Das Dresdner Planetenballett 1678/79 : Aspekte einer Inszenierung

Autor(en): **Hofmann, Hans-Georg**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **23 (1999)**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-868979

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DAS DRESDNER PLANETENBALLETT 1678/79: ASPEKTE EINER INSZENIERUNG

von Hans-Georg Hofmann

Prolog
Was ist jener Reigen der Gestirne und jene regelmäßige Verflechtung der Planeten mit den Fixsternen und die gemeinschaftliche Mensur und schöne Harmonie ihrer Bewegungen anders als Proben jenes uranfänglichen Tanzes? (Lucian)[1]

Als der griechische Dichter Lucian (120–180) in seinem *Dialog über die Tanzkunst* auf die Analogie zwischen Ordnung der Naturwelt und dem mythologischen Ursprung der Künste aufmerksam machte, hatte die Vorstellung, daß bestimmte Zahlenverhältnisse in Musik und Tanz ihre Entsprechungen im Makrokosmos und in der Seele des Menschen finden, bereits eine Tradition, die bis zu Pythagoras und seinen Schülern zurückreichte. Sah Christoph Martin Wielands *Musarion* (1768) die choreographische Nachahmung der Planetenbahnen bei den Griechen mit Gesten und Gebärden im bacchantischen Fest verankert,[2] so hatte sich die Beziehung zwischen Körper und Bewegung in den Planetenballetten des 17. Jahrhunderts grundlegend geändert. Sie gehorchte nun den standardisierten Normen des höfischen Zeremoniells.[3] Die Ordnung des Kosmos galt als Axiom zur Beherrschung der inneren Natur des Menschen im Kampf gegen das Chaos sozialer Realitäten.[4] Tanzmeister übernahmen

[1] Zit. nach den Anmerkungen zum Stichwort „Planetentanz" von Christoph Martin Wieland, *Musarion oder die Philosophie der Grazien. Ein Gedicht in drey Büchern. Zweytes Buch / 3. Gedicht*, Leipzig [Weidmanns Erben und Reich] 1768, Nachdruck mit Erläuterungen und Nachwort hrsg. von Alfred Anger, Stuttgart, 1996, 48 (Reclams Universal-Bibliothek 95).

[2] Christoph Martin Wieland (1768), 48f.: „Durch jeden Widerspruch und jedes Glas vermehrt, / Hat von sechs Flaschen schon die dritte ausgeleert; / Als der Planetentanz, womit der Geisterseher / Die Dame zum Beschluß ersetzt, / Ihn vollends ganz in Flammen setzt." Das Zedlersche Universallexicon berichtet in seinem Artikel „Tantzen": „Überhaupt hatten die Alten bey der Mahlzeit ihre Täntzerinnen, welche sich auf allerhand Art herumschwenckten, und also denen Gästen eine Lust machten. Wenn aber diese wollüstige Leute waren, so hatten sie auch die Täntzerinnen darnach, welche um den Unterleib nackend giengen und allerhand hässliche Posituren machten." Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständige // UNIVERSAL // LEXICON // Aller Wissenschaften und Künste, Ein und Viertzigster Band, Suin-Tarn, Leipzig und Halle 1744, Sp. 1743.

[3] Exemplarisch seien an dieser Stelle neben dem zu betrachtenden Dresdner *Ballet von Zusammenkunfft und Wirckung der sieben Planeten*, das *Ballet de la nuit* (Versailles, 1653) und das *Ballet der Gestirne* (Braunschweig, 1663 bzw. Heidelberg, 1679) genannt.

[4] Rudolf zur Lippe, *Vom Leib zum Körper. Naturbeherrschung am Menschen in der Renaissance*, Reinbeck bei Hamburg 1988, 17–22 und ders., *Naturbeherrschung am Menschen. Geometrisierung des Menschen und Repräsentation des Privaten im französischen Absolutismus*, Frankfurt 1974, 2. Bd., 1974.

geometrische Figuren und Regeln aus der astronomischen Wissenschaft für ihre Choreographie höfischer Tänze.[5] Die hierarchisch strukturierte Gesellschaftspyramide des absolutistischen Hofstaates im 17. Jahrhundert spiegelt die Verwirklichung des kosmischen Ideals ebenso eindrücklich wider wie die symmetrische Anordnung der Tänzer und Kulissen auf der Bühne eines barocken Hoftheaters.

Nach den kompositionsgeschichtlichen Konsequenzen und ihren Auswirkungen auf musikalische Gattungen und Formen des 17. Jahrhunderts ist bisher nur selten gefragt worden.[6] Eine vergleichende Untersuchung für die europäische Hofkultur erweist sich allerdings als Problem. Denn auf der Suche nach musikalischen Quellen zur höfischen Tanz- und Bühnenmusik des 17. Jahrhunderts tappt man vor allem im deutschen Sprachraum weitgehend im Dunkeln.[7]

Unter diesem Gesichtspunkt ist die Überlieferung des *Ballet[s] von Zusammenkunft und Wirckung derer VII. Planeten* (Dresden, 1678/79), das im Rahmen der Karnevalsfeierlichkeiten 1678 und der Feiern zum Frieden von Nymwegen 1679 mehrmals aufgeführt wurde, ein Sonderfall. Neben Textbüchern, Kupferstichen und Tuschzeichnungen der Bühnenbilder hat sich auch die Musik als Stimmensatz und Partitur erhalten.[8] Die dramaturgische Einteilung der sieben Akte bzw. sieben Planeten jeweils in Sinfonia, Rezitativ und Ritornell-Arie folgt einerseits den Konventionen des italienischem *Dramma per musica*. Andererseits schließen die Akte wie das französiche *Ballet de cour* mit *Entreen* und *Suiten* ab, in denen sich die entsprechenden Planeten tanzend mit ihren determinierten Allegorien präsentieren. Die sieben Akte werden umrahmt

[5] Noch der Leipziger Tanzmeister Johann Pasch weist explizit auf diese Beziehung in seiner *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst* (1707) hin: „Die Mensur ist die Distantz von einem Fusse / Hand oder andern Gliede ... diese Distantzen sind *nach den Regeln der Geometrie in genere wohl observiret*" (Hervorhebung H.G.H.). Vgl. *Johann Paschens Beschreibung wahrer Tanz-Kunst*, Frankfurt [Michaeles und Adolph] 1707. Repr. hrsg. von Kurt Petermann, Leipzig 1981, 83.

[6] Stefan Kunze stellte die bisher kaum eingelöste Aufgabe, den repräsentativen Charakter der Musik des 16. und 17. Jahrhundert zu untersuchen. Stefan Kunze, „Höfische Musik im 16. und 17. Jahrhundert", in: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert* , hrsg. von August Buck, G. Kauffmann, B. L. Spahr und C. Wiedemann , 3 Bde. Hamburg 1981, 79. Vgl. außerdem die Dissertation von Albrecht Stoll, *Figur und Affekt: Zur höfischen Musik und zur bürgerlichen Musiktheorie der Epoche Richelieu*, Tutzing 1983.

[7] Gertraut Haberkamp, „Werke mit Musik für die deutschsprachige Bühne des 17. Jahrhunderts. Der aktuelle Quellenstand", in: *In Teutschland noch gantz ohnbekannt: Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, hrsg.v. Markus Engelhardt, Frankfurt/M. 1996, 1–28.

[8] Partitur und Stimmen befinden sich in der Musikabteilung der Sächsische Landes-, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Textbuch und Kupferstiche zu den Szenenbildern von Johann Oswald Harms sind als Einzeldruck (Dresden 1678) sowie in der Festbeschreibung von Gabriel Tzschimmer, D*ie durchlauchtigste Zusammenkunfft oder historische Erzehlung was der durchl. Fürst und Herr Johann George der Ander ... in allerhand Aufzügen, ritterlichen Exercitien, Schauspielen ... aufführen und vorstellen laßen*, Nürnberg: [Hoffmann] 1680 enthalten.

von einem „Prolog“ und dem „Haubt=Ballet“ *(Grand Ballet)*, das die sieben Planeten schließlich zusammenführt. Eine „Beschluss=Ode“ auf den „grünen Rauten=Stamm“ Kursachsen wurde dem Publikum am Ende wahrscheinlich sprechend vorgetragen.

Hier sollen, wenn auch auf induktivem Weg, die äußeren Rahmenbedingungen dieser Inszenierung in ihrer Abhängigkeit zum Publikum näher betrachtet werden. Ein weiterer Schwerpunkt dieser Untersuchung besteht darin, der Frage nach dem Verhältnis zwischen musikalischen Strukturen und Repräsentation höfischer wie astraler Ordnungsvorstellungen nachzugehen.

1.
Saturn der Oberste und Höchste der Planeten/
den man wegen seiner Höhe selten siehet...
Dahero ihn auch die Astronomi für melancholischer Art achten ...
regiere nur über reiche, geitzige / sorgfältige / neidische / listige und verschmitzte Leute / insbesondere aber über Bley /Ertz.[9]

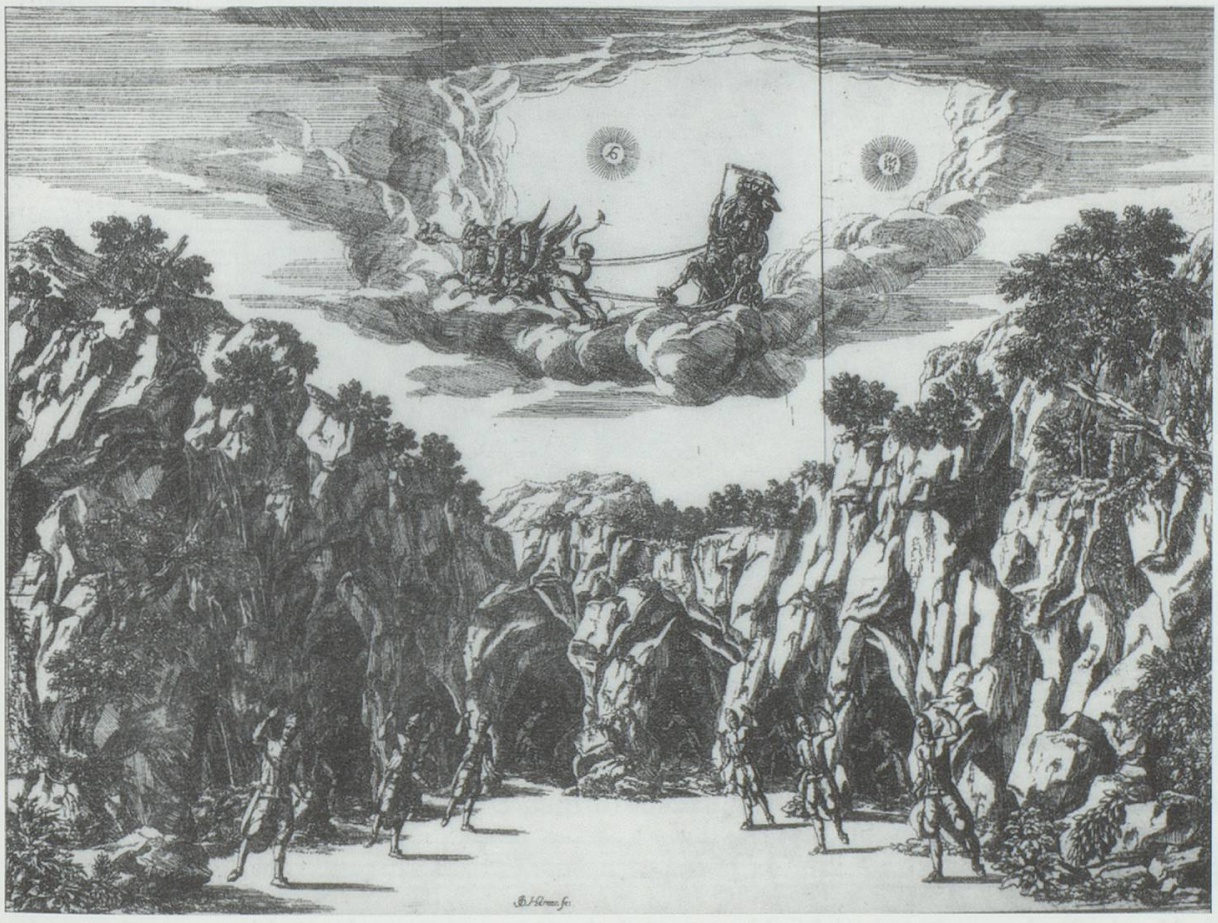


Abb. 1: Planetenballett, 1. Akt Saturn: „Das Theatrum präsentiret Felß = und Berg =Werck/ worinnen 6. Berghäuer stehen und arbeiten. Saturnus kömmt auff seiner Maschine“, Textbuch nebst 11 Kupferstichen, Dresden 1678, ULB Halle.

[9] Vgl. Tzschimmer (1680), 185, siehe Anm. 8.

Im Unterschied zu anderen Fürstenhäusern, deren Existenz wegen ausbleibender Nachkommenschaft auf dem Spiel stand, waren der sächsische Kurfürst Johann Georg I. – den man wegen seiner Vorliebe für den Gerstensaft auch „Bierjörglein" nannte[10] – und seine Gemahlin Magdalena Sibylle – die ein Hang zu Maskeraden und anderen Verkleidungsspielen auszeichnete[11] – mit drei Töchtern und vier Söhnen reich gesegnet.

Als Erstgeborener unter den vier Brüdern wurde Johann Georg II. automatisch zum Thronfolger bestimmt. Außenpolitische Geschicklichkeit und militärische Souveränität gehörten freilich nicht zu seinen Stärken. Jedoch verzerrt der

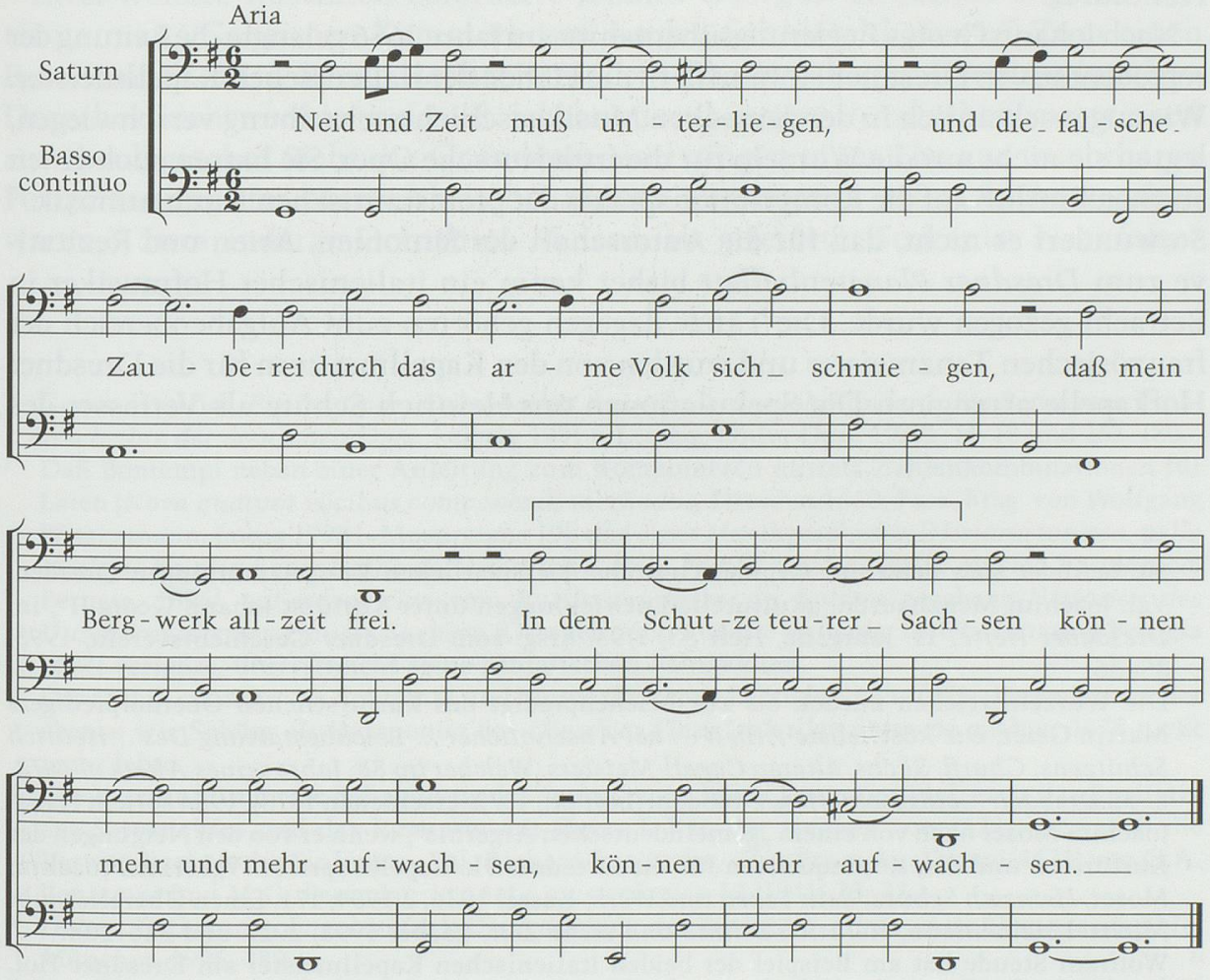
Abb. 2: Johann Georg II., aus Gabriel Tzschimmer, *Die Durchlauchte Zusammenkunft*, Nürnberg 1680, ULB Halle.

[10] Martin Bircher, „‚ein jeder lebt alda vergnüglich'. Herzog August der Wohlgeratene Begründer der Hofkultur von Halle-Weißenfels", in: *Die Oper am Weißenfelser Hof*, hrsg. von Eleonore Sent (=Bd.1 der Reihe „Weißenfelser Kulturtraditionen"), Rudolstadt 1996, 33.

[11] Vgl. Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden* [Mit Nachwort, Berichtigungen, Register und einem Verzeichnis der von Fürstenau verwendeten Literatur hrsg. von Wolfgang Reich], Fotomechan. Nachdr. der zweibd. Orig.-Ausg. Dresden: Kuntze, 1861–1862, in einem Bd., Leipzig: Peters, 1979, Bd. I, 89.

immer wieder geäußerte Vorwurf der Prunksucht und Verschwendung das Bild seines Wirkens. Unter der Herrschaft Johann Georgs II. wurde beispielsweise – nach den reichen Silberfunden des Jahres 1662 im Erzgebirge – der Abbau von Bodenschätzen intensiviert. Er sollte dem sächsischen Kurfürstentum einen gewaltigen wirtschaftlichen Aufschwung bringen.[12] Der Kupferstich zum ersten Akt des Saturn im Planetenballett präsentiert ein „Felß = und Berg=Werck/ worinnen 6. Berghäuer stehen und arbeiten".

Saturn, der Schutzpatron der Bergleute, singt „auff seiner Machine" vorneweg: „daß mein Bergwerck allzeit frey / in dem Schutze theurer Sachsen / könne mehr und mehr auffwachsen." Singstimme und Generalbaß bekräftigen den „Schutz theurer Sachsen" durch ihre unisono-Satzstruktur als eine musikalisch repräsentative Figur, die auch in ihrer bildhaften Darstellung von Harmonie und Eintracht innerhalb des Notentexts mehrfach auftaucht.



Bsp 1: Die Aria des Saturn.

[12] Vgl. Helmut Bräuer, „Zur wirtschaftlichen Entwicklung Sachsens nach dem Dreißigjährigen Krieg", in: Dresdener Hefte, 11. Jahrgang, Heft 33, 1/93, hrsg. vom Dresdner Geschichtsverein, 1993, 23.

Im Aufzug zu den „Bergwerks-Inventionen", der zu Beginn des Ringelrennens stattfand (neben der Aufführung des Planetenballetts ein weiterer Programmpunkt des Hoffestes 1678), kam Johann Georg II. in einer Bergmannsgarnitur aus sächsischem Silber und Edelsteinen angeritten. Der Kurfürst hatte sie bereits drei Jahre zuvor eigens für diesen Anlaß in Auftrag gegeben.[13]

Johann Georg II. hatte eine besondere Vorliebe für die schönen Künste im Allgemeinen und für italienische Musik und Kastraten im Besonderen. Damit unterschied er sich nicht von seinen Kollegen an anderen Höfen wie Wien oder München. Aber, wie die ältere national gefärbte Schützbiografik zu Unrecht beklagt, war die sächsische Hofkapelle, die Urzelle lutherischer Kantoreitradition und der deutschen protestantischen Kirchenmusik, durch den Geschmack des Kurfürsten „gefährdet".[14] Bereits als Kurprinz erhielt Johann Georg II. 1641 das Privileg einer eigenen Hofkapelle, und er zahlte seinen Agenten in Venedig für die Vermittlung von italienischen Sängern und Instrumentalisten hohe Honorare.

Nach Johann Georgs Regierungsübernahme im Jahre 1656 gelangte die Leitung der repräsentativen Dresdner Hofmusik in die Hände der italienischen Kapellmeister. Wie augenscheinlich in der deutschen Musikgeschichtsschreibung verschwiegen, legten sie nicht nur die Wurzeln für die frühdeutsche Oper. Sie hatten auch einen starken Einfluß auf die Kompositionspraxis der protestantischen Kirchenmusik.[15] So wundert es nicht, daß für die Autorschaft der Sinfonien, Arien und Rezitative zum *Dresdner Planetenballett* bisher kaum ein italienischer Hofmusiker in Betracht gezogen wurde. Die Tänze dagegen gehörten zum Aufgabenbereich der französischen Tanzmeister und wurden von den Kapellmeistern für die Dresdner Hofkapelle arrangiert. Die Spekulationen um Heinrich Schütz als Verfasser des

[13] Sie befindet sich heute im Grünen Gewölbe der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Vgl. Joachim Menzhausen, „Kulturelle Entwicklungen unter Kurfürst Johann Georg II", in: *Dresdener Hefte*, 11. Jahrgang, Heft 33, 1/93, hrsg. vom Dresdner Geschichtsverein, 1993, 35–36.

[14] Die Wurzeln reichen zurück bis zur Leichenpredigt des kurfürstlichen Oberhofpredigers Martin Geier, *Die köstlichste Arbeit ... bei Ansehnlicher ... Leichbestattung Des ...Henrich Schützens, Churfl. Sächs. älteren Capell-Meisters: Welcher im 88. Jahre seines Alters ... 1672. ... zu Dreßden ...eingeschlaffen*, Dreßden: [Löffler], 1672 [erschienen 1673]. 1954 spricht Hans-Joachim Moser noch von einem „gemeindeutschen Ärgernis", wenn er von den Neigungen des Kurfürsten und den Konsequenzen für die Dresdner Hofkapelle spricht. Vgl. Hans-Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, 2 1954, 171. Einen Überblick gibt Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, 202f. und 226–228.

[15] Wolfram Steude hat am Beispiel der beiden italienischen Kapellmeister am Dresdner Hof, Vincenzo Albrici und Marco Antonio Peranda, erstmalig auf die „italienischen Anstöße" bei der Herausbildung des deutschsprachigen Concerto-Aria Kantatentypus hingewiesen. Vgl. Wolfram Steude, „Anmerkungen zu David Elias Heidenreich, Erdmann Neumeister und den beiden Haupttypen der evangelischen Kirchenkantate", in: *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter: Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums*, Amsterdam 1994, 49–51. Vgl. dazu auch Mary E. Frandsen, „Albrici, Peranda und die Ursprünge der Concerto-Aria Kantate in Dresden", in: *Schütz-Jahrbuch* 18 (1996) 130–137.

Dresdner Planetenballetts widerlegte Gerhard Bittrich in seiner Dissertation.[16] Seine These, daß Christoph Bernhard das Werk komponiert habe, ist allerdings sehr zweifelhaft, denn von Bernhard ist kein einziges weiteres musiktheatralisches Werk für den Dresdner Hof bekannt.

Eine der einflußreichsten Persönlichkeiten am Dresdner Hof war der Kastrat Giovanni Andrea Bontempi – genannt Angelini –, der Inbegriff eines „padrone del mondo". Als Sänger, Komponist italienisch- und deutschsprachiger Bühnenmusik sowie als Architekt und Maschinenmeister am Hoftheater war er auch für die Inszenierung der Hoffeste zuständig.[17] So ist Bontempi auch als Verfasser der Sinfonien, Arien und Rezitative des *Dresdner Planetenballetts* zu vermuten. Ein stilkritischer Vergleich des *Planetenballetts* mit der 1672 uraufgeführten und 1678 wieder aufgenommen Oper *Daphne*[18] zeigt, insbesondere in der Behandlung des Rezitativs, auffällige kompositionstechnische Verwandtschaftsverhältnisse, auf die bereits Richard Engländer hingewiesen hat.[19]

Zwei weitere Kastraten beförderte Johann Georg II. zu seinen engsten Vertrauten, zu „Geheimen Kammerherrn, so den Schlüssel haben":[20] Zum einen Bartolomeo Sorlisi, dessen Hochzeit mit der sechzehnjährigen Dresdner Jungfrau Dorothea Lichtwer bis in das 18. Jahrhundert hinein für Aufsehen sorgte, weil aus theologischer Sicht die Grundvoraussetzungen einer Ehe zur fruchtbaren Fortpflanzung der Menschheit bei einem Kastraten a priori nicht gegeben waren;[21] zum anderen Domenico Melani, als gefeierter Sopranist Nachfolger

[16] Gerhard Bittrich, *Ein deutsches Opernballett des siebzehnten Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Frühgeschichte der deutschen Oper*, Leipzig 1931 (=Leipzig, Univ., Diss. 1929), 14–18 und 162–180.

[17] Daß Bontempi neben einer Anleitung zum Komponieren mittels Zahlenkombinationen für Laien [*Nova quatuor vocibus componendi methodus*. Dresden 1660, Facs. hrsg. von Wolfgang Witzenmann, Lucca 1993 (=Musurgiana 19)] und einer Musikgeschichte [*Historia musica, nella quale si ha piena cognitione della teorica e della Practica antica della musica harmonica*, Perugia, 1695], außerdem eine vom Kurfürsten selbst in Auftrag gegebene *Historien des Durchlauchtigsten Hauses Sachsen* (Dresden 1666 und die italienische Übersetzung Perugia 1697) verfaßte, unterstreicht seine genialischen Fähigkeiten.

[18] Die Musik stammt von Bontempi und Marco Giuseppe Peranda (1625–1675). Peranda scheidet ebenso wie Schütz als Komponist des *Dresdner Planetenballetts* aus, da auch er 1678 nicht mehr lebte.

[19] Das betrifft primär die Behandlung des deutschsprachigen Rezitativs (vgl. etwa das Rezitativ des Saturnaktes und das Rezitativ des Jägers I–7 in der *Daphne* von 1672) aber auch die Verwandtschaft der Sinfonien. Vgl. Richard Engländer, „Zur Frage der ‚Dafne' (1671) von G.A. Bontempi und M.G. Peranda", in: *Acta musicologica* 13 (1941) 73–77.

[20] Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen: die Welt der Kastraten; eine andere Operngeschichte*, München 1995, 189.

[21] Auch die großzügige Stiftung Sorlisis für einen Kirchturm der lutherischen Kirche zu Johnsdorf konnte ihn nicht rehabilitieren. Er starb sechs Jahre nach seiner Hochzeit, gerade vierzig Jahre alt. Vgl. Ortkemper (1995), 192–196, vgl. Anm. 19. Die kirchenrechtliche Auseinandersetzung innerhalb den protestantischen Universitäten ist abgedruckt bei Hieronymus Delphinus, *Eunuchi conjugium die Capaunen-Heyrath, hoc est scripta et judicia varia de conjugio inter eunuchum et virginem juvenculam anno 1666 contracto...*, Halae: Oelschlägel 1685. Noch 1757 fand diese theologische Disputation eine Wiederauflage.

Bontempis als „Inspector des Comödienhauses". Melani ist auch nachweisbar als Organisator der theatralischen Inszenierungen des Dresdner Planetenfestes von 1678.

2.
Ich bin der Jupiter ein Erd= und Himmels=Herr.[22]

Das inszenierte Spiel von der Zusammenkunft der sieben Planeten gehörte zu den Spezialitäten der Dresdner Hoffeste. Seine Wurzeln reichen zurück bis zu den Maskeraden und Ritterspielen des Chiromanen und Schutzpatrons der Lutheraner, August von Sachsen (1526–1586).[23] Die gigantischen Planetenfeste Augusts des Starken (1719), die sich in ihren zahlreichen – auch musikdramatischen – Formen einen Tag bzw. eine Nacht hindurch jeweils einem der sieben Planeten widmeten, markieren eindrücklich den Höhepunkt dieser Tradition.[24] Auch Johann Georg II. begleiteten die Planetenfeste vom Anfang bis zum Ende seines Lebens.[25]

Die Aufführung des Planetenballetts war eingebettet in ein vierwöchiges Hoffest, in die sogenannten „Durchlauchtigste Zusammenkunft" von 1678. Hinter diesem Festzeremoniell stand nicht nur die freundliche Einladung an die zahlreichen Mitglieder der kursächsischen Familie, sondern auch die Pflicht, an den zahlreichen Repräsentationsformen zu Ehren des 65jährigen Kurfürsten teilzunehmen.

[22] Planetenballett (1678), 2. Akt, Rezitativ.

[23] Kurfürst August von Sachsen hatte eine Vorliebe für astrologische und alchemistische Spekulationen. In seinen von ihm selbst als „Punktierbücher" bezeichneten Schriften suchte er im Sinne prophetischer Zeichendeutung Antworten auf private und politische Fragen. Vgl. den Beitrag von Jutta Bäumel, *Planetendarstellung bei den Hoffesten in Dresden*, Programmheft zur Aufführung des Planetenballetts, Premiere am 19.3.1999 im Anhaltischen Landestheater Dessau, hrsg.vom Anhaltisches Theater Dessau, [ohne Seitenangabe].

[24] Dank der überlieferten prachtvollen Bilderrollen des sächsischen Oberhofmarschallamtes läßt sich noch heute die Tradition der Dresdner Festumzüge nach dem Vorbild der italienischen Trionfi der Renaissance bis in das Jahr 1574 anschaulich zurückverfolgen. Vgl. Irmgard Becker-Glauch, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken*, Kassel 1951 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, Nr. 6.) und Wolfram Steude, „Der musikalische Anteil an den kursächsischen Aufzugsinventionen: Zum Verhältnis von Realität und Darstellung", in: *Rudolf Eller zum Achtzigsten: Ehrenkolloquium zum 80. Geburtstag von Rudolf Eller am 9. Mai 1994*, Rostock: Universität Rostock 1994, 21–32.

[25] Anläßlich seines Tauffestes (1613) fand zu Ehren des Erstgeborenen auf dem Dresdner Schloßhof ein imposanter Planetenaufzug statt. Das heute wieder im Dresdner Schloß zu besichtigende Gemälde von Daniel Bretschneider d.Ä. (um 1550–?) vergegenwärtigte dem sächsischen Kurfürsten den Festtag seiner Taufe. An der Spitze des Aufzuges stand der Triumphwagen der Zeit gefolgt von den Planetengottheiten Luna, Merkur, Venus, Sol, Mars, Jupiter und Saturn. Die Rangordnung der Planeten entsprach dem auf Ptolomäus zurückgehenden geozentrischen Weltbild.

Johann Georgs drei jüngeren Brüder, die die Herzogtümer Sachsen-Halle-Weißenfels, Sachsen-Merseburg und Sachsen-Zeitz regierten, hatten schon längere Zeit deutliche Unabhängigkeits-Bestrebungen signalisiert – Grund genug für den Kurfürsten, seinen Machtanspruch und den seines Sohnes – des späteren „sächsischen Mars“[26] Johann Georg III. – politisch und theatralisch zugleich – im Rahmen eines Hoffestes zu manifestieren. Die Verknüpfung der bereits Monate vorher vom Hofmarschallamt festgelegten Normen des Festzeremoniells mit dem ästhetischen Spiel der Planeten ermöglichte es dem Kurfürsten, seine Propaganda des „Erdengottes“ in sublimierter Form auf eine mythologisch-astrale Ebene der „Himmels=Herren“ zu projizieren.[27] Dahinter stand die Absicht einer klaren hierarchischen Abgrenzung, die gegenüber den jüngeren Brüdern neben der politischen auch die wirtschaftliche Stärke des sächsischen „Rautenstammes“ unterstreichen sollte.

Das Fest begann mit einem Triumphaufzug, der von zwölf Trompetern, einem Heerpauker und der personifizierten Allegorie auf die Zeit eröffnet wurde. Der Kurfürst saß im Kostüm des ersten Weltmonarchen, des babylonischem Königs Nimrod, auf einem prachtvollen sechsspännigen Wagen an der Spitze des Zuges. Moritz von Sachsen-Zeitz, sein jüngster Bruder, folgte ihm auf dem Triumphwagen der Luna. Im Planetenballett erscheint der babylonische König erneut im zweiten Akt, der dem Jupiter gewidmet ist. Zunächst singt Jupiter auf einem Adler sitzend, in einer Arie von seiner Eigenschaft als „Himmelsherr“, der den „Erdengöttern“ den Lorbeerkranz aufsetzt. Im Anschluß an das Entrée der „Mohrenkönigin“ eröffnet Nimrod das Entrée der vier Monarchen, gefolgt von Cyrus, Alexander Magnus und Julius Cäsar.

[26] Wolfram Steude, „Die Dresdner Hoftagebücher des 17. Jahrhunderts als musikhistorische Quelle“, in: *Beiträge zur musikalischen Quellenforschung:* Protokollband Nr. 3 der Kolloquien im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage, 7. Oktober 1993, 4. Oktober 1994 / [Hrsg.: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz. Red.: Ingeborg Stein], Bad Köstritz, 1995, 7.

[27] Laufende Meter Aktenbände des sächsischen Oberhofmarschallamtes (heute Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden) zeigen eindrücklich, wie detailliert die einzelnen Spielarten dokumentiert wurden. Jedes einzelne Kostüm mit Zubehör, Musikinstrument oder Turnierrequisite wurde schriftlich genauestens festgehalten und befindet sich teilweise heute noch in den Magazinen der Dresdner Rüstkammer. Jedoch schweigen die Hofakten über die Einzelheiten der dargebotenen Bühnenstücke. So wird erkennbar, daß die sich immer stärker etablierenden Bühnenspielformen eine unterschiedliche Behandlung der Archivierung erfuhren. Während bei den Aufzügen und Ritterspielen buchstäblich die Namen der adligen Darsteller von Interesse waren und ausführlich notiert wurden, findet sich für die Bühnenstücke noch selten ein Nachweis zu den darstellenden Schauspielern, Sängern und Musikern (ausgenommen die Hofballette unter Beteiligung der kursächsischen Familie). Zwar beschreibt die 1680 vom Dresdner Bürgermeister Gabriel Tzschimmer in Nürnberg herausgegebene kostspielige Festdokumentation von der *Durchlauchtigste(n) Zusammenkunft* (vgl. Anm. 8 und 9) die einzelnen Bühnenstücke, gibt Textbücher sowie Cartelle wieder und bildet dazu 30 Kupferstiche ab. Über die Autoren und Akteure der Bühnenstücke erfährt man aber auch bei Tzschimmer kaum etwas.

Das Titelblatt der Partitur-Abschrift des *Dresdner Planetenballetts*, angefertigt vom kursächsischen Geheimsekretär Peter Ernst Cramer, zeigt die aufwendig verzierten Initialen Johann Georgs II. Sie stehen auf einer Konsole, als ob sie gleichzeitig auch den Verfasser der Musik ankündigen wollten. Jeder Planet trägt in den Rezitativen und Arien ein vertontes Casualgedicht auf das Wettiner Geschlecht vor. So ordnen sich auch die „Himmels=Herren" der Hierarchie am Hofe unter – Elogen durften nur von Niederrangigeren ausgesprochen werden.

Johann Georg II. war nicht nur Auftraggeber höfischer Festmusiken, sondern er hat selbst für die Dresdner Hoffeste komponiert. Seine Vertonung des 117. Psalms „Laudate dominum" mit Trompeten und Pauken erklang während des Gottesdienstes zur Eröffnung der *Durchlauchtigsten Zusammenkunft* am 2. Februar 1678:[28] „Ein Furst lest fur im die knie beugen, credentzen, drumb, das Got inen in das amt gesetzt hab, und Got hat die ehrerbiettung gebotten und wen du ehrest, die hoher sind denn du, so ehrestu Got selbst in denselbigen personen", heißt es in Luthers Auslegung des 117. Psalms.[29] Das bedeutete im Hinblick auf die protestantischen Hofstaaten die Absolution der Fürstenherrschaft von seiten der lutherischen Kirche. In seiner Dedikation an Herzog Johann Friedrich von Sachsen umschrieb Luther mit der Bezeichnung „Erdengötter", wie Jörg Jochen Berns nachgewiesen hat, das Verhältnis von Konfession und Hofkultur.[30] Luthers Definition der „Erdengötter" setzte die protestantischen Fürsten symbolisch mit den antiken heidnischen Gottheiten auf eine Stufe. Damit war der gesellschaftspolitische Rahmen für die mythologische Allegorisierung der neuzeitlichen Herrscher auch durch die freien Künste gegeben. Ob Saturn, der Schutzpatron der Bergleute oder Jupiter, der „Erd=und Himmelsherr – beide werden für die anwesende Festgesellschaft gleichgeschaltet mit der Repräsentanz des sächsischen Kurfürsten.

So zeigt sich, daß Kurfürst und sächsischer Hofstaat zwar im Eröffnungsgottesdienst des Planetenfestes ein sakrales Zeremoniell zelebrierten. Jedoch war die repräsentative Ausrichtung bis hin zur Liturgiekomposition des Kurfürsten hauptsächlich auf den irdischen Souverän bezogen.

[28] Vgl. Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden* [Mit Nachwort, Berichtigungen, Register und einem Verzeichnis der von Fürstenau verwendeten Literatur hrsg. von Wolfgang Reich], Fotomechan. Nachdr. der zweibd. Orig.-Ausg. Dresden: Kuntze, 1861 - 1862, in einem Bd., Leipzig: Peters, 1979, Bd. I, 6f.. Andere Aufführungen erlebte die kurfürstliche Vertonung des 117. Psalm anläßlich der Hoffeste 1672 und 1679.

[29] Zit. nach Jörg Jochen Berns, „Luthers Papstkritik als Zeremoniellkritik" in: Jörg Jochen Berns / Thomas Rahn, „Zeremoniell und Ästhetik", in: *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg.von Jörg Jochen Berns und Thomas Rahn, Tübingen 1995, 171.

[30] *Erdengötter: Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen; ein Katalog / von Eva Bender ...* , hrsg. von Jörg Jochen Berns, Marburg 1997, XII (Vorwort).

3.
Mars [...] ist seiner Art nach Cholerisch [...]
Sein Einfluß ist widerwärtig [...]
Was unter ihm gebohren wird / ist meistentheils jaehzornig / frech / kühne und streitbar.
Ihme sind alle die Jenigen / welche mit Krieg / Kriegerischen Gedancken [...] unterworffen.[31]

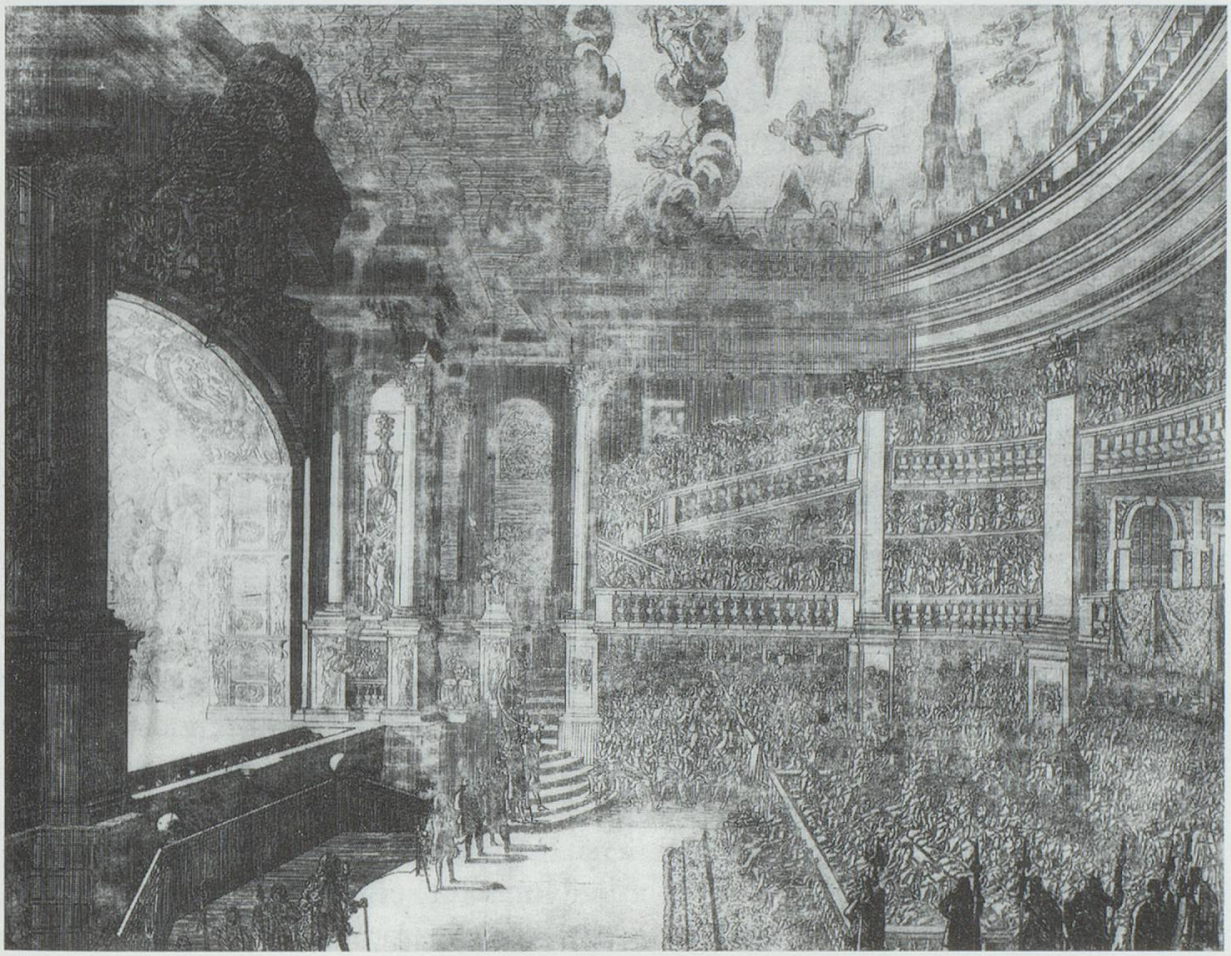


Abb. 3: Ansicht des Zuschauerraumes des Dresdner Komödienhauses bei der Aufführung des Planetenballetts, Textbuch nebst 11 Kupferstichen, Dresden 1678, ULB Halle.

Nach dem Tafelzeremoniell, zu dem das „türckische Päucklein mit den kleinen Schallmeyen" aufwartete, gespielt von Militärmusikern der „Kroatengarde", zog der Hofstaat am Sonntag, dem 3. Februar 1678 um die frühe Abendstunde in das Komödienhaus. Die erste, 1667 errichtete feststehende Bühneneinrichtung Kursachsens war vom Schloß aus direkt über eine Galerie zu erreichen. Man gelangte in den Innenraum des Komödienhauses über die Mittelloge des 1. Ranges. Von dort aus führten jeweils rechts und links zwei Wendeltreppen in das Parkett

[31] Vgl. Tzschimmer (1680) 185f., siehe Anm. 8.

und auf den zweiten Rang. Die Mittelloge blieb frei, denn die kurfürstliche Familie saß auf einer Tribüne vor der ersten Bankreihe im Parkett. Glaubt man den Angaben des Zeitzeugen Anton Weck, so sollen 2000 Zuschauer dem *Planetenballett* beigewohnt haben. Freilich dürfte diese Zahl übertrieben sein, denn der Zuschauerraum betrug insgesamt nur 332 m^2. Schaut man sich aber die dicht gedrängte Hofgesellschaft an, so wird die wirkliche Zahl mindestens bei 1000 Zuschauern gelegen haben.

So stellt sich die Frage, ob außer dem Hofstaat nicht auch ein öffentliches Publikum geladen war. Vermutlich saß der Hofstaat im Parkett, die Männer getrennt von den Frauen. Zwischen Tribüne und Bühne stand respekteinflößend die bewaffnete kursächsische Leibgarde. Ihr Blick war direkt auf das Publikum gerichtet und kontrollierte die Reaktionen der Festgesellschaft. Aber nicht nur vor, sondern auch auf der Bühne wurde militärische Macht demonstriert. Der 3. Akt beginnt mit einer Militärmusik. Auf einer dreiteiligen Riesenmaschine schwebt Mars in der Mitte über die Bühne, die sich in eine Festungsanlage verwandelt hat. Zu seiner Seite stehen jeweils sechs kursächsische Trompeter und ein Pauker.

Es ist auffällig, daß die Sinfonia zum Mars-Akt weder in der Partitur noch in den Stimmen notiert ist, und das mag folgenden Grund haben: Als eigene Zunft – und von der Hofkapelle getrennt – bewahrten die kursächsischen Hoftrompeter ihre Noten gesondert auf. Deren Verbleib ist aber heute nicht mehr zurückzuverfolgen.[32] Man kann darüber spekulieren, ob eine der damals in den Opernhäusern beliebten Battaglien oder zu diesem Anlaß vielleicht eines der kursächsischen Militärsignale erklang. Lediglich die beiden Überleitungen von den nachfolgenden Ariosi zu den Rezitativen des Mars deuten darauf hin, daß an diesen Stellen eines der kursächsischen Signale zu hören war. In der Partitur ist nur der Generalbass notiert, der sich taktweise von der Tonika zur Dominante und wieder zurück bewegt.

In den anschließenden Entrées tanzten nacheinander zwei Fechtmeister und drei Soldaten mit drei Amazonen, und abschließend folgte ein Fußturnier, daß von 26 Kriegern vor der Festungsanlage ausgetragen wurde. Im Mars-Akt wird deutlich, wie fließend die Grenzen zwischen Tanzkunst und militärischen Körperübungen waren. Die Beherrschung der Fechtkunst gehörte ebenso zu den ritterlichen Tugenden wie die Schrittfolge der Entrées oder die Exerzierordnung für die Austragung eines Fußturniers.[33] Die musikalische Besetzung und die metrische Strukturierung des musikalischen Textes hatten sich diesen Regeln unterzuordnen.

[32] Vgl. Ortrun Landmann, *Capella Sagittariana: Musik aus dem alten Sachsen*, Begleittext zur CD Capella *Sagittariana, Musik im Wasserpalais*, Sächsische Tonträger Lorenz & Demmler KG, Dresden 1995, 9.

[33] Noch das vom *Königl. Groß=Britannischem Stallmeister der G.A. Universität Göttingen Valentin Trichter zusammengestellte Curiöses Reit= Jagd= Fecht= Tantz= oder Ritter=Exercitien= Lexicon [...] ingleichen die niedrigen Cammer= und hohen Theatralischen Täntze, und die mit der Tantz=Kunst unzertrennlich verbundene musicalische Wissenschaft*, Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch, 1742 nennt diesen Zusammenhang explizit im Titel. Jedoch findet hier, wie das Vorwort unterstreicht, die Musik eine besondere Bewertung, die im Unterschied zu den „Ritterlichen Exercita", die der „Ausbesserung des Leibes" dienen, „die Seele des Tantzes ist".

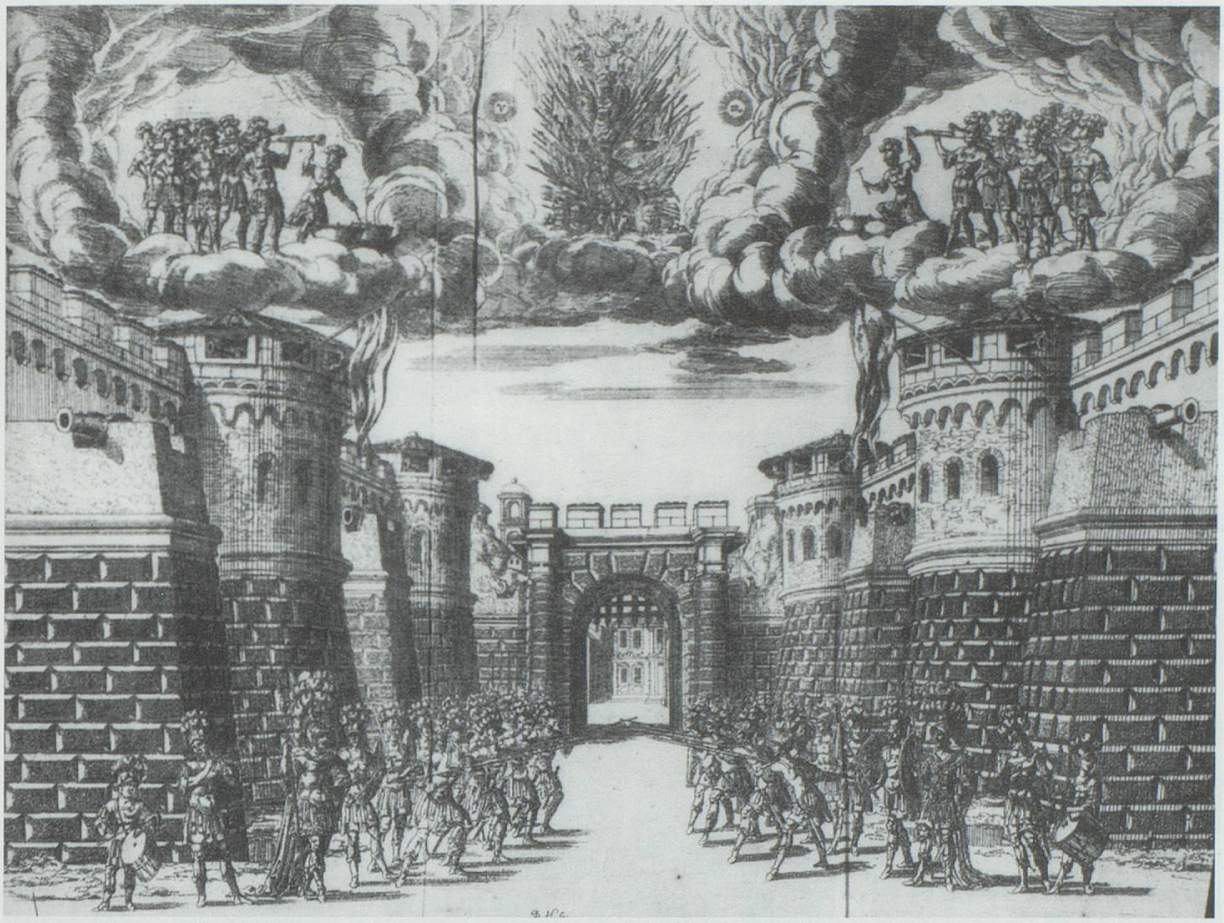


Abb. 4: Planetenballett, 3. Akt Mars: „Mars kömmt gewaffnet auff seiner Machine, mit Trommeten und Paucken", Textbuch nebst 11 Kupferstichen, Dresden 1678, ULB Halle.

4.
Sol auf ihrer Machine:
Ich bin das Auge dieser Welt /
es müssen meine Straalen
deßen runten Erdkreis mahlen/
daß sich besaame Wald und Feld [...][34]

Der Prozeß von der wandernden Bühne hin zur Zentralperspektive mit Kulissen und aufwendigen Maschinerien beeinflußte nicht nur das Gattungsverhältnis von Musik und Drama, sondern veränderte auch die Wahrnehmungsformen des Publikums.[35] Der gebündelte Blick des Hofstaats auf das Proszenium der festlich illuminierten Kulissenbühne führte an der erhöht sitzenden kurfürstlichen Familie kaum vorbei. Ein genauer Blick auf das Proszenium zeigt, daß die Aufstellung der Hofmusiker der Ordnung des Zeremoniells gehorchte. Pauker

[34] Planetenballett (1678), 4. Akt, Rezitativ.

[35] Vgl. dazu Mathias Spohr, „Die Faszination der ‚objektiven' Norm. Warum musikalische Gattungen, Formen, Werke seit dem 18. Jahrhundert zu ‚technischen Medien werden'", in: *Geschichte und Medien der „gehobenen Unterhaltungsmusik" 1830–1960*, Zürich 1999, 16 f.

und Trompeter sind auf den beiden seitlichen Logen des Proszeniums sichtbar postiert. Die Hofkapelle spielte im Bühnengraben unmittelbar vor der Bühnenrampe.

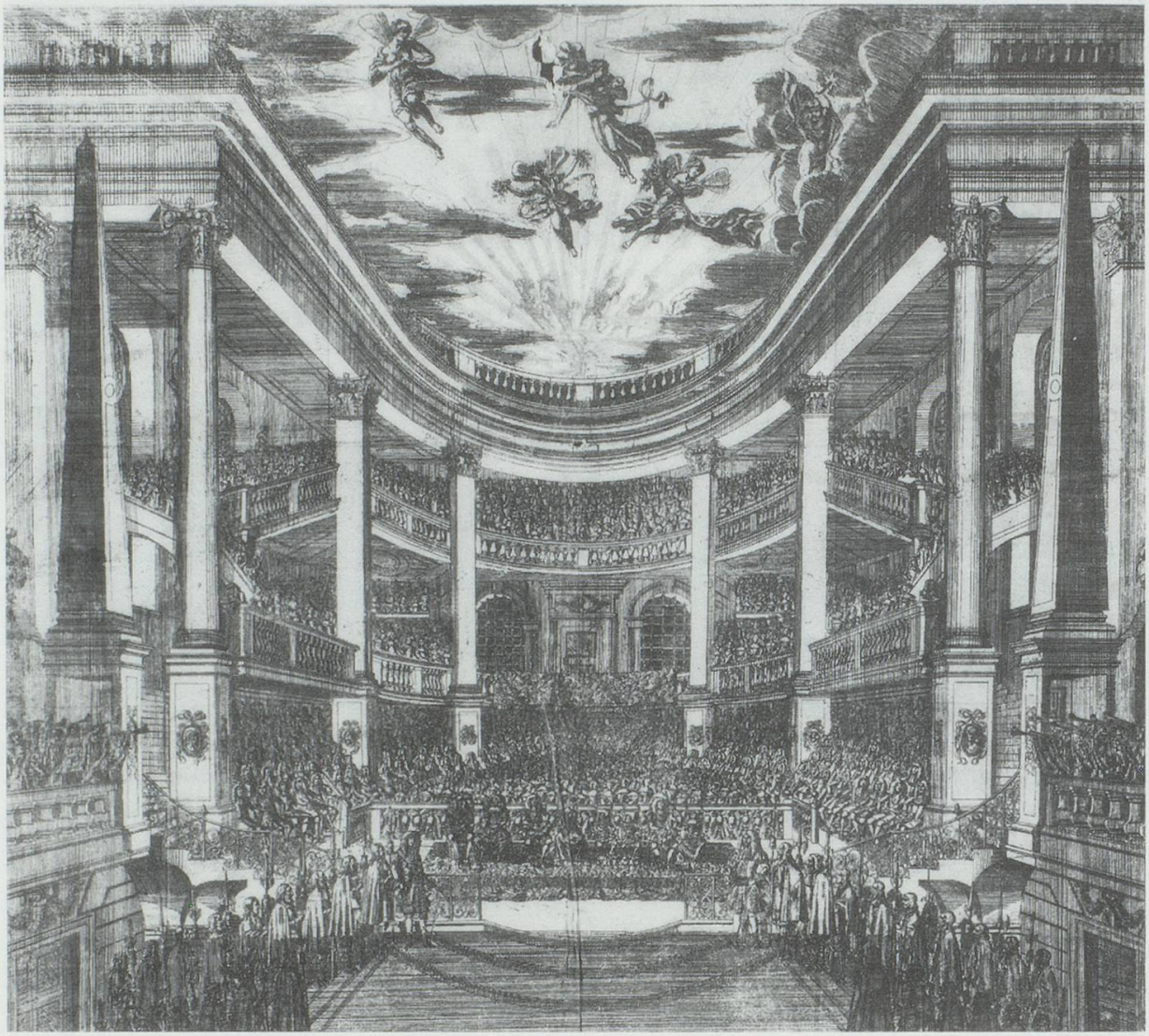


Abb. 5: Ansicht des Zuschauerraumes vom Dresdner Komödienhaus bei der Aufführung des „Opera-Ballet von dem Judicio Paridis, und der Helena Raub", Textbuch nebst 10 Kupferstichen, Dresden 1679, ULB Halle.

Das hierarchische Ordnungsprinzip, das sich gleichermaßen in der Aufgabenverteilung,[36] in der Besoldung und in der Art der Anrede widerspiegelt,[37] wird

[36] Die Zunft der Hoftrompeter hatte in Kriegszeiten die Aufgabe, dem Gegner Botschaften zu übermitteln.

[37] So gibt der Hochfürstl. Sächsische Hofadvokat Johann Christoph Nehring aus Gotha 1706 entsprechende Anweisungen für die standesgemäße Anrede: „CLX. An einen Trompeter. Germ. Dem Ehren=Besten (Hervorhebung H.G.H.) und Kunst=erfahrnen Herrn N.N. wohlbestellten Hof= und Feld= Trompeter" und CLXXV. Einem Musicanten Dem Edlen und Kunst=erfahrnen Herrn N.N. wohlbestellten Musico zu N."; vgl.: Johann Christoph Nehring, *Historisch-politisch-juristisches Lexicon*, Gotha: Mervius: 1706, 1207 und 1213.

auch im Bühnenbereich nicht durchbrochen. Nachdem die Hoftrompeter ein kursächsisches Signal abgeblasen hatten, öffnete sich der kostbar bemalte Vorhang, der den auf Wolken sitzenden Merkur abbildete: „Das Theatrum praesentiret anfänglich lauter ruinen / darbey sich der Venustempel zeiget", heißt es im Textbuch. Die Bühne hatte eine Länge von 10 Metern und war 25 Meter tief.[38] Neun Kulissenpaare verteilten sich über die dreigeteilte Bühne. Das Bühnenbild wurde jeweils am Ende des Prologs, der sieben Akte und der Schlußszene verändert.[39]

Die Entwürfe und Abbildungen der Bühnenbilder sind zum einen als Tuschzeichnungen von Johann Oswald Harms, zum anderen in zwei Kupferstichserien von 1678 und 1680 erhalten. Hellmuth Christian Wolff hat darauf hingewiesen, daß Kupferstiche und Tuschzeichnungen voneinander abweichen.[40] Die Tuschzeichnungen werden vermutlich die Entwürfe für die Bühnenbilder gewesen sein. Die Kupferstiche, auf deren oberer Bildmitte die einzelnen Planetengötter – eingerahmt von zwei Tierkreis-Zeichen – auf ihren Triumphwagen dargestellt sind, verlassen allerdings den Boden realer Bühnenbild-Darstellung. Dennoch darf man die technischen Möglichkeiten der Bühnenmaschinerie nicht unterschätzten, konnten die singenden Götter doch mit bis zu drei Maschinenkonstruktionen vom Olymp auf die Bühnenbretter bewegt werden.

Die Hofkapelle spielte zu Beginn des Prologs eine fünfstimmige Sinfonia.[41] Die ersten Takte präsentieren nicht nur akustisch, sondern auch als bildhafte Figur die Harmonie des Kosmos. Ober- und Unterstimmen verlaufen in Gegenbewegung jeweils in Terzabständen aufeinander zu. (Vgl. Abb. 6)

Die Mittelstimme bleibt nahezu konstant auf der tonalen Achse *a*. Die „Zusammenkunfft der Planeten" wird durch den „angenehmen Zusammenklang allerhand Instrumente" musikalisch beantwortet. „Wie die Sonne unter den Planeten in der Mitte leuchtet, so [leuchtet] die Musik unter den freien Künsten", schreibt Heinrich Schütz in das Stammbuch von Andreas Möring.[42] Vielleicht

[38] Zum Vergleich: Die Bühne in der Salle de Machines der Tuilerien in Paris war 44 m tief, aber die Länge der Dresdner Bühne übertraf die Länge des Zuschauerraums. Vgl. Hellmuth Christian Wolff, *Musikgeschichte in Bildern*, Band IV: *Musik der Neuzeit*, Lieferung 1: Oper, Leipzig 1961f., 56.

[39] Der technischen und künstlerischen Bühnenausstattung dieser Inszenierung widmet sich die kunsthistorische Betrachtung von Uta Deppe, „Das Dresdner Planetenballett", in: *Die Oper am Weißenfelser Hof*, hrsg. von Eleonore Sent (= Bd.1 der Reihe „Weißenfelser Kulturtraditionen"), Rudolstadt 1996.

[40] Vgl. Wolff (1961f.) 58, siehe Anm. 37.

[41] Erhalten haben sich neben der fünfstimmigen Partitur die Instrumentalstimmen von Violine 1 und 2, Viola 1und 2, Violone und Cembalo. Auffällig sind die fehlende Holzbläser, die wenn sie überhaupt mitgespielt haben, *colla parte* mit den Streichern musizierten. (Zum Vergleich: ein Verzeichnis der Hofkapelle aus dem Jahre 1680 führt als Instrumentalisten sieben Violinisten, vier Trompeter, einen Fagottist, drei Posaunisten, vier Schallmeipfeifer und zwei Organisten an.).

[42] Vgl. Jörg-Ulrich Fechner, „‚Wie die Sonne unter den Planeten in der Mitte leuchtet, so die Musik unter den freien Künsten': Zu Heinrich Schütz' Eintragung in das Stammbuch des Andreas Möring", in: *Schütz-Jahrbuch*. 6 (1985) 93–101.

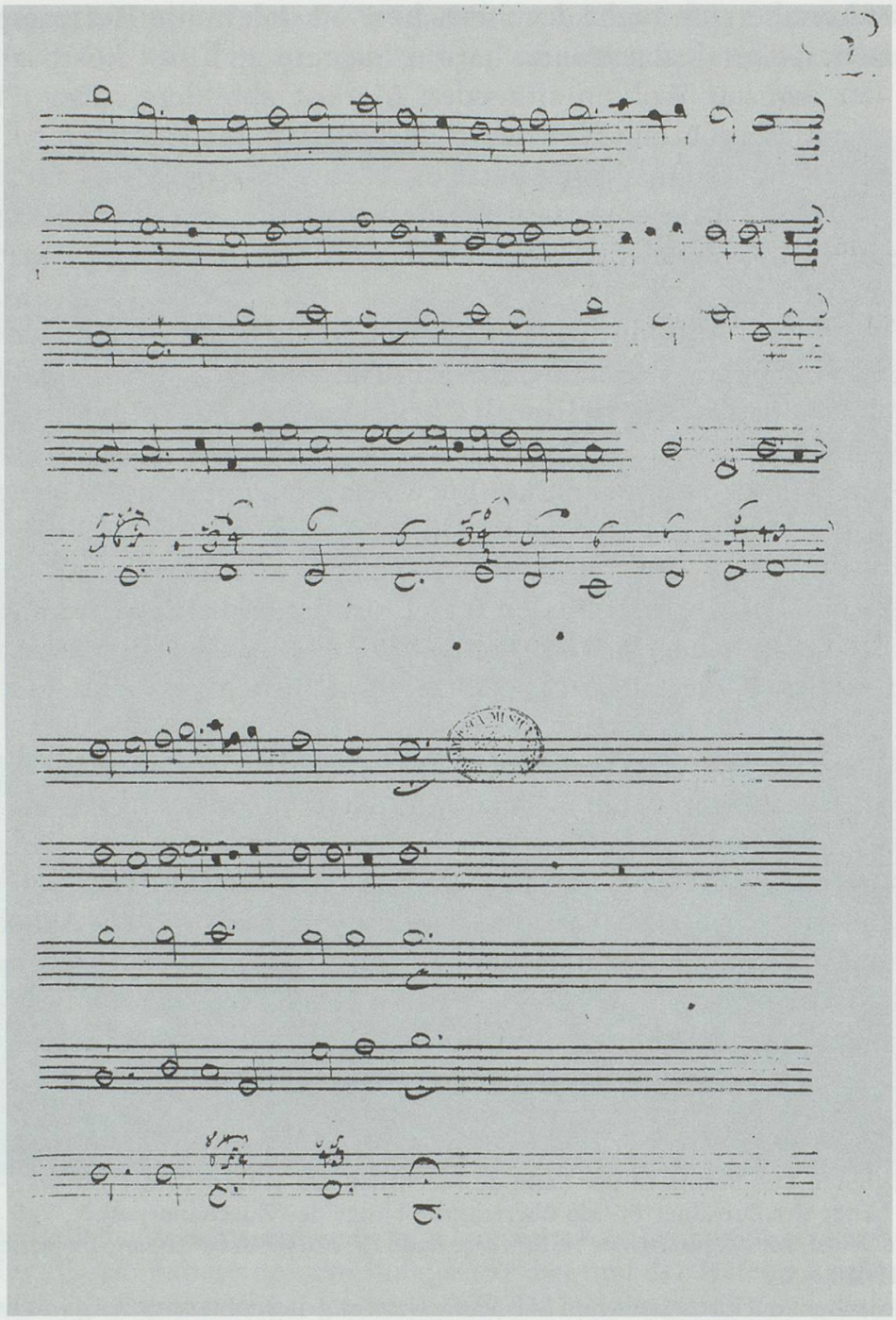
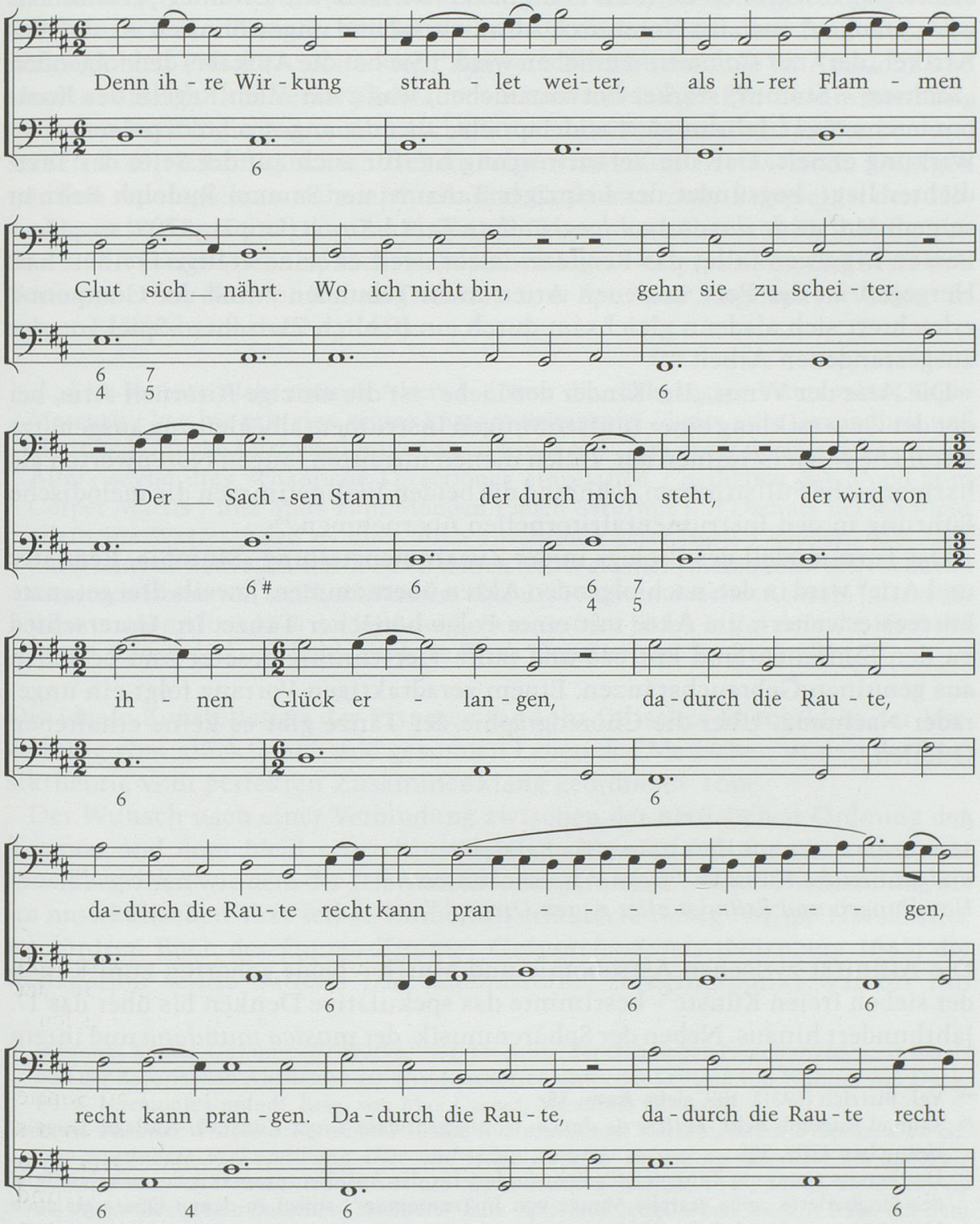


Abb. 6: Prolog: Sinfonia, Partitur-Abschrift des Dresdner Planetenballetts, angefertigt vom kursächsischen Geheimsekretär Peter Ernst Cramer, Musikabteilung der Sächsichen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

ist es ein Zufall, daß diese allegorische Gleichsetzung von Musik und Sonne neben der vertikalen Ebene im Notentext der Einleitungs-Sinfonia auch die horizontale Gesamtanordnung der Sinfonien betrifft. Denn die Sinfonia zum Sol-Akt ist im Vergleich zu den anderen Instrumentaleinleitungen auf Grund unaufgelöster Vorhaltsakkorde und funktionsharmonischer Weitläufigkeiten am expressivsten gestaltet.

5.
Verliebete Seelen!
Was wollt ihr euch quälen?
Die Venus ist hier[43]

Bsp. 2:



[43] *Planetenballett* (1678), 5. Akt, Rezitativ.

In der Ritornell-Arie „Denn ihre Wirkung strahlet weiter" besingt Cupido in einer Eloge auf den „Sachsen-Stamm" seinen Einfluß als Gott der Liebe. „Wo ich nicht bin, gehn sie zuscheiter" heißt es da, was nicht zuletzt an die Adresse der Brüder Johann Georgs II. gerichtet ist. Die ausgeschriebenen Koloraturen, die ihrer musikalischen Figur nach als Anabasis jeweils auf dem Vokal „a" aufsteigen, illustrieren die Kraft königlicher Attribute wie „strahlet", „Flammen" und „prangen" auch im Notentext. Abweichend und ungewöhnlich ist, daß der Artikel „der" zur *Coloratura* erhoben wird.[44] Sie hat die Aufgabe, den folgenden „Sachsen = Stamm" stärker hervorzuheben, was zwar allen Regeln des Komponierens im 17. Jahrhundert widerspricht, aber die angestrebte repräsentative Wirkung erzielt. Daß die Verantwortung hierfür auch auf der Seite der Textdichter liegt, begründet der Leipziger Tanzmeister Samuel Rudolph Behr in seinem *Maître de dance, wohlgegründete Tantz-Kunst* (Leipzig 1709) so: „Dem Poeten hingegen fället das Recitativ leicht, weil er seine völlige Freiheit hat. Hergegen ist der Poet in denen Arien mehr gebunden / und der Componist erleichtert sich alsdenn gleichsam durch ein lieblich Zwischen=Spiel von der ausgestandenen Arbeit."[45]

Die *Aria* der Venus „Ihr Kinder der Liebe" ist die einzige Ritornell-Arie, bei der der Gesamtklang einer fünfstimmigen Instrumentalbegleitung ausgenutzt wird. Die Mittelstimmen der Violen dienen mit ihren langen Notenwerten als harmonische Füllstimmen, während die beiden Violinstimmen die melodische Führung in den Instrumentalritornellen übernehmen.[46]

Das Formmodell des Prologs in der Zusammenstellung „Sinfonia, Rezitativ und Arie" wird in den nachfolgenden Akten übernommen. Jeweils drei getanzte Entrées erweitern die Akte mit einer Folge höfischer Tänze. Im Unterschied zu den Sinfonien sind Entrées und Suite vierstimmig gesetzt und bestehen aus genuinen Gebrauchstänzen. Einem geradtaktigen Vortanz folgt ein ungerader Nachtanz. Über die Choreographie der Tänze gibt es keine erhaltenen Quellen.

6.
Mercurius ... ist ein Herr über alles hurtige/
und sinnreiche Künstler / freye Wissenschafften /
Handlungen und Erfinder aller neuen Dinge / [47]

Die Affinität zwischen Astronomie und Musik – beide gehörten zum Kanon der sieben freien Künste – bestimmte das spekulative Denken bis über das 17. Jahrhundert hinaus. Neben der Sphärenmusik, der *musica mundana* und ihrem

[44] Vgl. Bittrich (1931), 109, siehe Anm. 15.
[45] Samuel Rudolph Behr, *Maître de dance, wohlgegründete Tantz-Kunst*, 3. Auflage, Leipzig: Heinichen 1709, 55f.
[46] Der bereits genannte Tanzmeister Behr fordert für die Aufführungspraxis der vokalen Teile des Singballetts „eine starcke Menge von Instrumenten / sowol in denen Ober= als auch Mittelstimmen"; vgl. Behr (1709), 54.f.
[47] Vgl. Tzschimmer (1680), 187 (vgl. Anm.8).

irdischen Abbild, der *musica instrumentalis*, war es vor allem die *musica humana*, die Wirkung der Musik auf Körper und Seele des Menschen, die den Musikbegriff prägten.

Johannes Kepler entdeckte auf seiner empirischen Suche nach den mathematisch exakten Strukturen himmlischer Musik die Planetenbahnen. Sein Aufruf, sechsstimmige Motetten (den Mond deutete er als einstimmigen Begleiter der Erde) nach seiner Theorie der Sphärenmusik zu komponieren, fand trotz des verlockenden Preises – „Klio stellt ihm ein Blumengewinde in Aussicht und Urania verheißt ihm Venus als Braut" – kaum Anklang.[48] Ein Zusammenhang zwischen astrologisch-astronomischem und musiktheoretischem Denken und seinen kompositionsgeschichtlichen Folgen ist kaum nachweisbar. Dagegen tauchen Analogien zwischen Musik und Gestirnen zum Beispiel in den Horoskopen und in Esoterik- und Planetenbüchern verhältnismäßig häufig auf. So erzählt Israel Hiebner, sächsischer Astrologe, Heilpraktiker, Organist und Verfasser eines *Harmonischen Trichters* zum Spiel auf „englischen Violen" in seiner Lebensbeschreibung 1650:

> „[...] im sechsten Jahr meines Alters [...] kam die rückgängige Venus zum Cörper Mercurij / brachte mir eine grosse Lust im Seitenspiel / hatte gute Gesundheit und allerhand fröliche Kurtzweil mit anderen Kindern [...] im dreyzehenden Jahr meines Alters seynd drey schädliche Directiones eingefallen / nemblich der Mond zum Cörper Martis / und Mars zum Monden / auch Saturnus [...] Damals fiel ich nicht allein ins Wasser / daß es über mich zusammen geschlagen / sondern bin auch unversehener weiß rücklich in einen tieffen Keller gefallen; meine Schwester schüttet mir einen Hafen voll sied heiß Wassers über das Haubt und rechte Achseln [...] im 22. Jahre meines Alters kam der Herr des Lebens und der Ehren in das neundte Haus der freyen Künste [...] und [ich] wurde in Pirna Organist und Stadtschreiber."[49]

Die ideale Konstellation der Planeten fand ihr irdisches Ebenbild in der Vorstellung vom glücklichen und gesunden Leben des Menschen und in der Musiktheorie vom perfekten Zusammenklang geordneter Töne.

Der Wunsch nach einer Verbindung zwischen der natürlichen Ordnung des Kosmos und dem Ideal einer himmlischen Musik fand eher in rationalen Musikbegriffen wie dem der „Harmonia" oder „Sinfonia" seinen Niederschlag als im musikalischen Text selbst. Immerhin erläuterte Georg Philipp Harsdörffer im fünften Buch der *Frauen-Zimmer Gesprächs-Spiele* (Nürnberg 1645) die Konzeption seines Balletts *Die Tugendsterne*. Ausgangspunkt war für ihn

[48] Johannes Kepler, *Gesammelte Werke*, hrsg. im Auftr. der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Bayerischen Akademie der Wissenschaften unter der Leitung von Walther von Dyck, Bd. 6, Harmonice mundi, hrsg. von Max Caspar, München 1940, 310.

[49] Israel Hiebner: *Practica Reformata. Oder Rechtfundirter Astrologischer Tractat. Das ist: Newgegründete Verkündigung aller und jeden Zufälle/ so wol an Gewitter als andern / Hiebner von Schneeberg*, Franckfurt am Main: Anthon Humm, 1648, 13–15. Den Verweis als Autor des „Harmonischen Trichters" zum Spiel auf „englischen Violen" habe ich dem Anhang der Practica Reformata mit dem abgedruckten Schriftenverzeichnis von Hiebner entnehmen können.

das *Dodekachordon* (Basel 1547) von Heinrich Glarean. Den sieben Planeten wurden – vom Ton „a" ausgehend – die sieben Kirchentonarten zugeordnet. Die Musik von Sigmund Th. Staden übernimmt Harsdörffers Tonartenzuordnung. Jedoch blieb Stadens Komposition singulär. Im Kommentar zu diesem Ballett ordnet Harsdörffer außerdem jedem der Planeten sowohl eine Farbe wie auch spezifische menschliche Eigenschaften, Tugenden und charakterisierende Musikinstrumente zu.[50] (siehe Tabelle 1, Seite 96/97)

Obgleich Harsdörffers *Frawen-Zimmer Gesprächs-Spiele* an den deutschen Höfen stark rezipiert wurden, lassen sich im Dresdner *Planetenballet* kaum Abhängigkeiten nachweisen. Die Anordnung des Werkes folgt nicht den Kirchentonarten, sondern der auf Ptolomäus zurückgehenden Vorstellung vom geozentrischen Weltbild. Eine Gemeinsamkeit besteht allerdings darin, daß in beiden Balletten die Sonne – Sol – eine zentrale Stellung einnimmt. Sie ist nicht nur als vierter und damit zentraler der insgesamt sieben Akte plaziert; auch ihre Sinfonia ist im Dresdner *Planetenballett*, wie bereits bemerkt, musikalisch durch eine besonders expressive harmonische Färbungen gekennzeichnet. Schaut man sich die Besetzung der Sänger an, so stellt man eine symmetrische Anordnung der Stimmen fest. In der Mitte steht auch hier Sol, ausschließlich gesungen von einem Altus. Saturn und Mars sind mit Baßstimmen, Jupiter und Merkur mit Tenören besetzt, während Venus und Luna von den hohen Kapellknaben-Stimmen gesungen wurden (siehe Tabelle 2, Seite 98/99).

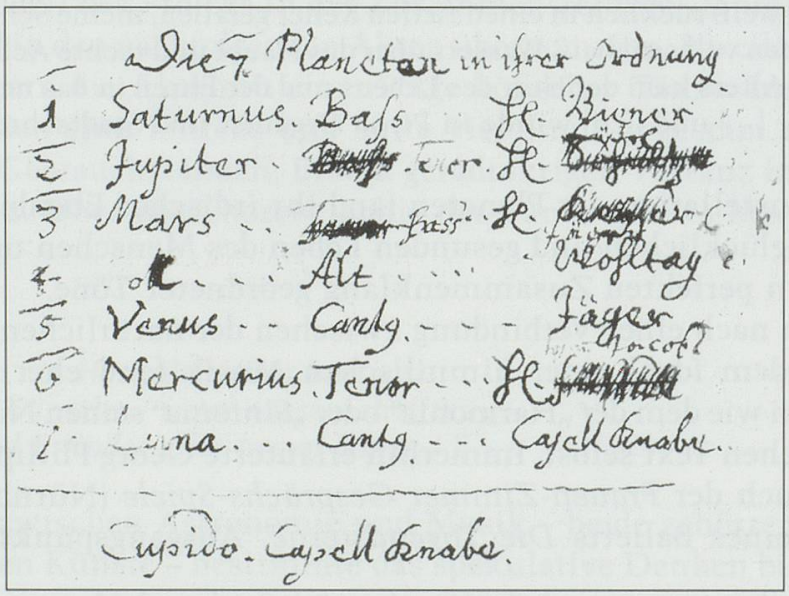
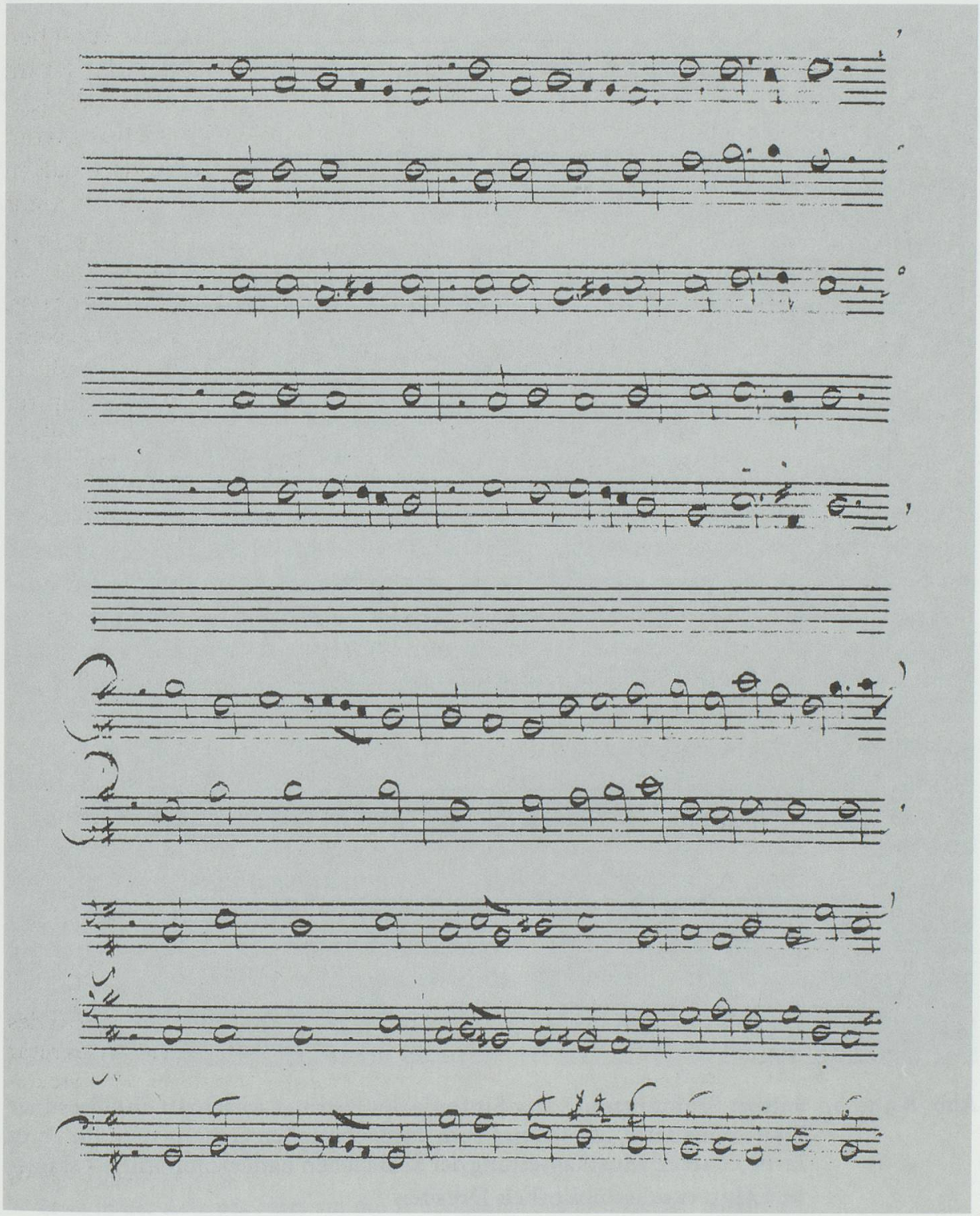


Abb. 7: Handschriftliche Eintragung der Rollenbesetzung in der Partitur-Abschrift des *Dresdner Planetenballetts*, angefertigt vom kursächsischen Geheimsekretär Peter Ernst Cramer, Musikabteilung der Sächsichen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

[50] Georg Philipp Harsdörffer, Frawen-Zimmer Gesprächs-Spiel, 8 Bücher, Nürnberg 1641–49, 5. Buch, 285–307, 500 (Anhang).

Die Harmonie des Kosmos wird durch die Besetzung in ihrer vertikalen Anordnung symbolisiert – vom tiefsten, am weitesten entfernten Planeten Saturn bis zum erdnahen Planeten Luna. Ein ähnliches Kompositionsprinzip läßt sich in der Anlage der Sinfonien erkennen. Während sich die Saturn-Sinfonia in langsam fließender Diktion kaum fortbewegt, flimmert die erdnahe Luna-Sinfonia konzertierend in Sechzehntelbewegungen.



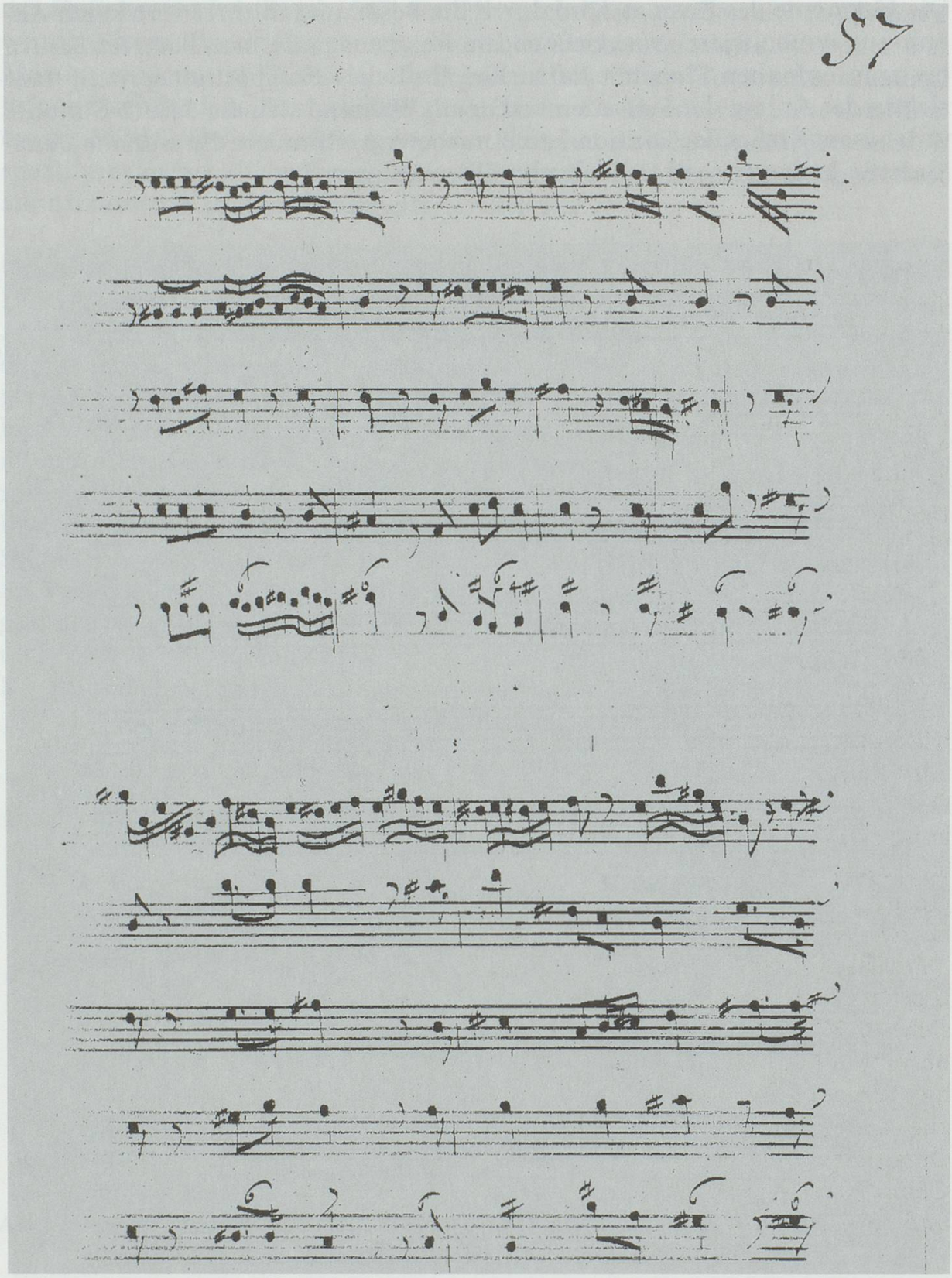


Abb. 8 a u. b.: Saturn-Sinfonia und Luna-Sinfonia der Partitur-Abschrift des Dresdner Planetenballetts, angefertigt vom kursächsischen Geheimsekretär Peter Ernst Cramer, Musikabteilung der Sächsichen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

Über die Anordnung der Tonarten kann nur spekuliert werden. Eine Beziehung zu den Himmelstönen läßt sich nicht ableiten. Den Wunsch Keplers nach einer komponierten Sphärenmusik wollte das *Dresdner Planetenballett* folglich nicht erfüllen. Musik und Kosmos spielen jedoch auf der Ausdrucksebene sinnlicher Wahrnehmung eine tragende Rolle. Sie widerspiegeln sich in der Bildhaftigkeit des Notentextes ebenso wie in der Besetzung der Gesangsstimmen.

7.
Ich/ LUNA-DIANA, bin hier;
Ich komme zu begläntzen
die Wälder / Forst / und Grentzen /
und jage nach Gebühr.[51]

Wie verstand und empfand der Hofstaat die Zeichen, Symbole, emblematischen Bilder und komplexen Allegorien, die, vergleichbar mit einem lebendigen Gemälde, auf der Bühne zur Darstellung kamen? Im *Balet comique de la royne* (Paris 1581) wird die Macht der bösen Zauberin Circe durch die Sphärenharmonie der Planeten gebrochen, die in 40 geometrischen Figuren von Tänzern dargestellt werden. Wie hundert Jahre zuvor in Paris stand auch in Dresden neben der allegorischen Chiffrierung aktueller Ereignisse und Wünsche der Glaube der Hofgesellschaft an Frieden und Harmonie, verursacht durch die Wirkung der getanzten Planetenkonstellationen.

Der singende Saturn des Dresdner Planetenballetts ist kein Bösewicht. Er frißt keine Kinder, sondern fügt sich, wie alle anderen Planeten auch, in die positive „Zusammenkunft und Wirckung" des Kurfürstentums Sachsen ein. Der Wunsch nach dem Walten von Harmonie und Eintracht spiegelt sich als kompositionstechnisches Prinzip im Notentext wider. Das bereits im Akt des Saturn angewandte unisono zwischen Gesang und Generalbaß[52] als Huldigungsform des „Sachsen-Stammes" läßt sich auch an anderer Stelle im Notentext nachweisen.[53]

Ein abschließender Blick auf den Kupferstich mit der Abbildung des Zuschauer-Innenraums (vgl. Abb. 3, 5) zeigt die kurfürstliche Familie, um die herum sich der Hofstaat gruppiert wie die Planeten um die Sonne. Der Hofstaat ist Bestandteil der Inszenierung. Nicht nur die Souveränität des Kurfürsten wird hier vorgeführt, sondern auch die Rolle des Adels, seine Funktion im Verhältnis zum Ganzen. Er wird nicht als Teil, sondern in der Gesamtheit des höfischen Organismus widergespiegelt. Jeder einzelne Hofbeamte kann den „sächsischen Glanz", die dargestellten Allegorien und synästhetischen Bilder nachempfinden und auf sich beziehen.

[51] Planetenballett (1678), 7. Akt, Rezitativ.
[52] Vgl. Notenbsp. 1, S. 79.
[53] Etwa in der Aria des Mars auf die Worte „deine Sachsen Helden ehren".

Tabelle 1: Harsdörffer, Georg Philipp: *Frauenzimmer Gesprächsspiele*. 5. Buch, Nürnberg 1645, S. 285–307

Tonart	B	F	G
Besetz.	2 Zwerg-pfeiffen	2 Flöten	2 Clarinen
Instr.	1 Harfe	1 Geigeninstrument	1 Posaune
Tonus	Hyperaeolius	Lydius	Mixolydius
Farbe	schwarz	blau	rot
Tugend	Mäßigkeit	Gerechtigkeit	Stärke
Char.	schwach	kläglich	zornig

Tabelle 2: Ballet von Zusammenkunfft und Wirkung derer VII. Planeten (Dresden 1678/79)

	Saturn	Jupiter	Mars
Tonart	G	B, g	C, a, G, C
Sänger	Bass	Tenor	Bass
Bühne	Fels- und Berg-werk, 6 Berghauer „Saturn kömmt auff Maschine“	„Gallerie dadurch man einen grossen Garten siehet“ „Jupiter kömmt auff einem Adler vom Himmel“	Festung „Mars kömmt ge-waffnet auff seiner Maschine, mit Pauken und Trom-peten
Entrée I	Zauberer und Neid	2 Römer und Astrologus	2 Fechtmeister
II +	3 Bettler und 2 Bettlerinnen	1 Morenkönigin	3 Soldaten und 3 Amazonen
III	6 Berghauer	4 Monarchen	ein Fußturnier (24 Soldaten)
ges.	13	8	32
geschl.	m	m	m
Metall	Blei, Erz	Zinn	Eisen
Organ		Leber	(Galle)
Char.	reich, Geiz, Neid, Zorn, List, kühl	gütig, Ehre, warm, feucht	cholerischm heiß trocken, jähzornig
Krankh.	Aussatz, Gicht		Geschwür, Hitze-fieber

D	A	C	E
3 Cornetti 1 Positiv	3 Diskantgeigen 1 Theorbe	Schalmeien 1 Regal	3 Discantviolen 1 Gb.
Dorius	Aeolius	Ionicus	Phrygius
„Feuerfarb“	grün	violett-braun	weiss
Glaube	Liebe	Vorsichtigkeit	Hoffnung
gravitätisch	lieblich	fröhlich	traurig

Sonne	Venus	Mercur	Luna
e	g	C	E
Alt	Cantus	Tenor	Cantus
Stadt „Sol kömmt auff ihrer Maschine“	Lustgarten mit Fontaine, „Venus kömmt auff ihrer Maschine“	„Lauter Sommer=Leuben/ unter denen allerhand Läden Mercur kömmt geflogen“	Wald „Luna kömmt auff ihrer Maschine“
2 Spanier	4 Cupidines	2 Alchymisten	2 Nymphen + 2 Schäfer
4 Jahreszeiten	1 Cavallier	4 Narren	3 Fischer
	1 Kupplerin		3 Fischerinnen
4 Teile der Welt	3 Damen 3 Cavallier	7 freie Künste	4 Jäger + 1 Bär
10	12	13	15
m	w	m	w
Gold Herz, Gehirn warm, trocken	Kupfer Niere, Lenden fröhlich, jung, lustig, kalt, Freude	Quecksilber Gedächtnis unbeständig	Silber (Gehirn)

Mit der Etablierung der festen Bühne entstand eine neue Form der Sehnsucht nach Illusion, deren Veranschaulichung immer stärker vom Geschmack des allgemeinen Publikums bestimmt wurde. Der Hofstaat mußte auf diese Bedürfnisse reagieren. Es sollte nicht mehr lange dauern, bis die Bilder, Allegorien und Zeichen höfischer Repräsentation für immer von der Bühne verschwanden, um der Darstellung natürlicher Konflikte des Menschen Platz zu machen.

Abb. 9: Grand Ballet, Schlußszene des Planetenballetts, Textbuch nebst 11 Kupferstichen, Dresden 1678, ULB Halle.