

Anton Ulrichs »Singe-Spiele« und die welfische Musikkultur

Überlegungen zur Sonderentwicklung des deutschsprachigen Musiktheaters in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Bernhard Jahn

Die siebzehn Bühnenwerke, die mit Anton Ulrichs Namen in Verbindung gebracht werden¹, orientieren sich an europäischen Theater-Standards. Für die Ballette liegt das Vorbild des Versailler Hofes auf der Hand und ist auch bis in die Details hinein von der Forschung nachgewiesen worden². Bei der zweiten Gruppe von Werken, die auf dem Titelblatt der Librettodrucke in der Regel als »Singe-Spiel« bezeichnet werden, ist diese Orientierung an europäischen Gattungen hingegen nicht immer sofort erkennbar. Gewiss, mit dem 1659 in Wolfenbüttel aufgeführten *Orpheus aus Thracien*³ liegt die Bearbeitung jenes berühmten Librettos von Alessandro Striggio vor, das bekanntlich in Monteverdis Vertonung Musikgeschichte schrieb, doch gerade die Orpheus-Bearbeitung meidet als einziger Text die Gattungsbezeichnung Singe-Spiel und nennt das Werk auf dem Titelblatt merkwürdig umständlich ein »in musicalische Noten« übersetztes »tragisches Getichte«⁴.

Andere Libretti wiederum, die wie die *Andromeda* oder der *Regier-Kunst-Schatten* als Singe-Spiele bezeichnet werden, stellen Adaptionen französischer Sprechtheaterstücke dar⁵. In der Forschung wurde daher denn auch seit den Anfängen darüber diskutiert, ob die Bezeichnung Singe-Spiel tatsächlich eine Oper meine⁶. Was aber, so muss zurückgefragt werden, meint die literaturwissenschaftliche Forschung,

1 Editiert durch Blake Lee Spahr: Anton Ulrich, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg, *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. I und II, Stuttgart 1982, 1984, 1985. Die Texte werden im Folgenden nach dieser Edition zitiert; Verfasserfragen können hier nicht diskutiert werden.

2 Vgl. Sara Smart, *Doppelte Freude der Musen. Court Festivities in Brunswick-Wolfenbüttel 1642–1700*, Wiesbaden 1989, S. 97–146.

3 Ediert in *Werke* (wie Anm. 1), Bd. I,1, S. 219–257. Vgl. Olga Artsibacheva, *Die Rezeption des Orpheus-Mythos in deutschen Musikdramen des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 2008, S. 75–95.

4 *Werke* (wie Anm. 1), Bd. I,1, S. 221.

5 F. Robert Lehmeyer, *Anton Ulrichs »Andromeda« und ihre Quellen*, in: Gerhart Hoffmeister (Hrsg.), *Europäische Tradition und deutscher Literaturbarock. Internationale Beiträge zum Problem von Überlieferung und Umgestaltung*, Bern u. München 1973, S. 259–274; Pierre Béhar, *Anton Ulrichs »Andromeda« als Verwandlung von Corneilles »Andromède«*, in: Jean-Marie Valentin (Hrsg.), *»Monarchus poeta«. Studien zum Leben und Werk Anton Ulrichs von Braunschweig-Lüneburg*, Amsterdam 1985 (= Chloe 4), S. 173–179. Joseph Leighton, *Anton Ulrichs Singespiel »Regier-Kunst-Schatten« und seine französische Vorlage*, in: *Wolfenbütteler Beiträge* 5 (1982), S. 143–153.

6 Die neuere Anton-Ulrich-Forschung geht von einer durchgängigen Vertonung aus: F. Robert Lehmeyer, *The Singespiele of Anton Ulrich*, Ph. D. Diss., University of California 1970, S. 2–4; Pierre Béhar, *Anton Ulrichs Ballette und Singespiele. Zum Problem ihrer Form und ihrer Bedeutung in der Geschichte der deutschen Barockdramatik*, in: Jörg Jochen Berns (Hrsg.), *Höfische Festkultur in Braunschweig-Wolfenbüttel 1590–1666*, Amsterdam 1982 (= Daphnis 10), S. 159 bis 176, besonders S. 165–168, und Béhar, *Andromeda* (wie Anm. 5), S. 174. Die Vorstellung, dass die frühen deutschen Werke, die unter Opernverdacht stehen, nicht durchgängig vertont worden seien, wurde bislang vor allem am Beispiel von Opitz' / Schützens *Dafne* diskutiert. Am überzeugendsten argumentiert Irmgard Scheitler, *Martin Opitz und Heinrich*

wenn sie von Oper spricht? Zu keinem der Singe-Spiele Anton Ulrichs ist die Musik überliefert, auch wenn es, etwa von Gudrun Busch⁷, Versuche gibt, Teile von ihr zu rekonstruieren. Die Beweisführung pro oder contra Oper verlief daher in der Forschung so, dass notwendigerweise von der Struktur der Libretti ausgehend argumentiert werden musste. Unter Oper verstand man dabei in der Germanistik implizit oder explizit einen vollständig vertonten Text, ein musikalisches Gebilde, in dem Rezitative und Arien sich abwechselten. Bestand das Libretto aus Alexandrinern oder enthielt es gar Prosapassagen, dann galt eine rezitativische Vertonung für unwahrscheinlich (folglich lag Sprechtheater mit Musikeinlagen vor), bestand es hingegen aus madrigalischen Versen⁸, dann lag eine Vertonung nahe.

Gegen diese Argumentation lässt sich nun jedoch einiges einwenden. Zunächst finden sich, darauf hat Irmgard Scheitler nachdrücklich hingewiesen⁹, durchaus längere Passagen, ja ganze Stücke mit rezitativisch vertonten Alexandrinern in deutschen Musiktheaterwerken des 17. Jahrhunderts, wie auch umgekehrt madrigalische Verse nicht zwingend eine Vertonung implizieren. Die Versstruktur stellt daher keinen sicheren Indikator für eine Vertonung dar.

In diesem Punkt würde ich allerdings nicht so weit gehen wie Scheitler und den Alexandriner direkt als Singvers bezeichnen¹⁰. Vielmehr sind schon im 17. Jahrhundert deutliche Präferenzen feststellbar. So werden etwa in Johann Sebastianis *Pastorello* (1663), dessen Libretto auf Andreas Gryphius' *Schwermenden Schäffer* basiert, die Alexandriner der Vorlage für die Vertonung in madrigalische Verse umgewandelt¹¹.

Doch selbst wenn man eine durchgehende Vertonung annimmt, sind die Probleme, die mit der Frage nach der Art der Textvertonung einhergehen, nicht gelöst. Schon früh wurde in der Musikwissenschaft am Beispiel der Vertonung von Harsdörffers *Seelewig* darauf aufmerksam gemacht, dass die Bezeichnungen Rezitativ und Arie zu unpräzise seien¹². Stadens Partitur mag allenfalls einem unaufmerksamen Blick suggerieren, es lägen Rezitative vor. Gemessen an den italienischen Modellen der 1640er Jahre ist es jedoch irreführend oder doppeldeutig, von Rezitativen zu sprechen, da die Rezitative Stadens weder der Sprachmelodie des Deutschen folgen noch auch der Affektdarstellung dienen. Irmgard Scheitler hat in einem Aufsatz diese vom italienischen Modell deutlich abweichende Struktur der deutschen »Rezitative« treffend

Schütz: Dafne – ein Schauspiel, in: AfMw 68 (2011), S. 205–226; vgl. auch (am Beispiel von August Buchners *Orpheus*): Wolfram Steude, *Zur Frage nach einer deutschen Monteverdi-Rezeption im 17. Jahrhundert*, in: Markus Engelhardt (Hrsg.), in Deutschland noch ganz ohnbekannt. *Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, Frankfurt/M. u. a. 1996 (= Perspektiven der Opernforschung 3), S. 227–242.

⁷ Gudrun Busch, *Herzogin Sophie Elisabeth und die Musik der Lieder in den Singspielen Anton Ulrichs zu Braunschweig und Lüneburg*, in: dies. u. Anthony J. Harper (Hrsg.), *Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts*, Amsterdam 1992 (= Chloe 12), S. 127–182.

⁸ Unter madrigalischen Versen, die für rezitativische Partien bestimmt sind, seien hier Verse in der Regel jambischen Metrums von unterschiedlicher Länge (zwei bis sechs Hebungen) verstanden. Zu den madrigalischen Versen vgl. vor allem die Untersuchungen von Judith P. Aikin, *A Language for German Opera. The Development of Forms and Formulas for Recitative and Aria in Seventeenth-Century German Libretti*, Wiesbaden 2002 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 37), hier besonders S. 173–181.

⁹ Scheitler (wie Anm. 6), S. 217f.

¹⁰ Irmgard Scheitler, *Harsdörffer und die Musik. Seelewig im Kontext deutschsprachiger Musikthematik*, in: Stefan Keppler-Tasaki u. Ursula Kocher (Hrsg.), *Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock*, Berlin u. New York 2011, S. 213–235, hier S. 224.

¹¹ Textdruck und Partitur sind von Michael Maul herausgegeben worden: Johann Sebastiani, *Pastorello musicale oder Verliebtes Schäferspiel*, Beeskow 2005 (= Musik zwischen Elbe und Oder 6). Zur Abhängigkeit von Gryphius vgl. S. VII–IX.

¹² Einen Überblick über die *Seelewig*-Forschung gab zuletzt Scheitler (wie Anm. 10), S. 215.

als »Formelsingen«¹³ bezeichnet und eine Verbindung zur Singe-Spiel-Tradition gezogen, auf die noch zurückzukommen sein wird.

Schließlich bliebe zu fragen, ob die italienische Oper sich im deutschen Sprachraum in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als so einheitliches Genre präsentierte, dass sie von den Zeitgenossen als eine spezifische Form, eben als Oper, wahrgenommen werden konnte. Herbert Seifert hat die verschiedenen Bezeichnungen für in Wien aufgeführte italienische Opern aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zusammengetragen und resümiert, dass es noch keine einheitliche Gattungsbezeichnung gegeben habe. Diese begann sich erst mit der Bezeichnung »dramma in musica« bzw. »dramma per musica« in den 1660er Jahren zu etablieren¹⁴. Mithin war selbst dort, wo italienische Opern rezipiert wurden, anfangs kein Bewusstsein für ein einheitliches Gattungsmodell vorhanden. Die italienische Oper präsentierte sich darüber hinaus selbst im Mutterland der Gattung zunächst uneinheitlich, je nach Ort und Zeit, ob in Mantua, Rom oder Venedig¹⁵.

Das führt zu der allgemeineren Frage, wie denn die Orientierung an italienischen Standards in den 1650er Jahren aussehen konnte? Dieser Frage sei im Folgenden anhand eines Beispiels, der *Iphigenia* von 1661, nachgegangen. Zunächst einige methodologische Überlegungen.

Zwei Vorannahmen scheinen mir die wissenschaftliche Debatte um die Rezeption der Oper in Deutschland in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu grundieren. Es ist zum einen die Annahme eines kulturellen Gefälles zwischen Italien und Deutschland und, daraus hervorgehend, zum andern ein teleologisches Rezeptionsmodell. Bei der Prämisse des kulturellen Gefälles werden die deutschen Theatertraditionen des 16. Jahrhunderts ausgeblendet, so dass sich die Rezeption der Oper in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet wie in einem leeren Raum abspielt. Nun gab es aber in Deutschland um 1600 durchaus eine reiche Theatertradition, ein Theater, das auch, ohne Oper im strikt italienischen Sinne zu sein, eine Vielzahl von musikalischen Formen integrierte¹⁶. Dass dieses Theater des 16. Jahrhunderts mit seiner weit ins 17. Jahrhundert reichenden Wirkung von der Forschung bislang kaum berücksichtigt wurde, liegt auch am Modell der germanistischen Literaturgeschichtsschreibung, die mit Opitz' Reformen eine epochale Zäsur behauptet, die sich jedoch auf dem Theater der Zeit nicht widerspiegelte. Die Wirkung von Opitz wird in diesem Punkt massiv überschätzt. Das Gros der protestantischen Schultheater spielte bis ins 18. Jahrhundert hinein, teilweise in deutscher Übersetzung, lateinische Dramatiker des 16. Jahrhunderts, vom Jesuitentheater und den Wanderbühnen ganz zu schweigen¹⁷.

Die Rezeption der italienischen Oper wäre unter diesen Gegebenheiten nicht als Null-Eins-Transfer zu beschreiben, also als Import von etwas völlig Neuem, sondern als bewusst gestaltete Mischung, die als

13 Ebd., S. 225.

14 Herbert Seifert, *Gattungsbezeichnungen früher Musikdramen in Österreich*, in: Brigitte Marschall (Hrsg.), *Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler zum 60. Geburtstag*, Wien u. a. 2002, S. 167–177.

15 Vgl. den profunden Überblick von Silke Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 11).

16 Dies betrifft, sieht man einmal von den Schauspielen mit Musik ab, vor allem die weiter unten zu behandelnden Singe-Spiele.

17 Um diese Tendenz auf breiter Basis zu dokumentieren, wären verstärkt Spielplananalysen der Theater im deutschsprachigen Raum des 17. Jahrhunderts notwendig. Meine Beobachtungen stützen sich auf das Augsburger Theater, wo sich die lateinischen *Comediae* von Wichgreve, Cramer, Stymmelius usf. noch im 18. Jahrhundert im Repertoire der Schultheater finden.

Stilexperiment dem vermischten Geschmack vergleichbar wäre, wie er um 1700 in der deutschen Musik auftrat. Diese Sichtweise müsste dann Konsequenzen bei der Bewertung von Werken wie der *Seelewig* zeitigen¹⁸. So wenig die französische Oper Lullys auf einer missverstandenen Rezeption der italienischen Oper beruht, sondern als eigenständige Adaptionleistung an die französischen Verhältnisse bewertet wird, so wenig ist auch das deutschsprachige Musiktheater als defizitäre Rezeption der italienischen Modelle zu verstehen.

Geht man von der These eines Stilexperiments aus, dann kann die Rezeption nicht teleologisch beschrieben werden, so, als habe man anfangs in Deutschland noch Schwierigkeiten gehabt, das italienische Musiktheater zu rezipieren, irgendwann nach der Mitte des Jahrhunderts aber, nach vielen gescheiterten Versuchen, sei es dann gelungen, italienische Oper als deutschsprachige Oper zu etablieren. Mit diesem teleologischen Modell argumentiert immerhin Judith Aikin. Gerade Anton Ulrich bereitet Aikin besondere Schwierigkeiten, hatte er doch mit *Orpheus* und *Andromeda* eigentlich schon 1659 die neuen, madrigalischen Versformen vollkommen adaptiert, verwendete dann aber in seinen späten Singspielen wieder ältere Formen, was im teleologischen Modell nur als Rückfall gedeutet werden kann oder erheblichen Erklärungsaufwand verursacht¹⁹. Unterstellt man vor diesem Hintergrund dagegen eine bewusste Mischung oder Kombination des alten deutschen und neuen italienischen Musiktheaters, dann treten Probleme teleologischer Art nicht auf, vielmehr wird der Blick frei für die eigentliche Leistung dieses Theaters.

*

Das Singe-Spiel *Iphigenia* wurde 1661 zum zweiundachtzigsten Geburtstag Herzog Augusts in Wolfenbüttel aufgeführt. Es handelt sich um ein dreiaktiges Werk, dem ein casusbezogener Prolog vorangestellt ist²⁰. In einem ersten Schritt soll gezeigt werden, dass dieses Singe-Spiel nach dem Modell eines venezianischen *Dramma per musica* der 1650er Jahre konstruiert ist. In einem zweiten Schritt sollen dann die deutschen Traditionen herausgearbeitet werden, die das Werk gleichwohl prägen. Abschließend wird nach den politischen Signalen eines solchen Mischungsverfahrens zu fragen sein.

Während die Rezeption des französischen Balletts durch den Wolfenbütteler Hof auf der Hand liegt und auch verschiedene Textvorlagen für Singspiele französischen Prätexten folgen²¹, scheint die Rezeption des italienischen Musiktheaters weniger deutlich greifbar. Es blieb bislang nur der Hinweis auf den 1659 aufgeführten *Orpheus*²², wobei allerdings die signifikante zeitliche Verzögerung in der Rezeption ins Auge fällt. Zwischen der ersten italienischen Aufführung von Monteverdis *Orfeo* 1607 und dem Wolfenbütteler *Orpheus* liegen mehr als fünfzig Jahre, in denen sich vor allem in Venedig ein völlig neuer Typus des Musiktheaters, eben das *Dramma per musica*, in verschiedenen Erscheinungsformen herausgebildet hatte. Diese neuen Entwicklungen, für die in den 1650er Jahren die Komponisten Francesco Cavalli, Pietro Antonio Cesti und Pietro Andrea Ziani stehen mögen, sind im deutschen Sprachraum in dieser Zeit vor allem in Innsbruck, Wien und München durch die Werke Cestis präsent, nicht aber in Norddeutschland.

Dass man in Wolfenbüttel das neue *Dramma per musica* als Gattung gleichwohl kannte und sich mit ihm auseinandersetzte, zeigt die *Iphigenia*. In der Forschung konnte bislang keine direkte Vorlage für

18 Als Negativbeispiel vgl. die Arbeit von Danielle Brugière-Zeiß, *Seelewig de G. Ph. Harsdörffer et S. Th. Staden: un Opera? Un project pastoral original entre musique et littérature*, Bern 2003. Dazu Scheidler (wie Anm. 10), S. 215 f.

19 Aikin (wie Anm. 8), S. 199–204.

20 Ediert in *Werke* (wie Anm. 1), Bd. 1,2, S. 259–324. Zur *Iphigenia* vgl. auch Smart (wie Anm. 2), S. 158–172.

21 Vgl. die in Anm. 5 genannte Literatur.

22 Vgl. Artsibacheva (wie Anm. 3).

das Singe-Spiel ausfindet gemacht werden, doch ganz gleich, ob es sich um ein Originalwerk oder eine Übersetzung handelt, die *Iphigenia* versammelt alle charakteristischen Merkmale eines venezianischen Librettos der 1650er Jahre.

Dies beginnt bei der Art, wie der mythologische Stoff behandelt wird. Die Geschichte der Opferung der Iphigenie in Aulis wird ihrer tragischen Dimension beraubt und als Komödie, ja als Travestie gestaltet. Damit orientiert sich Anton Ulrich exakt am erfolgreichen venezianischen Muster, für das vor allem Cicognini / Cavallis *Giasone* (Venedig 1649) prägend wurde²³. Erreicht wird dies zunächst mit der Figur des stotternden Narren Hircander, der einer typisch venezianischen Dienerfigur nachgebildet ist und durch seine decorumverletzenden Bemerkungen einen starken Kontrast zu den hohen Affekten seines Herren Aegisthus hervorbringt, so etwa, als die von Aegisthus geliebte Iphigenia badet:

Hircander:

Wir Wir dürfen nicht weit nach ihr ge gehen /
 Daß Ba Ba Bad ist nah:
 Viel Hu Hu Huren seynd den Dreck Dreck Dreck von ihr
 Mit Bü Bü Bürsten abzujagen /
 Sie hat geschwi schwi schwitzt /
 Und als ein nasse Ka Ka Katze sitzt.²⁴

Gleichzeitig ermöglicht Hircanders Dienerperspektive einen kritischen Blick auf das höfische Leben und die Applikation der entsprechenden hofkritischen Topoi (vgl. etwa Szene I,5).

Es gibt darüber hinaus aber eine Reihe von komischen Höhepunkten, die nicht alleine die Dienerfiguren betreffen, sondern das ganze Ensemble umfassen, so etwa die Opferungsszene am Schluss (III,7 und 8). Iphigenia soll auf dem Altar Dianas geopfert werden. Ein Trauerzug begleitet sie zum Tempel. Dort erscheint erwartungsgemäß die Göttin Diana als *Dea ex Machina*, um die Opferung zu verhindern. Iphigenia solle, statt in den Tod zu gehen, lieber Aegisthus zum Gemahl nehmen. Nun erscheint überraschenderweise eine zweite Diana:

Der Chor der Grichen;

O welche Wunderding! schaut zwey Dianen kommen /
 Wo hat man je gesehn / was itzund wir vernommen.

Diana in dem Himmel;

Wie lange will man mir noch meine Ehre schänden?

Hircander felt aus seinem Himmel;

O weh weh weh! wo sol ich mich hinwenden?

Der Chor;

O Triegerery! Diana felt hernieder.

Hircander auf der Erden:

O An An Angst / ach mei mei meine Glieder!²⁵

23 Vgl. Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley u. a. 1991, S. 267–274.

24 *Werke* (wie Anm. 1), Bd. I,2, S. 279.

25 Ebd., S. 319f.

Doch auch diese zweite, nunmehr echte Diana scheint nicht sonderlich respektinflößend, denn sie wird in dem ausbrechenden allgemeinen Streit über den von Aegisthus inszenierten Betrug regelrecht in ihrer Maschine vergessen und kann sich erst am Ende der Szene wieder zu Wort melden, um den *lieto fine* zu verkünden.

Jeglicher tragische Beiklang wird dem Singe-Spiel aber nicht nur durch die komische Behandlung des Stoffes genommen, sondern auch dadurch, dass die Liebeshandlung im Zentrum des Geschehens steht. Ganz nach venezianischem Vorbild konstruiert Anton Ulrich eine doppelte Dreieckskonstellation: zum einen die Dreiergruppe um Iphigenia, die von Pylades und Aegisthus geliebt wird, zum andern Hermione, die von Orest und, so will es Orest scheinen, von Pylades geliebt wird. Anton Ulrich nimmt gegenüber dem Mythos einige signifikante Umbesetzungen vor: Achill, der Iphigenia versprochene Gemahl, kommt im Singe-Spiel nicht vor und wird durch Pylades, den Freund von Iphigenias Bruder Orest, ersetzt. Aegisthus, der im Mythos nicht am Zug der Griechen gegen Troja teilnimmt, sondern zum Liebhaber von Agamemnons Gattin Klytämnestra avanciert, wird zum intriganten Nebenbuhler des Pylades. Diese Umbesetzung ist notwendig, weil nicht der tragische Konflikt Agamemnons zwischen Staatsräson und Tochterliebe das Thema des Singspiels ist, sondern die Liebe in ihren verschiedenen Erscheinungsformen. Durch die Eliminierung Achills entfällt auch die Kriegsthematik, stattdessen werden mit dem Freundespaar Orest-Pylades zwei Figuren eingeführt, an denen die positive Eheauffassung, die protestantische Liebeskonzeption exemplifiziert werden kann²⁶, während mit dem neu eingeführten Aegisthus ein Negativexemplum für die wollüstige Liebe gegeben wird. In einem Strophenlied formuliert Aegisthus die Gefahren, die von einer unkontrollierbaren Liebe ausgehen:

Freches Lieben / kühnes üben
 Ach wo reizet ihr mich zu /
 Meine Freuden / machen Leiden /
 Und benehmen mir die Ruh' /
 Was da meine Liebe nehret /
 Meine Tugend gantz verzehret /
 Und mein Glück in Trauren kehret.

Ganz wie die Arien in der venezianischen Oper dienen die Lieder in der *Iphigenia* vorwiegend dem Ausdruck von Affekten, die im Zusammenhang mit den Liebesintrigen entstehen, vermitteln daneben aber auch eine exemplarische Reflexion über die Auswirkungen der Liebe.

Mit der komödienhaft parodistischen Behandlung der Mythologie und der Liebesthematik im Zentrum sind Kernmerkmale des *Dramma per musica* venezianischer Prägung um 1650 benannt. Gleichwohl handelt es sich bei der Wolfenbütteler *Iphigenia* nicht um ein solches Drama. Der Unterschied entsteht vor allem durch die Verschiedenheit im Aufbau der Arien. Die *Iphigenia* enthält pro Akt drei bis vier Strophenlieder mit jeweils vier bis fünf Strophen. In einer venezianischen Oper jener Zeit hat sich zwar die Da-Capo-Struktur bei den Arien noch nicht durchgesetzt²⁷, doch die Zahl der Strophen ist bei mehrstrophigen Arien meist auf zwei reduziert, die Zahl der Arien pro Akt wiederum liegt wesentlich höher, bei 15 bis 25. Dadurch entsteht eine ganz andere, flexible Musikdramaturgie, die nicht der blockhaften

26 Zu diesem Konzept vgl. Bernhard Jahn, *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680–1740)*, Tübingen 2005 (= Theatron 45), S. 329–332.

27 Rosand (wie Anm. 23), S. 285–321.

Entgegensetzung von Arie und Rezitativ in der späteren Opera seria entspricht. Anders hingegen in der Wolfenbütteler *Iphigenia*: Die Arien sind als umfangreiche, weil vielstrophige Lieder deutlich von den rezitativischen Passagen abgegrenzt. Während diese ausschließlich Jamben verwenden, finden sich in den Liedern auch trochäische und daktylische Verse bzw. Mischungen.

Die Abgrenzung wird noch deutlicher, wenn man annimmt, dass die Textteile jenseits der Strophenlieder gesprochen und nicht gesungen wurden, obwohl sie in madrigalischer Versart gehalten sind. An zwei Stellen des Singe-Spiels wird explizit im Text darauf hingewiesen, dass zu singen sei²⁸. Dies betrifft jeweils Passagen, bei denen die Trennung zwischen Rezitativ und Strophenlied formal nicht klar markiert und ein zusätzlicher Hinweis hilfreich oder notwendig ist:

Hircander:

Schau dieser Platz ist gut /
 Ich ka ka kann mich nicht erwehren /
 Die weil ich hie sitz auf der hu hu hut /
 Daß ich nicht lies ein schönes liedlein hören.

(Setzet sich auf des Pylades seinen Fuß / und singet in die Zitter.)

Mein schönes lieb / meins Hä Hä Hertzens Licht / [...] ²⁹

Letztlich muss die Frage nach der Vertonung oder Nicht-Vertonung der Rezitative allerdings offen bleiben. Wenn die rezitativischen Passagen doch vertont worden sind, liegt eine Komposition im Stil der *Seelewig* von Staden nahe. Stadens Partitur war in Braunschweig nicht nur bekannt, sondern wurde dort nachweislich 1654 und 1665 aufgeführt³⁰. Strukturell gleicht *Seelewig* mit ihren rezitativischen Passagen und Strophenliedern den Singe-Spielen Anton Ulrichs. In den Drucken für die Wolfenbütteler Aufführungen werden die Strophenlieder durch Nummerierung der Strophen sogar noch deutlicher als solche markiert³¹.

Das Strophenlied, an dem Anton Ulrichs Singe-Spiele festhalten, auf dem sie geradezu insistieren, bildet einen Kernbestandteil des deutschen Theaters im 16. und frühen 17. Jahrhundert. Die Gattungsbezeichnung »Singe-Spiel«, die der Herzog für seine Libretti verwendet, stammt noch aus dem 16. Jahrhundert, aus der Tradition der englischen Wanderbühnen³² und wird hier vor allem von Jacob Ayrer für seine Nürnberger Fastnachtspiele gebraucht. Man sollte diese Gattungsreferenz ernst nehmen und nicht vorschnell Verhältnisse aus den 1680er Jahren, als diese Bezeichnung dann, etwa in Hamburg, tatsächlich für Opern italienischer Prägung verwendet wurde, auf die Zeit um 1650 übertragen.

Werfen wir kurz einen Blick auf ein solches Singe-Spiel des 16. Jahrhunderts, auf Jacob Ayrers *Der verlarft Franciscus*³³. Zugrunde liegt dem ganzen Werk eine einzige Liedmelodie, der auch sonst in den Singspielen der Zeit häufiger verwendete Rolandston³⁴, nach dem sich alle Strophen metrisch richten.

28 Werke (wie Anm. 1), Bd. I,2, S. 281 und S. 295.

29 Ebd., S. 295.

30 Scheitler (wie Anm. 10), S. 229.

31 Ebd.

32 Johannes Bolte, *Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien*, Hamburg 1893 (= Theatergeschichtliche Forschungen 7).

33 Jacob Ayrer, *Ein schön singets spil, der verlarft Franciscus mit der venedischen jungen wittfrauen, mit vier Personen*, In *deß Rolands Thon*, in: Adelbert von Keller (Hrsg.), *Ayrers Dramen* 5, Stuttgart 1865, S. 3025–3038.

34 Vgl. die Beispiele bei Bolte (wie Anm. 32), S. 167–169. Die zu Ayrers Singspiel passende Version der Melodie dürfte wohl die auftraktige Fassung Nr. 1f sein, wie sie in einem Nürnberger Lautenbuch von 1613 überliefert ist.

Sie werden jedoch nicht starr hintereinander weggesungen, sondern in einem Wechsel zwischen gesprochenen und gesungenen Strophen präsentiert, wobei dieser Wechsel, je nach dramatischem Erfordernis, sogar mitten in der Strophe statthaben kann:

Leonora **singt**:

9. Kein Mensch auff Erd mich das beredt.
Daß ich vergiß meins Manns.
Keins andern gunst mir nicht eingeht.

Ancilla **sagt**:

Ey ja, der Signor Hanß
Der euch nächten hofiret
Ist ein schöne Person.

Leonora **singt**:

Laß mich nur vnvxiret!
Du hörst: ich wil kein Mann.

Der Ehrnfrid tritt herfür vnd **spricht**:

10. Gott grüß euch, liebe Nachbäurin!
Was habt jhr für ein strauß?
Vnd was habt jhr in eurem Sinn?
Wo wolt jhr so frü nauß?
Ich dacht, jhr wolt beyd sander
Also frü an dem tag
Hie rauffen an einander.

Leonora **singt**:

Ach, so hört, was ich klag!³⁵

In Strophe 9 bringt in der gesungenen Passage Leonora ihre Treue zum verstorbenen Ehemann zum Ausdruck, während die Magd in ihrem gesprochenen Einwurf schon auf den bereitstehenden Nachfolger verweist. Der Gegensatz der moralischen Einstellungen findet so seinen Ausdruck in den unterschiedlichen Präsentationsformen. In der folgenden Strophe exponiert der Ehrnfrid zunächst gesprochen ihre affekt-neutralen Fragen, auf die Leonora singend mit einer emotionalisierten Klage antwortet. Nimmt man nun noch hinzu, dass die einzelnen Strophen unterschiedlich instrumentiert vorgetragen werden können, bis zu einem gewissen Grade auch verschieden harmonisiert, dann wird erkennbar, dass die zunächst sehr monoton anmutende Form des Singe-Spiels durchaus ihre dramatischen Wirkungen entfalten kann, Wirkungen, die nicht zuletzt vom Gegensatz gesprochen vs. gesungen leben.

Wenn das Strophenlied das Kernmerkmal des Singe-Spiels im 16. Jahrhundert bildet, dann hat Anton Ulrich diese Gattungsbezeichnung für seine Dramen nicht als Notlösung gewählt, sondern als Hinweis auf ihre musikdramatische Struktur. In *Iphigenia* zitiert er vor allem auf der Handlungsebene Strukturelemente des venezianischen Drama per musica, um sie mit einer leicht modifizierten Singe-Spiel-Musikdramaturgie zu kombinieren, die letztlich aus dem deutschen Theater des 16. Jahrhunderts stammt.

35 Ayrer (wie Anm. 33), S. 3027 (Hervorhebungen durch den Verf.).

Warum aber diese Kombination? Wäre es nicht modischer gewesen, dem Wiener und Münchner Hof zu folgen und das venezianische Modell ganz zu übernehmen, d. h. auch in italienischer Sprache, um es vor Ort und mit italienischen Kräften weiterzuentwickeln? Dresden wird ein Jahr nach der Wolfenbütteler Aufführung der *Iphigenia* als erster protestantischer Hof mit Bontempis *Il Paride*³⁶ diesen Weg einschlagen.

Es mögen zahlreiche Gründe für das Konzept eines eigenständigen deutschsprachigen Musiktheaters anzuführen sein, einer wenigstens sei hier kurz angedeutet: Die kritische Auseinandersetzung mit der italienischen Kultur hatte Tradition in Wolfenbüttel. Schon 1594 wurde mit der *Comedia* [...] von *Vincenzio Ladislao* aus der Feder des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg ein italienkritisches Schauspiel aufgeführt³⁷. Die Hauptfigur, ein Adliger aus Mantua, der mit seinem Gefolge an einem vermeintlich kulturell zurückgebliebenen niedersächsischen Hof auftritt, um diesen mit den neuesten höfischen Sitten Italiens vertraut zu machen, macht sich dabei vor allem selbst zum Narren. In der dritten Szene des fünften Aktes kommt es zu einem Wettstreit auf musikalischem Gebiet. Die Musik am niedersächsischen Hof kann sich nach Ansicht des Vincentius nicht mit den Künsten am Mantuaner Hof vergleichen, doch als der Italiener eine Kostprobe dieser Künste zu Gehör bringen soll, scheitert er kläglich: »Sie Musiciren zusammen, Es ist aber falsch was sie machen, vnd dissonirt durchaus, so wol in singen als auff den Instrumenten.«³⁸ Und auch in der Tanzkunst versagt der Mantuaner³⁹.

Die zum Teil polemische, immer aber kenntnisreiche Auseinandersetzung mit der italienischen Kultur diente nicht zuletzt dazu, die eigene politische Position gegenüber dem katholischen Süden Deutschlands zu schärfen. Die gedruckten Libretti dokumentierten nicht nur die Aufführungen in Wolfenbüttel, sondern vermittelten den anderen deutschen Höfen en passant auch die politische Botschaft von der kulturellen Eigenständigkeit des Wolfenbütteler Hofes.

36 Giovanni Andrea Bontempi, *Il Paride. Opera Musicale*. Paris, *Ein Gedicht zur Musica*, Dresden 1662. Reprint Bologna 1970.

37 Ediert durch Wilhelm Ludwig Holland, *Die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. Nach alten Drucken und Handschriften*, Stuttgart 1855, S. 507–554.

38 Ebd., S. 542.

39 Ebd., S. 543.