

Abermals vom Antichrist: Orlando di Lassos Theaterchöre und die Musikdramaturgie der frühen Jesuitenbühne*

Von Anfang an beeindruckten die Jesuitendramen durch das Zusammenwirken verschiedener Medien. Geschliffene lateinische Dialoge, Rüpelszenen im Dialekt, exotische Kostüme, prächtige Umzüge, Spezialeffekte für Himmel- und Höllenfahrten und nicht zuletzt Gesänge und Tänze hoben die Theaterstücke aus dem Umfeld schulischer Übungen heraus und machten sie zur beliebten Unterhaltung beim elitären wie breiten Publikum sowie zum Propagandainstrument der Gegenreformation. Darüber aber, wie die Aufführungen diesen nachhaltigen Eindruck hervorbrachten, wissen wir für das erste halbe Jahrhundert nach der Gründung der Ordensgemeinschaft vergleichsweise wenig. Selbst in einem Zentrum jesuitischer Aktivitäten wie München, wo Orlando di Lasso für Herzog Wilhelm V., einen der wichtigsten Förderer der Gesellschaft Jesu, tätig war, sind Belege für konkrete musikalische Kollaborationen selten. Dabei schätzten die Jesuiten nicht nur Lassos liturgische Musik im Gottesdienst, sondern auch seine Lieder und Motetten auf der Bühne. Jacob Gretser (1562–1625), der von 1579 bis 1584 am Münchner Kolleg studierte und dort den Hofkapellmeister möglicherweise persönlich kennenlernte, schlug in zwei seiner Damentexte explizit Werke Lassos vor. Im Autograph des 1584 aufgeführten *Lazarus Resuscitatus* heißt es am Ende des vierten Akts: „Hic cantetur cantio Orlandi Fremuit Iesus, quae est in Thesauro 24, 6 vocum, vel Praenestini, qui de eadem materia cantionem composuit.“¹ Überraschender ist die Regieanweisung, in der Bankettszene des *Udo von Magdeburg* Trinklieder „ex Orlando“ zu singen, darunter solche, die am

* Die Arbeit an diesem Aufsatz wurde erleichtert durch ein Mid-Career Fellowship der British Academy für das Projekt „Cloistered Voices: Music and Monasteries in Early-Modern Germany, 1555–1632“. Er ist auch dem Andenken an Philip Weller gewidmet, der uns als erster den Theatermann Lasso näher brachte.

¹ Studienbibliothek Dillingen XV 223, fol. 52^r. Gretser verweist auf die Ausgabe im dritten Band des *Thesaurus musicus*, Nürnberg: Berg & Neuber, 1564. Für eine moderne Edition vgl. Orlando di Lasso, *Motetten VIII (Magnum opus musicum, Teil VIII): Motetten für 6 Stimmen* (Sämtliche Werke: 2., nach den Quellen rev. Aufl., Bd. 15), hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden u. a. 2015, S. 23–29. Zum *Lazarus* allgemein vgl. Anton Dürrwächter,

Münchener Jesuitengymnasium explizit verboten waren.² Die erste Fassung des *Udo* wurde freilich nicht in München (wo 1598 eine überarbeitete Version über die Bühne ging), sondern 1587 in Ingolstadt aufgeführt,³ als dort drei Söhne Herzog Wilhelms studierten. Ferdinand und Philipp waren bereits für die geistliche Laufbahn bestimmt, und das Drama um den Magdeburger Bischof Udo, der von der Schulbank zum Bischofsstuhl befördert wird, könnte daher den Nachwuchs-Kirchenfürsten als warnendes Beispiel vorgestellt worden sein. Ob die Wahl der Trinklieder „ex Orlando“ mit dem Münchner Hofkapellmeister abgesprochen war und dieser vielleicht sogar Musik zu den Engelschören beisteuerte, lässt sich nicht beantworten.

Bekannt ist dagegen Lassos Beteiligung an der Aufführung des *Samson* zur Feier der Hochzeit Wilhelms V. und Renatas von Lothringen im Februar 1568. Bereits zu Jahresbeginn ließ der Dichter Andreas Fabricius († 1581) über den bayerischen Kanzler Simon Thaddäus Eck die Texte der Chöre an Lasso weiterleiten mit der Bitte, sie ihm durch einen Dominikaner ausdeuten zu lassen, damit er sie besser in Musik setzen könne. Die folgende Erklärung hat in der Lasso-Forschung für einige Verwirrung gesorgt: „quae [musica] etiam plus gratiae habuerit, si applicatio ad Christum sit distincta ab ipsis Samsonis factis, et ideo pari numero versuum typem et rem significatam expressi.“⁴ Der Dramentext erhellt Fabricius' Absicht: Die ersten vier Akte schließen jeweils mit einem Chor in wechselnden klassischen Metren ab, in dem die Taten Samsons typologisch auf Christus bezogen werden. Dabei räumt Fabricius dem alttestamentarischen Typus Samson und der „res significata“ Christus die gleiche Anzahl Verse („pari numero versuum“) ein; im ersten Akt jeweils drei Strophen in Folge, im zweiten, dritten und vierten Akt alternierende Samson- und Christusstrophen.⁵ Nach Fabricius' Wünschen

Jakob Gretser und seine Dramen. Ein Beitrag zur Geschichte des Jesuitendramas in Deutschland, Freiburg im Breisgau 1912, S. 35–51.

² Franz Körndle, „Between Stage and Divine Service: Jesuits and Theatrical Music“, in: John W. O'Malley et al. (Hrsg.), *The Jesuits II. Cultures, Sciences, and the Arts 1540–1773*, Toronto u. a. 1999, S. 479–497, hier S. 481f.

³ Carl Max Haas, *Das Theater der Jesuiten in Ingolstadt. Ein Beitrag zur Geschichte des geistlichen Theaters in Süddeutschland* (Schaubühne 51), Emsdetten 1958, S. 107. Die Aufführung des *Udo* fand wohl eher im Frühjahr als zu Beginn des Wintersemesters statt, das am 18. Oktober mit Gretsers *Regnum Humanitatis* eröffnet wurde.

⁴ Vgl. Philip Weller, „Lasso, man of the theatre“, in: Ignace Bossuyt, Eugeen Schreurs und Annelies Wouters (Hrsg.), *Orlandus Lassus and His Time. Colloquium Proceeding, Antwerpen 24–26.8.1994*, Peer 1995, S. 89–127, hier S. 103–104. Wellers Übersetzung ist folgendermaßen zu modifizieren: „Denn die Musik wird mehr Annehmlichkeit haben, wenn die Anwendung auf Christus distinkt ist von der auf Samson, so dass mit der gleichen Anzahl von Versen Typus und benannte Sache ausgedrückt werden.“

⁵ Andreas Fabricius, *Samson. Tragoedia Nova, Ex Sacra Iudicvm Historia Desvmppta, pr[a]emissis ad eius illustrationem insignibus orthodoxorum patrum sententijs*, Köln 1569.

hätte Lassos Vertonung also einen musikalischen Kontrast zwischen alttestamentarischer Figur und neutestamentarischer Auslegung herausarbeiten sollen. Jedem der Chöre ist ein „Semichorus“ angeschlossen, der die theologische Aussage zeitpolitisch interpretiert, zum Beispiel am Ende des ersten und vierten Aktes die Türkengefahr. Gleichgültig ob Lasso die bestellten Chöre lieferte oder nicht (wenn man Horst Leuchtmanns Skepsis teilt), das musikalische Hauptinteresse der *Samson*-Aufführung beanspruchten nicht die Chöre, sondern die Intermedien mit dem Auftritt Apolls und der Musen, das Ballett der Nachtvögel und der Tanz der Nymphen, die der Festbericht Massimo Troianos (der das lateinische Drama weitgehend ignoriert) mit liebevoller Ausführlichkeit schildert.⁶

Der umgekehrte Fall liegt vor für Lassos Chor *O decus celsi*, für den bereits Horst Leuchtmann eine Verwendung in der 1577 in München aufgeführten *Hester* vorgeschlagen hat.⁷ In diesem Drama werden zunächst mit großer Prachtentfaltung die religiösen Riten am Hofe des Perserkönigs Ahasver vorgeführt. Vor dessen Thronbesteigung opfert der heidnische Oberpriester und fordert die Anwesenden auf, die Götter mit Tanz und Gesang zu ehren, während er das Orakel befragt. Darauf folgt (einmalig in diesem Drama) die Regieanweisung „Cantus“.⁸ An dieser Stelle ließe sich *O decus celsi* einfügen: Der angesprochene „nate Titanum“ (Abkömmling der Titanen) ist Jupiter bzw. der persische Göttervater, und das Volk rühmt Ahasver, von dem noch große Taten erwartet werden können. Der Chor wäre dann kein Dankeschor der Juden für ihre Errettung, wie Philip Weller vermutet hat,⁹ sondern ein Preislied der Perser für ihren jungen, starken König. Dieser eine Chor ist freilich für die farbenprächtige musikalische Gestaltung der *Hester*, die laut eines Verzeichnisses der Mitwirkenden neben den musizierenden Jesuitenschülern auch Stadtpfeifer und Janitscharenmusiker involvierte, nicht repräsentativ. Franz Körndles Entdeckung, dass mehrere Motetten Lassos zu dem Weltgerichtsdrama *Christus Iudex* des italienischen Jesuiten Stefano Tuccio gehören,¹⁰ macht es nun ausnahmsweise möglich, die Musikdramaturgie eines gesamten Theaterstücks – abgesehen natürlich von etwaigen instrumentalen Vorspielen oder Einlagen – zu betrachten. Dazu werde ich zunächst die Aufführungs- und Bearbeitungsgeschichte des *Christus Iudex* in Italien und im deutschen Sprach-

⁶ Massimo Troiano, *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Massimo Troiano: Dialoge*, hrsg. von Horst Leuchtmann, München, Salzburg 1980, S. 119–122.

⁷ Horst Leuchtmann, *Orlando di Lasso. Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten*, Wiesbaden 1976, S. 193.

⁸ *Hester*, Clm 524, fol. 27^v.

⁹ Weller, „Lasso, man of the theatre“, S. 105.

¹⁰ Franz Körndle, „Ad te perenne gaudium: Lassos Musik zum ‚Ultimum Judicium‘“, *Die Musikforschung* 53 (2000), S. 68–70, und Körndle, „Between Stage and Divine Service“, S. 484–487.

raum betrachten, um schließlich einige Hypothesen zum Entstehungskontext der Lasso-Chöre durchzuspielen.

Der *Christus Iudex* des sizilianischen Jesuiten Stefano Tuccio (1540–1597) gehörte zu den erfolgreichsten Jesuitendramen seiner Zeit. Noch 150 Jahre später rühmte der Provinzhistoriker Emmanuele Aguilera, es gebe keine größere europäische Stadt, in der *Christus Iudex* nicht die Zuschauer zu Tränen und Furcht gerührt hätte.¹¹ Das Stück wurde bis ins 18. Jahrhundert ins Italienische, Kroatische und Polnische übersetzt,¹² und auch die Überlieferung des lateinischen Textes spaltete sich in verschiedene Stränge auf, in denen die Chöre eine relative Konstante bilden. Tuccio konzipierte den *Christus Iudex* als Abschluss einer Trilogie, deren erster Teil die Geburt (*Christus Nascens*) und deren zweiter die Leidensgeschichte Christi (*Christus Patiens*) thematisiert. Das Weltgerichtsdrama wurde erstmals im September 1569 in Messina aufgeführt und für Aufführungen in Rom, wo Tuccio seit 1572 wirkte, umgearbeitet. Die Fassungen sind in mehreren Handschriften und einem Druck von 1673 greifbar und unterscheiden sich in einigen Zügen, die auch die Musik betreffen.¹³ Die Messineser Version beginnt mit einem Prolog der Ecclesia, der in der römischen Fassung an den Beginn des ersten Aktes verschoben ist; stattdessen wendet sich der Prolog mit einer Verteidigung des Hexameters als dramatischem Versmaß an die „Patres Purpurâ illustris cohors“, also an die offenbar anwesenden Kardinäle und Prälaten.¹⁴ Der Prophetenchor *Flemus extremos hominum labores* – in der Messina-Fassung mit einer zusätzlichen vierten Strophe – schließt den ersten Akt über die Zerstörung Jerusalems ab;¹⁵ in der römischen Fassung ist die Aktgrenze nach vorne verschoben.

¹¹ Emmanuele Aguilera, *Provinciae Siculae Societatis Jesu Ortus, et Res Gestae. Ab Anno 1546 ad Annum 1611*, Bd. 1, Palermo 1737, S. 178: „ut vix ulla sit praeclara Europae civitas, in qua non fuerit exhibita, magno semper fletu, atque terrore spectantium.“

¹² Eine Übersicht der Bearbeitungen bietet Mirella Saulini, „Introduzione“, in: Stephano Tuccio, *Christus Nascens. Christus Patiens. Christus Iudex. Tragoediae* (Monumenta Historica Societatis Iesu, Nova Series, Bd. 8), hrsg. von Mirella Saulini, Rom 2011, S. xxi–lx, hier S. xxii–xxiii.

¹³ Der Text der Handschrift Biblioteca Regionale Universitaria di Messina, Codice Fonte Vecchio 113 bildet die Grundlage von Saulinis Ausgabe von 2011; die römische Fassung wurde gedruckt als Stefano Tuccio, *Christus Iudex. Tragoedia*, Rom 1673. Eine von Karl Reinhardstöttner („Kleinere Mitteilungen“, *Forschungen zur Kultur- und Litteraturgeschichte Bayerns* 4 (1894), S. 238) erwähnte Ausgabe von 1641 ließ sich nicht auffinden. Für einen detaillierten Vergleich beider Versionen siehe Mirella Saulini, „Un Nuovo Manoscritto del ‚Christus Iudex‘ del P. Stefano Tuccio S. J. La ‚Versione‘ Messinese e la ‚Versione‘ Romana“, *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 176 (1999), S. 196–221.

¹⁴ Tuccio, *Christus Iudex*, S. 9.

¹⁵ Saulini (Hrsg.), *Christus Iudex*, S. 174–176: „Nulla gens ferro vacat, hic Iberus / miles, hinc omnes Pharios cruentat; / horret hinc armis Dacus, hinc et Indus / sanguine Ganges.“

Im zweiten Akt, der das Wirken des Antichrist als falschem Messias thematisiert, veränderte Tuccio die musikalischen Schwerpunkte: Trat in der Erstfassung nach der Predigt der drei Propheten Enoch, Elias und Johannes ein Dämonenchor auf,¹⁶ bietet die römische Fassung einen Gesang des christlichen Märtyrers Melchian, der als einziger das Gaukelspiel des Antichrist durchschaut.¹⁷ Auch hier setzt die römische Fassung die Aktgrenze früher und zieht den Chor der Sibyllen vor, der in beiden Versionen neun Strophen hat, deren erste beide jedoch voneinander abweichen.

1. Fusus en vatum cruor et recisa est
sacra, non ullo miserante, cervix;
plebis et lusus iacet et volucrum
praeda cadaver.

2. Cur, Deus, tanto licuit tyranno,
cur datum ferro lacerare divos?
Magne quid reum Pater, in tuorum
funere cessas?

1. Heu, quis armorum furor in Tyranno est?
Satuit intorto similis colubro,
Inque diuorum iugulos ab alta
Sibilat arce.

2. Cur datum monstro lacerare diuos?
Caede cur vatum temerare dextram?
Magne cur rerum fator in tuorum
Funere cessas?

Tabelle 1: Der Sibyllenchor in Messina und Rom (Stephano Tuccio, Christus Nascens. Christus Patiens. Christus Iudex. Tragoediae, hrsg. von Mirella Saulini, Rom 2011, S. 198–200, bzw. Stefano Tuccio, Christus Ivdex. Tragoedia, Rom 1673, S. 43).

Folglich steht der erste Prophetenchor *Quas tibi laudes meritas canemus* in der Messina-Fassung noch im zweiten, in der Rom-Fassung dagegen am Anfang des dritten Aktes. Dort fahren die Propheten mit der Hymne *Ad te perenne gaudium* in den Himmel auf, woraufhin sich die Juden zu Christus bekehren. Sie fallen auf die Knie und flehen Christus mit einem Chor in fünf sapphischen Strophen, *Parce, qui caeli moderaris arces*, um Vergebung ihrer Sünden durch sein Blut an.¹⁸ Ihre Konversion läutet das Ende der Zeiten ein, und Christus erscheint mit sieben Engeln, die die sieben Schalen ausgießen, wobei Tuccio geschickt die Auswirkungen der Plagen aus der Sichtweise der Opfer schildert; die Engel singen einen Grabgesang auf die Menschheit, *Tragico tecti syrmate*. Im vierten Akt werden die Toten auferweckt; in beiden Fassungen schließt der Akt mit dem Chor der Verdammten *Heu quos dabimus*, doch steht der Aktschluss in der römischen Fassung einige Szenen später. Dies ist dramaturgisch nicht ungeschickt, da der fünfte Akt, das eigentliche Weltgericht, durch die Ansprachen Christi an verschiedene Gruppen der Erlösten und Verdammten und die Szene, in der der Herrscher Hierobeam vergeblich um Schonung bittet, ohnehin sehr lang ist. Die Seligen steigen

¹⁶ Saulini (Hrsg.), *Christus Iudex*, S. 190–192: „Hebraea sonent compita laeto“.

¹⁷ Tuccio, *Christus Ivdex*, S. 34–35: „Quo tot fremitus, improbe tortor?“

¹⁸ Ebd., S. 54.

mit dem Hymnus *Tibi progenies unica Patris* zum Himmel auf, worauf in beiden Fassungen eine Szene folgt, in der der Erzengel Michael einige Verdammte in die Hölle stößt. In der Messina-Fassung trifft das nicht nur die antiken Gestalten Achilles, Krösus, Alexander den Großen, Caesar und Sardanapal, sondern auch „Mahomectus“ und „Lutherus“,¹⁹ die die römische Fassung diplomatisch weglässt.

Die Aufführungen des *Christus Iudex* hinterließen in Rom einen starken Eindruck. Der römische Dichter Janus Nicius Erythraeus, der am Collegium Romanum studierte und Tuccio noch persönlich kannte, beschreibt, wie die römischen Bürger, die ein derartiges Spektakel noch nie gesehen hatten, massenhaft zusammenliefen, so dass weder die Schweizergarde noch andere Soldaten die Menge kontrollieren konnten.²⁰ Zwei Aufführungsdaten lassen sich durch zeitgenössische Briefe präzisieren. Am 27. Februar 1573 meldete der venezianische Botschafter Paolo Tiepolo, Papst Gregor XIII. habe alle „comédie“ verbieten lassen; nur die disziplinierten und frommen Zöglinge der Jesuiten hätten in ihren Kollegien zwei Tragödien aufgeführt, darunter eine über das Jüngste Gericht.²¹ Eine weitere Aufführung am 23. Februar 1574 – dem Faschingsdienstag – am Collegium Germanicum ist durch einen ausführlichen Brief an Ottavio Farnese belegt, der auch auf die Musik eingeht.²² Der Gesandte des Herzogs von Parma beschreibt den Beginn des eigentlichen Gerichts mit der Auferstehung der Toten und bemerkt, man habe während des Weltenbrands (am Ende des dritten Akts) ein Intermedium mit den süßesten Harmonien gehört. Und am Ende des Dramas wurden die Seligen gekrönt und stiegen „mit allerlei Musik“ triumphierend zum Himmel empor.²³ Die verantwortlichen Musiker für die „suavissima armonia“ dingfest zu

¹⁹ Saulini (Hrsg.), *Christus Iudex*, S. 264.

²⁰ Janus Nicius Erythraeus, *Pinacotheca Imaginum, Illustrium, doctrinae vel ingenii laude, Virorum*, Bd. 3, Köln 1648, S. 38: „itaque Cives Rom qui nullum, ante illud tempus, spectaculum tale conspexerant, amentium similes, se domibus suis proriperent, & illuc accurrent, ut spectaculi illius specie [...] oculos pascere, & animum saturare liceret: atque ejusmodi erant hominum concursus, ut, ad turbam cohibendam summovendamque, nullae Helvetiorum, nullae aliorum militum, custodiae sufficerent.“

²¹ Fabio Mutinelli, *Storia Arcana ed Aneddotta d'Italia. Raccontata Dai Veneti Ambasciatori*, Bd. 1, Venedig 1855, S. 108–109. Die Handschrift C. 739 der Biblioteca Casanatense verzeichnet „Acta in Semin[ari]o Romano anno Domini 1571“, doch dieses Datum ist wohl eine retrospektive Verschreibung. Vgl. Saulini, „Un Nuovo Manoscritto“, S. 201.

²² Eine Aufführung am Collegium Germanicum im Oktober 1574 ist in der Literatur erwähnt, scheint aber auf einer Eintragung in der Handschrift Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II, Ges. 80 zu beruhen, wo Guglielmo Pagnino die Abschrift („scripta fuit a me“) im Oktober 1574 quittiert. Vgl. Jean-Yves Boriaud, „La poésie et le théâtre latins au Collegio Romano d'après les manuscrits du Fondo gesuitico de la Bibliothèque nationale Vittorio Emanuele II“, *Mélanges de l'Ecole française de Rome* 102 (1990), S. 77–96, hier S. 92.

²³ Alessandro d'Ancona, *Origini Del Teatro Italiano*, Bd. 2, 2. Aufl. Turin 1891, S. 184–195:

machen ist schwierig, da gerade 1573/74 die römischen Kollegien und Seminare umstrukturiert wurden, was auch die Rolle und Pflichten der Kapellmeister betraf. Tomás Luis de Victoria war seit 1571 am Collegium Germanicum angestellt, um die Internatsschüler im Gesang zu unterrichten, und spätestens im Oktober 1573 war er dort Kapellmeister.²⁴ Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass er für die musikalische Leitung der Aufführung im Februar 1574 verantwortlich war, wenn nicht als (Haupt-)Komponist so doch sicherlich als Organisator und „Musikdramaturg“. Möglicherweise unterrichtete Victoria auch am Seminario Romano; dort wurde nach der endgültigen Trennung der beiden Institute im Oktober 1573 und der Transferierung aller adligen Schüler ans Seminario Romano ein neuer Kapellmeister angestellt, der sich seine Aufgaben mit einem als Chorleiter fungierenden Jesuiten teilte.²⁵ Interessanterweise traf Orlando di Lasso zwischen dem 15. und dem 20. März 1574 in Rom ein;²⁶ zu spät, um noch den *Christus Iudex* am Collegium Germanicum zu erleben. Dennoch ist es eine reizvolle Vorstellung, dass Lasso zu den beteiligten römischen Musikerkollegen wie Victoria Kontakt aufgenommen haben könnte.

Möglicherweise wäre der Münchner Kapellmeister bereits im folgenden Jahr fast in die Lage gekommen, seinerseits Chöre zu Tuccios Drama beizusteuern. Am 19. September 1574 wandte sich Paul Hoffäus, der Vorsteher der Oberdeutschen Provinz, an den Ordensgeneral in Rom mit dem Anliegen, ein Konstantinsdrama für den bayerischen Herzog verfassen zu lassen.²⁷ Dort war niemand dazu in der Lage oder bereit, so dass Hoffäus am 13. Januar 1575 um die Übersendung der Komödie über den Antichrist bat, die in Rom in früheren Jahren aufgeführt worden war. Am 25. Februar wurde das Stück losgeschickt mit der Bitte um baldige Rückgabe, die im Januar 1576 nochmals angemahnt werden musste, ohne dass der *Christus Iudex* in München zur Aufführung gekommen war, da

„Onde si vide ardere tutto il mondo, et mentre ardeva sentivasi un intermedio di suavissima armonia. [...] ascese in cielo trionfando con ogni sorta di armonia; così che fu dato fine a detta rappresentazione.“

²⁴ Thomas D. Culley, *Jesuits and Music I: A Study of the Musicians Connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Rome*, Rom 1970, S. 43–44. Ich danke Noel O'Regan für seine Hilfe bei der Recherche des römischen Kontexts des *Christus Iudex*.

²⁵ T. Frank Kennedy, „The musical tradition at the Roman Seminary during the first sixty years (1564–1621)“, in: Romeo di Maio u. a. (Hrsg.), *Bellarmino e la Controriforma. Atti del Simposio internazionale di studi Sora 15–18 Ottobre 1986* (Fonte e Studi Baroniani 3), Sora 1990, S. 629–660, hier S. 642–643.

²⁶ Leuchtmann, *Orlando di Lasso* I, S. 170.

²⁷ Bernhard Duhr, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge im XVI. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau 1907, Bd. 1, S. 352.

Herzog Albrecht V. auf einem besser zur höfischen Repräsentation geeigneten Konstantinsdrama bestand.²⁸

Dass man dem *Christus Iudex* im deutschen Sprachraum insgesamt zurückhaltend gegenüberstand, wie Jean-Marie Valentin behauptet,²⁹ ist allerdings übertrieben, denn in Anbetracht dessen, dass viele Kollegien ihre Dramen selbst schrieben, wurde Tuccios Stück breit rezipiert. Die belegbare Aufführungsgeschichte nördlich der Alpen beginnt 1585 in Trier. Am dortigen Jesuitenkonvikt wurden zur Fasnacht am Montag ein „Antichrist“ und am Dienstag das „jüngste Gericht“ gespielt, was sicherlich nicht zwei Dramen, sondern der nach dem dritten Akt zweigeteilte *Christus Iudex* war.³⁰ In einer im Stadtarchiv Trier erhaltenen Handschrift (1117/1322) mit Schauspielen, die in Trier zwischen 1580 und 1585 aufgeführt wurden, findet sich das Weltgerichtsdrama nicht, so dass nicht klar ist, ob dort die „römische“ Fassung oder eine lokale Bearbeitung gespielt wurde. Der Rektor des Trierer Jesuitenkollegs, der Engländer John Gibbons, hatte sich seit 1569 am Collegium Germanicum aufgehalten und erhielt 1576 dort seinen Doktorhut.³¹ Es ist also durchaus möglich, dass er nach seinem Amtsantritt 1584 das römische Erfolgsstück nach Trier bringen wollte.

Die nächste Aufführung im deutschen Sprachraum fand am 14. Mai 1589 in Graz statt. Auch hier beeindruckten die Spezialeffekte des dritten Akts – die Verfinsterung der Gestirne und die Auferweckung der Toten – und des Finales die Zuschauer, und Erzherzog Karl ließ die Aufführung im Juli auf eigene Kosten wie-

²⁸ Vgl. Angelika Kemper, „Krönung und Huldigung auf der Theaterbühne. Lateinische Dramen aus München und Graz um 1600“, in: Christel Meier-Staubach (Hrsg.), *Intertheatralität. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme*, Münster 2017, S. 27–42.

²⁹ Jean-Marie Valentin, *Les Jésuites et le Théâtre (1554–1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris 2001, S. 337. Herzog Albrechts Präferenz wird in der Paraphrase Jean-Frédéric Chevaliers zu „reluctance [...] both from the political authorities and the general public.“ Jean-Frédéric Chevalier, „Neo-Latin Theatre in Italy“, in: Jan Bloemendal, Howard B. Norland (Hrsg.), *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe* (Drama and Theatre in Early Modern Europe, Bd. 3), Leiden, Boston 2013, S. 25–101, hier S. 71.

³⁰ Ferdinand Hülle, „Geschichte des Königlichen Friedrichs-Wilhelms-Gymnasiums. 1. Das Jesuitengymnasium (1563–1773)“, in: *Königliches Friedrichs-Wilhelms-Gymnasium zu Trier 1563–1913. Festschrift zur Feier des 350jährigen Jubiläums der Anstalt*, Trier 1913, S. 66–170, hier S. 117.

³¹ Andreas Heinz, „John Gibbons (1546/47?–1589). Ein englischer Germaniker als Rektor des Trierer Kollegs“, in: *Die Gesellschaft Jesu und ihr Wirken im Erzbistum Trier. Katalog-Handbuch zur Ausstellung im Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Trier 11. September 1991–21. Oktober 1991* (Quellen und Abhandlungen zur Mittelrheinischen Kirchengeschichte, Bd. 66), Mainz 1991, S. 297–301.

derholen, als seine Schwägerin, Maximiliana von Bayern, zu Besuch war.³² Franz Körndle argumentiert, dass Lasso seine Theaterchöre für diese Aufführung(en) schrieb, und in Anbetracht der engen familiären, religiösen und politischen Beziehungen zwischen München und Graz ist dies nicht unwahrscheinlich. Herzog Wilhelm V. und Erzherzogin Maria von Innerösterreich tauschten sich oft über musikalische Angelegenheiten aus, und mehrmals bat Maria ihren Bruder ausdrücklich um Werke Orlando di Lassos. Er erkundigte sich seinerseits am 8. August 1589, „Wie die Comedj abgangen, will ich gern hörn“,³³ was ein besonderes Interesse gerade an dieser Aufführung zeigt; offenbar war Schwester Maximiliana noch nicht nach München zurückgekehrt, um Bericht zu erstatten.

Die nächste Aufführung des *Christus Iudex* ist 1603 in Olmütz belegt, wo sich eine deutschsprachige Perioche erhalten hat, die dem Bischof von Olmütz, Kardinal Franz Seraph von Dietrichstein, und dem Landeshauptmann von Mähren, Ladislaus Berka von Dubà, sowie den Adligen und Landständen gewidmet ist.³⁴ Der Erfolg war so groß, dass das Stück auf Bitten der Herren hin wiederholt werden musste und noch größeren Beifall erzielte.³⁵ Die adlige Unterstützung, die alle zeitgenössischen Quellen betonen, belegt, dass die Vorstellung nicht nur schulischen, sondern religionspolitischen Zwecken diene. Bischof Franz Seraph trieb energisch die Gegenreformation in der überwiegend lutherischen Stadt voran, in der es 1602 nur 172 Bürger gab, die sich als Katholiken identifizierten. Er verwies die protestantische Geistlichkeit der Stadt, bedrohte evangelische Bürger, die außerhalb der Stadt Gottesdienste besuchten, mit dem Verlust ihres Eigentums und ließ von Landeshauptmann Berka einen rein katholischen Stadtrat besetzen. 1603 wurde außerdem die Kommunion unter beiderlei Gestalt verboten.³⁶ Kein Wunder, dass die Perioche die Ecclesia, die zu Beginn des ersten Aktes mit Glaube, Hoffnung und Liebe auftritt, ausdrücklich als die „streitbare Kirch, auff Erden“ bezeichnet. Den Chören wurde offenbar besonderes Gewicht beigemessen, denn

³² Die Beschreibung aus dem verlorenen Jahresbericht zitiert Körndle, „Jesuits and Theatrical Music“, S. 491.

³³ Bertha Antonia Wallner, *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit*, München 1912, S. 103.

³⁴ *Drama Christus Iudex*, Olmütz 1603. Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München, 4 Bavar. 2197, I#Beibd. 83.

³⁵ *Annuae Litterae Societatis Iesu. Anni M.DC.III*, Douai 1618, S. 355: „Tragicomoedia de extremo iudicio die, in celeberrima Procerum Prouincia, ad iudicia publica congregatorum corona, in scenam data; ea Academiae nostrae commendatione, vt repetitam magnis principum virorum precibus, non par modo, sed multo etiam maior applausus fuerit consecutus.“

³⁶ Tomáš Parma, „The Stormy Path to a Single Religion“, in: Antonín Kalous (Hrsg.), *The Transformation of Confessional Cultures in a Central European City: Olomouc, 1400–1750*, Olomouc 2015, S. 95–120, hier S. 96–97.

CHORVS TRAGICO MOEDIAE, DE EXTREMO IVDICIO EXHIBITÆ

OLOMVTII A IVENTVTY ACADEMICA.

CHORVS PROPHE- TARVM.

Post Primum Actum.

*DEPLENTVM IMMENENTES
moribus saluantes per Antichristum, & pios
sua sperare subitum. Euxorum cum et
malis feriores euadant, CHRISTO
Ecclesiam suam protegente.*

Flemus extremos hominum labores:
Flemus in finem properantis sui
Funera, & iam jam quantanda feno

Regna tumultu.
Vltima, en, orbem laceant ruentem.
Fata, que nostris pedes canebant:

Amulus *CHRISTI* populos, & arces
Obsidet armis.
Heu quis insanam rabiem Tyranni?

Quis truces bello fugiat cohortes?
Nuda hinc, illinc furit, & per vbes
Fulminat ensis.

Sed quis hinc demens apitas furores?
Arma quid *Dius* inimica versas?
Non ruent vllis agitara bellis

Castra piorum.
Regiam *CHRISTI* bene firma cautes
Sustinet: non has metuit procellas,
Non times, quamquam cumalata plenis

Fulmina nubibus.
Cimba quam pontus, Zephyriq; iactant,
Fluctuat, sed non superanda fluctu est.

Quo ruat casu, Pelagi potentem.
Nuda *Magistrum*?
Sate: nil *CHRISTI* soboliti timendum.
Anchor ad pugnam *D EVS* est, & idem.
Militi fello meritis in astra
Reddet honores.

CHORVS PARTIM PROPHETARVM, PARTIM SYBILLARVM.

Post secundum Actum.

*TRAGEDICENTVM ANTICHRISTI
In necem, vindictam de impijs, &
castitatem vniuersi.*

Heu quis armorum furor in Tyranno est!
Saur intereo similis colubro,
Inq; Diuorum jugulos ab alta

Sibilar arce.
Cur datum monstro lacerare *Dius*?
Caele cur Vatum temerare dextram?
Magne cur rerum fator, in tuorum,
Funere cessas?

Flura sed posthac minime licebunt
Somites ceder furore impiorum.
Vltus, & ponent male vendicatas
Orbis habenas.

Jam satis longo rabies nocentium,
In mare, & terras dominatur axo:
Nunc *D EVS* s terras Ercho coercens,
Secrepta repositet.

Ipe, qui ferro est populatus aras,
Cede qui *Diuum* acclerant enses,
Caelum longe meliore dextra
Concidet ictus.

Frugibus rapis vltabit Auster
Anas: nutabit tremefacta cellus:
Decident colles: valida fatiscunt
Grandine sylvar.

Horridus et aeris fabricis tonabit,
Et dabit nimbos pluuiosis ether:
Atra nox caelum, rutilosq; celi
Occulet ignes.

Et ruent ignes alij per orbem.
Quis mare & tellus putris in fauillam.
Concidunt. Has, has meruere clades,
Facta nocentium.

HYMNVS ENOCH ET ELIAE.

IN TERTIO ACTV.
ASCENDENTVM IN COELVM.

Ad te perenne gaudium,
Retumq; summus arce fex,
Cursum per auras tendimus,
Lati trophæis hostium.

En, fracta tororum manus:
Pallet Tyrannus impotens:
Durus cohoret carnifex:
Fusi per auras milites.

Mens, vis, furor mortalium.
Sunt læna, si pugnent *D EVS*.
Ergo ima summis pareant,
Terris Olympus imperet.

CHORVS ANGE- LORVM.

Post tertium Actum.
*DEPLORANTVM MISERABLEM
mortalem vitam, & deformatam cladibus,
& igne terra faciem, vacuumq; pe-
nitus habitatoribus.*

T Ragicorecti Syrmate Coelites,
Hominum generi damus inferias,
Fatisq; populis vltima pafis,
Canimus tristi carmine nenas.

Hæc loca quondam pinguis frugibus,
Gelida circum fronde virebant,
Vernabat humus candida lilijs,
Spiciante per hæc rura Faunio.

Hic belligeras alta per vbes,
Stercerant altis moenia pinnis,
Hic sparfa crocis arria Regum,
Molleq; choris molibus aula.

Nunc præcipiti turbine rerum,
Ambusta iacent omnia flammis:
Luridus agros fumus obambrat,
Cinereq; ducum curribus incubant.

Vidua gemunt arua colonis,
Telliq; suos plorat alumnos:
Hominum questus funera Tiran.,
Caput horrenti condidit vmbra.

Heu gens hominum, cognata *D EVS*,
Et præsidjs credita nostris,
Heu quam subitis cladibus occidit,
Et fusa dedit corpora campis!

Nullus superest incola terris,
Sibi qui vacuus arclerant enses,
Quisq; relicta occupet vbes.
Ex innumera gente superites

Non vllus adeft, qui sparfa legat,
Condatq; pius membra sepulchris.
Genuit populos, sluitq; dies
Non vna; dies vna peremit.

Illa fit vnam summa laborum,
Nec mors iterum leuior infer:
Sed quam peperit mors vna lum.,
Altera longo nutrit axo.

CHORVS NOCENTVM Post quartum Actum.

*DEPLORANTVM MALVM
damnationis sue ab ipso remedio.*

Heu quos dabimus miseranda cohors
Gemitus, tanto funere dignos!
Heu quis ab imo pectore luctus,
Mala nostra pari diluat vnda!

Quo delictis neficia vinci,
Nostra libido cessit, & auri
Vefana fames? quo blanda Venus?
Quo rapus honor, rapta fuxplex?

Alia vefat fortuna vices:
Alius rerum nascitur ordo:
Vefat in tristes gaudia luctus,
Vefat in luctus Cythera a chelys.

Erepta cohors fida foelalum,
Nullus amicos conjugat amor:
Obliua fuis conjugis vxor,
Natiq; fuis auula parens.

Mens male confecta terrore labor:
Fremet hinc, atq; hinc, agmen *Auerni*:
Capiti Iudex imminet atrox:
Mugit ab imo Tartarus antro.

Cur hæc miseris inuila parens
Dedit ingrata lumina vice?
Cur in fates nulla vorante
Flamma, nec haufit *Noricus* enfis.

Scindire vestes flebile vulgus:
Tundite crebris pectora pugnis:
Lacerate comas: tollite questus:
Hæc vna licent gaudia nobis.

CHORVS BEATORVM IN ASCENSV.

Sub finem quinti Actus.
*CANTENTVM DEO LAVDES,
qui ipfos reges sui conferto fecerat.*

Tibi Progenies vnica Patris,
Magnæq; Pater maxime, Proles,
Damus argute pectine laudes,
Tremuloq; Chelym verberet plectimus.

Tu, quas vefat fydera mundus,
Tu, quas fruges daxala tellus
Alit, & quocunq; pontus, & æther
Collibent, nostros condis in vntus.

Tu, nostros *D EVS* in iudis artus,
Paffusq; necem crimina diluis.
Cruce tu victus, vincis *Auernum*,
Imofq; Patres carcere vindicatas.

Dum nos Erchi monstra lacerent,
Tus nos clypeo dextera teuir:
Dum iussa darent impia Reges,
Tu, iussa dabas temerare Regum.

Tu multa inter millia lectos,
Tibi nos focios in fcepta vocas.
Ergo sequimur quocunq; stralis
Et fista tibi carmina pangimus.

OLOMVTII, Ex Officina Typographica Georgij Handely.

ANNO: M. DCIII.

Abb. 1: Chöre aus De Extremo Iudicio (Christus Iudex), Olomouc / Olmütz 1603. Studienbibliothek Dillingen, Thesenblatt-Sammelband XV und 134, fol. 136.

ein Einblattdruck, der in der Offizin Georg Handls (dem Bruder des Komponisten Jacobus Gallus) erschien, gibt ihre Texte in repräsentativer Form wieder.

Interessanterweise handelt es sich um die Texte der sechs von Lasso vertonten Chöre, allerdings haben hier *Flemus extremos* und *Heu quis armorum* neun bzw. acht Strophen, im Gegensatz zu den Lasso-Chören mit jeweils sechs. Außerdem wird auf dem Einblattdruck (aber nicht in der Perioche) *Heu quis armorum* Propheten wie Sibyllen zugewiesen, und der Hymnus *Ad te perenne gaudium* wird nur von Enoch und Elias gesungen (Johannes ist im Personenverzeichnis nicht genannt). Falls also in Olomouc Lassos Chöre noch einmal zum Einsatz kamen, hätte die „realistische“ Dreistimmigkeit von *Ad te perenne gaudium* dem Bühnengeschehen widersprochen.

Der eigentliche Spieltext aus Olomouc hat sich offenbar nicht erhalten; umgekehrt gibt es in süddeutschen und österreichischen Bibliotheken vier Quellen, die sich nicht eindeutig bestimmten Aufführungen zuordnen lassen. In der Studienbibliothek Dillingen findet sich eine Sammelhandschrift (XV 219), die den römischen Text in Hexametern und nicht die unten besprochene Umdichtung in jambische Senare dokumentiert.³⁷ Die Aufführung eines Weltgerichtsdramas ist in Dillingen nicht belegt,³⁸ und möglicherweise dienten einige der Sammelhandschriften eher als Inspirationsquellen und Arbeitsvorlagen für die Patres, die sich dichterisch betätigten. Während die Dillinger Handschrift noch im 16. Jahrhundert niedergeschrieben wurde, stehen zwei weitere Textzeugnisse außerhalb des hier relevanten Zeitraums: Aufführungsvermerke verweisen die Münchner Handschrift Clm 24671, die Tuccios Stück auf fol. 91^v–129^r enthält, in die Mitte des 17. Jahrhunderts und nach Hall in Tirol; die Handschrift der Österreichischen Nationalbibliothek Cod. Vind. 13918 gehört erst ins 18. Jahrhundert. Damit bleibt die Handschrift der Bayerischen Staatsbibliothek München Clm 19757/2, die auf S. 23–119 das hier anonym, ohne Titelseite oder Personenverzeichnis überlieferte Weltgerichtsdrama in einer eigenständigen Textfassung enthält. Diese Version wurde erstmals von Karl Reinhardtstöttner³⁹ und nachdrücklicher von Fidel Rädle mit dem Stück identifiziert, das 1597 zur Amtseinführung Bischof Philipps von Bayern in Regensburg aufgeführt wurde.⁴⁰ Die Provinzgeschichte des Ignatius

³⁷ A. Dürrwächter, „Aus der Frühzeit des Jesuitendramas. Nach Dillinger Manuskripten“, *Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen* 9 (1896), S. 1–54, hier S. 38–40.

³⁸ Jean-Marie Valentin, *Le Théâtre des Jésuites dans les Pays de Langue Allemande. Répertoire Chronologique des Pièces Représentées et des Documents Conservés (1555–1773)*, Bd. 1, Stuttgart 1983. Für den 5. November 1603 ist in Koblenz noch die Aufführung eines Antichrist-Dramas dokumentiert, vgl. S. 56.

³⁹ Karl Reinhardtstöttner, „Zur Geschichte des Jesuitendramas in München“, *Jahrbuch für Münchener Geschichte* 3 (1889), S. 53–176, hier S. 85–86.

⁴⁰ Fidel Rädle, „Italienische Jesuitendramen auf bayerischen Bühnen des 16. Jahrhunderts“,

Agricola nennt aber lediglich ein Drama „unseres“ Wolfgang Starck, das von der klagenden Kirche in Trauerkleidern eröffnet wird.⁴¹ Die trauernde Kirche tritt allerdings auch in der ersten Szene der römischen Fassung auf, während die (nach dem Aufbewahrungsort benannte) „Münchner“ Fassung außer der Kirche auch Papst und Kaiser auf die Bühne bringt. Die politische Aussage des Vorspiels aus Clm 19757/2 hätte freilich in den konfessionellen Kontext Regensburgs und die politische Lage der 1590er-Jahre gepasst. Zunächst schildert die Kirche die Bedrängnis, in die sie in Ägypten und Griechenland durch die Expansion des Osmanischen Reichs, in „Germania“ und England durch die religiöse Zwietracht („Jezabel Britannica“) geraten ist. Dann beklagt der Papst, dass er zum Hüter der Christenheit bestellt wurde, aber gegen die Machinationen des Antichrist ohnmächtig sei: „nulla fides, nullumque fas, nulla pietas, nec ulla religio“.⁴² Der Kaiser sieht sich ebenfalls machtlos; die Fürsten führten Krieg gegen die Kirche, man könne Freund und Feind nicht mehr unterscheiden und er habe keine militärische Gewalt, eine Entscheidung zu erzwingen. Daraufhin bricht Ecclesia in die Klage „Ah dolor nulli, similis dolori“ aus, in der sie Christus in vier sapphischen Strophen bittet, sich seiner Braut zu erbarmen. Wie Irmgard Scheitler überzeugend dargelegt hat, markiert im frühneuzeitlichen Drama ein Wechsel des Metrums zur lyrischen Form den Übergang vom Sprechen zum Singen.⁴³ Dies wirft die in der Forschung oft übersehene Frage auf, wie derartige Soloszenen, die im Jesuitendrama des 16. Jahrhunderts nicht selten sind, musikalisch umgesetzt wurden, falls eine realistische Wiedergabe durch den Schauspieler der Rolle überhaupt intendiert war. Auffallend an diesem Prolog ist die Machtlosigkeit der irdischen Herrscher, die mit wenig schmeichelhafter Direktheit vorgeführt wird. Im Gegensatz dazu schöpft, laut Agricola, die Regensburger Ecclesia Trost aus der Ankunft Kardinal Philipps; von diesem ist aber in Clm 19757/2 nicht die Rede.

in: Richard J. Schoeck (Hrsg.), *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis. Proceedings of the Fourth International Congress of Neo-Latin Studies* (Medieval & Renaissance Texts & Studies 37), Binghamton, New York 1985, S. 303–312, hier S. 304–305. Rädles Hypothese ist bei den Herausgebern des *Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici* (vgl. unten Fußn. 56) zur Gewissheit geworden.

⁴¹ Ignatius Agricola, *Historia Provinciae Societatis Jesu Germaniae Superioris. Pars Secunda: Ab Anno 1591. ad 1600*, Augsburg 1729, S. 186–187: „Drama, quod Wolfgangus noster Starkius composuerat, illic datum est; coeptum ab lamentis Ecclesiae calamitates suas, quas tum patiebatur sanè maximas, pullo habito deplorantis, desinens tamen in gaudia, solatiaque ex Aurora, quae purpura coruscans & ostro, non nisi laeta, faustaque in Philippo Cardinali praenuntiabat.“ Das „unser“ bezieht sich wohl eher auf die oberdeutsche Provinz als auf Regensburg; Starck wirkte in diesen Jahren an der Universität Ingolstadt.

⁴² D-Mbs Clm 19757/2, S. 24.

⁴³ Irmgard Scheitler, *Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*, Bd. 2: *Darstellungsteil*, Beeskow 2015, S. 11.

Die politische Akzentuierung der Münchner Fassung unterscheidet sich stark von den poetologischen Erörterungen in Tuccios römischem Prolog. Während ich hier einen genauen Vergleich der beiden Fassungen nicht leisten kann, lässt sich doch konstatieren, dass die transalpine Version mit ihren jambischen Szenen insgesamt kompakter, direkter und schmuckloser ist. Während zum Beispiel in der römischen Fassung Christus im fünften Akt Hierobeam seine Verfehlungen in eleganten Hexametern vorhält, die nur durch die Fußnote als Paraphrase des Matthäusevangeliums identifiziert werden, verwendet der deutsche Bearbeiter direkt den biblischen Wortlaut der Weltgerichtsankündigung in Kapitel 25, einschließlich des mahnenden „Wahrlich, ich sage euch: Was ihr einem von diesen meinen geringsten Brüdern getan habt, das habt ihr mir getan.“⁴⁴ Auch Anklänge an liturgische Texte sind in der Münchner Fassung häufiger, während Tuccio komplexe mythologische Anspielungen einsetzt. Beiden gemeinsam ist die pädagogische Zielsetzung, die aber einerseits die ethische Nutzenanwendung, andererseits den Erwerb rhetorischer Gelehrsamkeit akzentuiert. Dies scheint regionale Vorlieben zu reflektieren, da Paul Hoffäus 1578 in einem Brief an den Ordensgeneral bemerkte: „Die deutschen Fürsten finden mehr Gefallen an der Pracht der Komödien und einer großen Zahl von Darstellern als an Kunst und langen Reden.“⁴⁵

Den sprachlichen Glanz von Tuccios Original bewahren die Chöre, die genau der römischen Fassung entsprechen. Lediglich *Flemus extremos* rückt mit der Verschiebung der Grenze zwischen erstem und zweitem Akt weiter nach vorne (was den zweiten Akt der Münchner Fassung stark dehnt), und der Schlusschor *Tibi progenies* ist, wie Franz Körndle bemerkt hat, in zwei Teile geteilt: Zwischen die erste und die zweite bis fünfte Strophe des Chores schiebt sich das „Nachspiel“ der Verdammten, hier zusätzlich mit den Christenverfolgern Diokletian und Maxentius. Dadurch schließt die Münchner Fassung mit einem musikalischen Höhepunkt, während die römische Fassung den Anschluss eines Epilogs oder der akademischen Preisverleihung offenlässt. Beide Kompositionen Lassos respektieren diese Einteilung und ermöglichen eine Unterbrechung: Die fünfstimmige Version vertont jeden Vers separat, während die sechsstimmige Version in drei Teile (Strophen 1, 2–3, 4–5) zerfällt. Nicht in allen Aspekten hat sich Lasso jedoch so eng an die Vorlage – ob die römische oder die Münchner Fassung – gehalten. Die Tatsache, dass er einige der lyrischen Passagen nicht vertonte, wirft ein Licht auf die künstlerischen Entscheidungsprozesse des Komponisten (eine Übersicht der Chöre findet sich im Anhang als Tabelle 3). Neben den Soloszenen der *Ecclesia* im ersten und dem Lied des Märtyrers Melchias im zweiten Akt ließ Lasso

⁴⁴ Tuccio, *Christus Ivdex*, S. 90–90 bzw. D-Mbs Clm 19757/2, S. 110–111.

⁴⁵ Duhr, *Geschichte der Jesuiten*, S. 352.

auch den ersten Prophetenchor *Quas tibi laudes meritas canemus* aus, den Enoch, Elias und Johannes vor ihrer Hinrichtung zu singen hätten.⁴⁶ Außerdem übergang Lasso den Chor der bekehrten Juden im dritten Akt, *Parce qui coeli moderaris arces*, der mit dem knienden Volk auf der Bühne einen opernhafte Höhepunkt dargestellt hätte. Beide Chöre hätten sich natürlich dank des sapphischen Versmaßes, das in der Theaterdichtung Standard war, durch präexistente Kompositionen ersetzen lassen können. Wahrscheinlicher ist aber, dass Lasso (oder der Spielleiter) den dritten Akt nicht mit musikalischen Einlagen im gleichen Versmaß – zwei Prophetengesängen, Chor der Juden und abschließendem Engelschor – überfrachten wollte.

Parce qui coeli moderaris arces,
Parce nec dignis quatiā nocentes
Cladibus, iustas pietas rogamus
Leniat iras.

Verschone [uns], Herrscher der himmlischen Festungen; verschone uns, dass du nicht mit verdienter Zerstörung die Schuldigen zittern machst; wir bitten, dass dein Pflichtgefühl deinen gerechten Zorn mildern möge.

Aspice ante aras populum gementem,
Aspice effusas laceris puellas
Crinibus, vinci patiāre tandem
Suplice vulgo.

Sieh vor den Altären das klagende Volk, sieh die Mädchen hingestreckt mit zerrauten Haaren, du leidest gebunden zu werden mit dem kniefälligen Volk.

Id rogant maesto gemitu parentes
A quibus nostri generis propago est.
Sancta maiorum pietas nepotes
Crimine solvat.

Dies bitten mit traurigem Seufzen die Eltern, von denen der Schössling unseres Volkes ist. Die heilige Frömmigkeit der Mehrzahl erlöse die Nachfahren von ihrem Verbrechen.

Tu patris summi veneranda proles
Immemor tandem Solymi furoris
Parce et antiquae redeant precamur
Foedera pacis.

Du, verehrungswürdiger Sohn des höchsten Vaters, verschone [uns], nicht eingedenk des Zorns des Göttersohnes, und – so bitten wir – mögen die alten Friedensverträge zurückkehren.

Nostra te ferro temeravit audax
Dextra, tu nostrum facinus piabas;
Tollat Hebraeum scelus ille manans
Ex cruce sanguis.

Unsere vermessene Rechte hat dich mit Eisen verwundet, du hast unsere Tat entschuldigt. Der vom Kreuzesblut Triefende hebt das Verbrechen der Hebräer auf.

Tabelle 2: Chor der bekehrten Juden, 3. Akt, 4. Szene, *D-Mbs Clm* 19757/2, S. 77–78.

Andererseits vertonte Lasso die Schlusschöre des dritten, vierten und fünften Akts, die in anspruchsvolleren anapästischen Dimetern gehalten sind, jeweils zwei Mal. Da sich seine Produktivität im letzten Lebensjahrzehnt anscheinend verlangsamte,⁴⁷ hätte er die zweiten Versionen wohl kaum aus rein musikalischen

⁴⁶ Körndle, „Ad te perenne gaudium“, S. 70.

⁴⁷ Da dieses Problem einer eigenen Studie bedürfte, müssen hier einige Andeutungen genügen. Die Mehrzahl der Stücke, die in der zweiten Hälfte der 1580er-Jahre als Neuerscheinungen

schem Interesse geschrieben, sondern für eine erneute Aufführung, zum Beispiel die Wiederholung des *Christus Iudex* in Graz im Beisein Maximilianas von Bayern, oder sogar für eine Aufführung in München.⁴⁸ Die Reihenfolge der Alternativkompositionen ist eine Überlegung wert, und da Lassos Interesse an musikalischer Zyklusbildung belegt ist, z. B. in den *Prophetiae Sibyllarum*, den Hymnen der 1580er-Jahre und den *Lagrime di San Pietro*, erscheint es legitim, auch die Chöre des *Christus Iudex* in ihrer Abfolge auf Variation, Kontrast und Steigerung hin zu untersuchen. Der erste Chor, *Flemus extremos hominum labores*, vereitelt eine übergreifende modale Strategie sämtlicher Stücke, da er als einziger einen „tonal type“ auf E repräsentiert. Wie bei Vertonungen sapphischer Strophen üblich, tragen halbe und Viertelnoten die Deklamationssilben; lediglich die Klagen „Flemus“ und „Heu quis insanam“ (Mensuren 1–2 bzw. 21) sind deutlich gedehnt, und zu Beginn der sechsten Strophe deuten Synkopen das Wüten des Sturms an. Lasso setzt den Wechsel von voller Sechsstimmigkeit und vierstimmigen Hoch- und Tiefchören strategisch zur Belebung der Faktur ein: Während *Flemus extremos* sechsstimmig beginnt, finden im Sibyllenchor *Heu, quis armorum* die vierstimmigen Teilchöre erst am Ende der ersten Strophe zusammen. Die Deklamation dieses ebenfalls sapphischen Gedichts ist noch straffer als im Prophetenchor und respektiert meist Strophen- und Zeilengrenzen; lediglich in der letzten Strophe setzt die Vollstimmigkeit bei „Iam, iam“ in der Zeilenmitte mit besonderer Emphase ein. Beide Chöre bewegen sich im Rahmen des etwa von *O decus celsi* her bekannten Theaterstils, auch wenn die rhythmische Belebung und der Einsatz verschiedener Stimmgruppen hier feiner differenziert sind. Während diese beiden Chöre durchkomponiert sind, ist der dreistimmige

nungen gedruckt wurden, findet sich in früheren Handschriften, z. B. die Magnificat und Messen der *Patrocinium musices*-Bände von 1587 und 1589, sowie die in Paris gedruckten Messen. Größere Bestände (vermutlich) neuen Repertoires enthalten nur die *Madrigali* (Nürnberg: Katharina Gerlach, 1587), die mit Rudolph di Lasso zusammen veröffentlichten *Teutschen Psalmen* (München: Adam Berg, 1588) und die Sammlung *Neue Teutsche und etliche Frantzösische Gesäng mit sechs Stimmen* (München: Adam Berg, 1590). Danach setzt – möglicherweise wegen Lassos gesundheitlichem Zusammenbruch – die Herausgabe neuer Werke völlig aus bis zu den *Cantiones Sacrae Sex Vocum* (Graz: Widmanstätter, 1594), die einen der *Christus-Iudex*-Chöre enthalten. Posthum erschienen sind schließlich die *Lagrime di San Pietro* (München: Adam Berg, 1595) aus Lassos letzter Lebenszeit; seine Vorrede datiert auf den 24. Mai 1594, exakt drei Wochen vor seinem Tod am 14. Juni 1594. Vgl. Horst Leuchtman, Bernhard Schmid, *Orlando di Lasso. Sämtliche Werke. Supplement: Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, Bd. II: *Katalog 1578–1687*, Kassel, Basel, 2001.

⁴⁸ Franz Körndle, „Orlando di Lasso und das Theater der Jesuiten“, unveröffentlichter Aufsatz zitiert in Peter Bergquist, „Introduction“, in: Orlando di Lasso, *The Complete Motets 21: Motets for Three to Twelve Voices from the Magnum Opus Musicum* (Munich, 1604), Middleton/Wisconsin 2006, S. xiii–xxiv, hier S. xxiii.

strophische Satz *Ad te perenne gaudium* formal anspruchsloser, aber durch seine „naturalistische“ Besetzung für zwei Tenor- und eine Bassstimme interessant, die den Propheten Enoch, Elias und Johannes zugewiesen sind. Es fällt auf, dass die beiden Oberstimmen sich im engen Ambitus einer Sext bzw. einer Non bewegen, möglicherweise ein Hinweis darauf, dass zwei der Schauspieler ihre Stärke in den Dialog- und Predigtszenen und nicht im Gesang hatten.

Die beiden Versionen des Engelschors *Tragico tecti syrmate* könnten unterschiedlicher nicht sein. Die fünfstimmige Fassung ist fast durchweg in einem kompakten, vollstimmigen Satz geschrieben, ohne die sonst übliche Kontrastierung von Hoch- und Tiefchören. Jede Strophe setzt mit homophoner Deklamation ein, die sich erst im weiteren Verlauf rhythmisch belebt, und schließt mit einer vollen Kadenz und Doppelstrich. Lasso hatte auch hier sicherlich die Bühnenpraxis im Auge, da die Engel nicht, wie die Propheten und Sibyllen, das Geschehen von außen kommentieren, sondern im dritten Akt selbst auf der Bühne stehen. Die kleingliedrige Form erlaubte es den jugendlichen Sängern – der Chor ist überwiegend mit hohen Stimmen besetzt – in den sie umtobenden Flammen und Wassergüssen ihren Klagegesang sicher vorzutragen. Die Besetzung der zweiten Version von *Tragico tecti syrmate* bildet noch „naturalistischer“ die über dem Chaos schwebenden Engelsstimmen ab, mit einem sechsstimmigen Voci-pari-Satz, dessen ‚Bassus‘ im c3-Schlüssel notiert ist und nie unter e herabsteigt, während die beiden Cantus-Stimmen auf g² einsetzen und bis zum a² aufsteigen.⁴⁹ Mit 83 Mensuren ist die sechsstimmige Fassung deutlich breiter angelegt als die fünfstimmige (53), obwohl sie nur vier statt fünf Textstrophen umfasst. Voll- und geringstimmige Passagen kontrastieren, nach der durchgehend sechsstimmigen ersten Strophe, auch hier, doch der zweite Teil beginnt mit einer regelgerechten Imitation, und die Faktur ist durch vorgezogene oder nachgeschobene Einsätze einzelner Stimmen besonders in der Schlussstrophe so weit aufgelockert, dass das anapästische Metrum nicht mehr erkennbar ist. Entweder konnte sich Lasso hier auf besonders sichere Sängerschauspieler verlassen, oder er rechnete mit einer Ausführung hinter den Kulissen, wo sich die Musiker, unterstützt von begleitenden Instrumenten, ganz auf die Wiedergabe dieser komplexen Motette konzentrieren konnten.

In seiner Ausgabe der *Magnum Opus Musicum*-Motetten vermutete Peter Bergquist, die größer besetzten Chöre seien, da „more elaborate, more ‚motet-like‘“, nach den kleiner besetzten entstanden.⁵⁰ Legt man allerdings musikalische Komplexität als Maßstab an, trifft Bergquists Vermutung nicht auf den Chor der Verdammten *Heu quos dabimus* zu. Die siebenstimmige Version vertont alle sieben

⁴⁹ Ich danke Laurie Stras für ihre Beobachtungen zu dieser Voci-pari-Komposition.

⁵⁰ Peter Bergquist, „Introduction“, S. xv.

Strophen, ist aber mit 105 Mensuren kompakter angelegt als die sechsstimmige mit 114 Mensuren für sechs Strophen. In beiden Chören kehrt Lasso zum Kontrast voll- und teilstimmiger Abschnitte zurück, die die Zeilen- und Strophenordnung artikulieren, wobei die doppelchörigen Effekte in der siebenstimmigen Fassung klarer hervortreten. Die sechsstimmige Version stellt sich dagegen konsequenter den Herausforderungen des Gedichts. Schnelle Fakturwechsel geben den rhetorischen Fragen der Verdammten ihre Eindringlichkeit (M. 28–37), enden aber oft mit trugschlüssigen (M. 11, 37, 91) oder schwachen Kadenzen (M. 86, 93). Die einzige dreistimmige Passage „Cur infantes nulla voravit flamma“ (M. 86–91) wird von den drei höchsten Stimmen gesungen, und energische Rhythmen und kleingliedrige Besetzungswechsel verdeutlichen, wie die Verdammten ihre Gewänder zerreißen und Haare raufen („Scindite vestes“, „lacerate comas“, M. 94 ff. und 103 ff.). Lasso greift zu *musica ficta*, um am Ende des ersten Teils im Wortsinn Freude in Trauer, Harfenklang in Jammern zu ‚verwandeln‘. Nach der Eintrübung zu einer c-moll-Klanglichkeit bei „luctus“ (M. 51) erzwingt er bei „gemitus“ (M. 53–54) durch as in Cantus 1 und Bassus As-Dur, und nur eine sehr schnelle harmonische Bewegung ermöglicht es, die *Prima Pars* auf C abzuschließen. Noch stärker ist der harmonische Kontrast am Ende der fünften Strophe, die mit dem Tiefton Es im Bassus („Tartarus“) und dem verlorenen Echo „antro“ in den Oberstimmen auf einem Es-Dur-Klang schließt (M. 75–76). Die sechste Strophe setzt nach einer Generalpause vierstimmig in hoher Lage ein und erreicht über B-F-d zwei Mensuren später einen E-Dur-Klang; nur über den Querstand h-b in Mensur 81 kann F-Dur zum Zeilenschluss wiedergewonnen werden. Bei der zweiten Auseinandersetzung mit *Heu quos dabimus* verlor Lasso, wie bei *Tragico tecti syrmate*, die poetische Form und die Bühnenpraxis aus den Augen und ließ sich vom rhetorischen Potential des „Fletus infernalis“ inspirieren. Die Tendenz zur Aufgabe einer kompakten Faktur lässt sich, wie schon angedeutet, auch beim Schlusschor *Tibi progenies* beobachten: Die fünfstimmige Version ist mit 89 Mensuren deutlich kürzer und setzt, wie die fünfstimmige Version von *Tragico tecti syrmate*, nach jeder Strophe eine deutliche Zäsur. Die längere, sechsstimmige Fassung mit 106 Mensuren überspielt zum Beispiel den Übergang von der zweiten zur dritten Strophe; auch ist die Deklamation stärker aufgelockert, allerdings ohne offensichtliche Tonmalerei. Beide Chöre bringen in ruhigem g-Modus das Drama zu einem würdigen Abschluss.

In ihrer Ausdehnung, satztechnischen Komplexität und rhetorischem Anspruch lassen die *Christus-Iudex*-Chöre die aus anderen Jesuitendramen bekannten Musikstücke hinter sich. Trotzdem wäre es zu kurz gedacht, dies allein Lassos überlegener künstlerischer Gestaltungsfähigkeit zuzuschreiben, denn praktisch alle anderen Theaterkompositionen des 16. Jahrhunderts haben sich als Einschübe in Textbüchern erhalten, wo für die Aufzeichnung längerer Kompositionen

weder Platz noch Interesse gewesen wäre.⁵¹ Lassos Theaterchöre (zu denen vielleicht auch *Momenta quaevis temporis* und *Vos quibus rector* gezählt werden dürfen⁵²) fanden glücklicherweise ihren Weg in die von seinen Söhnen veranstalteten posthumen Ausgaben; lediglich *Heu quis armorum* wurde noch zu Lebzeiten in den *Cantiones sacrae sex vocum* (Graz: Widmanstetter 1594) veröffentlicht und wahrscheinlich von dort in die Orgeltabulatur D-Mbs Mus.ms. 263 aus Kloster Irsee übernommen. Dass Lasso den Sibyllenchor und nicht, wie Bergquist sich wundert,⁵³ einen der „motettenhafteren“ Chöre auswählte, lag an der Besetzung des Stücks: Sämtliche Chöre der *Cantiones sacrae* sind sechsstimmig mit verdoppeltem Cantus und Tenor besetzt, und von den Theaterchören zeigt nur *Heu quis armorum* dieses Profil. Je ein Chor erschien in den Motettendruckten, in denen Werke der Söhne mit Kompositionen ihres Vaters alternieren:⁵⁴ Ferdinand di Lasso nahm die fünfstimmige Fassung von *Tragico tecti syrmate* in seine *Cantiones quinque vocum* auf (München: Adam Berg 1597), und Rudolph di Lasso veröffentlichte die sechsstimmige Version von *Heu quos dabimus* in den *Cantiones sacrae sex vocibus* (München: Nikolaus Heinrich 1601). Beide Lasso-Söhne wählten also eine der doppelt komponierten Motetten, jedoch nicht die *Tibi progenies*-Vertonungen, die – zusammen mit den übrigen *Christus-Iudex*-Chören – erst 1604 im *Magnum Opus Musicum* erschienen. Dennoch gab es möglicherweise schon vorher eine Möglichkeit, die Stücke zu hören, da sich der Chor der Seligen auch am Ende des Festdramas *Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavariae* findet,⁵⁵ das am 7. und 11. Juli 1597 anlässlich der Weihe der Münchner Jesuitenkirche aufgeführt wurde. Dort ist Tuccios Gedicht zwar auf die Strophen eins, vier und fünf reduziert, wird aber dafür zweimal, nämlich in der neunten und in der zehnten

⁵¹ Beispiele aus Dillingen und Regensburg bringt Körndle, „Between Stage and Divine Service“, S. 484–486; Christian Erbachs vierstimmiger Satz *Ter maximo, ter optimo* für Matthäus Raders *Didymus* ist abgedruckt in Alexander J. Fisher, *Music and Religious Identity in Counter-Reformation Augsburg, 1580–1630* (St Andrews Studies in Reformation History), Aldershot 2004, S. 162–163.

⁵² *Vos quibus rector* stammt aus dem Schlusschor des 3. Aktes von Senecas Tragödie *Thyestes* und wurde, wie David Crook spekuliert, vielleicht in eine Theaterraufführung etwa an einem Jesuitengymnasium, wo Seneca als Modell für zeitgenössische Dramen geschätzt wurde, eingefügt. *Momenta quaevis temporis* folgt im *Magnum opus musicum* unmittelbar den Tuccio-Chören was (wie seine poetische Form) ebenfalls auf die Bühne hinweist. Vgl. David Crook, „Introduction“, in: Orlando di Lasso, *The Complete Motets* 20, Middleton/Wisconsin 2006, S. xxii–xxiv.

⁵³ Bergquist, „Introduction“, S. xv.

⁵⁴ Die Auswahl und Anordnung der Motetten in diesen ‚Tribute‘-Drucken wäre eine eigene Studie wert.

⁵⁵ Körndle, „Ad te perenne gaudium“, S. 70.

Szene des fünften Akts, gesungen.⁵⁶ Damit hätten sich sogar beide Versionen Lassos, jeweils um das mittlere Segment gekürzt, unterbringen lassen.

Die Rezeption der Theaterchöre führt also nach München zurück, zur Handschrift D-Mbs Clm 19757/2, in der sowohl *Christus Iudex* als auch der *Triumphus Divi Michaelis* enthalten sind. Auch das *Drama de Godefrido Bullonio* und die *Benno Comoedia* aus dieser Handschrift sind umfangreiche Festspiele; andererseits sind einige kurze Dialoge oder Stücke thematisch rein auf den Schulkontext zugeschnitten. Vom *Dialogismus sex puerorum inter se disputantium* an (S. 239–247) wurden sie in der Reihenfolge ihrer Aufführung am Münchner Jesuitenkolleg eingetragen; die Aufführungsdaten lassen sich dabei aus dem Diarium des Münchner Kollegs erschließen.⁵⁷ Dies macht es wahrscheinlich, dass die Handschrift Clm 19757/2, die sich im 17. Jahrhundert im Besitz Johann Jakobs von Preysing, eines Tegernseer Benediktiners und Dozenten an der Salzburger Universität, befand, auf eine Vorlage zurückgeht, die im Münchner Jesuitenkolleg angefertigt worden war.⁵⁸ Damit stellt sich die Frage, ob nicht doch Tuccios Weltgerichtsdrama (und der danach eingetragenen *Mundus et Contramundus* von Wolfgang Starck) in seiner überarbeiteten Fassung für eine Aufführung in München vorgesehen war. Die Reihe der aus den *Annales Collegii Monacensis*, den *Annuae Litterae* und der Provinzgeschichte Ignatius Agricolae erschließbaren Aufführungen ist keineswegs vollständig;⁵⁹ allerdings wäre ein Drama, das sowohl in Rom wie auch in Graz begeisterte Berichte veranlasste, wohl nicht ganz spurlos an Zeitgenossen und Nachwelt vorübergegangen.

Der kämpferisch-gegenreformatorische Prolog der Münchner Fassung sowie die – bereits bei Tuccio angelegte – prominente Rolle des Erzengels Michael beim Weltgericht legen es nahe, dass auch der *Christus Iudex* im Zusammenhang mit

⁵⁶ Barbara Bauer, Jürgen Leonhardt (Hrsg.), *Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici. Triumph des Heiligen Michael, Patron Bayerns, (München 1597): Einleitung, Text und Übersetzung, Kommentar* (Jesuitica, Bd. 2), Regensburg 2000, S. 291.

⁵⁷ Eine Übersicht bei Bauer, Leonhardt (Hrsg.), *Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici*, S. 86–87. Die relevanten Passagen des Diariums bei Reinhardstöttner „Zur Geschichte des Jesuitendramas in München“, S. 107–108.

⁵⁸ Bauer, Leonhardt (Hrsg.), *Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici*, S. 88–90.

⁵⁹ Valentins Repertorium *Le Théâtre des Jésuites* kann nach den *Annales* um folgende Aufführungen ergänzt werden: 1581 wurde eine „Comoediam de S. Clemente Romano elegantem“ gegeben; 1593 „semel Aesopus, altera die [?] pro studiorum renouatione tres pueri à Nabuchadonosore in fornacem Babyloniam conijci iussi ante Collegij fores dederunt magno applausu Principum et aliorum spectatorum.“ *Annales Collegii Monacensis 1574–1708*, Archiv der Zentraleuropäischen Provinz der Jesuiten, Signatur 41–6, fol. 17^r und 25^v. Andererseits muss die Aufführung eines Katharinendramas im Jahr 1576, die durch die Literatur geistert, abgezogen werden. Vgl. Stefan Tilg, *Die Hl. Katharina von Alexandria auf der Jesuitenbühne. Drei Innsbrucker Dramen aus den Jahren 1576, 1577 und 1606*, Tübingen 2005, S. 12.

dem Bau der Michaelskirche steht. Deren Einweihung war ursprünglich für den 21. Oktober 1589 geplant, musste jedoch wegen der Erkrankung des Herzogs zunächst auf das folgende Jahr verschoben werden.⁶⁰ Im Mai 1590 stürzte der Turm ein und beschädigte den Neubau so schwer, dass die Kirche am Choransatz zugemauert wurde, um überhaupt benutzbar zu sein, während der Chor erst nach einer radikalen Umplanung 1597 vollendet wurde. Zwischen 1588 und 1590 sind für München keine Aufführungen von Jesuitendramen belegt,⁶¹ was bedeutet, dass möglicherweise nur kleinere Dialoge im Rahmen von Schulveranstaltungen, ohne Beteiligung oder Repräsentationsanspruch des Herzogshofs, stattfanden. Hätte etwa 1589 oder 1590 der *Christus Iudex* das Festspiel zur geplanten Kirchweih von St. Michael abgeben sollen? Die Grazer Aufführungen im Sommer 1589, für die Herzog Wilhelm ein so lebhaftes Interesse bekundete, hätten dann möglicherweise als ‚Versuchsballon‘ für eine Münchner Vorstellung im Herbst gedient, für die – um die Spekulation noch weiter zu treiben – Lasso drei anspruchsvolle Chöre nachkomponierte, da er sich in München der Aufführung durch kompetente Sänger, Schauspieler und Instrumentalisten sicher sein konnte. Damit erhält aber auch die Interpolation von *Tibi progenies* in den *Triumphus Divi Michaelis* eine neue Bedeutung: Sie war mehr als eine Hommage Georg Victorinus’, des ‚magister chori‘ des Jesuitenkollegs,⁶² oder Ferdinand di Lassos, der die Musik des Festgottesdienstes leitete, an den verstorbenen Hofkapellmeister Orlando di Lasso. Vielmehr stellt sie die letzte Spur einer geplanten Aufführung des *Christus Iudex* auf der Münchner Jesuitenbühne dar, die zweimal widrige Umstände am Hof – 1575 das Desinteresse Herzog Albrechts, 1589 die Erkrankung Herzog Wilhelms – vereitelten.

⁶⁰ Einen handlichen Überblick der Baugeschichte bietet Gabriele Dischinger, „Entstehung und Geschichte des Kirchenbaues (1583–1883)“, in: Karl Wagner, Albert Keller (Hrsg.), *St. Michael in München. Festschrift zum 400. Jahrestag der Grundsteinlegung und zum Abschluß des Wiederaufbaus*, München 1983, S. 220–244.

⁶¹ Vgl. Valentin, *Le Théâtre des Jésuites*, S. 30–35.

⁶² Zu seiner Beteiligung vgl. Rita Haub, „Georgius Victorinus und der Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici“, *Musik in Bayern* 51 (1995), S. 79–85.

Akt / Szene	Incipit (Rolle)	Versmaß (Strophenzahl)	Besetzung	Tonal type
1/5	Flemus extremos hominum labores (Chorus Prophetarum)	Sapphische Strophen (7)	CAATTB (c1-f4)	E, kein Vorzeichen
2/10	Heu quis armorum (Chorus Sibyllarum)	Sapphische Strophen (9)	CCATTB (c1-c4)	F, b
3/1	Quas tibi laudes meritas canemus (Elias, Enoch, Johannes)	Sapphische Strophen (3)		
3/3	Ad te perenne gaudium (Elias, Enoch, Johannes)	Hymnenstro- phen (3)	CTB (c4-c4-f3)	F, b
3/4	Parce qui coeli moderaris arces (Hymnus Iudaeorum converso- rum)	Sapphische Strophen (5)		
3/6	Tragico tecti syrmate (Chorus Angelorum) à 5	Anapästische Dimeter (9)	CCATB (g2-f3)	F, b
	Tragico tecti syrmate (Chorus Angelorum) à 6	Anapästische Dimeter	CCATTB (g2-c3)	G, kein Vorzeichen
4/4	Heu quos dabimus (Chorus nocentum) à 6	Anapästische Dimeter (7)	CAATTB (c1-f4)	F, b
	Heu quos dabimus (Chorus nocentum) à 7	Anapästische Dimeter (7)	CCAATTB (c1- f4)	C, kein Vorzeichen
5/4	Tibi progenies unica patris (Chorus beatorum) à 5	Anapästische Dimeter (5)	CCATB (c1-f4)	G, b
	Tibi progenies unica patris (Chorus beatorum) à 6	Anapästische Dimeter (5)	CAATTB (c2-f4)	G, b

Tabelle 3: Übersicht der Chöre nach D-Mbs Clm 1975/2 und Lassos Vertonungen.

Erstdruck und moderne Ausgaben	Kommentar
<i>Magnum Opus Musicum</i> (München 1604) = Lasso, <i>Motetten</i> ¹ X: 465 und Lasso, <i>Complete Motets</i> ² 21: 47	Nur Strophen 1–6 vertont, zwei Teile: 1–3, 4–7
<i>Cantiones sacrae sex vocum</i> (Graz 1594) = Lasso, <i>Motetten</i> X: 466 und Lasso, <i>Complete Motets</i> 16: 20	Nur Strophen 1–6 vertont; zwei Teile: 1–3, 4–6. Konkordanz in D-Mbs Mus. ms. 263, Nr. 26 (Orgeltabulatur, wahrscheinlich Kloster Irsee)
	Nicht von Lasso vertont
<i>Magnum Opus Musicum</i> (München 1604) = Lasso, <i>Motetten</i> I: 48 und Lasso, <i>Complete Motets</i> 21: 5	Strophisch vertont
	Nicht von Lasso vertont
Orlando & Ferdinand di Lasso, <i>Cantiones quinque vocum</i> (München 1597) = Lasso, <i>Motetten</i> VI: 309 und Lasso, <i>Complete Motets</i> 20: 18	Nur Strophen 1–5 vertont, jede Strophe abgesetzt
<i>Magnum Opus Musicum</i> (München 1604) = Lasso, <i>Motetten</i> X: 468 und Lasso, <i>Complete Motets</i> 21: 48	Nur Strophen 1–4 vertont, zwei Teile: 1–2, 3–4
Orlando & Rudolph di Lasso, <i>Cantiones sacrae sex vocibus</i> (München 1601) = Lasso, <i>Motetten</i> X: 467 und Lasso, <i>Complete Motets</i> 20: 32	In München 1601 „Fletus infernalis“, zwei Teile: 1–4, 5–7
<i>Magnum Opus Musicum</i> (München 1604) = Lasso, <i>Motetten</i> X: 485 und Lasso, <i>Complete Motets</i> 21: 51	Zwei Teile: 1–4, 5–7
<i>Magnum Opus Musicum</i> (München 1604) = Lasso, <i>Motetten</i> VI: 300 und Lasso, <i>Complete Motets</i> 21: 28	Jede Strophe abgesetzt
<i>Magnum Opus Musicum</i> (München 1604) = Lasso, <i>Motetten</i> X: 464 und Lasso, <i>Complete Motets</i> 21: 46	Drei Teile: 1, 2–3, 4–5

¹ Orlando di Lasso, *Motetten I–XI (Magnum opus musicum, Teile I–XI)* (Sämtliche Werke: 2., nach den Quellen rev. Auflage, Bde. 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19 und 21, hrsg. von Bernhard Schmid, Wiesbaden u.a. 2003–. *Motetten X* (Bd. 19) ist im Druck, *Motetten XI* (Bd. 21) in Vorbereitung.

² Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, 21 Bände, hrsg. von Peter Bergquist et al., Madison/Wisconsin bzw. Middleton/Wisconsin 1995–2006.

Abstract

Antichrist reloaded: Orlando di Lasso's choruses for the theatre, and the musical dramaturgy of the early Jesuit stage

The music of sixteenth-century Jesuit dramas has remained a grey area: contemporary descriptions focus on the staging of the dramas and their impact on the audience, while surviving musical pieces are often brief and simple, which sits oddly with the large-scale, festive performances staged at court or university, such as Orlando di Lasso's contributions to *Samson* and *Hester*. Franz Körndle's discovery that a group of late motets by Lasso was written for insertion in the drama *Christus Iudex* by the Italian Jesuit Stefano Tuccio allows us to study the contribution of the choruses to the overall dramaturgy, as well as the musical means Lasso employed to fit them to the dramatic situation and the practicalities of performance. The article traces the performance history of *Christus Iudex* from Rome to Graz and Olomouc, suggesting that Lasso's choruses were possibly intended for an abandoned performance as part of the dedication of St Michael's church in Munich.