

# Das geistliche Waldgedicht

Objekttyp: **Chapter**

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

Band (Jahr): **29 (1977)**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

## **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.

## 5. Das geistliche Waldgedicht

### 5.1. Terminologisches

„... den Wald- und Schäfergedichten üblich / Wälder / Auen / Felder / des Lentzen Blumen / des Sommers Ernde / des Herbstes Weinlese / und anderes dergleichen angenehmes Landswesen mit den ersinnlichsten Worten auszumahlen.“ (Reymund als Kommentar zum ersten Auftritt des Hirten in der *Seelewig*) (73).

„... die wolgesetzten Reimen von der schön gestalteten Person nach der lieblichen Music gesungen / bezaubern gleichsam die Zuhörer / und beherrschen alle ihre Gedanken. Hierinne besteht gewisslich die grosse Vollkommenheit erstbesagter Spiele“ [= Waldgedichte].(74)

Das Waldgedicht ist in Harsdörffers Terminologie offenbar identisch mit dem Schäfergedicht (75). Das Schäfergedicht seinerseits ist dem Inhalt und Wesen nach dasselbe wie ein Schäferspiel, wie Harsdörffer in seiner „Poetik“, dem *Trichter*, ausführt (76).

Die Schäferspiele haben ihren festen Platz in Harsdörffers Konzept der Dichtung; zu den drei Ständen gehören drei Arten von Spielen:(77)

- Fürsten: Trauerspiel
- Bürger: Freudenspiel
- Bauern: Hirten- und Schäferspiele, Possen und Farcen.

Es kommen aber auch Überschneidungen einzelner Kategorien vor; gerade die Schäferspiele nehmen zwischen Bürger- und Bauernstand eine Mittelstellung ein, die auch vor Beginn der *Seelewig* zur Sprache kommt:

„Reymund: . . . Dieser sind nun wie vorgedacht dreyerley Arten:

handelnde entweder von traurigen / fröhlichen oder Mittelgeschichten / als Schäfereyen und dergleichen. Von den beiden ersten lesen wir unterschiedliche in unserer Sprache: von den letzten aber werden noch zur Zeite wenig gefunden / welche doch für die aller annemlichsten und beweglichsten Schauspiele / in dem Land der Music und Freudenspiele (wie Balzac Welschland nennet) geachtet werden. (L'Italie est le pais de la Musique & de

73 IV, 90.

74 *Trichter*, II, 100.

75 Vgl. zur Terminologie auch *Schmidt Schürmann*, Band II, 45 ff. und 54 ff.

76 *Trichter* II, 100. An gleicher Stelle aber unterscheidet er – insofern inkonsequent – Schäferspiel und -gedicht, indem er jenes darstellend, dieses aber beschreibend nennt. Die Unterscheidung von darstellend und beschreibend gibt Harsdörffer jedoch im folgenden wieder auf.

77 *Narciss Harsdörffer*, 81 ff.

la Comedie). Degenwert: Mich bedunket, dass die aus dem Welschen gedolmetschten Schäfergedichte ihr Anmutigkeit ganz verlieren / und wie die zarten Pflanzten / so vom feisten in ein dürres Erdreich gesetzt werden / nicht recht anschlagen: Wie der verteutschte Aminta der getreue Schäfer und andere dessen Beyspiele weisen können (*Il pastor fido*) und scheineth / dass poetische Sachen nicht sollen in ungebundener Rede übertragen werden / massen eine grosse Unterscheide zwischen dieser und jener Zierarten und Behandlungen. Vespasian: Weil wir nicht so zärtlich wie jene / ist unsere Sprache geschickter tapfere Heldentaten herauszustreichen / als weithergesuchte Liebesschwenke auszukünsteln.

Reymund: Ich will mich doch erkühnen darzuthun / wie auch solche Schäferereyen unserer Zungen nicht unmöglich fallen / welche dahero Waldgedicht genennet werden / weil sie als in Wäldern verhandelt / dargestellt / und deswegen der Schauplatz mit allerhand Gemälden kostbarlich verändert / aus ausgezieret werden mus"(78).

*Seelewig* soll also ein Beitrag zu den noch seltenen wirklich guten Schäferspielen werden, ein Werk, das die Posse übersteigt und in die zweite genannte Klasse eingereiht werden muss.

Mit Tasso, Guarini und später Rinuccini war die Schäferdichtung in Italien eine eigenständige Gattung geworden. Nach kurzer Zeit eroberte sie bereits Deutschland, etwas später Frankreich. Verkleidung und Maske, Landschaft und Requisiten werden zum festen Szenarium, in dessen Raum das Schäferspiel sich aufhält. Endlos variieren Dichter in Italien und ganz Europa dieselben „Requisiten“ der Vorbilder eines Tasso oder Guarini: *Aminta*, *Il pastor fido* und *Orfeo*. In der Blütezeit der Schäfererei liegen auch die ersten Jahrzehnte der italienischen Oper, und ebenso werden auch im deutschen Sprachraum vor 1640 vornehmlich italienische Pastoralopern aufgeführt, bezeichnenderweise vorerst in Süddeutschland und Österreich, wie die folgende Übersicht zeigt:

Prag:	<i>Pastoral Comedia</i> 1627, nicht nachweisbare italienische Oper (79).
Salzburg:	<i>Andromeda</i> von Girolamo Giacobbi, 1618 (80). <i>Il Orpheo, Actio in Musica</i> , 1618, nicht nachweisbare italienische Oper (1619 wiederholt) (81). <i>Il perseo, opera in musica</i> , 1618, nicht nachweisbare Oper (82). <i>Die liebliche Comedi von Bekehrung und seligem Ableben der hl. Maria Magdalena</i> , 1628, geistliche Komödie in italienischer Sprache. Mit Musik von Steffano Bernardi (83).
Dresden:	<i>Dafne</i> von Schütz und Opitz, auf Schloss Hartenfels. (84)

78 IV, 31 ff.

79 *Brockpähler, Oper*, 315.

80 idem, 339.

81 idem.

82 idem.

83 idem.

84 MGG 12, Spalte 206.

*Orpheus und Euridice*, 1638, Singballett in 5 Akten von Schütz und A. Buchner (85).

Gleich drei Übersetzungen italienischer Schäferdichtungen gelangen in Deutschland 1619 in Druck, und mit sicherem Blick für zukunftssträngige Literaturgattungen hat Opitz die deutsche Schäferdichtung mit zwei Bearbeitungen (*Dafne* und *Arcadia*) und der *Schäfferey von der Nimfen Hercinie* bereichert. Damit sind die Wege zur Verbreitung dieser Gattung geebnet. Harsdörffer hat alle diese Übertragungen und Nachdichtungen gekannt (86), hat auch selbst 1646 die *Diana* von Montemajor auf der Grundlage der Kuffsteinschen Übersetzung neu übertragen. Folgende Werke werden von Harsdörffer in seinen Werken zitiert:

- Übersetzung der *Diana* des Montemajor durch H. L. Freiherr von Kuffstein (1619) (87)
- Übersetzung von d'Urfées *Astrée*, entstanden ab 1618 (88)
- Übersetzung des *Pastor fido* von Eilgerus Mannlich (1619) (89)
- Bearbeitung von Rinuccinis *Dafne* durch Opitz, Musik von H. Schütz (1627) (90)
- Übersetzung von Sidneys Roman *Arcadia* (1629) (91)
- M. Opitz: *Schäfferey von der Nimfen Hercinie* (1630) (92)
- Bearbeitung der *Arcadia* Sidneys durch Opitz (1638) (93).

So ist es klar, dass Schäferspiele, „Schäfereyen“ im weitesten Sinne überhaupt, in den Gsp. breiten Raum einnehmen. Wir brauchen nur die Inhaltsverzeichnisse der ersten – unter italienischem Zeichen stehenden – Bände zu überblicken; da finden sich in den Titeln bereits alle Topoi der Schäferdichtung in Motiv und Handlung: „Amazonen“, „Liebsjagt“, „Jägerey“, „Pan“, „Bacchus“, „Schäfergespräch“, „Schäfergedicht“ und „Hirtenspiel“.

Wir prüfen Text und Musik der *Seelewig* in ihrer Eigenschaft eines Schäferstückes. Die Szenerie – das zeigen die Kupferstiche – widerspiegelt getreu den Rahmen der Schäfererei (94). Unbekümmert lässt Harsdörffer, ohne die Szene zu wechseln, das gleiche Ufer einmal Fluss, einmal Meer sein. Das spielt keine Rolle, ein Ufer aber muss es sein. Bezeichnend ist, dass die Kupferstiche eindeutig Landschaften aus der Nürnberger Umgebung

85 idem, Spalte 207.

86 Er kennt auch das Urbild aller Pastore, den *Sacrificio d'Abramo* (1554), offenbar jedoch nur den Text. Cf. IV, Register (714).

87 I, 268.

88 I, 268 und VII, 153.

89 IV, 31.

90 *Pegnesisches Schäfergedicht* I, 13. Nur der Text wird zitiert; der Name Schützens aber wird nicht genannt. Ebenso fehlt die Angabe, dass es sich um eine Oper gehandelt habe. Zur Zeit der Aufführung der *Dafne* war Harsdörffer in Strassburg. s. o. 21.

91 I, 268.

92 *Pegnesisches Schäfergedicht*, I, 12.

93 I, 268.

94 S. o. 18.

zeigen; denn die Seelewig soll ja nicht eine Übersetzung, sondern ein eigenständiges Schauspiel sein, und dazu gehört auch eine deutsche Szenerie. Das gleiche Verfahren findet sich übrigens auch im *Pegnesischen Schäfergedicht*, das Harsdörffer und Johann Klaj zusammen für eine Doppelhochzeit in Nürnberg geschrieben haben.

Die pastorale Grundhaltung ist vom Libretto her sofort ersichtlich. Diese jedoch in der Musik nachzuweisen, wird heissen, was in der Szenerie Bühnenbild und Kostüm, in der Handlung Schäferinnen und Hirten sind, sachgerecht in der Partitur zu zeigen.

## 5.2. Instrumentation

Bühnenbild und Staffage entsprechen Auswahl und Einsatz der Instrumente in der Partitur. Mit folgenden Instrumenten werden die einzelnen Personen eingeführt:

Geigen	„Musik oder Singkunst“	(Prolog)
Geigen	Seelewig und Sinnigunda	(I, 4)
Violen	Engel	(III, 6)
Flöten	Seelewig und Sinnigunda	(II, 1)
Schalmeyen	Ehrelob und Reichimuth	(I, 3)
Schalmeyen	Die Hirten	(II, 2)
Pomparten oder Fagotte	Trügewalt	(III, 1)
Trom oder grob Horn	Trügewalt	(I, 6)

Diese Zusammenstellung weicht geringfügig ab vom anfangs der Partitur gegebenen Instrumentarium (95). Zu den Geigen treten aus der gleichen Familie die Violen hinzu, doch ist der Violensatz so eingerichtet, dass er auch von den Geigen übernommen werden kann. Neben den Schalmeyen werden aus der gleichen Familie die Pomparten gebraucht (96). Neu kommen Trompete, Horn und Fagott dazu. Nach welchen Gesichtspunkten der Instrumenteneinsatz für die jeweiligen Personen gewählt wird, wird mit einem Kupferstich (97) zu Beginn der Zugabe zum vierten Teil der Gsp. erläutert, der ein umfangliches Instrumentarium zeigt. Dazu heisst es:

Ein jeder steckt ihm selbest erwehltos Ziel:  
 Der liebet etwan künstlich *Musicspiel* /  
 erlustigt sich mit *Orglen* und *Trompeten* /  
 schlurffenden *Zinken* und grossen *Floeten*,  
*Posaunen* / *Geigen* / *Lauten* und anders mehr  
 beliebt vielen neben der *Music-Lehr* /  
 Ein minderer Geist liebt auszuschweiffen /

95 S. o. 19.

96 Cf. M. Praetorius, *Syntagma musicum* II, 1619, 36/37.

97 IV, 451.

Bauren und Burgeren auf zu Pfeiffen.  
 Die Citter / Leyer / das schallende Jaeger Hiff  
 im Feld und in den Dörfferen Freude stift /  
 Schalmayen / Triangel / Maultrommel  
 liebet der Pövel im Zechgemommel.  
 Ein jeder lobt das Seine so viel er wil;  
 Unkunst' und Kuenste / Saiten und Sinnesspiel:  
 ich denk' ihr keinen zu befeden /  
 Hoeret mich / Hoeret von Spielen Reden!(98)

Im Bilde sind nun die Instrumente für „künstlich Musicspiel“ links an Säulen gehängt, die „schlechten“ hängen rechts. An anderer Stelle beschreibt Harsdörffer wiederum mit gleicher Absicht eine Theaterdekoration folgendermassen:

„Die Einfassung dieses Teppichts (= Hintergrund) kan seyn von Lauten / Geigen / Harpfen / Flöten / Zincken / Posaunen; und über diese Musicalische Gezeug (instrumenta) ist auff einer Seiten eine Sackpfeiffen / auff der anderen eine Schallmeyen oder Leyern erhaben: zu verstehen gebend / wie oft Baurische Kurtzweil / mehr künstlicher Music vorgezogen werde“(99). Harsdörffer vollzieht also eine klare Scheidung von „künstlichem“ Spiel mit „guten“ Instrumenten und „unkünstlichem“ Spiel mit „schlechten“ Instrumenten. Eine gleiche Scheidung findet sich in J. M. Dilherr's Text zum historischen Konzert von 1643, der wohl Harsdörffers Quelle ist (100). „Zum 16. wurde dieser / zum Gebrauch dess Gottesdienstes / und Erweckung des Lobes Gottes / angesehenen Music / entgegengesetzt die weltliche irregular-Music: und wurden gehört die Leiern / Sackpfeiffen / Citharen / Castaneten / Triangel / Schalmeien / Hackbraten / Strofideln / Krümhörner / Maultrommel / Octav-Geigen / Schellen / drei Schalmeyen und eine Sackpfeiffe zusammen: welche Instrumenta zum Gottesdienst nicht gebraucht worden“(101). Ähnlich teilt auch schon Schütz in der Vorrede zum *Psalter* von 1619 die Instrumente ein. Die Applikation dieser Scheidung und ihre Verwertung in der Musik ist jedoch Stadens Leistung, der ja ein sehr gewandter Spieler der verschiedensten Instrumente gewesen ist: Seelewig, Sinnigunda, Die Musik und die Engel werden mit „künstlichen Instrumenten“ eingeführt. Den Hirten geht eine „Symphonia“ mit Schalmeien voran, Trügewart gar wird mit „grobem“ Horn oder Trompete, später mit Pomparten oder Fagotten gezeichnet. Trügewart's Horn oder Trompete scheint dieser Teilung zu widersprechen, sollte er doch mit „unkünstlichen“ Instrumenten gezeichnet sein. Zu diesen gehört wohl das grobe

98 IV, 451 ff. Im Original mit Fettdruck hervorgehobene Wörter sind in Kursivsatz wiedergegeben.

99 II, 139.

100 Kahl, *Historisches Konzert*, 287. An anderer Stelle nennt Harsdörffer auch – es geht um das Harfenspiel in der Bibel – Praetorius' „Theatrum musicum“; d. h. das *Theatrum instrumentorum*, das 1620 (zu *Syntagma* II gehörig) erschien. VI, Anhang (574).

101 Zitiert nach Kahl, *Historisches Konzert*, 287.

Horn, ein „Jägerhiff“ (102), nicht aber die Trompete, die nicht im Instrumentarium, sondern nur in der Partitur genannt wird (103). Es ist daher anzunehmen, dass dieses „gute“ Instrument nur als Hilfslösung vorgesehen war, für den Fall, dass kein Jagdhorn zur Verfügung stand, worauf Reymund auch deutlich hinweist: „Wenn Trügewalt mit ein paar Hörneren / und so gemachten Bockesfüßen auftreten könnte / samt einem grossen Jadhorn / würde es sich so viel besser schicken“ (104).

Drei Violinen präledieren den Chor der Engel, um sie gegen den Geigenchor, der sowohl die Singkunst als auch Seelewig und Sinnigunda einführt, abzugrenzen. Diese Unterscheidung findet ihre Entsprechung in den *Tugendsternen*: Dort wird die Viola der Hoffnung, die Geige der Liebe zugeordnet (105).

Eine gleiche Zuordnung der Instrumentengruppen ist aus den italienischen Opern im Pastoralstil bekannt: In Monteverdis *Orfeo* sind der Unterwelt „Tromboni“ und „Cornetti“ zugeordnet. Orfeo dagegen, und mit ihm die Oberwelt, werden mit „Violini“, „Viole da braccio“ und Harfe illustriert. Hier wird also nicht nach „künstlich“ und „unkünstlich“ geschieden, sondern nach der Klangfarbe, aber doch so, dass der Oberwelt keine „schlechten“ Instrumente in Harsdörffers Sinne zugeordnet werden. Von dieser Klangfarbenscheidung her lässt sich auch die Instrumentation der *Seelewig* weiter ausdeuten: Trügewalt und die Hirten bekommen nur Instrumente, die Monteverdis Unterwelt kennzeichnen, und in diesem Sinne ist auch die Verwendung des „künstlichen“ Instruments, der Trompete, für Trügewalt zu verstehen.

### 5.3. Echo

Dem festen Szenarium entsprechen also feste Instrumentenzuordnungen. Gleichermassen kann man der Maskerade – die Grundeigenschaft jedes Schäferstückes ist – die Maskierung oder Verstellung der menschlichen Stimme zuordnen: das Echo.

Harsdörffer gibt weder in Text noch Partitur je einen Hinweis auf die Vorlagen seiner Echoszenen. In der Literatur ist das Echogedicht, auch die allegorische Figur des Echo auf der Bühne, seit der Antike bekannt, lebte in der Renaissance wieder auf und wird vom Dichtungstheoretiker Pierre Ronsard bereits ausführlich behandelt, auf den Harsdörffer etwa Bezug nimmt (106). Auch in der neulateinischen Dichtung war das Echogedicht offenbar beliebt (107). Aus diesen Quellen – nachweisbar aber nur aus Ronsard – hat Harsdörffer offensichtlich geschöpft.

102 IV, 453 „Jägerhiff“; IV, 164 „Jagthorn“.

103 IV, 517.

104 IV, 164.

105 Zur Instrumentation der *Tugendsterne* cf. Keller, *Tugendsterne*.

106 cf. II, 86; IV, 83 und V, 32.

107 Zur Entwicklung von der neulateinischen Dichtung Polizians zur Jesuitendichtung und zu Spees Trutznachtigall siehe A. Schmitz, *Monodien der Kölner Jesuiten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, ZfMw IV, 1921/22, 266 ff. besonders 278.

In der Musikgeschichte treten Echoszenen gegen das Ende des 16. Jahrhunderts neu in den Vordergrund. Besonders im Madrigal und in der Madrigalkomödie vor allem schäferlichen Inhaltes begegnet das Echo häufig; von hier aus dringt es auch in verschiedener Form in die Oper ein (108). Als Chorecho findet es sich bei Hassler wie auch bei Johann Staden (109).

Die *Seelewig* enthält zwei ausgesprochene Echoszenen (110): Der Chor der Nymfen (111) und Trügewalts Fistulierszene (112). Im Chor der Nymfen zu Ende des 2. Aktes treten Seelewig, Sinnigunda und Hertzigild auf. Sie singen ein dreistrophiges Lied, das Harsdörffer nach spanischer Vorlage – sie erscheint an Ort und Stelle im Text abgedruckt (113) – geschrieben hat. Das Schema des Liedes wird von Degenwert erklärt: „Die Art dieser Reimen ist auf einen zweisilbigen Widerhall (114) gerichtet / welches Schluss in der letzten Reimzeile zugleich wiederholet wird: es verbleibt aber in der fünften und sechsten Zeile zum Antwort Eitelkeit / Freud und Leid / durch und durch (115).“ Die letzten drei Wörter der ersten drei Zeilen reimen also auf die zweitletzten jeder der drei Zeilen und ergeben zusammen die Schlusszeile; die Zeilen 5 und 6 haben durch alle Strophen hindurch die gleichen Reimwörter: Eitelkeit, Freud, Leid.

Die musikalische Einrichtung dieses Gedichtes wird von Cassandra erklärt: „Die Music ist hinter dem Fürhang solchergestalt anzustellen / dass die Oberstimmen fragen eine allein als ein Echo antwortet / dann zusammen fallen.“ (116). In der Partitur steht für die ersten drei Zeilen „Nymfen à quatre“, für die folgende Zeile „Chor der Nymfen“. Für den Anfang wird also zu den drei Nymphen das Echo als eigene Stimme dazugezählt. Ob es von einer weiteren Sängerin übernommen werden muss, oder ob je eine der drei Nymphen den Echopart singen soll, ist nicht sicher auszumachen. In einer Parallelstelle in Mazzochis *Adone* ist „Echo“ schon im Personenverzeichnis genannt und nun also offensichtlich als eigene Rolle gedacht. Das Echo tritt dort nur einmal auf, wohl hinter dem Vorhang.

Alle drei Zeilen von Harsdörffers Übersetzung des spanischen Gedichtes werden mit schlichtem Generalbass begleitet, in dem die Echotakte auch mit „Echo“ bezeichnet sind. Unter der Überschrift „Chor der Nymfen“ folgen dann die Zeilen 4–7. Der Chor ist fünfstimmig gesetzt, alle Stimmen, einschliesslich Generalbass –, sind textiert. Hier kann also das Echo nicht mehr von einer Nymphe übernommen werden, es muss eine besondere Rolle geschaffen werden, falls man den Satz fünfstimmig aufführen will (117). Die Echo-stimme ist beide Male für Tenorlage geschrieben, so dass ein Hirt die Rolle übernehmen

108 *Haas Barock*, 59.

109 *Kroyer Dialog*, 13 ff.

110 Die Möglichkeit, auch den „Chor der Engel“ am Ende des dritten Aktes als Echo aufzuführen, wird erwähnt: IV, 155. s. u. 42.

111 2. Akt, 6. Szene.

112 3. Akt, 4. Szene.

113 IV, 118 ff.

114 Text korrumpiert: „Widrehall“.

115 IV, 117.

116 IV, 117.

117 Zur Besetzungsfrage siehe 48–49.



könnte; dasselbe gilt für die Generalbassstimme, die ebenso in Tenorlage geschrieben ist. Generalbassstimme und Echo singen hinter dem Vorhang (118), der Rollenwechsel der Hirten wäre somit nicht zu bemerken. Wie in der Instrumentierung hat Staden also auch hier Alternativlösungen gegeben, die je nach Möglichkeit der Ausführenden zur Anwendung gelangen können. Diese Aufführungspraxis mit Alternativlösungen steht in Sigmund Stadens Werk nicht allein da: in der *Seelenmusic I* von 1644 zeigen die Lieder Stadens genau die gleiche Faktur: entweder geringstimmig mit instrumentalem Generalbass, vollstimmig à capella oder vollstimmig mit instrumentalem und vokalem Generalbass, eine Praxis, die sich bereits in den Werken von J. H. Schein findet (119).

Auch die Doppelchorpartie zu Ende des zweiten Aktes der *Rappresentazione* (120) setzt das Echo als wirksamen Schlusseffekt ein. Die entsprechenden Partien sind diesmal überschrieben mit „Echo risponde“. Mit vier Echoeinwürfen, je einmal in jeder Stimme, beginnt der letzte Teil der Szene. Die vier Chorstimmen lösen einander ab, der Sopran beginnt mit dem Text, singt die Echoworte dazu, dann der Alt nach demselben Prinzip – und so weiter durch alle Stimmen; darauf folgt, homophon gesetzt, eine Frage des gesamten ersten Chores, als Echo beantwortet vom zweiten Chor. Der zweite Chor ist bezeichnet mit „Echo risponde à quattro“. Diese letztgenannte Verwendung weist auf eine neue Qualität des Echos hin: die Eröffnung einer weiteren Dimension; eine Tiefenwirkung und Plastik entsteht, die sich – gerade durch die verschiedene harmonische Bewältigung – vom flächigen Chorecho des vergangenen Jahrhunderts und der Doppelchorpraxis abhebt.

Die andere Echoszene der *Seelewig* verwendet das „Fistulieren“: Trügewalt verstellt seine Stimme, um Seelewig zu betrügen. Auch hier wird die Machart der Verse von Degenwert erklärt: „Der Widerhall ist einsilbig und vielleicht natürlicher / als vorgesetzter: Gestalt der Echo alle Sylben eines jeden Worts wiederholet / deren die letzte die allervernehmlichste ist“ (121). Das Verfahren ist im Grund dasselbe wie vorhin, nur werden hier ausschliesslich einsilbige Reimwörter verwendet, was noch „natürlicher“ wirkt. Nach zwei Echozeilen folgen immer zwei zusammengehörige Zeilen, zweimal ganz von Sinnigunda gesungen, am Ende auf Sinnigunda und Seelewig verteilt. Auch die musikalische Faktur wird von Cassandra erläutert: „Dieses ist durch die Music besser zu verstehen / wann noch eine andere Stimme / in gleichem Ton die letztere Sylben wiederholet: und ist wol zu verantworten / dass Trügewalt / der sonsten tief singet / hier als eine Tausendkünstler in hoher Stimme antwortet“ (122). Hervorzuheben ist, dass in dieser Szene die Echoeinwürfe stets unbegleitet gesungen werden. Verdeutlichend heisst es zu Trügewalts Echoeinwurf: „Der Echo still“, was heissen soll, er möge leise, also aus der Entfernung antworten (123). Beide Szenen, der „Chor der Nymfen“ und Trügewalts „Fistulieren“, zeigen ein absolut notengetreues Echo: Es ist melodiekonstant. Auch die

118 IV, 117.

119 cf. *Haas Barock*, 93.

120 2. Akt, Szene 9.

121 IV, 139.

122 IV, 139.

123 Vgl. dazu Anmerkung 127.

Generalbassbegleitung, wofern sie nicht aussetzt, bleibt gleich: Sie ist harmoniekonstant. Nicht zu übersehen ist die fast genaue Wiedergabe dieser Anlage von abwechselndem Einzelecho und chorischem Einsatz auf das Ende hin, mit dem Schlusschor der Engel (124), worauf auch Cassandras Bemerkung hinweist: „Die Music zu diesem Chor gleicht einem Reyendantz: kan aber auch wie ein Echo gesetzt werde / und die letztenfünf Sylben zur Gegenstimme haben”(125).

Auch im Prolog der *Tugendsterne* finden wir eine Echoszene. Leicht verschieden von den bisher betrachteten Szenen geht Harsdörffer diesmal vor, indem er das Echowort als Assonanz in der Mitte der Zeile bringt:

Höret mich Tochter der Grüfften in Lüfften erschallen!

Höret bewegen und hegen der Gegenstimm' hallen / (126).

Auf „Grüfften“ antwortet das Echo mit „Lüfften“, auf „bewegen“ mit „hegen“ usw. Staden komponiert jedoch die ganzen 15 Zeilen ohne Rücksicht auf den Versbau durch. Je auf das Echowort wird aber wie melodische Wendung zum vorherigen Wort wiederholt, doch schreitet die harmonische Entwicklung fort. Es liegt also nur eine melodie-, nicht aber eine harmoniekonstante Echostelle vor. Damit geht wohl etwas vom Echocharakter der Szene verloren, was im Druck der Partitur dadurch kompensiert wird, dass die Echowörter jeweils in Klammer gesetzt sind. Doch Staden erreicht damit, dass nicht ein beschaulich-liedhafter, sondern ein opernhafter Beginn die *Tugendsterne* eröffnet. Um die Vortragsart zu verdeutlichen, vermerkt er bei den ersten zwei Echostellen „still”(127). Eine ähnliche Faktur zeigt die Echoszene im *Halben Umkreis*, wo jedoch das entfernte, „stille“ Echo durch ein verhallendes Echo ersetzt wird. In der Szene „Lob des Sommers“ aus diesem kleinen Werk lautet die Echostelle so:

Wan der schwangren Erdenzier  
bricht herfür  
und bricht an dess Tages Liecht  
was der Baur ihr hat vertraut  
und erbaut  
das uns in der Stadt gebricht (128).

Die melodische Linie wird hier beibehalten, rhythmisch jedoch so verändert, dass das Echo in grösseren Werten gesungen wird, als das Ausgangswort. Erklärend schreibt Staden darum in die Partitur „Echo“ über die Singstimme „Langsamb”(129). Der Bass wiederholt die Echostelle wiederum nicht, sondern schreitet weiter.

124 S. o. 40.

125 IV, 155.

126 V, 283.

127 In diesem Sinn wird still = leise als deutsche Form von Piano bereits 1636 in Hammerschmidts „erstem Fleiss“ gebraucht. MGG 3, Spalte 1081.

128 II, 279.

129 II, 279.

In vereinfachter Form findet sich dieses Vorgehen auch in der *Rappresentazione*, wo bei der mit *Risposta* bezeichneten Echostelle der Bass einfach auf dem letzten Akkord vor der Echostelle liegenbleibt (130).

Die Ausgang- und Reimwörter dieser Echostellen sind sowohl in den *Tugendsternen* als auch im *halben Umkreis* nach Assonanzgrundsätzen gewählt, sie passen in den Kontext, erläutern oder ergänzen ihn: Sie sind sinnkonstant. Ganz anders in der *Seelewig*: Dort verstellen, ja zerstören die Repliken des Echos den Inhalt des Verses, am stärksten im „Chor der Nymfen“ (131): Was bringt grossen Herren Rahten? Schaden. Was gibt wissen uns zu Lohn? ein Hohn. Was mag unser Hertz genügen? Lügen (132).

Etwas weniger deutlich, dafür mit leicht komödiantischem Einschlag, in Trügewalts Szene (133):

Seelewig	Wer kann denn trösten mich?
Echo/Trügewalt	ich.
Seelewig	Wer höret, was ich klag?
Echo/Trügewalt	sag.
...	
Seelewig	Was ziert uns in der Welt?
Echo/Trügewalt	Geld.
Seelewig	Solt ich noch wünschen mehr?
Echo/Trügewalt	Ehr.

Die Divergenz von Erwartetem und Erklingendem wird in der grossen Echoszene in Agazaris kleiner Oper *Eumelio* von 1606 auf ein Maximum ausgeweitet. Eumelio tritt allein auf und singt zuerst ein Lied von vier Strophen zu vier Zeilen. Dann folgt auf jeden weiteren Zeilenschluss ein Echo. Auch Eumelio stellt Fragen, bekommt aber immer entstellte Antworten.

Eumelio:	Odio?	Echo:	Dio
	diversi		versi
	dimora		ora
	elementi		Menti
	horrore		Rè

Die Divergenz kommt durch Weglassen der ersten Silben zustande, die Echos sind immer melodie- und harmoniekonstant.

130 2. Akt; 5. Szene.

131 IV, 116.

132 IV, 118.

133 IV, 136 ff.

Die spielerische, reizvolle Verschleierung der Wirklichkeit, der eine Rückwendung zu sich selbst mit ironischer Gebärde folgt, schlägt hier einen mehr als nur ironischen Unterton an, einen Unterton, den wir auch bei Harsdörffer finden (Chor der Nymphen)(134).

– Was gibt wissen uns zu Lohn? ein Hohn.

– Sag / was ist hoher Fürsten Gunst? ein Dunst.

– Was ist der Sauff = und Fresserlust? ein Wust.

Die letzten Beispiele haben eines gemeinsam: Das Echo antwortet immer auf eine Frage. Es beantwortet die Frage, obwohl natürlich jeder Frager weiss, dass seine eigene Stimme vom Echo zurückgeworfen wird, dass es aus dem Wald tönt, wie man hineinruft. Gerade aber durch diese Divergenz zwischen „akustischem“, „musikalischem“ und „dichterischem“ Echo übersteigt die Bedeutung der Echoszenen das nur Artistische, Spielerische oder Komödiantische; weist auf einen Zug barocker Geisteshaltung hin. Entgegen besserem Wissen ist der Mensch bereit, sich von der Antwort des Echos leiten zu lassen, die Wirklichkeit zu vergessen, deren Boden er mit leicht ironischer Gebärde wiedergewinnt, wohl wissend, dass die Bergnymphe Echo zur Sage von Narziss gehört.

#### 5.4. Favola Boschereggia sacra

„Weil aber diese meine geringe Arbeit nicht von thörichten Liebesfantzen handelt / als habe ich es überschrieben: *Ein geistliches Waldgedicht*“(135):

Der Inhalt . . . „betrifft ins gemein die Lieblichkeit dess Feldlebens *ohne desselben Beschwerniss* – die Ruhe dess Gemüts / *verantwortliche Liebeshändel* . . . wann in dem Hirtenspiel ein verborgener Verstand verhüllet / so kan es nicht nur belusten /, sondern auch *Lehren* / dahin der Poet billich zielen sol“(136).

Harsdörffer setzt mit dem Zusatz „geistlich“ sein Stück gegenüber den „thörichten Liebesfantzen“ ab. Die parallele Bildung zum italienischen Titel „favola boschereccia sacra“ ist deutlich, ein Titel, der sich allerdings nur in Theaterstücken, nicht aber in Opern nachweisen liess (137).

Geistlich will besagen, dass das Stück einen höheren – und das heisst bei Harsdörffer einen belehrenden – Sinn in sich trage. Die „favola boschereccia sacra“ schliesst nicht mit einem freudigen Finale der Heiterkeit, sondern mit einer „Bekehrung“. Doch nicht nur im Schluss, sondern im ganzen Stück klingt ein Unterton mit, wie wir ihn im Echo der Nymphen festgestellt haben: Eine Lehre, eine Mahnung. Auch die Kommentare der Unterredner, die von der blossen Erklärung – etwa der dramaturgischen Einzelheit zu einer Echostelle – bis zum moralischen Lehrsatz reichen, weisen in diese Richtung. Das Schäferstück erhält damit eine weitere Sinngebung: die der Belehrung. Ein „Verborgener

134 IV, 116.

135 IV, 32 ff.

136 *Trichter*, II, 101.

137 *Allacci*, Spalte 90.

Verstand" ist hinter der Schäferei verborgen. Ein „Verstand“, der vom Echo, das selbst verhüllt ist, enthüllt werden, der sich aber auch in der Entwicklung des Stückes entfalten kann. Dieser „Verstand“ zielt auf Belohnung des Guten und Bestrafung des Bösen ab. Aus diesem Grunde erklärt Harsdörffer: „Etliche nennen diese Art Straffspiel / wan nemlich allerhand Wald- und Berggeister eingeführet Spielweis allerley Laster bestrafen"(138). Dazu setzt er als Marginalie: „Satyrica"(139), und weil es sich um ein Satyricon handelt, wird Trügewart der „lügner von Anbeginn"(140) als „Satyr mit Bockesfüßen"(141) beschrieben.

Der Prolog der *Seelewig* bezeichnet deutlich den Ort der Musik im Rahmen des geistlichen Waldgedichtes, wie aus dem folgenden Dialog leicht zu erkennen ist:

– „Ich wurd der Knechtin gleich mit Uppigkeit gebunden / dass nach und nach mit mir die Gottes-Lieb' erkalt"(142),

singt die Musik von sich selbst und Degenwert kommentiert:

– „Hier zieleet der Herr (das ist Reymund, der das Lied der Music vorsingt) auf den grossen Missbrauch der Music / welche mehr in Wirtshäusern / bei Däntzen und Gaster-eyen / als in der Kirchen gehört wird / ja mehr weltlich als geistlich scheinen wil"(143).

Später singt die Musik:

– „Dass schwere Fesselband' ist mir jetzt abgefallen. Dein Freiheit leitet mich zu Gottes Lob und Lehr' / Und zu des Nechsten Lieb! Ich lasse hier erschallen ein Geitliches Gedicht ohn eitlen Ruhm und Ehr"(144).

Alle Musik ist ein Echo des Himmels, ist also a priori geistlich. Als solche erklang sie ungetrübt in der Harfe Davids, überhaupt in der Musik der Bibel. Seither muss die Musik immer wieder vor dem Absinken in die weltliche Sphäre gerettet werden. Musik soll auch einzig dem Lobe Gottes dienen, der ja Urheber der Musik ist. Der Prolog der „Music" erklärt dem Zuhörer auch diesen Gedankengang (145), der von Cassandra und anderen mit folgenden Zwischenbemerkungen noch verdeutlicht wird:

– „Zu erweisen der Music von alters Adeliches Herkommen / und dass forters mit Gottes Worte unter der Leviten Amt die Sänger jederzeit die sondersten gewesen; dass auch von der Posaunenschall die Mauren zu Jericho eingefallen / wie aus der H. Schrift bekant ist"(146).

– „Die Geschichte Davids / welcher dem bösen Geist mit der Harfen Klang gewehret / und Gott mit schönen Psalmen gelobet"(147).

138 IV, 32.

139 IV, 32. Die falsche etymologische Verknüpfung findet sich etwas später auch bei Sigmund Birken; cf. auch W. E. Schäfer, *Der Satyr und die Satire*, in: Fs. Günther Weidt, Bern und München 1972.

140 IV, 37.

141 IV, 164.

142 IV, 43.

143 IV, 43.

144 IV, 44.

145 IV, 41 ff.

146 IV, 42.

147 IV, 43.

– „Das muss zu verstehen seyn von Verbesserung der Kunstregeln der Music / welche heut zu Tage von gar wenig Meistern beobachtet werden; wie die neuen Gesang- und Liederbücher überflüssig bezeugen“(148).

„Der Herr singet hier / was vor erwähnt worden / dass die Weltliche Freudenspiele in Geitliche Gedichte sollen verwechselt werden: und weil er in der Music Namen beklaget die Dienstbarkeit / in welche sie gerahten ist / so führet er sie hier an / als ob sie wieder auf freyen Fuss gestellet / etwas erbauliches zu Gottes Ehren und des Nechsten Nutzen hören lassen werde“(149).

Mit grossem Nachdruck also wird auf die Stellung der Seelewig als Umwandlung eines „weltlichen Freudenspiels“ in ein „geistliches Gedicht“ hingewiesen.

148 IV, 43.

149 IV, 44.