- bzw. Kolonende geachtet (*sociae, insidiae, Animae, somnia, omnia*). Wie der Text, so beachtet auch die Musik nicht die Silbenquantität, wohl aber den Wortakzent. (Er allein hat ja alle Wandlungen der Lateinaussprache von der Antike bis heute siegreich überdauert.) Soweit also ein Beispiel des rezitativen Verstyps. – Es folgt der ariose Typ in einer als solche bezeichneten *Aria* (in der die *Idololatria* der *Anima Christiana* alle möglichen Schrecknisse androht):

*Non aurae hic Etesiae,²⁴
non uvae Philotesiae,²⁵
non blanduli amores:
Succedent illis Africi²⁶
et his crateres Colchici²⁷
amoribus furores.*

Hier sind die Regeln viel strenger. Nicht nur die Silbenzahl, auch der Akzentfall ist durchweg reguliert; und der Reim folgt einem genauen Schema: a a b / c c b, wobei a a b als Dacapo wiederholt wird. Dass Elisionen bzw. Synaliphen nicht beachtet werden, versteht sich. Das Ganze klingt wie in einer italienischen Oper.

Die christliche Seele in der Entscheidung

Nach dem Überfall auf die *Anima Christiana*, die sich ebenfalls mit Rezitativ und Arie sehr artig eingeführt hat – bei der Erstaufführung gesungen von einem *grammatista*, Schüler der Grammatikklasse²⁸ –, soll diese nun „aus dem Stand“ (*Hic stans delibera!*), wie es heißt, eine Lebensentscheidung treffen: Soll sie ihrem Christenglauben treu bleiben, dafür aber alle irdischen Güter verlieren, oder soll sie ihn aufgeben? Solche Entscheidungsarien sind in der Musikgeschichte, wenn ich recht sehe, selten.²⁹ Diese aber ist ebenso schlicht wie packend:

*Hic stans delibero:
Fidem si desero,
perdo aeternas, o Superi,³⁰ spes.
Hic stans delibero:
Fidem ni desero,
perdo tot partas laboribus res.*

In die Struktur dieser (wiederum nach Silbenzahl, Akzentfall und Reim streng regulierten) *Aria* greift der Komponist Lapiér diesmal geradezu eigenmächtig ein. Während Liebheit, der Librettist, offenbar eine gleichmäßige Balance zwischen den zur Entscheidung anstehenden Alternativen beabsichtigt hatte – *Fidem si desero*

(bedeutet Verlust des ewigen Heils); *Fidem ni desero* (bedeutet Verlust der irdischen Güter) – schien dem frommen Lapiér die Warnung vor dem Verlust der Ewigkeit so unverhältnismäßig wichtig, dass er die drei Verse der zweiten Hälfte der Arie nur ein einziges Mal, ganz flüchtig, fast lieblos vertonte, während die ersten drei Verse nicht nur achtmal erscheinen, sondern auch durch Binnenwiederholungen – *perdam aeternas aeternas aeternas o Superi spes o Superi spes o Superi spes* – weiteren Nachdruck erhalten. Die besonders ausdrucksvolle melodische Kadenz *o Superi spes* ist so insgesamt zwanzig Mal zu hören, ein religiöser Ohrwurm, der jeden an die Ewigkeit erinnern muss.

Anders wird die diesmal schon vom Librettisten vorgegebene Binnenwiederholung in der folgenden Arie der *Fides* (Glaube), gesungen von einem Altisten der Syntaxklasse, genutzt: Hier dient sie dazu, die Vergänglichkeit und Unbeständigkeit der irdischen Glücksgüter, „wie die Wellen des Meeres, des Meeres, des Meeres ...“, zu malen. Dem dient auch der diesmal akzent-daktylische Rhythmus: *Ut búllae vanéscunt aquósaе ...*

*Ut bullae vanescunt aquosae,
ut cadunt ad Hesperum rosae,
ut auris solemne mutari³¹
et undis perenne iactari
per mare per mare per mare,
sic solent libertas, honores,
sic opes, sic fama, + honores +
post tenuem moram nutare,
momento excussi labare,*

<h>aut stare <h>aut stare <h>aut stare.

Auch hier ist die Arie zweigeteilt, auch hier wird sie nach dem Schema A – B – A vertont, nur dass diesmal der B-Teil (*sic solent ...*) sein gebührendes Gewicht erhält. – Bemerkenswert ist nebenbei, dass schon dieses früheste Text-

zeugnis (die Originalpartitur) nicht frei von Schreibfehlern ist: *honores* in V. 7 kann nicht richtig sein (*amores?*); aut in V. 12 muss zu *haut* emendiert werden.

Abrahams Arie:

Was wird aus Gottes Verheißung?

Ein musikalischer und dramatischer Höhepunkt des Werks ist die, vom Bassisten der Hofkapelle (und Kandidat der Theologie) gesungene, Arie des Abraham im ersten Chorus. Von einem Engel, der selbst nicht weiß, dass Gott den Abraham nur prüfen will – auch seinen engsten Mitarbeitern, sagt der Chef nicht alles – hat Abraham den entsetzlichen Auftrag erhalten, seinen einzigen Sohn, Isaak, auf dem Altar zu opfern. Wird er aufbegehren gegen dieses unmenschliche Ansinnen? Oder wird er sich lammfromm dem Vater im Himmel unterwerfen? Liebheits Abraham denkt zunächst weniger daran, dass er sich am eigenen Blut, am geliebten Sohn vergreifen soll. Als echter Erzvater ist er vielmehr entsetzt darüber, dass Gott mit Isaak gerade den von ihm fordert, der ihm doch, geboren von der greisen Sarah, von Gottes wunderbarer Güte zur Gewähr unendlicher Nachkommenschaft geschenkt worden war.– Wir erleben wohl eine Nachtszene, in der sich der gestirnte Himmel – kein Problem für die Freisinger Bühnentechnik – über dem desperaten Abraham auftut:

Haene ill<a>e³² centum mille

altae bellae Coeli stellae,

quís aequasti meos – me?

Sic, o Deus dudum meus,

me odisti, occidisti?

Sic mutasti tua – te?

Worte können den Zauber dieser Arie, die ganze zwölf Minuten dauert, kaum beschreiben. Sie beginnt mit einer Art Sphärenmusik der hohen Violinen, ein Adagio, wiegend im 6/8 Takt, so

als könnte es nichts Lieblicheres geben. Und dabei geht es doch um die Schlachtung des Sohns! Abrahams erste Worte, teils gesungen, teils fast ausgestoßen, geben die Erklärung: Die Violinen drücken weniger seine gegenwärtigen Gefühle aus, sondern seinen Traum von den sternengleich unzähligen Nachkommen, die ja auf Gott wörtlich verheißten hat (Genesis 15,5): *Eduxitque (Dominus Deus) eum foras et ait illi: „Suspice caelum et numera stellas, si potes“ et dixit ei: „Sic erit semen tuum.“* Und dazu ein Satz, auf den sich noch Paulus und Luther berufen werden: *Credidit Domino et reputatum est ei ad iustitiam.* Es war dies damals also die geradezu entscheidende Berufung des Mannes, der dank seinem Glauben heute noch als der Stammvater aller Juden, Christen und Moslems gelten darf.

Und nun soll das also alles nichts gewesen sein! Oben blinken die unzähligen Sterne, und unten steht er da, ohne Kinder und Kindes-kinder. „Sind diese Sterne hier (*haene*) jene von damals (*illae*), denen du gleich machen wolltest die Meinen – nein mich selber“. Denn der Erzvater lebt in seinen Nachkommen. Der Protest bleibt hier im A-Teil noch verhalten. Im auch musikalisch lebhafteren B-Teil (*Sic, o Deus ...*) wird Abraham fast aggressiv: Der Herr war doch „seit je (*dudum*) sein Gott“. Und nun durch den Tod des Sohns wird Gott zum Mörder an Abraham. Kann Gott so seine Verheißungen – nein sich selbst verändern? Dann nimmt der wiederholte A-Teil die herben Vorwürfe wieder etwas zurück. Und leitet damit über zur Unterwerfung unter Gottes Willen im nachfolgenden Rezitativ: *Sed enim voci magni Numinis oboediendum ...* –

Man soll das lateinische Schultheater, weil es allgemein unterschätzt wird, auch nicht überbewerten. Aber eine Bassarie von dieser musikalischen Ausdruckskraft wird man auch in den

Prof. Friedrich Maier - eine humanistische Essay-Trilogie

Neuerscheinung 2019

Imperium

Von Augustus zum Algorithmus
- Geschichte einer Ideologie

224 Seiten - Preis: 10,- € [ISBN: 978-3-938952-36-8]

Zur Einführung: Imperium und Imperialismus

Hauptteil: 1. Das Doppelgesicht der Herrschaft: *Der grauenvolle Akt am Anfang* - 2. „Barbaren“ als Feindbild: *Ein Naturrecht auf Herrschaft?* - 3. Herrschaft durch Sprache: *Propaganda zwischen den Zeilen* - 4. „Die Räuber der Welt“: *Hetzreden gegen das Imperium* - 5. Der göttliche Augustus: *und sein „blutiger Frieden“* - 6. Dichter am Cäsaren-Hof: *Hofieren oder Verlieren* - 7. Cäsarenwahn und „Pressefreiheit“: *„Wir erlebten das Äußerste an Knechtschaft“* - 8. „In diesem Zeichen wirst du siegen.“: *Allianz zwischen Antike und Christentum* - 9. „Gerechte Kriege“ für die Christenheit: *Politik „im Zeichen des Kreuzes“* - 10. „Europa“ - Herrin der Welt: *Auf den Fundamenten der Antike* - 11. Christsein ohne Herrschaftsanspruch?: *Der franziskanische Widerspruch* - 12. Die Herrschaft über die Natur: *Ikarus - Symbol des Scheiterns* - 13. „Die Macht des Algorithmus“: *Auf der Flucht ins Universum*

Nachbetrachtung: *Die Geschichte der Zukunft - Warum interessiert die Vergangenheit?*

Friedrich Maier

Imperium



Von Augustus zum Algorithmus
- Geschichte einer Ideologie

Friedrich Maier

„Allgewaltig ist der Mensch ...“



Ein Plädoyer für Literatur



„Allgewaltig ist der Mensch ...“

Literarische Grabungsversuche im Boden der Alten Welt

Erschienen: Juli 2018 - 240 Seiten - Preis: 9,80 €
[ISBN: 978-3-938952-33-7]

„Ich suche Menschen“

Humanität und
humanistische Bildung

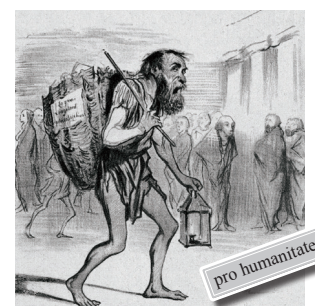
Erschienen: 2016
128 Seiten
[ISBN: 978-3-938952-25-2]

Preis: 5,- €

[Nur beim Ovid-Verlag
erhältlich.]

Friedrich Maier

„Ich suche Menschen.“



Humanität und
humanistische Bildung

Sieben Essays

viel gerühmten und gespielten großen Opern selten finden. Hoffen wir, dass Landrat Josef Hauner,³³ der sich um die *Comedia Frisingana* so große Verdienste erworben hat, die von ihm produzierte, höchst hörensweite CD bald auch der Öffentlichkeit zugänglich macht.

Anmerkungen:

- 1) Dez. 1990: „Jan Novák: Dulcitus. Welturaufführung 6. 10. 1990. Brünn“. Oper und Konzert 28, H. 12, S. 12-13; Ndr. in: Mitteilungsblatt des Deutschen Altphilologenverbandes 34, H. 1, 1991, S. 2-4.
- 2) Liselotte Orff mündlich (ca. 1986): „Nur dieser Platte verdanke es mein Mann, dass auch seine übrigen Werke aufgeführt wurden.“
- 3) Frei zitiert nach Schubert, W. (2005): „Prima le parole, dopo la musica? Igor Strawinsky, Sophokles und die lateinische Sprache im ‚Oedipus Rex‘“, in: W. Schubert (Hrsg.), Die Antike in der neueren Musik, Frankfurt/M. u. a., S. 61-102, dort S. 64.
- 4) Ich selbst durfte in der Rolle des als Conferencier fungierenden Leopold Mozart mitwirken an mehreren Aufführungen des Freien Münchner Opernensembles 2010 und 2011 (im Theater Leo 17). Die Programmhefte dazu enthalten eine zweisprachige Ausgabe und verschiedene Beiträge zum Text. Sehenswert ist die DVD der ‚Deutschen Grammophon‘ (aufgenommen Salzburg 2006) mit der eigenwilligen Regie von John Dew.
- 5) Kochanowsky, V. A. (1988): Johann Kaspar Kerll's „Pia et Fortis Mulier“ (1677): An edition and commentary, Diss. Stanford Univ. Immerhin gab es 2005 eine Rundfunkaufführung (Deutschlandfunk Kultur).
- 6) 34 Aufführungen, Wiederholungen nicht eingerechnet, sind nachgewiesen bei Münch-Kienast B. (2000): „Philothea“ von Johannes Paullin: Das Jesuitendrama und die Geistlichen Übungen des Ignatius von Loyola, Aachen, A1- A3. Sie gehen von 1643 bis 1754, wozu eine Wiederaufführung in Paris 1906 kommt.
- 7) Wittwer M. (1934): Die Musikpflege im Jesuitenorden unter besonderer Berücksichtigung der Länder deutscher Zunge, Diss. Greifswald, S. 81. Die angebliche Einspielung des Werks

bei ‚Dorian Recordings‘ konnte ich noch nicht auffinden.

- 8) Schon die Tragödie des Jacobus Locher *Historia de rege Francie*, mit der in Freiburg 1495 das deutsche Kunsttheater beginnt, enthält (zu überlieferten Noten) vier dreistimmige metrische Chorlieder. Ähnlich ausgestattet ist zwei Jahre später Reuchlins berühmter *Henno*.
- 9) Ziegler B. (1919): Placidus von Camerloher (1718-82): des altbayerischen Komponisten Leben und Werke, Diss. München, S. 31; S. 108 Anm. S. 256.
- 10) Genauere Information bietet mein Aufsatz (2017/2018): „Die Comedia Frisingana und das bayerische Schulmusiktheater“, in: Musik in Bayern 82/83, S. 44-91; außerdem Stroh, W. (2018): „Von Camerloher zu Lapiér: Die Comedia Frisingana, ein Forschungsbericht“. In: Festschrift zu Ehren des 300. Geburtstages des Freisinger Hofkapellmeisters Placidus von Camerloher, 1718-1782, Freising, S. 26-33. Dort auch auf S. 86-107 der lateinische Text mit Übersetzung.
- 11) Ich wüsste nur die heitere *Comedia nova* (Leipzig 1520) des Christoph Hegendorf zu nennen.
- 12) Zu Salzburg vgl. man Boberski H. (1978): Das Theater der Benediktiner an der alten Universität Salzburg (1617-1778), Wien.
- 13) Dasselbe gilt für Mozarts *Apollo et Hyacinthus*, welche ‚Oper‘ nur aus den beiden *Chori* besteht, die in ein dreiaktige Sprechdrama *Clementia Croesi* eingelegt wurden. (Bei Mozart fehlen *Prologus* und *Epilogus*, die ja immer nur fakultativ waren.) Nichts hinderte uns also daran, wie im Falle von Mozart üblich, die Musikteile unserer *Comedia Frisingana* hintereinander als Quasioper aufzuführen.
- 14) Von mir aufgelistet in: „Placidus von Camerloher: Katalog der lateinischen Bühnenwerke, deren Musik verloren gegangen ist“, in: Festschrift (wie Anm. 10), S. 36-47.
- 15) Diese Periochensammlung wurde von Domkapitular Martin von Deutinger angelegt, sie befindet sich jetzt in der Bibliothek des Metropolitenkapitels München: Signatur HBav 1596, 1597, 1598. Nur aus dieser Sammlung stammen die Angaben bei Specht, F. A. (1891): „Freisinger Schulkomödien (1698-1900)“. Mitteilungen der Gesellschaft für Deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte 1, S. 243-248. Eine ganz Südbayern umfassende (unvollständige) Liste gibt

- Klemm W. (1938): Benediktinisches Barocktheater in Südbayern, insbesondere des Reichsstiftes Ottobeuren, München, S. 222-252.
- 16) UB München (P.lat.rec. 1246/2, Nr. 11); die Perioche fand sich dann auch in der BSB München (clm 2204, fol. 231 ff.) und der Diözesanbibliothek Freising (M/149 00254 / 1739): Sie ist abgedruckt (mit Facsimilia) bei Burnett, s. folgende Anm.
- 17) Burnett, C. (Hrsg.) (2005): „The Freising Titus play“, in: A. Hsia / R. Wimmer (Hrsg.), Mission und Theater: China und Japan auf den deutschen Bühnen der Gesellschaft Jesu, Regensburg, S. 413-497.
- 18) Er schrieb neben vielen Libretti für das Schultheater unter anderem Lehrbücher der Poetik und Rhetorik.
- 19) Peter Joseph Lapiér (Lapier, Lapierre), Geburtsdatum unbekannt, gest. 1754 in München. Über das meiste, was bisher von ihm bekannt ist, unterrichtet Münster R. (1979): Musik in Geschichte und Gegenwart, Suppl. 16, S. 1090f.; dort ist nicht erwähnt, was wir jetzt wissen, dass er 1739 in München Hoforganist war. Der Katalog der BSB weist an Hand von Periochen die Komposition von zwei Fastenmeditationen (1747) für die Münchner Marianische Congregation nach; die Musik ist verloren. Die *Comedia Frisingana* muss nun als Lapiérs repräsentatives Hauptwerk gelten. Sie harret der musikhistorischen Erschließung.
- 20) Vgl. dazu Lehrmann, S.: „Aus der Bibliothek auf die Bühne oder Wiederentdeckung mit ungeahnten Folgen“, in: Festschrift (wie Anm. 10), S. 108-111.
- 21) Landkreis Freising: Peter Joseph Lapiér, *Felix in Fide constantia* – eine Freisinger Oper von 1739. Neue Freisinger Hofmusik. Live-Mitschnitt der Wiederaufführung vom Oktober 2018 [hrsg. Juni 2019].
- 22) Dazu trug bei die Regie von Jadwiga Nowaczek, die sich im Gegensatz zu heutigen Regiegewohnheiten strikt an der „historisch überlieferten Aufführungspraxis der Barockzeit“ orientierte; vgl. Nowaczek, J.: „Zur Inszenierung des geistlichen Dramas *Felix in fide constantia*“, in: Festschrift (wie Anm. 10), S. 114-117, dort S. 115.
- 23) *Tenorista Aulicus* (nach der Perioche). Er war zugleich Student der Theologie und des kanonischen Rechts in der Oberstufe des Lyceums.
- 24) Die *Etesiae* sind sanfte Winde, durch die die Hitze der Hundstage gemildert wird.
- 25) *Crater philothesius* ist der ‚Liebesbecher‘, den man zur Bekundung der Freundschaft trinkt.
- 26) sc. *venti*: Die Verse 4, 5, 6 korrespondieren auch inhaltlich genau den Versen 1, 2, 3.
- 27) Anspielung auf die Giftbecher der Medea.
- 28) Dass Knaben fähig sind, so schwierige Partien zu singen und zu gestalten, hat Gerhard Schmidt-Gaden mit den Tölzern Knaben bei Aufführungen von Mozarts *Apollo et Hyacinthus* bewiesen.
- 29) Ich denke an die große Arie des Agamemnon (II 7) in Glucks *Iphigénie en Aulide*: Soll er seine Tochter der Statsräson opfern? – Der Entscheidungsmonolog der Titelheldin in Cherubinis *Médée* (III 3) war durch Euripides und Seneca vorgeformt.
- 30) *Superi* sind in christlichem Latein die Himmelsbewohner, also Engel und Heilige.
- 31) *auris* und *undis* sind Dative: „Wie es für die Winde üblich ist umzuschlagen ...“
- 32) Offenbar ein Missverständnis des Schreibers, der hier regelmäßig *illae* orthographisch an *mille* angleicht.
- 33) Landrat Josef Hauner, Landratsamt Freising, Landshuter Str. 31, 85356 Freising. Von dort können auch Programmhefte mit dem zweispr. Text bezogen werden.

WILFRIED STROH

11

FELIX IN FIDE CON-
STANTIA,
SEU
TITUS NOBILIS JAPON,



A
Tayndono Bungi Rege frustra tentatus,
ut Fidem Christi desereret,

COMŒDIA
SERENISSIMO, ac REVERENDISSIMO
DOMINO, DOMINO

JOANNI
THEODORO.

S.R.I. PRINCIPI, & EPISCOPO
FRISINGENSI, ac RATISBONENSI,
Utriusque Bavariae, & Palatinatus superioris
Duci, Comiti Palatino Rheni, Landgravio
Leuchtenbergæ &c. &c.

DOMINO, DOMINO SVO CLEMENTISSIMO
In humillimum Obsequium
DEDICATA

A Musis Benedictinis Episcopalis Lycei Frisingensis
Die 2. & 4. Septembris Anno M.D.CC.XXXIX.

FRISINGÆ, Typis Joannis Christiani Caroli Immel, Typographi
Episcopalis, ac Lycei Frisingensis.

SYLLABUS PERSONARUM MUSICARUM.

Modulos Musicos composuit Prænobilis, ac Spectatissimus Dominus Petrus Lapiér, Sereniss. Electoris Bavarix Organoædus Cameræ Primarius.

Ad. Reverend. ac Eximius D. Ant. Nonnosus Ableuthner, SS. Theol. & SS. Can. Candid. Bassista Aulicus, & Eccles. Cathedr. Chori-Regens, *Abrabam. Archi-Flamen.*

Multum Reverend., ac Doctissimus D. Antonius Schäffler, SS. Theol. & SS. Canon. Studiosus, Tenorista Aulicus, *Idololatria. Flamen.*

Josephus Reindl, Rhetor. *Nachbar.*

Maximilianus Hack, Syntax. *in Prologo Fides. Isaac.*

Ignatius Riedl, Syntax. *Honor. in Epilogo Fides.*

Joannes Udalricus Keineder, ex Seminario Weichenstephanensi, Grammatist. *Anima Christiana.*

Georgius Vogl, ex Capella, Principista. *Angelus.*

Josephus Burger, ex Seminario Weichenstephan., Principist. *Fortuna.*

Accedit Chorus Pastorum &c.

A C T O R U M.

Illustrissimus, ac Generosiss. D. Franciscus, S. R. I. Comes de Königfeld, in Zaiz, & Pfächhoven, Eccles. Cathedr. Ratisbonens. Canonicus, *Simon, natu major, Titi filius.*

Prænobilis Joann. Anton. Carolus, Clemens, Jos. Julius, S. R. I. Eques, & Nobilis de Fraporta, Principist, *Matthæus, natu minor, Titi filius.*

Adm. Reverend. ac Eximius D. Michael Riedl, SS. Theol. & SS. Can. Cand. Eccles. Cathedr. Chori-Vicarius &c. *Taindono Rex Bungi.*

Adm. Reverend. ac Eximius D. Bernardus Sigismundus Keller, SS. Theol. & SS. Canon. Candid., p. t. Cooperator in Schwaben. *Titus.*

Multum Reverend., ac Doctissimus D. Sylvester Huber, SS. Theol. & SS. Canon. Studiosus. *Sangamidono Aulicorum Princeps, ex Christiano iterum Idololatra.*

Ornatiss., ac Doctiss. D. Georgius Hindermayr, AA. LL. & Phil. Studiosus, *Ambrosius, &*

Antonius Benedictus Demelmayr, Rhetor, *Franciscus, uterque Aulici clam Christiani.*

Franciscus Adamus Pfattisch, Humanist. *Marina.*

Bonzios, seu Sacerdotes Japonum, Armigeros, &c. Scena dabit,

U. I. O. G. D.

Die gesamte Perioche finden Sie hier:

<https://epub.ub.uni-muenchen.de/24710/>

https://epub.ub.uni-muenchen.de/24710/1/4P.lat.rec.1246_2_11.pdf