Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 29 (1977)

Artikel: Die Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Harsdörfer

Autor: Keller, Peter

Kapitel: 6: Freudenspiel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858856

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

6. Freudenspiel

6.1. Spiel, Gespräch, Belehrung

„Warum wird solche Kurtzweil von den Herren mit dem Namen der Gesprechspiel bemerket? Was Spiel und Spielen für einen eigentlichen Wortverstand habe / ist niemand / als ich vermeine / unwissend: Zu Unterscheid aber deren Vielheit sagt man Kartenspiel / Bretspiel / Kegelspiel / und dergleichen. Und wird solche Zeitvertreibung mit dem Titel der Gesprechspiele benamst / weil selbige in kurtzweiligen als nützlichen Gesprechen in Fragen und Antwort beruhen. So können unter den Gesprechspielen allerley Fragen begriffen werden? Ja / wann selbe in Gesellschaften auf sonderliche weise vorgebracht / und etwas Kurtzweiliges in sich begreifen"(150).

„(Gesprächspiel) Die Frantzosen nennen es jeux de Conversation"(151).

„Doch solle man auf solche Spiele gedenken / welches ein jedes verstehe / wil man anderst nicht ungleiche Nachreden erwarten. Dann eigentlich darvon zu reden / so ist das Gesprächspiel eine artige Aufgab / so zu nutzlicher Belustigung einer einmütigen Geselschaft beliebet / und auf manche Art beantwortet werden kan"(152).

„Das ist der Weg zu den Schau- oder Freudenspielen (Comoedien) / welche billich unter die Gesprächspiel zu zehlen seyn"(153).

Freudenspiel, Trauerspiel und Possen umfassen – wir haben das bereits festgestellt – die ganze Breite der Theaterstücke, die in die Gsp. Eingang finden. Je nach dem Inhalt können die Schäferstücke entweder Possen oder Freudenspielen zugeordnet werden. Betitelt Harsdörffer *Seelewig* als Freudenspiel, so wird damit einmal mehr darauf hingewiesen, dass er sie zu den besseren Schäferstücken gerechnet haben will (154). Die Frage stellt sich, was Harsdörffer unter einem Freudenspiel und unter dem Überbegriff Gesprächspiel versteht: Sie sind insbesondere auf „nutzliche Belehrung" ausgerichtet. Sie sollen ein Zeitvertreib, gleichermassen auch Belehrung und Wissensvermittlung sein. Spiel und Nutzen aber scheinen sich gegenseitig auszuschliessen, doch stellt Harsdörffer die Verbindung folgendermassen her: „Welche Art der Gesprächspiele hält der Herr für die allerbeste? Welche den grössten Nutzen mit sich bringen. Den Nutzen darff man sonsten nicht in Spielen suchen / und sagt man im Sprichwort / Es gebe keine reiche Spieler / und

150 I, 2 ff.
151 VI, Anmerkungen (569).
152 III, 135.
153 II, 302.
154 s. o. 34 ff.

keine alte Trompeter. Die Gesprächspiele sind aber allen anderen Spielen weit vorzuziehen / in dem niemand verliehren kan / sondern ein jeder gewinnen / kein Gelt setzen / aber mehr Gelts werth / durch Verstandübungen erhalten mag"(155).
Gerade darin heben sich Gsp. z. B. von Brett- und Würfelspielen ab, dass sie Nutzen bringen, belehren, „Spielweis" allerlei Wissenswertes vermitteln.
Intendiert ist weiter, dass der Leser nicht nur aus dem Gelesenen lernen soll, sondern auch selbst in Stand gesetzt werde, solche Gsp. zu verfassen und nach Belieben die vorgegebenen Muster abzuwandeln, auszudehnen und weiterzuspinnen. Diese Bestimmung hält Harsdörffer im Titel der Gsp. ausdrücklich fest: „*Frauenzimmer Gesprechspiele* so bey Ehr- und Tugendliebenden Gesellschaften / mit nutzlicher Ergetzlichkeit / beliebet und geübet werden mögen"(156), und „Wie bei ehr- und tugendliebenden Gesellschaften fruchtbare Gespräche aufzubringen und nach Beschaffenheit eines jeden sinnreichen Vermögen fortzusetzen"(157).
Harsdörffer übernimmt diese Konzeption, wie er immer wieder betont, von der Academia degli Intronati in Siena, die er auf seiner Italienreise kennenlernte. Gleich zu Beginn des ersten Bandes heisst es: „. . . welche meisthentheils aus den Senesischen Spielen des Scipio Bargali Innocentia / Ringhier und eines unbekannten Scribenten Buche . . ."(158), und in der Vorrede zum fünften Band gar schreibt Harsdörffer, er habe vor, alle Erfindungen der ausländischen Akademien in deutsche Sprache zu übertragen (159). Speziell bezieht sich Harsdörffer auf die immense Sammlung von „guiochi", d. h. zum Gesellschaftspiel und Lehrgespräch bestimmte Dialoge. Das Schwergewicht liegt allerdings nicht mehr auf dem dialogischen Vortrag, sondern auf dem „giuoco", dem Spiel. Darauf abzielend formuliert Torquato Tasso: „Man kann dialogisch schreiben in der Arithmetik, Geometrik, Musik, Astronomie, Moral- und Naturphilosophie und Theologie, denn in allen Künsten und Wissenschaften kann man Fragen stellen und folglich Gespräche entwickeln"(160). Das kompetente Urteil Tassos trifft genau die Form der giuochi, wie sie Harsdörffer während seines Aufenthaltes in Siena noch vorfindet. Harsdörffers liebstes Werk – es wird 29 Mal zitiert – ist bereits 1581 entstanden: Girolamo Bargaglis *Dialogo de giuochi, che nelle vecchie sanesi si usano fare,* und von allen Werken, die Harsdörffer in sein Gesamtwerk einarbeitete, stehen die Dichtungen der Intronati mit grossem Abstand an erster Stelle. Von der erstrangigen literarischen Produktion Italiens, etwa eines Tasso, Guarini usw. nimmt Harsdörffer hingegen kaum Notiz.
Es ist schwierig zu sagen, warum Harsdörffer auf die Dichtungen der Intronati, die denn doch ein gutes Stück 16. Jahrhundert darstellen, so anspricht, warum er diese Spiele, diese seltsame Spätblüte des Dialogs aus dem 16. Jahrhundert so schätzt. Darf man annehmen, dass Harsdörffer in Rom, das eben dieser Blüte im geistlichen Gewand ein kraftvolles

155 III, 287.
156 Im Titel des ersten Bandes der Gsp.
157 I, Vorbericht (17).
158 I, Vorbericht (18).
159 V, Vorrede, passim.
160 Zitiert nach *Narciss Harsdörffer,* 56.

Leben gegeben hatte und in der Form des Oratoriums seine besten Kräfte entfaltete, seine Begeisterung für das Gesprächspiel und den Dialog empfangen hat? Die Quellen verschliessen sich vor dieser Frage. Immerhin ist zu beachten, dass die eher „konservative" Erziehung und Bildung im bürgerlichen Nürnberg und an der Universität Altdorf, zusammen mit dem grossen Bildungshunger und Kompilationseifer des jungen Harsdörffer gewisse Grundbedingungen für diese Vorliebe geschaffen haben.

Die als „Lesestücke" vorgetragenen Gesprächspiele können aufgeführt werden (161); sie sind aber auch ein Muster, das vom Leser nach Belieben ausgeweitet und fortgesponnen oder gar selbst in ähnlicher Weise erfunden werden soll: „Zu den Gesprächspielen wird erstlich erfordert die schriftliche Anweisung / was und wie man ein / oder das andere Spiel vor- und anbringen sol: Zum andern die Rede und das wirkliche Gespräch / und ist zwischen beeden keine wesentliche / sondern eine zufällige Unterscheidung: gestalt man schreibet / was man reden kan / und redet / was geschrieben wird"(162). So ist *Seelewig* auch als ein Muster zu verstehen, wie man etwa ein Gesprächspiel mit Musik aufführen kann. Bezeichnend hiefür sind die Erörterungen über Bühne und Kostüm nach dem Schluss des letzten Aktes: „Wann Trügewalt mit einem paar Hörneren / und so gemachten Bockesfüssen auftreten könte / samt einem grossen Jagthorn / würde es sich so viel besser schicken. Ferners wird zu wirklicher Vorstellung dieses Waldgedichtes erfordert ein oftverwechselnder Schauplatz"(163). Gleiches findet sich in den *Tugendsternen:* „Was sonsten zu Vorstellungen dieses Aufzugs ermangelt / will ich der Gesellschaft beyzufügen heimgestellet haben"(164) und „Wann man bey diesem Aufzug nicht grosse Unkosten thun wil / kan man alle Personen / in dem hintersten Tepicht [= Bühnenbild] / der mitten in dem Schauplatz nach der Sehkunst [= Perspektive] gezieret wird / gemahlt vorstellen / und die Stimmen / benebens der Laute oder Theorbe / hinter dem Vorhang hören lassen"(165).

Die vorliegende Version wird meist in der einfachsten möglichen Realisation gegeben. Reymund singt alle Partien zur Laute, die andern fünf Teilnehmer kommentieren Abschnitt für Abschnitt. In einer solchen Fassung kann das Stück unter Weglassung der Kommentare von jedem Leser gesungen werden. Aus dem Theater wird dann ein Vortrag in Sololiedern. In den *Tugendsternen* wird eine solche Realisationsmöglichkeit deutlich angesprochen: „So wird der Aufzug / welchen der Herr zu spielen versprochen / lang aufgezogen." Darauf antwortet Reymund: „Ich hab die Laute noch gar nicht gestimmet." Und Cassandra: „Viel Stimmens / wenig Schlagens"(166).

In den beiden kleinen Spielen *Von der Welt der Eitelkeit* und *Vom halben Umkreis* stehen die Strophenlieder, vermehrt um einige Instrumentalstücke, im Text, so dass sie beim Lesen zwischen den einzelnen Abschnitten gespielt und gesungen werden können. In der

161 s. o. 48.
162 VII, Vorrede, Absatz 7 (40).
163 IV, 164.
164 V, 281.
165 V, 285.
166 V. 282.

Seelewig und den *Tugendsternen* folgt die Musik separat am Schluss. Da sich in den *Tugendsternen* nie zwei Personen zugleich auf der Bühne befinden, ist die Partituranordnung am Ende kaum von den Anordnungen der Musik im Text zu unterscheiden. Die *Seelewig* hingegen weist eine richtige Partitur auf. Hier hat Staden eine Oper auskomponiert. Nicht mehr will er es dem Leser und Spieler ganz überlassen, wie sein Stück aufgeführt werden soll. Spielraum ist aber immer noch genug; das erwies sich schon an den Beobachtungen zur Aufführungspraxis der Echoszenen und der Instrumentierung (167).

6.2. Schuldrama

Der belehrende Grundzug – appliziert auf ein Theaterstück – weist deutlich auf die Schauspiele der Schulen hin: das Schuldrama auf reformiertem Boden, seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, das Jesuitendrama im katholischen Bereich, seit den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Harsdörffer nimmt auch gelegentlich in einer Abhandlung über verschiedene Typen von Freudenspielen Bezug auf Schul- oder Jesuitendramen (168).
Die Universität Altdorf führte während der Zeit, da Harsdörffer dort studierte, regelmässig solche Spiele auf, von denen folgende sich ermitteln liessen:

- Comeodia nova de Titi et Gisippi amicitia 1623
- Iosephus (nach Terenz) 1624
- verschiedene Stücke von Nicodemus Frischlin 1624 (169).

Über den Anteil der Musik an diesen Spielen lässt sich nichts aussagen. Die Universität hatte jedoch ein Collegium musicum (170), so dass man annehmen kann, dass in die Schuldramen Zwischenstücke mit Gesang eingelegt worden sind. Üblich waren für solche Aufführungen auch gesungene Chöre als Aktschluss, gesungene Prologe und Epiloge, oft auch Liedeinlagen singspielhaften Charakters (171).
Vor 1644 sind Jesuitendramen in Deutschland nur aus Köln und München bekannt (172); Harsdörffer hat aber sicher den Schul- und Jesuitentheaterbetrieb an den Kollegien in Rom kennengelernt (173), währenddem für Siena und die Academia degli Intronati keine Jesuitendramen nachzuweisen sind (174). Ugurgieri erwähnt hingegen von Marc-Antonio

167 S. o. 37 ff.
168 II, 303.
169 cf. *Will,* 1749 ff.
170 DTB XXI–XXIV, XXVIII.
171 *Haas Barock,* 170.
172 *Haas Barock,* 171.
173 Allerdings können weder *Steinhuber Collegium Germanicum* noch *Narciss Harsdörffer,* noch *Culley German College* einen Besuch Harsdörffers im Collegio germanico oder in anderem Collegia nachweisen.
174 Auskunft der Biblioteca communale in Siena.

Tornioli „sacre rappresentazioni e molte opere musicali"(175). Ob die „sacre rappresentazioni" mit oder ohne Musik aufgeführt worden sind, ist nicht zu erfahren, da die Daten über Tornioli, wie auch Berichte von Aufführungen für die Zeit um 1629 fehlen.
Jesuitendrama und Schuldrama zeigen gleiche Merkmale:
- Einteilung in Akt und Szenen
- Prolog und Epilog
- Chor zumeist als Aktschluss oder Zäsur
- belehrender Hintergrund
- einfacher, verständlicher Text, oft Strophenlieder, die ohne Schwierigkeit auswendig zu lernen sind.

Leicht lassen sich an der *Seelewig* diese Merkmale ablesen:
- Das Stück ist in drei Akte zu sechs Szenen eingeteilt.
- Die „Music" tritt im Prolog auf; die „Mahlkunst" im Epilog. Beide singen ein sechs- bzw. siebenstrophiges Lied.
- Jeder Akt schliesst mit einem Chor (176), wobei der Chor zu Schluss des ersten Aktes bereits mit „Anfang des II. Aktes" überschrieben ist. Das hat seinen Grund darin, dass während des Chorgesanges das Bühnenbild geändert wird, der Chor daher die Geräusche übertönen muss. Darauf weist Harsdörffer speziell hin: „inzwischen der Chor sich ohne Erweisung der Personen hören lässet / und die Fürhänge zugezogen werden"(177).
- Der belehrende Zug findet sich durchwegs. Schon der Zusatz „geistlich" wies ja bereits darauf hin.
- Ein einfacher und verständlicher Text ist gefordert, der leicht gelernt werden kann. Im Zusammenhang mit den Vorschriften für die Sänger, im Falle einer wirklichen Aufführung der Seelewig kommt Harsdörffer auf das Lernen der Strophen zu sprechen: „Zu diesem Waldgedichte werden ferners erfordert sieben Personen / die zu solcher Bemühung selbsteigne Beliebung tragen / deren ein jeder seine Stimme vernemlich singe / alle Wörter auswendig lerne / derselben Verstand ihnen wol einbilde . . ."(178).

6.3. Intermedien

Im Zusammenhang mit der Schilderung italienischer Theater macht Harsdörffer auch wichtige Anmerkungen zu den italienischen Intermedien. Im Spiel *Der Schauplatz* (179) lässt er Vespasian von einem Theaterstück, das er erfunden haben will, erzählen. Er beschreibt nur in Umrissen die Handlung und Szenerien, die als Kupferstiche dem Text beigegeben sind. Daraus müssen die andern fünf Gesprächspartner den Sinn des Spiels

175 *Ugurgieri* II, 11 ff.
176 Zur Chortechnik Stadens s. u. 79.
177 IV, 164.
178 IV, 162.
179 VI, 39 ff.

erraten. Die Musik und die Lieder lässt Vespasian hingegen weg, weil das Rätsel sonst allzu leicht erraten wäre. Die Bilder erinnern deutlich an Szenerien aus italienischen Theatern und Intermedien (180), und die Szenenabfolge von Vespasians Erzählung gleicht sehr stark einer Intermedienaufführung von 1623.
Es folgen sich abwechselnd ein „gemalter Vorhang" mit Instrumentalmusik dazu (181) und eine Szenerie mit Theater und Gesang in folgender Einteilung:

Vorhang:	Säulenhalle mit Feuer und Rauch
Szene:	Tanz von Schäfern und Schäferinnen im Wald / Tanzlied
Vorhang:	Juno mit einem Pfau auf einem griechischen Tempel
Szene:	Zwei Degenfechter in einer Schlucht / Schwerttanz
Vorhang:	Meer mit Schiff und Poseidon
Szene:	Matrosen, die trinken und rauchen / Tanzlied
Vorhang:	Italienischer Lustgarten
Szene:	Zwei alte Geizkragen tanzen traurig um eine Geldtruhe / Tanzlied

Fast die gleiche Anordnung findet sich in den Florentiner Intermedien von 1623. Dort ist die Szenenabfolge folgende:

Vorhang:	Relazione und Virtù celesti als allegorische Figuren
Szene 1:	zwei Ritter erzählen vom Fechten
Szene 2:	Chor von Schäfern und Schäferinnen singen ein Lied
Szene 3:	Trinklied von einem „Coro dei Beoni" [= Säuferchor]
Szene 4:	Chor von verzweifelten Spielern
Szene 5:	Chor der Matrosen
Szene 6:	Pallade und Pace als allegorische Figuren.

Harsdörffer beginnt mit 2, setzt dann 1, verbindet 3 und 5 zu einer Szene und schliesst mit 4. Die letzte Szene fehlt.
Zum Schluss des *Schauplatzes* erzählt Vespasian noch von anderen Aufführungen, von denen er erzählen gehört hat: „Man kan sich dergleichen auch ausser dem Schauplatz bedienen / wie ich dann erzehlen hören von dem Königlichen Mahl / welches zu Florentz der Fürstin Maria von Medices / vermählter Königin von Frankreich / von dem Grosshertzog gehalten worden"(182). Damit sind die Florentiner Intermedien von 1600 gemeint, die für die Hochzeit der Maria de' Medici mit Heinrich IV. von Frankreich am 5. Oktober aufgeführt worden sind. Die Musikeinlage nach dem Essen erzählt Vespasian folgendermassen: „So bald kamen auf beeden Seiten zwo Wolken hernieder / in welcher einer satze eine Florentinerin / des Grosshertzogs Musicantin / angethan wie die Poeten

180 Vgl. die Illustrationen in *Solerti, Corte Medicea.*
181 Die Musik ist nicht wiedergegeben.
182 VI, 58.

Dianam mahlen: sie sasse auf einem kleinen Wagen / gezogen von zweyen Pfauen. Sie kame langsam herab / und senkte sich auf die Ekke des Tisches / da die Königliche Braut war / und sange etliche italiänische Verse / der Königin zu Lob / überaus lieblich. Auf dem andern Ekke der Königl. Tafel / da der Grosshertzog an Statt des Königlichen Bräutigams sass / hatte sich abgesenket die andere Wolke / zu gleich mit der ersten / darinnen sass ein anderer vortrefflicher Singer / welcher bildete Palladen / in einem Wagen / von einem Einhorn gezogen / und sangen beede dem königlichen Hochzeiter zu Ehren Wechselweis. In dem sich diese Wolke herunter liessen / mit verborgener Instrumental Music / sahe man über der Tafel einen Regenbogen . . ."(183). Einzig Diana ist falsch genannt, Juno sass in der Wolke (184). Der Text zu diesen Intermedien stammt von Guarini, die Musik dazu von Cavalieri. Woher jedoch Harsdörffer sie kennt, ist nicht zu klären.
Bleibt Einzelnes zu der Zitierung der Intermedien auch ungelöst, so zeigt doch das Ganze sehr gut, wohin Harsdörffer mit seinem Theaterstück zielt: nicht auf Nachahmung der Intermedien selbst, sondern auf deren reiche Ausstattung, komplizierte Maschinerien, Aufwand und plastische Wirkung. So zeigt denn Harsdörffer auch viele Kupfer und detaillierte Beschreibungen der Bühne für den verhältnismässig kurzen Bericht Vespasians. Ferner faszinierten Harsdörffer an diesen Intermedien die allegorischen Bauten und Bilder, symbolischen Aufzüge und Szenen; ebenso der tiefere Sinn, den er in ihnen erkennt. So wird ja auch nach der Bedeutung des Vespasianischen Stückleins gefragt, worauf jeder Unterredner eine allegorische Deutung abgeben muss.
Auch die *Seelewig* ist reich ausgestattet worden mit Szenerien, die abgebildet werden, und am Schluss bringt Harsdörffer eine ausführliche Bühnenbildbeschreibung: „Ferners wird zu wirklicher Vorstellung dieses Waldgedichtes erfordert ein oftverwechselnder Schauplatz / der zum wenigsten mit allen Handlungen (inzwischen der Chor sich ohne Erweisung der Personen hören lässet / und die Fürhänge zugezogen werden) veränderet. Sein Grund kan seyn eine runde Scheiben / in vier gleiche Theile abgesonderet / und perspectivisch oder nach der Sehkunst ausgemahlet / deren der erste das Meer / Flüsse / Felsen vorweiset / der andere Theil Berge / Felder / Auen / der dritte Hölen / Wisen / Rangen / u. d. g. der vierte allerley Bau- und Mahlwerke begreifet . . ."(185).

6.4. Dialog

Der Dialog erlebt im Zusammenhang mit der Madrigalliteratur und der Doppelchortechnik eine grosse Blüte gegen Ende des 16. Jahrhunderts (186), sowohl im geistlichen wie im weltlichen Bereich und gleichermassen in Italien wie in Deutschland. Deutschland kennt überdies eine autochthone Pflege des musikalischen Dialogs, die weit zurückweist

183 VI, 61.
184 *Solerti Corte medicea* 24, und *Nagler Medici* 93/94.
185 IV, 164; zur Frage der Harsdörfferschen Bühne cf. *Jordan Harsdörffer*, passim und *Wolff Oper*, 68.
186 cf. *Kroyer Dialog*.

(187): In protestantischen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts finden sich zahlreiche Chordialoge (188), und im Motettenschaffen sind Chordialoge und Doppelchortechnik bei Lasso, Aichinger, Erbach und Gumpelzhaimer recht häufig anzutreffen. Mit den weitverbreiteten Sammeldrucken, wie etwa dem *Florilegium Portense* (189), dringt italienisches Gut neuerdings ein.

Die ersten neuen Formen in Deutschland finden sich bei Schütz und Schein, wenig später bei Scheidt (190). Von allen diesen Komponisten besass die Nürnberger Ratsmusik Werke, in denen auch Dialoge enthalten sind (191), die hier kurz beschrieben werden:

Schein:

In den *opella nova II* (1626) findet sich der Dialog: „Maria gegrüsset seist du Holdselige, Dialogo à 6." Zwei Solostimmen – Maria und Engel – dialogisieren in echt dramatischer Weise. Ein voller, vierstimmiger Satz mit Bc. dient als Begleitung. Ein kleines Instrumentalvorspiel leitet ein und eine Symphonia setzt eine starke Zäsur in der Mitte vor Beginn des neuen Textabschnittes. Ein chorisch besetzes Alleluia schliesst den Dialog. Instrumentale Zwischenspiele werden zwischen die Gesangspartien eingelegt.

Schütz:

In den *Symphoniae Sacrae I* (1629), die der Nürnberger Ratsmusik geschenkt wurden, findet sich der Dialog: „Veni dilecte mi" (192). Schütz wandelt die biblische Szene zwischen Sulamith und Salomon, die in der Vulgata im Konjunktiv Praesens gehalten ist (veniat), in direkte Rede um (veni). Dadurch schafft er die Grundlage für ein reales Gespräch. Die beiden Dialogpartner werden nun aber nicht bloss solistisch besetzt, sondern mit konzertierenden Nebenstimmen versehen, von denen eine nach Belieben textiert werden kann. Damit gewinnt der Dialog mehr die Form eines geistlichen Konzertes, zumal auch Textwiederholungen vorliegen, die dem echten Dialog nicht entsprechen. Ein homophon gesetzter Chor beschliesst, wie bei Schein, den Dialog.

Scheidt:

Ein Dialog steht in den *Neuen geistlichen Konzerten II* von 1634 als Nr. 4: „Kommt her ihr Gesegneten". Es ist ein freier, geistlicher Text. Christus spricht zu den „Verdammten zur Linken" und den „Gottseligen zur Rechten". Die Christuspartie ist solistisch besetzt, die der „Verdammten und Gottseligen" je zweistimmig. Sie werden von einem sparsamen Continuo-Satz begleitet. Etwa gleichzeitig bemüht sich Johann Staden um dialogische Formen (193):

Das früheste Beispiel findet sich in seinem *Venuskräntzlein* (1610) als Nr. 13. Es ist mit „Dialogus" überschrieben; ein weltliches, 4-stimmiges à cappella Lied, ein Gespräch zwischen einem Jüngling und einer Jungfrau. Das Stück ist einchörig, homophon angelegt;

187 cf. DTB XIII, LXI.
188 *Blume Kirchenmusik*, 89.
189 cf. *Haas Barock*, 97.
190 cf. *Haas Barock*, 98.
191 S. o. 27.
192 SWV 274.
193 cf. DTB, VII, 1, XLIX und LVII.

die verschiedenen Personen werden durch verschiedene Stimmlagen und eine Generalpause vor dem Einsatz einer neuen Person verdeutlicht. Zudem sind sie auch rhythmisch geschieden. Die Jungfrauen-Rede ist streng homorhythmisch in Vierteln und Halben, während der Text des Jünglings mit leichter Polyphonie durchsetzt und rhythmisch vielgestaltiger ausgestaltet worden ist.

Ein erster geistlicher Dialog Johann Stadens findet sich als Nr. 6 in der *Harmoniarum Sacrarum Continuatio* von 1621. Er verwendet eine Stelle aus der Weihnachtsgeschichte:

– Pastores dicite, quid vidistis in stabulo?
– Natum vidimus
– Nunciate vos, quid apparuit?
– Jesum natum de Maria virgine (194).

Im ersten Teil stellt Johann Staden Frage und Antwort als starre Blöcke einander gegenüber; im zweiten werden die Blöcke miteinander verzahnt, indem Schluss der Frage und Anfang der Antwort übereinandergeschichtet werden.

Gegenüber dem 2-chörigen „Pastores dicite" zeigt das 3-chörige Stück „Duo Seraphim" – aus dem gleichen Werk – eine weiter ausgreifende Gestaltung. Neu ist die einleitende, vollstimmige Symphonia. Die drei Chöre sind folgendermassen besetzt: 1. Chor: 3 Cantus; 2. Chor: 4 Geigen und B. c.; 3. Chor: Cornetto, Posaunen und B. c. Durch Kontraste im instrumentalen Satz entsteht eine klanglich reiche Gestaltung. Die instr. Begleitung geht durch, während der Vokalkörper, in einzelne Teile aufgeteilt, mit grösseren Pausen von Abschnitt zu Abschnitt, darüber gelegt wird. Dadurch entstehen Instrumentalpartien in der Art von Zwischenspielen. Dialogische Führung liegt im Einsatz der einzelnen Chöre vor, nicht aber im Vokalsatz selbst.

Nur wenig später finden wir einen weiteren geistlichen Dialog Johann Stadens, diesmal aber in deutscher Sprache und in der Form eines geistlichen Konzerts: Das „Sanctus Teutsch aus dem 6. Capitel Esaiae" aus der *Kirchenmusic I* von 1625.

Der Text ist für zwei sechstimmige Chöre gesetzt und wird folgendermassen dargestellt:

Anfang	6st. Chor
Textwort: zween Seraph	2st. des 1. Chores
Textwort: sechs Flügel	6st. Chor
Textwort: Mit zween	2st. des 1. Chores
Textwort: mit grossem Geschrey	6st. Chor
Textwort: Heilig	2st. aus Chor 2
Textwort: Sein Ehr die gantze Welt	Beide Chöre

Die Besetzungsstärke richtet sich offensichtlich nach dem Text, wobei die beiden Solostimmen je die Antwort übernehmen. Hier hat sich Staden schon deutlich vom chorischen Dialog gelöst und dem geistlichen Konzert genähert.

194 DTB VII, 1.

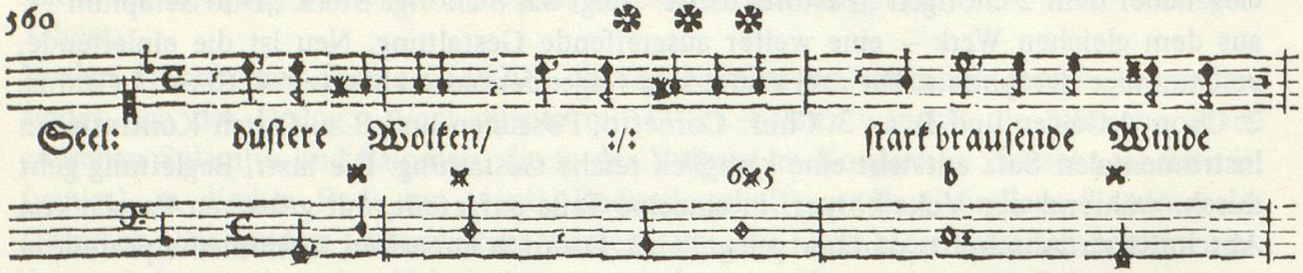
In der *Hausmusik II* von 1628 finden sich nun aber zwei als „Gespräch" bezeichnete vierstimmige geistliche Lieder, die eine enge Verwandtschaft mit der *Seelewig* aufweisen, nämlich:

– Das langwierige Creutz / oder Gespräch zwischen einer betrübten Seel und Christo
– Ein Gespräch zwischen dem Fleisch und dem Geist.

Das erstgenannte ist mehr ein geistliches Lied als ein Dialog; Frage und Antwort wechseln strophenweise, so dass sich die beiden Partner musikalisch in keiner Weise unterscheiden. Der Anfang verdient jedoch besondere Beachtung, wo Johann Staden im Cantus mit einem verminderten Quartsprung beginnt.

Genau das gleiche Intervall steht auch am Anfang des „Gesprächs zwischen Fleisch und Geist" zum Textwort „Trüb Wolken".

Diese beiden Initia – als einzige – fanden Niederschlag in der *Seelewig.* In der Verzweiflungsarie der Seelewig wird zum Text „Düstere Wolken" genau dieser verminderte Quartsprung gewählt.



Neben diesem alleinstehenden Beispiel einer Abhängigkeit Stadens von seinem Vater ist aber eine enge Beziehung zu den Dialogen von Erasmus Kindermann, der ja auch Schüler von Johann Staden war, an verschiedenen Stellen nachweisbar.

Nach zwei einfachen geistlichen Dialogen, die in der Schütz-Nachfolge stehen, schreibt Kindermann 1642 auf einen Text von J. M. Dilherr den nur unvollständig erhaltenen Dialog *Mosis Plag, Sünders Klag und Christi Abtrag,* der, wie das Titelblatt des Druckes bezeugt, in der Egidienkirche zur Aufführung gelangte. Damit setzt Kindermann die Reihe der Seele/Welt-Dialoge fort, hier um die Person des Moses erweitert. Mit eingelegten Chören und Präludien vor jedem Abschnitt wird der Dialog gegliedert, und vor den Schlusschor wird ein geistliches Sololied eingeschoben. Dieser Art des Dialogschlusses gleicht das Ende der *Seelewig.*, wo Seelewig noch einmal allein auftritt und ein geistliches Lied vorträgt.

1643 verwendet Kindermann den Anima-Corpo Vorwurf noch einmal als Grundlage für einen Dialog: *Dess Erlösers Christi und sündigen Menschen heylsames Gespräch,* wiederum nach einem Text von Dilherr. Hier findet sich der bereits im Moses-Dialog intendierte Wechsel von Vokal- und Instrumental-Nummern vollständig durchgeführt. Anstelle des begleitenden Continuo tritt aber ein Orchester. Symphonien trennen je eine Frage und die dazugehörige Antwort vom folgenden Block ab. Auch hier setzt der Dialog mit einer Symphonia ein. Der Sünder wird von zwei Cantus gesungen, die Christuspartie ist in Tenorlage gesetzt. Bemerkenswert ist die Stimmverteilung hier wie im Mosis-Dialog: Kindermann teilt dem Sünder immer die hohe Stimmlage zu, der Christus- oder Erlöser-

partie immer die tiefe. Genauso haben Seelewig, Sinnigunda und besonders Trügewalts Echostimme hohe Stimmlage.
Im Dialog „*Erlöser*" von 1643 fehlen Einlagen, hingegen hat Kindermann dort das instrumentale Vor- und Zwischenspiel ausgebaut. Diese beiden Ausweitungen geben die Richtung an, in welcher nur ein Jahr später der Nürnberger J. Klaj seine Oratorien anlegt. Er lässt stellenweise einen Sprecher rezitieren, spricht auch selbst den Text und legt Lieder und Chöre dazwischen, die wohl von der ganzen Gemeinde – denn Klajs Oratorien wurden in der Kirche aufgeführt – mitgesungen wurden. S. Th. Staden hat dazu die verschollene Musik komponiert.
Somit kennen die Nürnberger den prot. Dialog in verschiedenster Ausformung: als Monodie, als geistliches Konzert, mit verschiedener Besetzung, solistisch, chorisch und gemischt geführt, wie folgende Übersicht zeigt:

1628/34	J. Staden / (Schein, Schütz, Scheidt)
1639	E. Kindermann, Dialogus à 3
1642	E. Kindermann, Mosis Plag
1642	E. Kindermann, revidierte Ausgabe des Dialogus à 3
1642	S. Staden, erste Lieder in den Gsp.
1643	S. Staden, Lieder zum Spiel von der Welt Eitelkeit
1643	E. Kindermann, Erlöser
1643	Historisches Konzert
1644	S. Staden, Seelewig
1644/45	J. Klaj, Oratorien
1645	S. Staden, Tugendsterne

Die Texte stammen von Dichtern aus dem Kreis um Harsdörffer und von J. M. Dilherr, der als Prediger und Professor der Theologie in Nürnberg tätig war. Er hat – auch als Initiant des historischen Konzertes von 1643 – den Charakter der Nürnberger geistlichen Dichtung wesentlich mitgeprägt.