



Zentrum für Historische Mediologie

Medialität Historische Perspektiven

Newsletter Nr. 26 / 2023



Inhalt

- 3 **Der Markgraf und der Hofkaplan.
Kontroversen um das Ballettanzen am Bayreuther Hof um 1700**
Hanna Walsdorf
- 11 **Johann Wilhelm Simler und seine *Teutschen Gedichte*:**
Zur deutschsprachigen Literatur der Schweiz im 17. Jahrhundert
Julia Amslinger, Nicolas Detering, Nathalie Emmenegger
- 18 **„Zurück zum Ursprung“.**
***Der Ring des Nibelungen* am Opernhaus Zürich**
Beate Breidenbach
- 22 **Veranstaltungsberichte**
- 27 **Rezension**
- 30 **Publikationen / medioscope**
- 31 **Veranstaltungen**
- > www.zhm.uzh.ch



Universität
Zürich^{UZH}

Herausgeber Zentrum für Historische Mediologie
Universität Zürich, Schönberggasse 2, 8001 Zürich
Telefon: + 41 44 634 51 16, E-Mail: zhm@ds.uzh.ch

Redaktion Daniela Fuhrmann und Pasquale Pelli

Gestaltung Simone Torelli, Zürich

Abonnemente Der Newsletter kann abonniert werden unter zhm@ds.uzh.ch

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck von Artikeln nur mit Genehmigung der Redaktion.



Abb. 2: Markgräfin Sophie Luise von Brandenburg-Bayreuth.

- **Johann Heinrich Hassel** (1640–1706), der 1688 nach Bayreuth gekommen war. Als Hofkaplan war er der geistliche Ansprechpartner „für die markgräfliche Familie, den Adel und die Bediensteten. [...] Während die grösstenteils [lutherisch] orthodox geprägte Pfarrerschaft auf Abstand ging, fand der neue Hofprediger in der Bevölkerung und in der markgräflichen Familie grossen Zuspruch. Besonders das weibliche Geschlecht scheint sich Hassel angeschlossen zu haben“,⁷ darunter waren
- die Markgräfin, **Sophie Luise von Brandenburg-Bayreuth** (1642–1702), eine geborene Prinzessin von Württemberg (Abb.2), und ihre erste Tochter mit Christian Ernst,
- **Christiane Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth** (1671–1727).

Der Verlauf der Auseinandersetzung mit ihren handschriftlich ausgetauschten Gutachten und Gegengutachten ist in einem Handschriftenkonvolut überliefert, das heute in den Franckeschen Stiftungen in Halle, dem Epizentrum des Pietismus im deutschsprachigen Raum, aufbewahrt wird. Die Dokumente wurden in Studien zur Geschichte des Pietismus in Franken bereits mehrfach erwähnt, aber noch nie im Detail ausgewertet, geschweige denn im Hinblick auf die darin enthaltenen tanzbezogenen Informationen analysiert.⁸

Tanzen oder nicht Tanzen?

Laut dem in Halle erhaltenen Schriftstück (Abb.3) rief Markgraf Christian Ernst am Nachmittag des 19. Februar 1691 die Mitglieder seines Konsistoriums zu sich in seine Kammer. Er trug ihnen auf, eine schriftliche Stellungnahme zu der Frage zu verfassen, *Ob das Tantz eine Todt Sünde | auch ob die, so damit umbgehen, verdamt [seien]?*⁹ Der Anlass für die Frage ist nicht dokumentiert, ebenso wenig wie die Art bzw. das Register des Tanzes, um den es konkret ging; wahrscheinlich spielte die Karnevalszeit eine Rolle, deren Beginn am 22. Februar jenes Jahres bevorstand. Denn zum Karneval, diesem Fest der ‚verkehrten Welt‘, wurde im frühneuzeitlichen Europa traditionell viel getanzt – bei Bällen und Maskeraden, in Ballets [sic]¹⁰ und Opernaufführungen. Möglicherweise wollte der Markgraf sich also von theologischer Seite abgesichert wissen, derlei Veranstaltungen guten Gewissens an seinem Hofe durchführen zu können.

Das Konsistorium antwortete in Anbetracht der terminlichen Dringlichkeit nur einen Tag später, am 20. Februar, und zwar *simpliciter mit Nein*.¹¹ Zwar gebe es in der Bibel auch negative Beispiele für das Tanzen – wie etwa die Israeliten, die um das Goldene Kalb tanzten, oder natürlich Salome –, aber es fänden sich auch positive. Vor allem aber sei *in gantzer Heiliger Schrift, sonderlich in dem moralischen Sitten Gesetz, kein Verbot deß Tantz | vorhanden, und aufzubringen, darum bleibets an und vor sich selbst, eine ohnsündliche ohnverbottene, | demnach erlaubte Übung und Handlung*.¹²

Damit gab das Konsistorium also zu Protokoll, dass das Tanzen als solches keine Sünde sei, solange es nicht missbraucht oder übertrieben werde (gleiches galt für das Trinken). So weit, so gut: Es ist zu vermuten, dass dies die vom Markgrafen erhoffte Antwort war. Doch sein Hofkaplan Johann Heinrich Hassel – der dem Konsistorium nicht angehörte – machte dem Markgrafen einen Strich durch die Rechnung, indem er, wie von diesem gefordert, eine eigene Stellungnahme zur aufgeworfenen Frage abgab. Darin brachte der Hofgeistliche unvermittelt die höfische Praxis des Ballettanzens ins Spiel – obwohl der Markgraf dies in seiner allgemein formulierten Frage gar nicht erwähnt hatte. Hassel bezog es trotzdem in seine Betrachtungen ein:

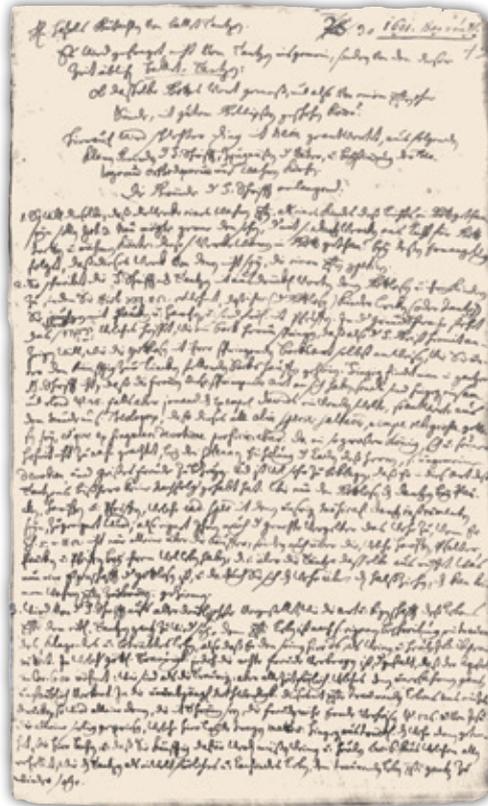


Abb. 3: Gutachten vom Ballet Tantzen von Johann Heinrich Hassel, 1691.

Es wird gefragt nicht vom Tantzen insgemein, sondern von dem dieser | Zeit üblichen Ballet-Tantzen | Ob dasselbe Gottes Wort gemäß, und also von einem Christen ohne | Sünde, mit gutem Gewißen geschehen könne? | Hierauf wird schlechter ding mit nein geantwortet, aus folgenden | klaren Gründen der Heiligen Schrift, Zeügnüßen der Väter, und beystimmung der Theo- | logorum orthodoxorum unserer wahren Kirchen.¹³

Auf den ersten Blick ist Hassels *Gutachten vom Ballet Tantzen* ein umfangreiches, mit Gelehrtheit überladenes Werk, das eindeutig als Antwort auf die vorsichtige, selbstgefällige Beurteilung des Konsistoriums geschrieben wurde. Hassel generiert aus den tanzbezogenen Versen in der Bibel und in der patristischen Literatur eine predigerhafte Aussage, und er untermauert seine selektiv herausgegriffenen tanzfeindlichen Belegzitate mit Aussagen zeitgenössischer Theologen, die seine negative Sichtweise teilen.

Tatsächlich betreffen aber nicht alle seine Beispiele das höfische Ballet. Im ersten Abschnitt des *Gutachtens* verwendet Hassel zunächst bekannte Anti-Tanz-Zitate aus der Bibel, um seine Überzeugung zu stützen, dass das gemeinsame Tanzen unter oder auf der Dorflinde eine Be-



Abb. 4: Lindenbaum umringt von Tanzenden.

schäftigung von Gottlosen sei (Abb. 4). Dabei war diese Praxis damals im Bayreuther Raum seit langem üblich, typischerweise im Rahmen einer Kirchweih. (Einige dieser Tanzlinden sind heute noch vorhanden und sogar in Gebrauch.) Hassel veranschaulicht das gottlose Tanzen auf der und um die Linde weiter, indem er die Instrumente aufzählt, die zum Tanz aufspielten: *sie jauchzen mit Paucken und harfen, und sind fröhlich und pfeiffen¹⁴*. Die Instrumentenbezeichnungen sind freilich nicht wörtlich zu nehmen; gemeint sein dürfte eine Kombination aus Schlag-, Zupf- und Blasinstrumenten.

Hassel zufolge waren alle Arten des Tanzens und Musizierens – auch das typischerweise höfische Ballet – ein Ausdruck von Eitelkeit, Weltlichkeit und Leichtsinn. Er argumentiert daher: *Findet sich auch klar, wie unser dantzen | mit der Pflicht, darzu wir Christen in unserem gantzen Leben verbunden [sind], nicht bestehen könne.¹⁵* Und er erklärt:

(1) wieder den Befehl, sich der Welt nicht gleich zu stellen Rom. 12. nun ist aber das, das bey unserm Tan- | tzen vorgeht, nichts anders als nur Gleichstellung der Welt, indem der Platz weltförmig zuge- | richtet, die tantzen- den Personen, in weltförmigem Habit sich präsentiren, weltförmig reden, sin- | gen und sich geberden, auch die instrumenta musica auf eine weltförmige Art sich hören lassen | müssen. Sonsten würde es für gantz unannehmlich, und den præceptis dieser feinen Kunst unge- | mäß gehalten.¹⁶

Hassel sieht sich mithin veranlasst, seine Leser an die biblische Ermahnung zu erinnern, die Welt nicht zu lieben (1. Johannes 2), und das zu benennen, *Was aber dieser Welt sey, [...] nemlich Augenlust, Fleischeslust und hoffärtiges Leben.*¹⁷ Mit dieser Begründung schiebt Hassel den Ballettänzern und ihrem Publikum den Schwarzen Peter zu:

*(2) wied[er] die Ermahnung, die Welt nicht lieb zu haben 1 Joh. 2. Was aber dieser Welt sey, wird klar | hinzugefüget, nemlich Augenlust, Fleischeslust und hoffärtiges Leben. Nun wird kein unparthey- | ischer verneinen können, daß nicht das controvertirende dantzen ein vollständiges Compendium die- | ser uns interdicirten Welt sey. alß wo selbst alles dahin gerichtet ist, damit die Augen durch anschauen deß weltförmig zugerichteten Theatri, der weltförmig gekleideten, weltförmig | sich geberdenden und springenden Personen erlustiret: die Ohren durch weltförmiges Singen und musi- | ciren, durch das Gethön der Paucken und Trompeten, durch das donnern der Canonen ergötzt, und also | der gantze Welt-Mensch, durch dieses thun deß hoffärtigen Welt Lebens erquicket werde. Denn ja unwidersprechlich ist, daß nichts als nur Liebe, solches Wesen zu treiben oder wenigsten anzuschauen | uns darzu ermüßiget, daß wir auch viele Stunden darzu anwenden können; von welchen nur | eine einzige zum Gottesdienst anzuwenden uns gleich verdrießlich fallen würde.*¹⁸

Es ist unbestreitbar, dass das Ballettanzen eine weltliche Aktivität war – und im Lichte der von Hassel zitierten biblischen Richtlinien besehen, war die Teilnahme daran sowohl für die Ausführenden als auch für das Publikum problematisch, wenn nicht sogar gefährlich:

Nun ist unmöglich, daß dergleichen dantz publicem kan gehalten werden, daß nicht die von Natur zur Eitelkeit ohne dem | sehr geneigte Hertzen der Zuschauer und sonderlich der Jugend hefftig dadurch gärgert, und zur | WeltLiebe und irdischem Wesen inflammiert werden sollten. Also daß die Erfahrung be- | zeuget, wie junge Leute, die dergleichen nur mit angesehen, viele Nächte hernach im Traum gejauchzet, | mit den Händen geblag-

*get, und mit den Füßen gestampfet haben, als ob sie noch auf dem Theatro | wären. Wie kan nun bey solchem, den unschuldigen Seelen gegebenen Ergernüs, das Wehe aussen | bleiben? Von der wunderseltzamen, und theils recht greßlichen Vertrehung der Glieder bey solchen | dántzen, ob dieselbe einem Christen, deßen Glieder Christi Glieder seyn sollen, und seinen Leib ein Tem- | pel des Heiligen Geistes 1. Cor. 6. competire?*¹⁹

Es ist bedauerlich, dass Hassel über keine objektive, genaue Tanzterminologie verfügte. Ob die beim Ballettanzen ausgeführten Bewegungen, die er als *wunderseltzame, und theils recht greßliche Vertrehung der Glieder* klassifizierte, zum Register des grotesken Stils gehörten, bleibt daher leider im Dunkeln. Bedauerlicherweise ist in den Archiven des Bayreuther Hofes nichts über tatsächliche Balletaufführungen um 1690 zu finden, von denen Hassel gehört oder die er gar gesehen haben könnte. Aber worauf auch immer Hassel sich bezog, es stützte sein Anti-Ballett-Argument, das er dann auf die Ballettänzer auf der Bühne richtete:

*So gewiß nun der Himmel über uns ist, so gewiß ist auch dieses, daß kein solcher dän- | tzer von Gott begehren darff, daß er ihn mitten im dantzen, vom Theatro, durch einen plötzlichen | Todt wegweisen, und für Gericht fordern solle. So stehet Er ja dann, nach Zeugnis seines eigenen | Gewißens, dieselbe Zeit, weil Er tanzet, in Gefahr seiner Seele, und nicht in dem Stand, zu bestehen für des Menschen Sohn, in welchem Stand Er doch allezeit stehen solle.*²⁰

Hassel stützt seine Behauptung, dass die Ballettänzer sich der Gefahren für ihre Seelen durchaus bewusst wären, auf eine – freilich nicht überprüfbare – Anekdote:

Ich erinnere mich hierbey eines Studiosi Theologiae, welcher bey gegebener Veranlaßung, auch seine vermein- | te Geschicklichkeit im dantzen, auf dem Theatro gezeigt, und bald darauf einen gewissen Theo- | logum, ihn zu einer vacirenden Pfarr zu recommendiren ersuchte. Von welchem Er diese Ant- | wort erhielt: Scias, mi Amice! e Theatro in suggestum, saltum esse, non ita pronuni. Aber | in der

Wahrheit der Sprung vom Theatro und dantzplatz in den Himmel hinein, ist noch viel 100. mal | schwerer und gefährlicher. Welche Gefahr auch die tanzende Welt selbst erkennt, indem sie | bey jetzigen über uns hereinbrechenden Gerichten deß Herrn an vielen Orten diese ihre vanität ein- | stellet, und damit offenbaret, in ihrem Gewißen convinciret zu seyn, daß die göttliche Ungnade und | dadurch erreget werde. Sonsten hätte sie keine Ursache es abzustellen, wenn es recht | wäre.²¹

Auch hier ist unklar, auf welche konkreten Begebenheiten und Orte sich Hassel bezieht; tatsächlich hatten mehrere Höfe unter pietistischem Einfluss die Praxis des Ballettanzen aufgegeben. Der pietistische Hofkaplan setzte sich nun auch in Bayreuth für ein Ende dieser Form der theatralen Repräsentation ein:

Dieses sey auch mein Schluß und sehnlichster Wunsch, daß die mir anvertrauten | Seelen vom Himmel regieret, sich von der leiblichen Trunkenheit zu der geistlichen und | von den leiblichen dantzen zu dem geistlichen führen lassen mögen, und der aller- | gnädigste Gott ihre Augen darzu erleuchten wolle!²²

Ärger mit Hassel

Christian Ernst war nicht amüsiert. Er schrieb sofort wieder an sein Konsistorium, fügte Hassels Tirade gegen das Ballettanzen bei und bat um ein Gegengutachten:

Wir communiciren Euch hierbey anschließig, was unser Hoffprediger Johann Heinrich | Hassel über das dieser Zeit übliche Ballet Tantzen kürztlich entworffen, und was Er seines orts davon halte. / Wann wir dann XXX gehorsamstes Gutachten gnädigst darauf verlangen; alß habt Ihr solches gleich- / falls abzufassen, und uns ehestens zu unserer XXXschrift unterthänigst zu schicken, auch das communicatum / zu remittiren.²³

Diesmal dauerte die Abfassung der erbetenen Antwort länger als diejenige der ersten schriftlichen Einschätzung. Hassels Gutachten hatte das Konsistorium nämlich in die Bredouille gebracht: In ihrer ersten Stellungnahme hatten sie festgestellt, dass das Tantzen an und vor sich

selbst weder sündhaft noch verdamulich sei, solange es nicht missbraucht oder übertrieben werde. Hassel hingegen hatte in seinem Beitrag erklärt, dass jede Art von Tanz, auch im Rahmen eines Ballets, sündhaft sei und daher nicht mit einem guten christlichen Lebenswandel vereinbart werden könne. Das Konsistorium musste nun also sowohl Hassels als auch sein eigenes ursprüngliches Argument in Bezug auf das Ballet bewerten. In ihrer zweiten Erklärung vom 6. März 1691 stellten die Mitglieder des Konsistoriums klar:

[...] so entsteht solcher Gestalt keine | controvers zwischen uns und Ihme. dann wir vom Tantzen simpliciter gefraget worden, und darauf auf abso- | lute negando respondiret haben: Hassel aber urtheilt vom Ballet-Tantzen und Mißbrauch deß | Tantzens; welchen, in fine unseres vorigen bedenkens, vom 20. XXX, XXX disapprobiret, auch gar | dabey unterthänigst gebetten worden, die XXX bey dem Tantzten vorgehende [?] Excesse zu XXX und | zu bestraffen [...].²⁴

Die Mitglieder des Konsistoriums versuchten nun, sich aus der heiklen Lage zu befreien, die durch die teilweise Übereinstimmung ihrer eigenen mit Hassels Argumenten entstanden war. Es ist bezeichnend, dass die theologischen Ansichten, die sie zur Unterstützung ihrer ursprünglichen Erklärung wählten, lutherisch waren – im Gegensatz zu Hassels pietistischen Ansichten. Martin Luther paraphrasierend, stellte das Konsistorium fest, dass das Blöcken, sonderlich aus Trunkenheit guten Christenmenschen nicht anstehe; Erbarkeit, ehrliches und züchtiges | Tantzen ist von Gott nirgend verboten²⁵. Und mit einem weiteren Luther-Zitat fügten sie hinzu:

doctor Luther schreibt in seiner Kirchenpostill domin. 2. post Epiphania | fol. 206. Weil das dantzen zur Hochzeit Landsittlich ist, gleich wie Gäst laden [?], schmücken, eßen, trincken und | fröhlich seyn, weiß ichs nicht zu verdammen ohne die übermaß, so es unzüchtig oder zu viel ist. Daß aber Sün- | de da geschehen, ist deß Tantzens Schuld nicht allein, sintemal auch wohl über Tisch [?] und in der Kirchen dergleichen geschehen. Gleich wir es nicht des Eßens und Trinckens Schuld, daß etliche zu Säu darüber werden.²⁶

Ganz offensichtlich gab es weder ein Bibelzitat noch eine frühere theologische Bewertung des Hofballets, geschweige denn des Theatertanzes, auf die Hassel und das Konsistorium hätten zurückgreifen können. Im Grunde genommen ging es bei dem ganzen Streit ohnehin um etwas Anderes. Die Antwort des – lutherisch-orthodoxen – Konsistoriums war die richtige für den Markgrafen, während Hassels – pietistische – Einzelmeinung über das Ziel hinausgeschossen war. In der Tat scheint es, als sei er wegen seiner tanz- und balletfeindlichen Äusserung sofort in Ungnade gefallen. Auch wenn die archivarische Dokumentation des Konflikts lückenhaft ist, so ist doch klar, dass Hassel die Möglichkeit gegeben werden musste, sein negatives Urteil über das Tanzen im Allgemeinen und über das Aufführen und Anschauen von Ballets im Besonderen zu überdenken, wenn er seine Stellung als Hofprediger behalten wollte. Damit nahm der Streit eine spannende Wendung: Hatte der Markgraf seinem Hofkaplan eine Falle gestellt, und wenn ja, aus welchem Grund?

Hassels Biograph Volker Wappmann hat herausgearbeitet, dass Hassel zwar hauptsächlich für die markgräfliche Familie und deren Hofstaat zuständig war, seine Dienste als Geistlicher jedoch auch den Menschen ausserhalb des Hofes anbot. Seine Betstunden waren für ein breites Publikum zugänglich – auch deshalb, weil er sie zugunsten der arbeitenden Stadtbevölkerung in den Feierabend legte. Bei diesen Zusammenkünften „behandelte Hassel monologisch diejenigen Fragen, die ihm vorher aus dem Auditorium gestellt worden waren“.²⁷ Er tat dies alles andere als heimlich. Ganz im Gegenteil: Markgräfin Sophie Luise hatte ihm eigens „einen Garten zur Verfügung gestellt, in dem sich der Herr Hofprediger mit seinem Publikum erging, um anstehende theologische Fragen zu erörtern“.²⁸ Offenbar hatte Hassel auch öffentlich über Tanz und Ballet diskutiert, und er hatte dabei mit einiger Wahrscheinlichkeit auch die pietistische Linie vertreten, dass das blosses Zuschauen problematisch sei.²⁹ Wie aus der zweiten Stellungnahme des Konsistoriums zu erfahren ist, hatte ein solches öffentliches Gartengespräch den Stein offenbar zuallererst ins Rollen gebracht:

Diweil nun Eurer Hochfürstlichen Durchlaucht geheimer Raths Prä- | sident Herr Baron

vor Lagen, in dem den 19. Februar gethanen mündlichen Vortrag in Eurer hochfürstlichen | hohen Gegenwart, mehr denn einmal erwehnet, wie der Hoffprediger Haßel das Tantzen simpliciter vor | sündlich und verdammlich hielte; [...] und solchen Specialisten auf das Ballet-Tantzen invertiret [...].³⁰

Tatsächlich hatte Christian Ernst einen konkreten Grund gehabt, die Mitglieder seines Konsistoriums am 19. Februar zu sich zu bestellen. Einer von Christian Ernsts beratenden Beamten hatte Hassels tanz- und balletfeindlichen Gartenvortrag mitgehört – und ihn dann verpöffen. Der Markgraf war also in Zugzwang geraten: Eine derartige, noch dazu öffentliche Kritik am Hofleben konnte er sich schwerlich gefallen lassen.³¹ Seine an das Konsistorium gerichtete Frage, *Ob das Tantzen eine Todt Sünde | auch ob die, so damit umbgehen, verdamt [seien]*, war eine Falle, in die Hassel geradewegs und unweigerlich hineintappte. Immerhin wurde ihm aber noch eine Chance gegeben, seine Meinung zu revidieren – aber würde er sie ergreifen?

Finale

Der nächste – und letzte – Teil der Dokumentation ist die Abschrift eines Briefes, den Hassel an Markgräfin Sophie Luise und ihre Tochter Christiane Eberhardine schrieb; beide hatten versucht, ihn „zum Verbleib am Bayreuther Hof zu überreden“.³² Der Hofkaplan gibt in diesem Schreiben seine abschliessende Stellungnahme ab:

Alleine hierinn beklage billig | mein Unglück, daß es nicht umb eine Sache, welche mich, sondern die göttl. Ma- | jestät betrifft, zu thun ist, ob nemblich deß Herren Wort, welches gerecht, die War- | heit sey, oder nicht? Hier werden nun Ew. Hoch Princesl. Durchl. nach dero er- | leüchteten Verstand, gantz klar finden, daß ich der alls verzweifelste und gottlo- | sette Mensch seyn müße, wann ich umb meiner interess oder dieser Dienst Will- | len von der Göttlichen Warheit abwichen, Ew. hochprinceßl. Durchl. sambt allen | hochfürstl. Angehörigen, wie auch die übrige gantze Gemeinde [?] betrügen, und Ihnen weiß | machen sollte, daß etwas recht und keine Sünde sey, welches doch gewiß Sünde ist, | als gewiß die Finsternis kein



Abb. 5: Christiane Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth, Königin von Polen.

*Licht ist [...]. Da wäre ich würdig, daß Gott mir nicht nur ein einfaches, sondern doppeltes höllisches Feuer bereitete.*³³

Hassel nahm sein ursprüngliches Urteil nicht zurück – was harte Konsequenzen nach sich zog: Er wurde entlassen. Zumindest am Bayreuther Hof hatte das Ballettanzen über den Pietismus gesiegt. Diese Entwicklung wirkte sich auch auf den Opernbetrieb bei Hofe aus. Als 1693, zur Feier der Hochzeit von Prinzessin Christiane Eberhardine (1671–1727) (Abb. 5) mit Friedrich August von Sachsen (i. e. der spätere August der Starke, 1670–1733), die Oper *L'Alfonso* am Bayreuther Hof aufgeführt wurde, enthielt sie im ersten Akt ein *balletto di postiglioni* und im zweiten Akt ein *balletto dei Cavalieri, e Dame*³⁴; 1699 enthielt die Oper *Amage, Regina de' Sarmati* im ersten Akt ein *Ballet [...] von Bacchus-Brüdern*, im zweiten Akt ein *Ballet von Königlichen Pagen* und im dritten Akt ein *Ballet von Mohren*.³⁵

Und Hassel? Nur etwa einen Monat nach seiner Entlassung vom Bayreuther Hof fand er eine neue Stelle als Hofkaplan im Herzogtum Sachsen-Coburg, etwa 65 Kilometer von Bayreuth entfernt. Seine pietistischen Ansichten wurden in seinem neuen offiziellen Umfeld bereitwillig aufgenommen; in seinen Augen war er nicht länger ein Prophet an einem Hof von Ungläubigen, sondern ein endlich respektierter Verkünder der Wahrheit. Die Quintessenz: Hassel wurde zum ersten (und einzigen) Märtyrer der frühneuzeitlichen Anti-Tanz-Debatte.³⁶ Der Tanz, vor dessen Gefahren für die Seele er so leidenschaftlich warnte, war ihm nach nur drei

Jahren in Bayreuth am Ende selbst gefährlich geworden. Der eifrige Hofkaplan hatte durch sein öffentliches Polemisieren im Sinne pietistischer Tanz- und Theaterfeindlichkeit selbst das Thema gesetzt, das als Stellvertretermedium letztlich zu seiner Kündigung führte.

- 1 Dieser Beitrag ist aus dem Vortrag „To Watch, or not to Watch: Johann Heinrich Hassel's Tirade against Ballet Dancing (1691)“ hervorgegangen, den ich im April 2021 beim *23rd Annual Oxford Dance Symposium* (New College, University of Oxford) gehalten habe.
- 2 Vgl. Marie-Thérèse Mourey: *Höfische Repräsentation in Bayreuth. Markgraf Ernst Christian und das Ballet*. In: Rainald Becker / Iris von Dorn (Hg.): *Politik – Repräsentation – Kultur. Markgraf Ernst Christian von Brandenburg-Bayreuth 1644–1712*. Referate der Tagung am 9. und 10. November 2012 in Bayreuth. Bayreuth 2014, S. 115–133, hier S. 116.
- 3 Ebd., S. 117–121 und 123 f.
- 4 Pietro Torri: *L'Innocente Giustificato Nel Giorno Della Nascita Dell' Altezza Serenissima di Soffia Loisa, Marggravia Di Brandenburgo, E Magdeburgo, Di Prussia, [...] Da Rappresentarsi Per Comissione Espressa Dell' Alt. Ser. di Christiano Ernesto, Marggrafio Di Brandenburgo, Etc. L'Anno M.DC.LXXXVIII*. Bayreuth: Gebhard 1688. Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Hist.Franc.122. Digitalisat: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/9452/5/0/>.
- 5 Ruggiero Fedeli: *Amor Conolato Dal Cielo, Solliievo Musicale All' A. S. di Soffia Loisa, Marggravia di Brandenburgo, &c. In Lontananza Del Sereniss. Sposo = Die von dem Himmel getröstete Liebe, eine Musicalische Gemüths-Aufmunterung, Der Durchleuchtigsten Fürstin und Frauen, Frauen Sophien Louisen, Marggräfin zu Brandenburg etc. wehrender Entfernung Ihres Durchl. Herrn Gemahls*. Bayreuth: Gebhard 1689. München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), 2 L.eleg.m. 132. Digitalisat: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10495818>.
- 6 Richard Winkler: *Bayreuth-Kulmbach, Markgraftum: Territorium und Verwaltung*. In: *Historisches Lexikon Bayerns*, Version vom 22.12.2014, http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Bayreuth-Kulmbach,_Markgraftum:_Territorium_und_Verwaltung, Stand: 14.04.2023.
- 7 Volker Wappmann: *Pietismus und Politik. Zur Biographie von Johann Heinrich Hassel (1640–1706)*. In: *Zeitschrift für bayerische Kirchengeschichte* 67 (1998), S. 27–59, hier S. 43 f.
- 8 Kurzgefasste Nachzeichnungen der Kontroverse, die sich gleichwohl nicht um eine musik(theater)wissenschaftliche Einordnung bemühen, sondern entlang theologischer Konfliktlinien argumentieren, finden sich in Wappmann, *Pietismus und Politik* (wie Anm. 7), S. 45, sowie bei Daniel Eissner: *Heydnische Tantz-Greuel – Zur pietistischen Auseinandersetzung mit dem Tanz*. In: *Pietismus und Neuzeit* 42 (2016), S. 87–115, hier S. 94. Zu Tanz als Gegen-

- stand theologischer Debatten allgemein siehe ausführlich Marie-Thérèse Mourey: *Les corps en spectacle: Danser dans le Saint-Empire (XVIIe–XVIIIe siècle)*. Berlin 2020 (Cadences 4), S. 266–342. Zur Geschichte des Pietismus in Franken siehe Dietrich Blaufuss: *Pietismus in Franken*. In: Dieter J. Weiss (Hg.): *Barock in Franken*. Dettelbach 2004, S. 271–294, hier S. 176 f.
- 9 Hauptbibliothek und Archiv der Franckeschen Stiftungen Halle/Saale (D-HAf), AFSt H D81, *Gutachten von Johann Heinrich Hassel vom Ballett-Tanzen*, S. 8: Gutachten des Konsistoriums (*Unterthänigster Bericht u[nd] Gutacht[en]*), 20. Februar 1691. Dieses und alle folgenden Zitate aus dem Archivdokument sind zugunsten der Lesbarkeit in Reinschrift wiedergegeben; die im Original zahlreich verwendeten Abkürzungen werden aus demselben Grund sämtlich aufgelöst.
- 10 Der frühneuzeitliche Begriff ‚Ballet‘ bezeichnet eine spezifische Form (höfischen) szenischen Tanzes, die nicht unmittelbar mit den Formen theatralen Tanzes korrespondiert, die mit dem heute geläufigen Ballettbegriff gefasst werden. Siehe hierzu Hanna Walsdorf: *Für Gott und die Welt. Musik zu den Statuspassagen Ludwigs XIV. (1638–1662)*. Beeskow 2023, S. 62–79.
- 11 Hauptbibliothek und Archiv der Franckeschen Stiftungen Halle/Saale (D-HAf), AFSt H D81, *Gutachten von Johann Heinrich Hassel vom Ballett-Tanzen*, S. 8.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd., S. 1: *Hn. Haßels Gutachten vom Ballett-Tanzen*, [20.–25.] Februar 1691.
- 14 Ebd.
- 15 Ebd., S. 2.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd., S. 3.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd., S. 7.
- 23 Ebd., S. 11: Christian Ernsts Auftrag an das Konsistorium für ein zweites Gutachten, 25. Februar 1691.
- 24 Ebd., S. 10: zweites Gutachten des Konsistoriums (*Unterthänigstes Gutachten über Herrn Hoffprediger Haßels [...] bedenken*), 6. März 1691.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd.
- 27 Wappmann, *Pietismus und Politik* (wie Anm. 7), S. 43.
- 28 Ebd.
- 29 Zur pietistischen Theaterfeindlichkeit siehe z.B. Günter Meyer: *Hallisches Theater im 18. Jahrhundert*. Emsdetten 1950 (Die Schaubühne 37), S. 7 f.; Wolfgang Martens: *Officina Diaboli. Das Theater im Visier des halleschen Pietismus*. In: Norbert Hinske (Hg.): *Halle. Aufklärung und Pietismus*. Heidelberg 1989 (Zentren der Aufklärung 1), S. 183–208.
- 30 Hauptbibliothek und Archiv der Franckeschen Stiftungen Halle/Saale (D-HAf), AFSt H D81, *Gutachten von Johann Heinrich Hassel vom Ballett-Tanzen*, S. 10.
- 31 Vgl. Blaufuss, *Pietismus in Franken* (wie Anm. 8), S. 276 f.
- 32 Vgl. Wappmann, *Pietismus und Politik* (wie Anm. 7), S. 44.
- 33 Hauptbibliothek und Archiv der Franckeschen Stiftungen Halle/Saale (D-HAf), AFSt H D81, *Gutachten von Johann Heinrich Hassel vom Ballett-Tanzen*, S. 12: Brief von Hassel an Prinzessin Christiane Eberhardine, 26. März 1691.
- 34 Italienischer Librettodruck: Georg Amelung: *L'Alfonso, Drama musicale. Consacrato All' Altezza Serenissima Del Principe Friderico Augusto, Duca Di Saxonia [...]. Et Della Principessa Christiana Eberhardina, Duchessa Di Saxoniam, &c. Nata Margravia Di Brandenburg, &c.* In *Occasione di Nozze Delle Sudette Altezze: Rappresenta a Baraiti*. Nell' Anno M.DXCIII. [i. e. M.DC.XCIII.] [Bayreuth]: s. n. 1693. Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (D-DI), Hist. Sax. C. 197. Digitalisat: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/24390/3>.
- 35 Italienisch-deutscher Librettodruck: Prologo All' Opera Dell' Amage [...] / Vorrede zu dem Spiel-Gedicht, welches betitelt die Amage, vorgestellt an dem Hoch-Geburts-Fest Seiner Hoch-Fürstl. Durchlauchtigkeit Herrn Christian Ernsts, Marggrafens zu Brandenburg [...] Welches erschienen den 27. Julii Des Eintausend Sechshundert und Neun und Neunzigsten Christ-Jahres [...]. Bayreuth: Erhard Schmaus 1699. Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (D-DI), Hist. Franc. 124, fol. a2r. Digitalisat: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/19498/71/0/>.
- 36 Vgl. Wappmann, *Pietismus und Politik* (wie Anm. 7), S. 45: „Der Wegzug Hassels aus Bayreuth gebiert einen Märtyrer.“

Bildnachweise:

- Abb. 1** Markgraf Christian Ernst von Brandenburg-Bayreuth. Druckgraphik aus dem Verlag von Johann Hoffmann, Nürnberg, ca. 1655–1698. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Signatur/Inventar-Nr.: JHoffmann Verlag AB 3.15, <https://nat.museum-digital.de/object/849391>.
- Abb. 2** Markgräfin Sophie Luise von Brandenburg-Bayreuth. Druckgraphik von Johannes Wolfgang Philipp Kilian (1654–1732), ca. 1680–1700. British Museum, London, Signatur/Inventar-Nr.: Bb,8.265 (National Portrait Gallery: NPG D31353), https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Bb-8-265.
- Abb. 3** *Gutachten von Johann Heinrich Hassel vom Ballett-Tanzen*, 1691. Hauptbibliothek und Archiv der Franckeschen Stiftungen Halle/Saale (D-HAf), AFSt H D81.
- Abb. 4** *Lindenbaum umringt von Tanzenden*. Darstellung aus Hieronymus Bocks *Kreütterbuch* [De stirpium, maxime earum, quae in Germania nostra nascuntur commentariorum libri tres], Ausgabe Strassburg 1552, S. 758. Royal College of Physicians of Edinburgh. Digitalisat: <https://www.rcpe.ac.uk/heritage/college-history/hieronymus-bock>.
- Abb. 5** Christiane Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth, Königin von Polen. Druckgraphik von Justus Danckerts, [Erscheinungsort nicht ermittelbar], [vor 1701]. Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt. Digitalisat: <https://doi.org/10.25534/tudigit-11342>.

Johann Wilhelm Simler und seine *Teutschen Gedichte*: Zur deutschsprachigen Literatur der Schweiz im 17. Jahrhundert¹

Julia Amslinger, Nicolas Detering, Nathalie Emmenegger

Während Humanismus, Reformation und Frühaufklärung in der Schweiz seit jeher rege erforscht werden, ist über die Deutschschweizer Literatur ‚dazwischen‘, also im langen 17. Jahrhundert, nur wenig bekannt.¹ Das 17. Jahrhundert ist in mehrfacher Hinsicht eine kulturelle Umbruchsphase, in der sich das Verhältnis von Literatur, Sprache und ‚Nation‘ in der Schweiz neu zu konfigurieren beginnt. Erstens konfessionell: Die Spaltung der Konfessionen betrifft die Eidgenossenschaft im Kern – besonders im Verhältnis von reformierten Orten zur katholischen Innerschweiz. Die Auftrennung in verschiedene Konfessionen sorgt nicht nur für aussen- und vortortpolitische Spannungen, kriegerische Auseinandersetzungen während des Dreissigjährigen Kriegs und den Villmergerkriegen (1656/1712), sondern sie findet auch literarischen Widerhall. Zweitens politisch: Mit dem Westfälischen Frieden wird die Eidgenossenschaft de jure als souverän anerkannt und gehört nicht länger dem Reichsverbund an. Auch wenn dieser Beschluss eine lange Vorgeschichte hat, mehren sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Anzeichen eines vormodernen, noch diffusen helvetischen ‚Nationalbewusstseins‘² unter entweder föderalistischen oder zentralistischen Vorzeichen. Mit der Idee von kollektiver Autonomie gegenüber fremden Mächten formiert sich im Zeitalter zwischen 1648 und dem Ancien Régime ein helvetisches Selbstverständnis, in das bereits Aspekte individueller Freiheitsempfasse einfließen. Diese Imaginationen im Zeitalter von Patriziat und Zunftaristokratie als Vorläufer aufklärerischen Gedankenguts zu begreifen, ginge zwar fehl: Sozialgeschichtlich sind neunzig Prozent der Bevölkerung des 17. Jahrhunderts Untertanen, und bürgerkriegsähnliche Aufstände in verschiedenen Gebieten werden von den Obrigkeiten militärisch niedergeschlagen. Die Literatur trägt aber mit kollektiven,

d. h. auch überkonfessionellen Identitätsangeboten auf eine Weise zum *nation building* bei, wie man es sonst eher für die Moderne erwarten würde. Schliesslich drittens – und damit eng zusammenhängend – sprachpolitisch und reformpoetisch: Mit der Reformpoetik opitzischer und dann auch zesenscher Prägung ergeht ein Normierungsimpuls über die deutschsprachige Versdichtung, der volkstümliche Traditionen und mundartliche Varianten der deutschsprachigen Literatur merklich unter Druck setzt.

Das Reformprogramm einer deutschsprachigen Kunstdichtung betrifft nicht nur Schlesien, Leipzig oder Hamburg, sondern auch das Gebiet, das als Helvetien, Alte oder Schweizerische Eidgenossenschaft bezeichnet wurde. An der Schwelle zum 17. Jahrhundert geben hier rege Übersetzungstätigkeiten in die Volkssprache Anlass zu Reflexionen über eine ‚eigene‘ Schweizer Sprache, die sich u. a. in Paratexten niederschlagen, so etwa in Wörterbüchern in der Traditionslinie und Kontinuität zum Humanisten Josua Maaler. Zugleich mehren sich quer durch alle Gattungen deutschsprachige Texte, die spezifisch ‚schweizerische‘ Aspekte ausgestalten – so beispielsweise Johann Rudolf Rebmanns Lehrgedicht *Ein neuw, lustig, ernsthaft, poetisch Gastmal und Gespräch zweyer Bergen in der löblichen Eydgenossenschaft und im Berner Gebiet* (1606), der Schlüsselroman *Heutelina* (1658) oder Johann Grobs Erzählung *Treugemeinter Eydgenössischer Aufwecker* (1688). Zudem geben Textzeugen der Gelegenheitsdichtung Auskunft über städtische und überregionale Netzwerke, soziale Interaktionen der Stadeliten, aber auch über adaptierte poetische Konventionen und Innovationen. Wie die wenigen Beispiele bereits andeuten, müssen sie in der Spannung zwischen Anpassung an etablierte Dichtungsnormen des Standarddeutschen einerseits und der zeitgenössisch betonten

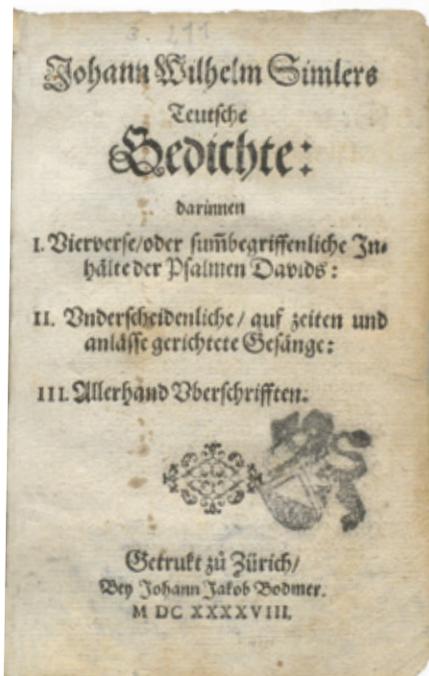


Abb. 1: Titelei Johann Wilhelm Simlers Teutsche Gedichte.

Differenz und Eigenständigkeit einer helvetischen ‚Muttersprache‘ und Kultur andererseits perspektiviert werden.

Ein Gruppe von Forscher:innen der Universitäten Bern und Göttingen hat sich zusammengeschlossen, um eine vergessene Inkubationsphase der Deutschschweizer Literatur neu zu erschliessen. Sie nähert sich dem Gegenstand über einen der zentralen Akteure der Zeit, den Zürcher Theologen Johann Wilhelm Simler (1605–1672), der als früher Vermittler reformpoetischer Bemühungen in der Schweiz gelten darf. Zugleich knüpft Simlers Dichtung an die im Humanismus etablierte Tradition der Zürcher Bibeldichtung an – im Wechsel von Latein in die deutsche Sprache. Eine digitale Edition seiner vielrezipierten *Teutschen Gedichte* soll die Grundlage für künftige Forschungen zum Thema sein (Abb. 1 & 2).

Das Werk des ersten Schweizer ‚Opitzianers‘

Johann Wilhelm Simler gilt als der erste Schweizer, der versuchte, die Versreform nach Martin Opitz in seiner Dichtung umzusetzen,³ und seinerseits früh Nachahmer fand – so beispielsweise den Thalwiler Pfarrer Georg Müller. Simlers Lied- und Gedichtsammlung *Teutsche Gedichte*⁴ zählt zu den bedeutendsten literarischen Werken der deutschsprachigen Schweiz im 17. Jahrhun-

dert. Aufgrund ihres Erfolgs wurde die Sammlung nach der Ersterscheinung von 1648 in den Jahren 1653, 1663 und 1688 neu herausgegeben und von Ausgabe zu Ausgabe stetig erweitert. Daneben wurden Simlers Gesänge und Gedichte auch in Form von Flugschriften publik: 1645 gründete er zusammen mit dem renommierten Zürcher Maler und Radierer Conrad Meyer (1618–1689) die Tradition der Zürcher Neujahrsblätter, die mit einigen Unterbrüchen bis 1939 fortgeführt wurde.⁵ Im Auftrag der Bürgerbibliothek gaben Simler und Meyer jedes Jahr am Neujahrstag ein illustriertes Flugblatt mit erbaulicher Gelegenheitsdichtung heraus, das an die Stadtbevölkerung verteilt wurde (Abb. 3).

Die meisten Texte der Neujahrsblätter wurden später in die *Teutschen Gedichte* aufgenommen, wo sie jedoch ohne die Bildkomponente erscheinen. Auch über die Landesgrenzen hinaus rezipiert, gelten die *Teutschen Gedichte* als „dasjenige Buch, das erstmals die Zugehörigkeit einheimischen literarischen Schaffens zur [...] deutschen Kultur manifestieren wollte“,⁶ wie sie von den Sprachgesellschaften gefördert und propagiert wurde.

Trotzdem bleibt die Sammlung zunächst ganz der Stadtzürcher Psalmenkultur verhaftet:



Abb. 2: Frontispiz zu Johann Wilhelm Simlers Teutsche Gedichte.



Abb. 3: Johann Wilhelm Simler / Conrad Meyer: Neujahrsblatt 1646 (Frühlingsgesang; Ansicht von Zürich im Frühling).

Psalmengesang war in Zürich integraler Teil des Schul- und Katechismusunterrichts. Der erste Teil der *Teutschen Gedichte* besteht aus Simlers Psalmbearbeitungen, denen fünf vierstimmige, auf Melodien des Genfer Psalters basierende Notensätze beigegeben sind. Mit seinen Psalmen schlug Simler aber einen neuen Weg ein, ohne Bezug auf die üblichen Lobwasser-Texte. Seit er 1638 Zuchtmeister am Zürcher Alumnat und damit Teil der theologischen Elite der Stadt war, konzipierte er seine Bibeldichtung als Teil der Katechese und verknüpfte seine Gedichte nach den didaktischen Gepflogenheiten von *brevitas* und Memorierbarkeit in der Tradition der humanistischen Dichter Zürichs. Von Ausgabe zu Ausgabe beschäftigte Simler sich mit weiteren Kürzungen der kurzen Form. Auch Simlers Vorliebe für das Epigramm deutet auf diesen pädagogischen Kontext seines dichterischen Schaffens. Diesen inhaltlichen Anschluss

an die humanistische Tradition seiner Stadt formalisierte er nach den noch relativ neuen reformpoetischen – mithin also schlesischen – Massgaben.

Oft adressieren die Gedichte über den Katechismus-Kontext hinaus Kinder und Jugendliche – wie im Fall von Simlers wohl bekanntestem Text *Tischzucht*. Hier bekommen die Kinder der Zürcher Stadelite in Form gebundener Rede einen ganzen Katalog von Tischmanieren eingetrichtert und die kleinen Leser werden in die Kunst der feinen Unterschiede eingeführt:

*Die speisen / aussert fisch /
must mit dem messer schneiden /
doch im eynschieben must das messer
gänzlich meiden /
dasselb sey sonder schmutz /
wan du mit nimmest saltz;
beschmier das tischtüch nicht mit sossen
oder schmaltz.*

Bewusst derb und lustig gehalten, zeigt sich in den weltlichen Gedichten eine alltägliche Poesie oder eine Poesie des Alltags, die sich auch als Kommentar zur zeitgenössischen Diskussion über die Natürlichkeit und Künstlichkeit der Dichtersprachen bzw. hoher und niederer Literatur verstehen lässt. Besonders in den Gedichten der Neujahrsblätter, die Conrad Meyer illustrierte, finden sich solche Alltagsszenen ins Bild gesetzt, die sich bewusst als Gegenentwurf zur gelehrten Dichtung inszenieren. Komplementär zum Kupferstich von Meyer, auf dem ein Wintertreiben im Freien dargestellt ist (samt slapstickhaftem Schlittschuhunfall), zeigt *Das ander Wintergesang* von Simler auch die Interieurs (Abb. 4):

*Was lebt und schwebt den winter scheucht /
und suchet sich zu wärmen:
der kriegsmann selber sich verkreucht /
und machet keine lärmern:
das alter ietz
liebt ofenshitzz /
von wegen kalter därmern.*

Im *Gesang von des menschlichen Lebens nichtigkeit* (mit beigegebenem Melodieverweis auf den 146. Psalm) wird die *Homo-Bulla*-Topik (ganz konform zur Kupferstich-Tradition) in die Beschreibung eines Kinderspiels eingebettet: Dem Kind platzt die Seifenblase vor dem Gesicht.

Auch in diesem musterhaften Vanitas-Text findet sich noch ein Nachhall der Alltagskomik:

*Es geleicht einer blasen
die ein kind zuwegen bringt /
und die ihm vor der nasen /
an dem spülenrohr zerspringt /
oder doch nur wird verspürt
bis den boden sie berührt.*

Neben den theologisch-pädagogischen Abschnitten der *Teutschen Gedichte* gewinnt innerhalb der Ausgabengeschichte die weltliche Dichtung mehr Raum. Dies wirft die grundsätzliche Frage nach dem intendierten Gebrauch und der Leserorientierung der *Teutschen Gedichte* auf. Die Sittenmandate der reformierten Obrigkeit reglementierten in Zürich in besonderer Weise die Künste, doch anscheinend erodierten – die *Teutschen Gedichte* sind ein Hinweis auf diese kulturpolitische Öffnung – die harten Beschränkungen: Der Bereich dessen, was gedichtet und gesungen werden konnte, erweiterte sich bis zur Jahrhundertwende erheblich: Reime auf ‚Nasengrübeln‘ und ‚Därme‘ finden sich in Simlers Texten, doch weltliche Liebesdichtung war für den Theologen weiterhin keine Option. Ein Befund, den man mit anderen zeitgenössischen Quellen konfrontieren muss, wie beispielsweise den handschriftlichen Liebeslied-Sammlungen aus dem Bestand der Zentralbibliothek Zürich.⁷

Die allzu strenge Abgrenzung zwischen geistiger und weltlicher Dichtung wird in den *Teutschen Gedichten* von der musikalischen Bearbeitung unterlaufen, die noch einmal die Frage nach dem sozialgeschichtlichen Gebrauch der Sammlung stellt: War sie an ein deutschsprachiges, nicht-schweizerisches Publikum gerichtet, wie es das Vorwort mit der Nennung von Sprachgesellschaften nahelegt? Oder diente sie vielmehr dem Patriziat der Stadt Zürich als Gesangbuch, das das neue Selbstbewusstsein dieser Schicht (ablesbar auch an den epideiktischen Gedichten der Sammlung) gegen die im 17. Jahrhundert schon orthodox gewordene reformierte Theologie der Vorgänger spiegelt? Neben Epigrammen, Lehr- und Gelegenheitsgedichten besteht das Werk zum grössten Teil, wie bereits kurz erwähnt, aus geistlichen und weltlichen Gesängen, die vereinzelt mit drei- und fünfstimmigen, zumeist aber mit vierstimmigen Notensätzen in Chorbuchmanier abgedruckt



Abb. 4: Johann Wilhelm Simler / Conrad Meyer: Neujahrsblatt 1649 (Das ander Wintergesang; Ansicht von Zürich im Winter).

sind. Die Melodien wurden von verschiedenen Komponisten verfasst, teils sind die Autorkürzel bis heute nicht aufgelöst. Die meisten Tonsätze stammen von dem im Elsass geborenen Musiker und Komponisten Andreas Schwilge (1608/09–1688), der einige Zeit in Zürich verbrachte und über dessen Biografie nur wenig bekannt ist. Schwilge wird in der ersten Ausgabe der Sammlung als *wohlbestellter Sänger / Kirchen und Schuldiener* bezeichnet und sein Beitrag explizit gemacht: Der Komponist habe Simlers

zuvor nur auf altbekannte Weisen gerichtete Gesaenge teihls transponiert / teihls natürlich / aber neü und zu vier Stimmen also außsetzen lassen / daß sie acht die begrifflichste / samt des b. mollarischen Gesangs mischtohn bey sich haben / in welchen der Discant die gemeine Weis durchauß verbleibt; und absonderlich zu dem Baß (welches auch von dem Tenor und Alt zu verstehen) kan gesungen / und zu allen Instrumenten gebraucht werden [...].

In den folgenden Ausgaben wird Schwilge in der Vorrede nicht mehr namentlich genannt. Dies vermutlich deshalb, weil er bei der Veröffentlichung der weiteren Ausgaben in Zürich in Ungnade gefallen war und die Stadt Richtung Ulm verlassen hatte. Schwilge starb 1688, im Jahr der letzten Ausgabe von Simlers *Teutschen Gedichten*.

Die zeitgenössische Popularität der *Teutschen Gedichte* zeigt sich nicht nur anhand der vier im Umfang stets wachsenden Ausgaben, sondern auch daran, dass Zeitgenossen wie Johann Melchior Hardmeyer ihre eigenen Texte auf ‚Herrn Simlers‘ Lieder richteten.⁸ Elf von Simlers Gesängen wurden 1682 in die Sammlung *Geistliche Seelen-Music*⁹ aufgenommen, die zu den wichtigsten Gesangbüchern in der reformierten deutschen Schweiz gehörte. Auch im Engadin waren Simlers Lieder bekannt: Mehrere der Gesänge wurden ins Rätoromanische übersetzt und 1684 im Gesangbuch *Philomela*¹⁰ veröffentlicht, das den geistlichen Gesang im Engadin des 17. und 18. Jahrhunderts massgeblich prägte. Einige Lieder daraus stehen noch heute im offiziellen Engadiner Kirchengesangbuch *Il Coral*.

Die Verbindung von reformmetrischer Dichtung, illustrativen Kupferstichen und musikalischen Kompositionen sowie die enge Verknüpfung der Medienformen Flugschrift, Gedichtband und Gesangbuch machen Simlers *Teutsche Gedichte* zu einem vielschichtigen und transdisziplinären Forschungsgegenstand. Die Sammlung ist nicht nur aus literatur- und musikhistorischer Sicht aufschlussreich, sondern bietet auch nützliches Quellenmaterial für die Historische Sprachwissenschaft: Die vier in einem Zeitraum von 40 Jahren entstandenen Ausgaben geben ein Bild von der zeitgenössischen Veränderlichkeit der Orthographie und den sprachlich-typographischen Besonderheiten der Zürcher Drucksprache im 17. Jahrhundert, wie beispielsweise die Drucklegung des U-Umlauts. So wurde etwa die strikte Trennung von u/û bzw. ü/Û als typographische Markierung des historischen Diphthongs in den ersten beiden Ausgaben als reformorthographisches Bestreben gedeutet und brachte Simler in der Forschung den – nicht unumstrittenen – Ruf eines Orthographiereformers ein.¹¹

Nicht zuletzt können Simlers Gelegenheitsgedichte auch für prosopographische Untersu-

chungen als Informationsquelle dienen, da sie sowohl von aussergewöhnlichen Ereignissen wie der Sichtung eines Kometen oder dem besonders tiefen Wasserstand in der Limmat als auch vom ganz alltäglichen Leben im Zürich des 17. Jahrhunderts berichten. Die Glückwunsch-, Hochzeits-, Lob- und Sterbege-dichte enthalten zahlreiche Lebens- und Wirkungsdaten verschiedener Dichter, Gelehrter, Politiker und sonstiger historischer Persönlichkeiten. Sie geben Aufschluss über bislang unbekannt gelehrte und bürgerliche Netzwerke sowie die Impulse, die von ihnen auf die Deutschschweizer Literatur der Zeit ausgingen.

Das Projekt

Trotz der grossen Verbreitung der *Teutschen Gedichte* hat weder die Musik- noch die Literaturgeschichtsschreibung dem Werk grössere Beachtung geschenkt. Die wenigen, teils über 100 Jahre alten Forschungsbeiträge konzentrieren sich auf Simlers Texte und analysieren diese hauptsächlich im Hinblick auf reformpoetische und -orthographische Tendenzen.¹² Eine Untersuchung der Vertonungen in den *Teutschen Gedichten*, etwa im Hinblick auf ihre Entstehungskontexte und Einflüsse sowie Bearbeitungen und Übertragungen, liegt bislang noch nicht vor. Abgesehen von einer Faksimile-Edition der dritten Ausgabe von 1663, die James C. Thomas seiner Dissertation von 1967 beigibt,¹³ existiert keine neuere und insbesondere wissenschaftlich adäquate Edition der *Teutschen Gedichte*.

Mit einer Edition der Texte und Musikalien in digitaler und gedruckter Form soll Simlers Werk in seiner Komplexität angemessen präsentiert und für die verschiedenen genannten Disziplinen nutzbar gemacht werden. Die geplante Edition steht im Kontext eines grösseren Forschungsantrags zur Re-Formierung der deutschschweizerischen Literatur zwischen Humanismus und Mediationszeit. Die Arbeit an der Edition soll eine Schnittstelle bilden zwischen zwei Forschungsbereichen. Nathalie Emmenegger arbeitet an einer Dissertation zur Reformpoetik in der deutschsprachigen Schweiz des 17. Jahrhunderts. Auf der materialnahen Grundlage der Edition sollen u. a. Aspekte der literarischen Netzworkebildung im städtischen Raum berührt und das Spannungsverhältnis zwischen

der Aneignung der opitzischen Reformpoetik und dem Beharren auf sprachlich-regionalen Eigenheiten des Zürcher und Deutschschweizer Raums herausgearbeitet werden. Neben Simler ist hier auf Johan Ulrich Bachofen (1643–1700), ein Mitglied von Philipp von Zesens Hamburger *Deutschgesinnten Genossenschaft*, und auf Johann Melchior Hardmeyer (1626–1700) hinzuweisen, der eigenwillige Versdichtungen jenseits der schlesischen Reformpoetik anfertigte.

Julia Amslinger plant eine Buchpublikation zu künstübergreifenden Praktiken in der deutschsprachigen Eidgenossenschaft von 1570 bis 1815. Der Fokus liegt dabei auf dem intermediären Zusammenspiel von Musik, Poesie und bildender Kunst und wird der Frage nachgehen, wie sich der instabile Staatenbund durch verschiedene historische Epochen (Alte Eidgenossenschaft, Helvetik, Mediationszeit) immer wieder neu kulturell als Einheit verfasste. Nicht nur in der Kommunikation nach aussen wurden Legenden (bspw. Wilhelm Tell, Bruder Klaus), Allegorien (bspw. Frau Helvetia und Limmat-Nymphen) und Klangwelten (bspw. Alpsegen) ge- oder erfunden, die die fehlende politische Stabilität im Inneren überspielen und die tagespolitischen Differenzen in mythischer Verschleierung eibnen sollten. Da viele intermediale Quellen Zeugnisse kollektiver Arbeit sind, werden Orte der Zusammenarbeit in den Blick genommen wie beispielsweise die Hohe Schule, proto-aufklärerische Sozietäten (bspw. *Collegium der Vertraulichen*; *Collegium Insulanum*), *Collegia Musica* oder Druckereien. In einem ersten Schritt wird die Verflechtung von verschiedenen Medientypen am Beispiel der Offizin Bodmer in Zürich rekonstruiert. Durch die Publikationspolitik dieser Offizin stieg Zürich im 17. Jahrhundert zur bedeutendsten Zeitungsstadt der Eidgenossenschaft auf und galt als Umschlagplatz für internationale Nachrichten. Demgegenüber druckte Bodmer auch grosse Teile der Zürcher Gelegenheitsdichtung und der bebilderten Flugblätter, die die Leerstelle der fehlenden innenpolitischen Berichterstattung der Wochenzeitungen füllten: Innenpolitik als künstlerisches Ereignis mit Symbolwirkung nach aussen.

Aus diesen kurzen Skizzen wird klar, dass man die Literatur der deutschsprachigen Schweiz zwar mit den Texten aus anderen deutschsprachigen

Literaturregionen vergleichen, sie aber nicht an einem anderen regionalen Standard messen kann. Das schweizerische 17. Jahrhundert ist literaturgeschichtlich, so könnte man argumentieren, wenig erforscht, weil die Quellenlage bislang so dünn sei. Schon eine erste Sichtung der Archivbestände zeigt ein anderes Bild: Die Menge, Formenvielfalt und thematische Bandbreite der vorgefundenen Literatur lässt sich nur schwer ein- und homogenen Kontexten zuordnen. Warum wird Basel zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu einem zentralen Ort mehrsprachiger metrischer Versdichtungen, die keinem vorgängigen Vorbild folgen? Wie kommt der Kapuzinerpater Rudolf Gasser im Kloster Schwyz dazu, einen dreibändigen höfisch-heroischen Roman (erschieden zwischen 1686 und 1688) zu schreiben, obwohl es im 17. Jahrhundert in der Schweiz gar keine höfische Kultur gab? Wie ist die Kontinuität des deutschen Knittelverses durch das gesamte Jahrhundert auch bei gelehrten Poeten zu bewerten? Was für Auswirkungen haben die Mandate gegen volksmusikalisches Singen und Komödien in den reformierten Städten auf die Literaturproduktion und ihre Verbindung mit anderen Künsten? Oder ganz grundsätzlich: Gelten konventionelle Anfangsdatierungen zur Dichtung des 17. Jahrhunderts wie der Beginn des Dreissigjährigen Krieges 1618 und die Veröffentlichung des *Buchs von der deutschen Poeterey* des Breslauer Martin Opitz im Jahr 1624 gleichermassen für die deutschsprachige Schweizer Literatur?

Die Edition der *Teutschen Gedichte* von Johann Wilhelm Simler ist ein erster Baustein und zugleich das Herzstück unserer gemeinsamen Arbeit an einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Erforschung der Schweizer Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts. Die Ausgangslage für ein solches Projekt ist günstig, denn durch die fortschreitende Digitalisierung kultureller Bestände ist eine Vielzahl der Druckerzeugnisse in Katalogen erschlossen und bereits in Form von Digitalisaten auf den einschlägigen Plattformen zugänglich. Neben einer reichen Quellengrundlage liegen zahlreiche fachwissenschaftliche Einzelstudien und Editionen vor, die sich für eine synthetisierende Darstellung heranziehen lassen. Auch unsere Simler-Edition soll eine der hier skizzierten Forschungslücken schliessen. Nicht nur aus editionsphilologischer

Sicht erscheinen die *Teutschen Gedichte* mit ihrer interdisziplinären Anschlussfähigkeit prädestiniert dafür, die Möglichkeiten der digitalen Editionsform für Texte aus der Frühen Neuzeit aufzuzeigen und digitale wissenschaftliche Editionen gerade für diesen Zeitraum stärker zu propagieren.

- 1 In jüngeren Darstellungen der Schweizer Literaturgeschichte wird das 17. Jahrhundert äusserst knapp und meist in einem Zug mit Mittelalter, Renaissance und Humanismus behandelt – zuletzt bei Claudia Brinker: Von den Anfängen bis 1700. In: Peter Rusterholz / Andreas Solbach (Hg.): Schweizer Literaturgeschichte. Stuttgart 2007, S. 1–48. Am ausführlichsten erscheint das 17. Jahrhundert in den älteren Werken von Jakob Baechtold (Geschichte der Deutschen Literatur in der Schweiz. Frauenfeld 1892), Emil Ermatinger (Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz. München 1933) und Josef Nadler (Literaturgeschichte der deutschen Schweiz. Leipzig 1932). Nicht einmal zehn Seiten widmet Alfred Zäch (Die Dichtung der deutschen Schweiz. Zürich 1951) dem „Zeitalter des Barock“. Zur schweizerischen Mundartliteratur dieser Zeit gibt Hans Trümpy (Schweizerdeutsche Sprache und Literatur im 17. und 18. Jahrhundert. Basel 1955) einen Überblick.
- 2 Siehe dazu Thomas Maissen: Die Eidgenossen und die deutsche Nation in der Frühen Neuzeit. In: Georg Schmidt (Hg.): Die deutsche Nation im frühneuzeitlichen Europa. München 2010, S. 97–127.
- 3 Vgl. Martina Sulmoni: *Einer Kunst- und Tugendliebenden Jugend verehrt*. Die Bild-Text-Kombinationen in den Neujahrsblättern der Burgerbibliothek Zürich von 1645 bis 1672. Diss. Bern u. a. 2007 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 46), S. 55f.
- 4 Johann Wilhelm Simler: Johann Wilhelm Simlers Teutsche Gedichte: darinnen I. Vierverse/ oder summbegriffenliche Inhälte der Psalmen Davids: II. Vnderscheidenliche/ auf zeiten und anlässe gerichtete Gesänge: III. Allerhand Vberschriften. Zürich 1648.
- 5 Zu den Zürcher Neujahrsblättern siehe die Dissertation von Martina Sulmoni (Anm. 3).
- 6 Martin Bircher: *Gegen der Teutschen Dicht- und Reymkunst sehr verliebt*. Das literarische Zürich im Frühbarock. In: Ulrich Im Hof / Suzanne Stehelin (Hg.): Das Reich und die Eidgenossenschaft 1580–1650. Kulturelle Wechselwirkungen im konfessionellen Zeitalter. 7. Kolloquium der Schweizerischen Geisteswissenschaftlichen Gesellschaft 1982. Freiburg 1986, S. 293–317, hier S. 294.
- 7 Vgl. dazu Jean-Pierre Bodmer: Liebeslieder aus dem Zürcher Frühbarock – nach Manuskripten der Zentralbibliothek Zürich (Ms. Z VI 686). In: Zürcher Taschenbuch 140 (2020), S. 43–83. Zu den Liedflugschriften im Bestand der Zentralbibliothek allgemein vgl. Eberhard Nehlsen / Christian Scheidegger: Zürcher Liedflugschriften. Katalog der bis 1650 erschienenen Drucke in der Zentralbibliothek Zürich. Baden-Baden 2021.
- 8 Johann Melchior Hardmeyer: Vier Bücher Geistlicher und Weltlicher Gedichten. Schaffhausen 1661. Für sechs seiner Texte verweist Hardmeyer auf die Melodien zu Simlers Lieder, nach denen sie gesungen werden können.
- 9 Geistliche Seelen-Music. Das ist, Geist- und Trostreiche Gesäng, in allerley Anligen zu Trost und Erquickung Gottliebender Seelen. St. Gallen 1682.
- 10 Johannes Martinus: Philomela, quai ais canzuns spirituales sün divers temps & occasions in part da noev componidas & in part our da outras linguas vertidas/ drizadas la plü part à 4 vuschs in las melodias dal cudesch musical dal'revd. Iohan Vilhelm Simler da Turi. Tschlin 1684.
- 11 Virgil Moser: Ein Züricher Reformorthograph des 17. Jahrhunderts. In: Münchener Museum für Philologie des Mittelalters und der Renaissance 4 (1924), S. 77–86. Mosers Einschätzung wurde von James C. Thomas (An Edition of Johann Wilhelm Simler's *Teutsche Gedichte* with an Orthography and Morphology of his Language. Chapel Hill 1967) relativiert und teilweise widerlegt.
- 12 Mal mehr, mal weniger ausführlich werden Simler und sein Werk in den Literaturgeschichten von Jakob Baechtold (Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz. Frauenfeld 1892), Ernst Jenni und Virgile Rossel (Geschichte der schweizerischen Literatur. Bern/Lausanne 1910), Josef Nadler (Literaturgeschichte der deutschen Schweiz. Leipzig 1932) und Emil Ermatinger (Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz. München 1933) behandelt. Die Dissertationen von Joachim Schumacher (Johann Wilhelm Simler. Die Rezeption des Opitz-Barock in der deutschen Schweiz. Heidelberg 1933) und Ernst Nägeli (Johann Wilhelm Simler als Dichter. Uster 1936) untersuchen die *Teutschen Gedichte* aus literaturhistorischer Perspektive. Sprachhistorisch wird Simlers Werk bei Jakob Zollinger (Der Übergang Zürichs zur neuhochdeutschen Schriftsprache unter Führung der Zürcher Bibel. Freiburg im Breisgau 1920), Virgil Moser und James C. Thomas (wie Anm. 11) behandelt.
- 13 Siehe Anm. 11. Die Dissertation ist nur noch als Mikrofilm einsehbar.

Bildnachweise:

- Abb. 1 Zentralbibliothek Zürich, Sign. 3.211. Digitalisat: <https://www.e-rara.ch/zuz/content/titleinfo/4017109>.
- Abb. 2 Zentralbibliothek Zürich, Sign. 3.211. Digitalisat: <https://www.e-rara.ch/zuz/content/titleinfo/4017109>.
- Abb. 3 Zentralbibliothek Zürich, AZZ 17:2. Digitalisat: <https://www.e-rara.ch/zuz/content/titleinfo/17729188>.
- Abb. 4 Zentralbibliothek Zürich, AZZ 17:5. Digitalisat: <https://www.e-rara.ch/zuz/doi/10.3931/e-rara-65220>.

„Zurück zum Ursprung“. *Der Ring des Nibelungen* am Opernhaus Zürich

Beate Breidenbach

Richard Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* in einer Neuinszenierung auf die Bühne zu bringen, ist eine der grössten Herausforderungen, die das Opernrepertoire zu bieten hat. Zunächst ist da die schiere Länge des Stücks – oder vielmehr der vier Stücke, die mit ihren zusammengenommen 16 Stunden Musik die üblichen Dimensionen des Opernbetriebs sprengen, sehr viel Probenzeit benötigen und den übrigen Spielplan eines Opernhauses, wenn nicht stark einschränken, so doch immerhin teilweise bestimmen. Erschwerend kommt für die Disposition hinzu, dass es nur wenige Sängerinnen und Sänger auf der Welt gibt, die diese extrem anspruchsvollen Partien auf Opernhaus-Niveau singen können, so dass der umfangreiche Probenplan und die Vorstellungstermine in mühevoller Puzzlearbeit auf die Verfügbarkeiten aller Beteiligten abgestimmt werden müssen.

Zu den praktischen Herausforderungen kommt die – noch wichtigere – künstlerische: Wagners Weltdeutungs-Opus gehört zu den Werken, die seit ihrer Uraufführung immer und immer wieder gespielt wurden und werden; neben den Bayreuther Festspielen möchte sich jedes Opernhaus ab einer bestimmten Grösse mit seinem eigenen *Ring* schmücken und damit seine Leistungsfähigkeit unter Beweis stellen. An szenischen Interpretationen der Tetralogie mangelt es also nicht; und auch die Sekundärliteratur zu Richard Wagner selbst, zum *Ring* und zur Rezeptionsgeschichte des Werks füllt längst ganze Bibliotheken – eine Rezeptionsgeschichte, die noch dazu belastet ist von den antisemitischen Äusserungen des Komponisten und der tiefen Verstrickung der von ihm für die Uraufführung der Tetralogie gegründeten Bayreuther Festspiele in den (freilich erst später aufkommenden) Nationalsozialismus.

Diese Hintergründe sind in der Vergangenheit nicht selten in die Aufführungen selbst eingeflossen; in den 70er Jahren kam vorübergehend

fast keine Wagner-Inszenierung ohne schwarze Ledermäntel oder Nazi-Uniformen aus. Zuvor hatte der Wagner-Enkel Wolfgang versucht, den braunen Bayreuther Dunst nach dem Zweiten Weltkrieg durch die konsequente Entrümpelung der Bühne loszuwerden; Enthistorisierung und Entgermanisierung sowie eine kühle, oratorienhaft-statische Bühnensprache sollten den Bayreuther Neuanfang ermöglichen. 1976, zum 100-jährigen Uraufführungs-Jubiläum des *Rings*, entstand in Bayreuth ein Meilenstein der Rezeptionsgeschichte: der *Jahrhundertring* in der Inszenierung von Patrice Chéreau und unter der musikalischen Leitung von Pierre Boulez, der sich – musikalisch stark entschlackt und mit deutlich weniger Pathos aufgeführt als gewohnt – die Kapitalismus-Kritik zum Ausgangspunkt nimmt, die George Bernhard Shaw 1898 erstmals formulierte und die zuvor auch schon der Felsenstein-Schüler Joachim Herz 1973–76 in seiner *Ring*-Inszenierung in Leipzig aufgegriffen hatte. Herz entdeckte zudem im ‚freien Menschen‘ Siegfried faschistische Züge und zeigte die ‚Gibichungenhalle‘ als nationalsozialistische Architektur der 1930er Jahre, dekoriert mit Bannern, wie sie die Nazi-Propaganda favorisierte. Zu einem weiteren Meilenstein der Inszenierungsgeschichte geriet die Stuttgarter Neuinszenierung 1998/99; sie postulierte die Unmöglichkeit eines geschlossenen, über alle vier Abende tragenden *Ring*-Konzepts in einer zunehmend als fragmentiert empfundenen Gegenwart und beauftragte mit Joachim Schlömer, Christof Nel, Jossi Wieler/Sergio Morabito und Peter Konwitschny vier verschiedene Regisseure mit je einem Teil des *Rings*. Ein Konzept, das in jüngster Vergangenheit noch übertroffen wurde durch die ebenfalls in Stuttgart entstandene Idee, nicht nur die vier Abende, sondern zusätzlich auch jeden der drei *Walküre*-Akte einer:m anderen Regisseur:in anzuvertrauen.



Klaus Florian Vogt als Siegfried; Foto © Monika Rittershaus

Kann also eine Neuinszenierung heute zur ohnehin überreichen, äusserst komplexen, dazu in der Vergangenheit heftig diskutierten Wirkungsgeschichte dieses Werks überhaupt noch Neues beitragen? Wie dieses Werk auf die Bühne bringen, ohne sich zu wiederholen? Müsste man nicht versuchen, die vielen verschiedenen Interpretationsschichten abzutragen und die Rezeptionsgeschichte so weit möglich auszublenken, um für eine Neuinszenierung sozusagen zum Ursprung des Werks, zu seinem Kern vorzudringen? Wäre das aber denn nicht die „Negierung der Notwendigkeit, ein Kunstwerk immer und immer wieder neu im Licht der jeweiligen Gegenwart zu lesen? Erliegen wir dann nicht dem Irrtum, man könne auch bei einem Grossentwurf wie dem *Ring des Nibelungen* sozusagen zum Punkt Null zurückkehren und das Nachleben, das zum Werk gehört wie seine Nie-

derschrift, mir nichts, dir nichts ausblenden“, wie der Musikkritiker Peter Hagmann nicht ganz zu Unrecht fragt?

Fest steht: Wenn man dieses Unternehmen, das die Überschrift ‚Zurück zum Ursprung‘ tragen könnte, wagen will, dann ist Zürich der richtige Ort dafür. Denn genau hier ist dieser Ursprung geografisch verortet – schliesslich sind der gesamte Text der Tetralogie und ein grosser Teil der Musik in Zürich entstanden; und wenn es nach dem Komponisten gegangen wäre, der als Flüchtling von 1849–58 in Zürich lebte, dann wäre der *Ring* in Zürich uraufgeführt worden und damit nicht Bayreuth, sondern Zürich als Festspielstadt in die Geschichte eingegangen.

Was aber bedeutet das in unserem Zusammenhang: zum Ursprung dieses Werks zurückzukehren? Etwa das, was sich viele Wagnerianer:innen (und andere Operngänger:innen)



Klaus Florian Vogt als Siegfried; Foto © Monika Rittershaus

schon lange sehnhchsten wünschen: das Werk endlich so zu zeigen, wie es der Meister sich vermeintlich vorgestellt hat – also ‚werktreu‘ zu inszenieren?

Zunächst: Selbst wenn wir wirklich bis ins Detail wüssten, was Wagner sich vorgestellt hat (wir wissen es nicht!), wäre die Aufführung, die wir mit diesem Wissen auf die Bühne bringen würden, nicht dieselbe, die Wagner 1876 in Bayreuth auf die Bühne brachte – denn wir leben in einer anderen Zeit, wir haben andere Hör- und Seherfahrungen als vor 150 Jahren, und die Rezipient:innen sind ein wichtiger Teil jeder Opernaufführung. Deshalb können nicht nur wir heute eine Aufführung aus der Wagner-Zeit nicht wiederholen, sondern keine Aufführung in dieser flüchtigen Kunstform ist wiederholbar. Nicht einmal eine Aufführung desselben Stücks in derselben Inszenierung mit denselben Ausführenden wird je bis in jedes Detail einer anderen entsprechen. Jede Inszenierung ist eine Interpretation, egal, wie nah sie Wagners vermeintlichen Intentionen kommt; jeder Vorgang auf der Bühne, jede Geste, jeder Takt ist das Ergebnis einer Entscheidung der Ausführenden.

Abgesehen davon ist schon Richard Wagner an seinen eigenen Vorgaben gescheitert. Selbst mit den uns heute zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten ist eine Szene, wie sie Wagner am Beginn des *Rheingolds* beschreibt, auf einer Opernbühne nicht realisierbar: *Auf dem Grunde des Rheines... Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links zu strömt... Um ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit seiner schlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmernde Wasserflut hinaufragt, kreist in anmutig schwimmender Bewegung eine der Rheintöchter*. Sängern, die unter Wasser singen können, gibt es bis heute nicht. Und ein grosses Schwimmbecken auf die Bühne zu stellen, wie es Peter Hall 1983 in Bayreuth gemacht hat, führt auch nicht zum gewünschten – mythischen – Effekt. Es muss also – nicht nur für diese Szene, sondern für den gesamten *Ring* – eine Übersetzung gefunden werden, die möglichst nah ist an dem, was Wagner vorschwebte, und die den Möglichkeiten der Bühne entspricht.

Für die Zürcher Neuinszenierung des *Rings* heisst das vor allem: ins Innerste der Figuren vorzudringen, unter den vielen Interpretations-



Das Walvöglein (Rebeca Olvera), Alberich (Christopher Purves) und Mime (Wolfgang Ablinger-Sperrhacke); Foto © Monika Rittershaus

schichten die Beziehungen der Figuren zueinander freizulegen, die von Wagner im Text, aber vor allem auch in der Musik mit ihrem dichten Netz an Leitmotiven so ausserordentlich komplex gestaltet sind. Regisseur Andreas Homoki geht es darum, in jedem Takt sichtbar zu machen, was die Figuren motiviert, was sie empfinden und wie sie zueinander stehen, sie also plastisch werden zu lassen und so nah an die Zuschauer:innen heranzurücken wie möglich – und dies auf theatralisch wirkungsvolle Art und Weise. Voraussetzung dafür ist – natürlich – eine äusserst genaue Analyse der szenischen und musikalischen Vorgänge. Seine Inszenierungsarbeit, so Homoki, will nicht die Deutung der Vorgänge bringen, sondern die Vorgänge selbst, und zwar so spielerisch, sinnlich, emotional, traurig, lustig, überraschend und unterhaltsam wie möglich. „Um es an einem Beispiel zu erläutern: Wir zeigen nicht, was der Riesenwurm unserer Meinung nach bedeutet, sondern wir zeigen den Riesenwurm. Ich möchte dem Zuschauer keine fertige Deutung servieren, die er auf Treu und Glauben zu schlucken hat, sondern ihn einladen, seine eigene Deutung des Gesehenen zu finden“.

so Homoki im Interview mit Werner Hintze im Programmheft zu *Rheingold*.

Vor dem Hintergrund der beschriebenen vielschichtigen, schier übermächtig empfundenen Interpretations- und Rezeptionsgeschichte erscheint der Ansatz ‚Zurück zum Ursprung‘ und zu grösstmöglicher Verständlichkeit, der auf den ersten Blick naiv wirken mag, geradezu revolutionär; einen Lindwurm, wie man ihn auf der Zürcher Opernbühne sieht, hat es vermutlich seit einigen Jahrzehnten nicht mehr gegeben.

Das Opernhaus Zürich bietet für Schüler:innen, Studierende und Lernende ermässigte Eintritte an:

- ab 1 Woche vor Vorstellungsbeginn
Restkarten bis max. CHF 45
- ab 90 Min. vor Vorstellungsbeginn
alle Restkarten zu CHF 20
- Club-Jung Mitgliedschaft (kostenlos, bis 26 J.):
Restkarten ab 13 Uhr am Vorstellungstag oder
an der Abendkasse zu CHF 15

Veranstungsberichte

Schnittmenge(n) und Überlappung(en). *Nibelungenlied* und Wagners *Siegfried*

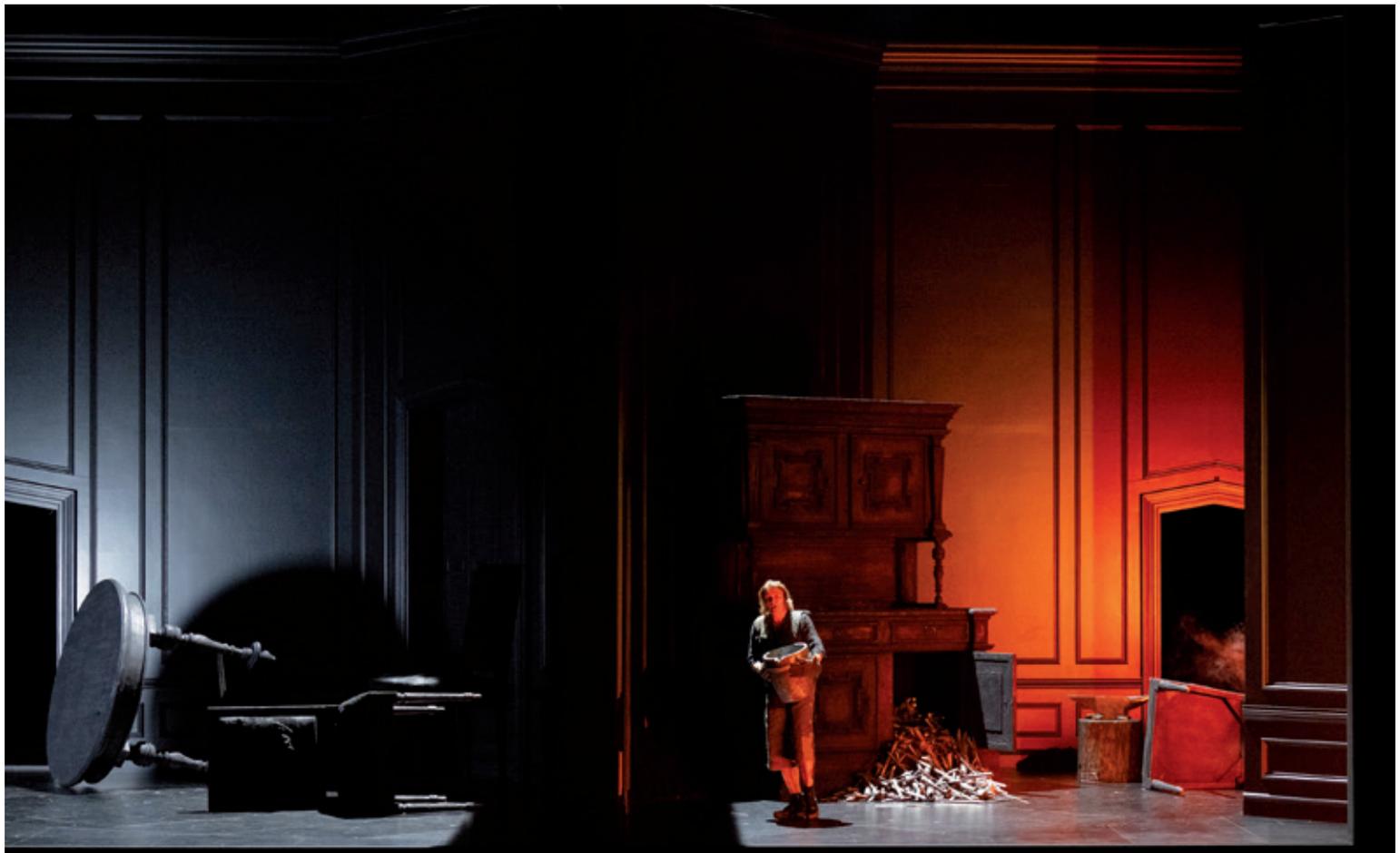
Im März 2023 feierte *Siegfried*, der dritte Teil von Richard Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*, im Opernhaus Zürich Premiere. Angelehnt an die vielrezipierte Nibelungensage schuf Wagner ein beachtliches Werk, das die Wahrnehmung des Nibelungenstoffes seit dem 19. Jahrhundert entschieden prägt, obwohl es, wie Werner Hintze, Dramaturg des *Rings* am Opernhaus Zürich, konstatiert, eine relativ eigenständige Adaptation aller vorherigen Bearbeitungen präsentiert. Das Zentrum für Historische Mediologie (ZHM) hat in enger Verbindung mit dem Seminar ‚*Nibelungenlied* heute‘ von Christian Kiening die Neuinszenierung zum Anlass genommen, eine Kooperation zwischen dem Opernhaus und der Universität Zürich zu initiieren, um den Austausch zwischen Wissenschaft und zeitgenössischer Kulturszene zu stärken.

Ein erster von zwei Workshops mit den verantwortlichen Dramaturg:innen, Werner Hintze und Beate Breidenbach, konzentrierte sich auf die Beteiligung der Dramaturgie an der künstlerischen Inszenierung und insbesondere auf die Möglichkeiten musikalischer Figurenzeichnung. Der Workshop sollte die Möglichkeit bieten, die Auseinandersetzung verschiedener Disziplinen – der Dramaturgie, Musik-, Theater- sowie Literaturwissenschaft – mit der mythischen Figur ‚Siegfried‘ zu reflektieren und zu diskutieren. Dabei wurde deutlich, dass die unterschiedlichen Künste (Musik, Theater und Dichtung) sehr eigenständig sind und unabhängig voneinander wirken und dass das Musiktheater als Kombination mindestens zweier Kunstformen vielschichtiger funktioniert. Es zeigte sich aber auch, inwiefern gerade im interdisziplinären Austausch die Möglichkeit entsteht, trotz vermeintlicher Distanz zwischen den Bearbeitungen desselben

Stoffes Schnittmengen ausfindig zu machen. Die Fülle an Rezeptionen ist es schliesslich, die den Mythos erst ausmacht. Bei einem vielrezipierten Stoff, wie es die Nibelungensage ist, ist es deshalb sehr gewinnbringend, wenn man verschiedene Rezeptionen gegenüberstellt und vergleicht. Am Beispiel der Figur Siegfrieds erweist sich eine solche Gegenüberstellung als durchaus vielversprechend.

Bei *Siegfried* handelt es sich nämlich nicht nur um die Titelfigur eines Teiles des Wagner'schen *Ring*-Zyklus, sondern auch um eine Figur des wohl bekanntesten mittelhochdeutschen Heldenepos: das um ca. 1200 entstandene *Nibelungenlied*. Doch ist Siegfried gleich Siegfried? Zentral erscheint uns bei der Arbeit an der Figur u. a. der Aspekt des (Un-)Wissens, der sowohl im *Nibelungenlied* wie auch in Wagners *Ring* von Bedeutung für Siegfrieds Geschichte ist, doch, wie wir in Ansätzen zeigen werden, unterschiedlich eingesetzt wird.

Dies wird in der Inszenierung des Zürcher Opernhauses besonders deutlich, die unter dem Motto ‚Zurück zum Ursprung‘ steht (vgl. die Besprechung von Beate Breidenbach in diesem Heft). Die Titelfigur Siegfried lebt abgeschottet mit dem Zwerg Mime allein im Wald und vermag sich die restliche Welt überhaupt nicht vorzustellen. Die kennzeichnende Naivität des Wagner'schen Siegfrieds ist in dieser lokalen Abgeschlossenheit deutlich zum Ausdruck gebracht; unterstützt wird sie durch das Bühnenbild, das durch übergrösses Mobiliar die Figur klein, beinahe wie ein Kind wirken lässt. Diese kindliche Naivität bietet eine gute Grundlage für die Option des Wissenszuwachses Siegfrieds. Die bekannte ‚Schmiedeszene‘, in welcher Siegfried aus den Überresten des Stahls ein neues Schwert schmiedet und damit aus Altem etwas Neues schafft, ist aus dramaturgischer Perspektive insofern besonders, als sie den Aspekt des



Klaus Florian Vogt als Siegfried; Foto © Monika Rittershaus

(Un-)Wissens auf komplexe Weise betont. Siegfried weiss zunächst nichts über das zerbrochene Schwert. Erst durch Mime erfährt er den Namen des Schwertes, Nothung, sowie die Tatsache, dass eine Verbindung zwischen dem Schwert und seiner Mutter besteht (Wagner: *Ring III*, V. 923–928). Als Reaktion auf das neue Wissen verfällt Siegfried in eine Arbeitshaltung, welche von einer Art Arbeitslied begleitet wird. Das Schlagen und Formen des Schwertes geht über in ein bewegendes und ergreifendes Hämmern, wobei die in der Inszenierung eingesetzte Drehbühne und der daraus resultierende stetige Wechsel der Zimmer die Klangdynamik visuell unterstützt:

*Hoho! hoho!
 hahei! hahei!
 Blase, Balg,
 blase die Glut! –
 Nothung! Nothung!
 neidliches Schwert!
 Schon schmilzt deines Stahles Spreu:
 im eignen Schweiß
 schwimmst du nun –
 bald schwing' ich dich als mein Schwert!
 (V.955–964)*

Das Wissen, welches durch das Schwert hervortritt, ist musikalisch an das inhaltlich thematische Arbeitslied gekoppelt. Dabei wird insbesondere die Ebene des Unwissens durch das klagende *Blase, Balg, / blase die Glut!* (ebd., V. 957f.) betont. Das Unwissen über die eigene Mutter wird mit dem Zerfeilen und Schmelzen des Schwertes impliziert. Aus dem Wissen über das Unwissen und dem Herstellungsprozess eines neuen Schwertes ergibt sich schliesslich das heroische Potential Siegfrieds, welches mit der Aussage *bald schwing' ich dich als mein Schwert!* (ebd., V. 964) vorausdeutend wirkt. Erst die Naivität und die damit verbundene Offenheit Siegfrieds erlauben es ihm, aus Altem Neues zu erschaffen. Die Gleichzeitigkeit von Darstellung und Rezeption des (Un-)Wissens, welche der Wagner'schen Siegfried-Figur inne ist, generiert eine Dynamik, die durch den Reproduktivitätsaspekt einer Inszenierung an eine eigene Wissensdynamik geknüpft ist. So produziert jede Rezeption neues Wissen und erweitert das bestehende Wissen über den Stoff der Nibelungen sowie dessen Adaptionen stetig.

Auch im *Nibelungenlied* spielt die Thematik des (Un-)Wissens eine entscheidende Rolle.



Brünhilde (Camilla Nylund) und Siegfried (Klaus Florian Vogt); Foto © Monika Rittershaus

Die Unterscheidung zwischen Wissen und Nichtwissen wird von Beginn an mit der Figur Siegfrieds eingeführt. So ist es nicht erstaunlich, dass Siegfried bei seiner Ankunft am Wormser Hof sogleich von Hagen (*Nibelungenlied*, Str. 84f., nach HS B) und später dann auch in Island von Brünhild erkannt wird (ebd., Str. 417f.). Passend dazu ist es am Anfang auch immer Siegfried, der ‚fremde‘ Menschen (er)kennt, und nicht König Gunther. Im *Nibelungenlied* entwickelt sich Siegfried jedoch von einer wissenden zu einer nichtwissenden Figur. In dem mittelhochdeutschen Epos wird nicht, im Unterschied zu Wagners *Ring*, auf Siegfrieds Vorgeschichte eingegangen. Die Lesenden wissen nicht, woher Siegfried sein Wissen über Brünhild hat und welche Vorgeschichte die beiden verbindet. Entscheidend ist aber, dass aufgezeigt wird, dass es anfangs drei Figuren sind, die scheinbar über mehr Wissen verfügen als die restlichen Figuren: Hagen, Siegfried und Brünhild. Doch diese Ausgangslage ist im *Nibelungenlied* nicht von Dauer. Siegfried teilt sich zu Beginn zwar die Position einer wissenden Figur mit Hagen und Brünhild, sein Wissen bezieht sich jedoch überwiegend auf Geschehnisse und Personen der Vergangenheit. In der Gegenwart werden Siegfrieds Pläne verheimlicht und er wird zu einer nichtwissenden Figur. Während sich die Burgunden vor dem Streit der Königinnen an Siegfrieds Wissen be-

reichern, nutzen sie danach sein Nichtwissen und seine Naivität aus, um ihn zu ermorden (ebd., Str. 986). Denn erst durch die Entwicklung Siegfrieds von einer wissenden zu einer nichtwissenden Figur ist es für die Burgunden möglich, ihn zu hintergehen und zu töten.

Bei Wagners Siegfried-Figur wird der Fokus, wie gesehen, auf eine andere Entwicklung gelenkt. So ist Siegfrieds Vorgeschichte entscheidend für seine Entwicklung zum Helden, die er durchmacht. Vergleicht man beide Siegfried-Figuren, kann man erkennen, dass Siegfried im *Nibelungenlied* mit fortlaufender Handlung immer weniger Wissen hat und deshalb schliesslich zugrunde geht, während Siegfried im *Ring* Wagners von einem nichtwissenden jungen Mann zum Helden wird. Die beiden Siegfried-Figuren sind keinesfalls einander gleichzusetzen, dennoch wird deutlich, dass Schnittstellen durch das Paradigma des (Un-)Wissens erkennbar werden. Abschliessend lässt sich festhalten, dass ein fächerübergreifender Austausch den Blick nicht nur für Unterschiede, sondern auch für Gemeinsamkeiten und Schnittmengen schärft. Die Fülle an Rezeptionen bereichert den Mythos erst und eine Gegenüberstellung zweier oder mehrerer Rezeptionen erweist sich als durchaus ergiebig.

Simone Dörflinger und Simona Savic

Textualität und Musikalität.

5. Arbeitstreffen des Forschungsverbunds
Frühe Neuzeit Südwest
 Universität Zürich, 18./19. November 2022

Am 18. und 19. November 2022 konnte das jährlich an wechselnden Orten ausgerichtete Arbeitstreffen des interdisziplinären Forschungsverbunds *Frühe Neuzeit Südwest* (<https://fruehe-neuzeit-suedwest.de/>) zum ersten Mal in Zürich stattfinden. Unter dem Oberthema ‚Textualität und Musikalität‘ bot das Programm überwiegend Forschungsberichte und Projektvorstellungen, in denen literarische und musikalische Phänomene im Zentrum standen: Lieder und Liededitionen (mit ihren aufgrund der medialen Kombinationen spezifischen editorischen Herausforderung) sowie der kreative Umgang frühneuzeitlicher Autor:innen mit Phänomenen wie Metrik und Melodik oder mit Übersetzungen – sei es von einer Sprache in die andere, sei es vom Medium des Texts in das der Musik.

Eine Neuedition von Paul Flemings Werken – der deutschsprachigen wie der lateinischen – bildet ein akutes Desiderat der Frühneuzeitforschung, dem sich ein Team unter der Leitung von Beate Hintzen, Gernot Michael Müller, Dirk Werle und Thomas Burch widmet. Einblick in die Arbeit im Projekt, das seit Juni 2022 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert wird, gewährte Katharina Worms (Heidelberg), die die methodischen Prinzipien und Herausforderungen an exemplarischem Material illustrierte und zur Diskussion stellte.

Der Vortrag von Sarah Möller (Zürich), die derzeit eine Dissertationsschrift zu Grimmelshausens *Simplicissimus* erarbeitet, rückte den Romanbeginn in den Fokus ihrer Analyse. Mit der ‚simplicianischen Hirtenszene‘ positioniert sich der Text in unmittelbarer Nähe zur bukolischen Gattung, wie sie zeitgenössisch von den Nürnberger Pegnitz-Schäfern prominent vertreten wurde. Sarah Möller konnte zeigen, wie der Dreißigjährige Krieg – als Folie und Kontext des Romans – Dissonanzen in Grimmelshausens musikalischer Hirtenwelt erzeugt und die literarische Topik dergestalt mit der historischen Realität kollidiert.

Eine bislang weitestgehend unbeachtete Liedersammlung aus dem späten Königsberger Kontext stellte Patricia Milewski (Vancouver)

vor: die *Parnaß-Blumen* (1672 und 1675) mit Texten von Gertrud Möller und Vertonungen von (überwiegend) Johann Sebastiani (der seinerseits mit der Komposition einer Passion und als Verfasser der ersten erhaltenen deutschen Oper ein musikalisch sehr interessantes Profil aufweist). Mit ihrem musik- und literaturwissenschaftlichen Profil legte die Referentin neben einer detaillierten Aufarbeitung der Sammlung insbesondere Gewicht auf eine Diskussion der performativen Seite der Lieder, wozu zur plastischen Demonstration Klangbeispiele von einer jüngst fertiggestellten Aufnahme (*Älbgut/Wunderkammer*, Coviello Classics 2022) herangezogen werden konnten.

Die Projektgruppe von Julia Amslinger (Göttingen), Nicolas Detering und Nathalie Emmenegger (beide Bern) präsentierte Konzept und Arbeitsstand zu ihrem Projekt *Johann Wilhelm Simler und die Barocklyrik in der Schweiz*, das sich einer Figur widmet, die erhellende Einblicke in die Literatur- und Kulturgeschichte Zürichs im 17. Jahrhundert verspricht. Die Lieder über Simler-Texte wurden u. a. von Andreas Schvilge als Generalbasslieder, also in einer aktuellen Gattung vertont. Auch zu diesem Projekt wurden neben den konkreten philologischen Fragen mögliche technische Lösungen für eine Einbindung von Musik in die Edition und die Verknüpfungsmöglichkeiten zu musikalischen Quellen diskutiert (vgl. auch die ausführlichere Projektvorstellung in diesem Heft).

Hein Sauer (Zürich) stellte aus seinen Forschungen zur Musikpraxis in Neustadt/Orla ein Fallbeispiel für die Bearbeitungspraxis lateinischen Choralrepertoires im späten 16. Jahrhundert im protestantischen Mitteldeutschland vor. Das Fortwirken und die Bearbeitung lateinischer Einstimmigkeit, die im lutherischen Bereich akzeptiert und an manchen Orten als Realisation einer Verbindung von (gottesdienstlich brauchbarer) Musik und Bildungswissen besonders gefördert wurde, sollte neben der Betrachtung der Neuschöpfung volkssprachiger Musik nicht ausgeblendet werden; bemerkenswert ist zudem, wie hier mit bewusst ausgewählten lateinischen Bibelübersetzungen gearbeitet wurde.

Jörg Robert (Tübingen) und Moritz Strohschneider (München) berichteten über ein weiteres laufendes Editionsprojekt, das besondere interdisziplinäre Ansprüche stellt: die Edition

von Martin Opitz' *Psalmen Davids* (1637). Trotz der bekannten Tatsache, dass die ‚französischen‘ (also ursprünglich aus Genf stammenden) Melodien für Psalmlieder im reformierten Europa zirkulierten und Grundlage für Bearbeitungen in verschiedenen Sprachen waren, sind bei der Behandlung von Opitz' Psalmdichtungen noch viele Aspekte seiner Arbeitsweise zu klären, insbesondere das Verhältnis der Vorlagemelodien zu seiner metrischen Gestaltung der Texte.

Die beiden Abschlussvorträge führten vom Feld der Musikalität zur Textualität der Frühaufklärung und des Sturm und Drang. Vera Mütherig (Münster) nahm die „Erfindung ‚weiblicher‘ Satire im frühen 18. Jahrhundert“ in den Blick. Am Beispiel der Gedichtsammlung *Versuch in gebundener Schreib-Art* der Christina Mariana von Ziegler (1695–1760) zeigte sie die Funktionsmechanismen satirischen Schreibens von Frauen auf. Charakteristisch sei eine Umkehrung gendertypischer Motive, über die die galante Lyrik der männlichen Zeitgenossen in kritisch distanzierter Haltung reflektiert wird. Weibliche Satire, so die These, erscheint damit rückgebunden an spezifische gesellschaftliche Kontexte, in denen Poesie als Mittel fungiert, geltende Ordnungen zu hinterfragen.

Irene Orlandazzi (Mailand) erprobte einen neurowissenschaftlichen Ansatz, um autobiographische Schriften der Sturm und Drang-Periode einer Neuinterpretation zu unterziehen: „Eine literarische Neuauslegung der Sturm und Drang-Anthropologie im Lichte der neurokognitiven Affekttheorie“. Ausgehend von einem transdisziplinären Ansatz des sog. *Bio-Cultural Turn* galt ihr Fokus einer Anthropologie des ‚ganzen Menschen‘ als Schlüssel für die Interpretation autobiographischer Korpora. Am Beispiel von Herders *Journal meiner Reise im Jahr 1769* arbeitete sie eine ‚Gefühlstextualität‘ heraus, die als Baustein einer deutschen Literaturanthropologie des späten 18. Jahrhunderts dienen kann.

Ein herzlicher Dank für die Unterstützung des Arbeitstreffens gilt dem ZHM, dem Wilhelm Jerg-Legat und dem Musikwissenschaftlichen Institut.

*Julia Frick, Inga Mai Grootte, Oliver Grütter
und Hein Sauer*



Rezension

Una McIlvenna: Singing the News of Death. Execution Ballads in Europe 1500–1900. New York 2022.

Hinrichtungen waren in der europäischen Vormoderne eine öffentliche Angelegenheit. Als ‚Theater des Schreckens‘ (Richard van Dülmen) boten sie ein Schauspiel obrigkeitlicher Machtdemonstration, moralischer Instruktion und sensationalistischer Schaulust zugleich. Sie waren dabei immer Medienereignisse – und dies im doppelten Sinne. Zum einen dienten die anwesenden Körper als Medien. Dies betraf nicht nur den Körper des oder der Hingerichteten, an dem sich, wie Michel Foucault so eindringlich vorgeführt hat, die Macht als absolute erwies, sondern auch den des Henkers und vor allem die zahllosen Körper der Zuschauenden. Ob auf der Pariser Place de Grève, am Londoner Tyburn Tree oder auf einem beliebigen Galgenberg im Heiligen Römischen Reich, Hinrichtungsspektakel waren Kommunikationskonstellationen, in denen sich Obrigkeiten, Publikum und letztlich auch die Opfer auf blutige Weise wechselseitig der Geltung zeitgenössischer sozialer Normen versicherten. In diesem Sinne blieben Hinrichtungen zunächst Ereignisse, deren Medialität sich als Kommunikation unter Anwesenden auswies. Zum anderen bildeten Hinrichtungen aber auch ein beliebtes Sujet frühneuzeitlicher Medienproduktion. Flugschriften und illustrierte Flugblätter berichteten nicht nur en détail und in hinreichender Explizitheit über die körperlichen Qualen und seelischen Anfechtungen, denen Verurteilte auf dem Schafott ausgesetzt waren, sondern lieferten auch die entsprechenden Hintergrundinformationen über die Verbrechen, um derentwillen sie hingerichtet wurden.

Zwischen beiden medialen Formen, der Anwesenheitskommunikation der Körper und Stimmen und der Distanzkommunikation technischer Medien, liegt das Quellenkorpus, das im Zentrum von Una McIlvennas umfangreicher Untersuchung steht: Liedflugschriften, *bal-*

lad broadsheets, gedruckte *complaintes*, *liederen* oder *canti* vom 16. bis zum frühen 20. Jahrhundert, die Hinrichtungen und Kapitalverbrechen zum Gegenstand haben. Sie bezeugen eine ausgesprochen langlebige gemeineuropäische Medienkultur, die sich durch eine spezifische ‚Vokalität‘ (Peter Zumthor) auszeichnet. Einerseits sind sie Teil der zeitgenössischen Druckmedienlandschaft, andererseits lassen sie sich auch als genuin vokale Medien verstehen, für welche die Stimme und ihr zeitlich und räumlich begrenzter Resonanzraum eine entscheidende Rolle spielen. Liedflugschriften wurden von Strassensänger*innen auf öffentlichen Plätzen und in Wirtshäusern vorgetragen und verkauft, so dass ihre Inhalte durch Hören, Mitsingen und Wiederaufführen multipliziert werden konnten. Una McIlvenna spricht in ihrem Buch daher auch sehr zutreffend von „listener-singers“ als den relevanten Medienakteuren. Eine besondere Rolle bei diesem Prozess der Distribution vokal gebundener Medieninhalte spielte die Musik. Deutschsprachige Liedflugschriften, britische *ballads* und die meisten ihrer europäischen Äquivalente stellten melodische Templates bereit, nach denen der jeweilige Text zu singen war. Melodieangaben *im Thon von...* verwiesen dabei auf ein breites, aber letztlich begrenztes Repertoire an musikalischen Vorlagen für die Reaktualisierung immer neuer Inhalte. Solche Kontrafakta (so der musiktheoretische Fachterminus) sind für McIlvenna entscheidend, um die mediale Spezifik ihres Materials zu verstehen. Einerseits sorgten Kontrafakta für eine gute Memorierbarkeit der Liedmedien und erleichterten damit die vokale Verbreitung stets neuer Aktualitäten. Zugleich lassen sich Kontrafakta aber auch als intermediale Palimpseste verstehen, in denen sich verschiedene Bedeutungsschichten überlagern. Dem aktuellen Gehalt einer Liedflugschrift wird durch die verwendete Melodie, die wiederum auf ein anderes Lied verweist, ein rein musikalischer Assoziationsraum unterlegt. Auf diese Weise werden subtile Kommentare, konträre Deutungen oder gar subversive Botschaften kommunizierbar, die in der Relation von Text und musikalisch vermitteltem Subtext zuallererst entstehen. Im Fall des von ihr analysierten Materials zu Hinrichtungen identifiziert McIlvenna zahlreiche intertextuelle Bezüge zu anderen Liedflugschriften, die

stets neue semantische Kontexte aufrufen. Vor allem mit Blick auf englische *execution ballads* ergeben sich so durchaus überraschende Querverbindungen, etwa zwischen Liedflugschriften zu Mörderinnen und solchen zu hingerichteten Hexen, die allein durch gemeinsame melodische Referenzen gestiftet werden. Zugleich stellt sich die Frage, wie weit die These von der Bedeutungsstiftung durch Kontrafakta wirklich trägt. Für deutschsprachige Hinrichtungslieder stellt McIlvenna etwa fest, dass nur vier verschiedene Kontrafakturmelodien den melodischen Referenzraum über einen Zeitraum von mehr als 300 Jahren fast gänzlich dominierten. Überdies hätten diese Melodievorlagen durchweg relativ ernsten Charakter und religiösen Hintergrund (etwa der sehr häufig verwendete „super tune“ *Komm her zu mir, spricht Gottes Sohn*), wodurch sich die deutschsprachigen Hinrichtungslieder durch eine gewisse Humorlosigkeit ausgezeichnet hätten – ganz im Gegensatz zu ihren oft bisigen und sarkastischen englischen oder französischen Gegenstücken. Angesichts solcher Differenzen in den jeweiligen Medienkulturen wäre zu fragen, ob McIlvenna den medialen Bedeutungsüberschuss von Kontrafakturmelodien nicht möglicherweise ein wenig überschätzt. Vielfach, scheint es, garantierten sie auch, wenn nicht gar primär gute Verkaufbarkeit und sicherten den Wiedererkennungswert des Materials.

Der zweite, längere Teil von McIlvennas Buch setzt Liedflugschriften zu Hinrichtungen aus Grossbritannien (vor allem England), den Niederlanden, Frankreich, Italien und dem Heiligen Römischen Reich in Beziehung zur jeweiligen Strafpraxis, dem Rechtssystem und dem kulturellen Imaginären. Dabei differenziert die Autorin nach den Gegenständen der vokal-medialen Medien, untersucht die Repräsentation von Hexerei, Mord, Kindsmord oder politisch motivierten Exekutionen und geht der medialen Konstruktion von berühmt-berüchtigten Verbrechern wie Schinderhannes oder Cartouche nach. Dabei kann sie zeigen, dass sowohl die Strafpraxis selbst wie auch ihre mediale Reflexion in den Liedflugschriften im Rahmen einer Ökonomie von Ehre und Schande operierten. Gerade die teils exzessive Darstellung von Folter und Tötungstechniken zielte auf eine soziale Ächtung nicht nur des Verurteilten selbst, sondern teilweise auch seiner Familie und seines

Umfeldes ab. Indem die Liedflugschriften das komplexe Beschämungsrepertoire der körperlichen Straf- und Hinrichtungsmethoden medial reproduzierten, wirkten sie, so die These der Autorin, in der Regel normativ stabilisierend und politisch konservativ. Explizit oder etwa über Kontrafakturen auch implizit geäußerte Kritik an obrigkeitlicher Strafpraxis findet sich hingegen nur selten. Auffällig bleibt dabei überdies die Stabilität sowohl des normativen Rahmens als auch des medialen Formats von Hinrichtungsliedflugschriften über einen Zeitraum von mehr als 400 Jahren. Dabei bleibt das implizierte Interesse des Publikums am Theater des Schreckens auch über vermeintliche medienhistorische Epochenschwellen wie die Etablierung des Zeitungswesens hinweg erhalten. Regelmässige Zeitungen lösten Liedflugschriften keineswegs als privilegierte Nachrichtenmedien ab, sondern traten zu diesen in ein reflexives Verhältnis. Lieddrucke bezogen sich im 19. Jahrhundert teilweise explizit auf Gerichtsreportagen und flankierten diese mit eigenen emotionalisierenden und moralisierenden Perspektiven auf die Ereignisse. Das Ende der Hinrichtungslieder ging daher nicht mit dem Aufstieg der Zeitung einher, sondern kam vielmehr mit der Verbannung der Todesstrafe aus dem öffentlichen Raum im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. So zeigt sich noch einmal, dass diese als Medien konkret an die Hinrichtungspraxis als öffentliches Vergeltungsritual gebunden waren und körperliche Anwesenheit im Ritual entweder voraussetzten oder zumindest supplementierten.

Una McIlvennas Buch verdeutlicht vor allem in seinem ersten, systematischen Teil in überzeugender Weise die unhintergehbare Vernetzung von Stimme und Schrift, von Präsenz, musikalischer Performanz und druckmedialer ‚fixity‘ (mit einem Begriff von der Buchhistorikerin Elizabeth Eisenstein) in der frühneuzeitlichen Medienkultur. Der zweite Teil des Buches, der diese in Beziehung zur kriminalhistorischen Realgeschichte setzt, wirkt dagegen manchmal etwas schematisch. Hier referiert die Autorin sehr quellennah, aber auch etwas repetitiv, wie Hexen, Kindsmörderinnen und Räuberlegenden in den verschiedenen nationalen Medienkulturen dargestellt wurden. Dabei werden deren Besonderheiten zwar durchaus benannt – etwa die

Tatsache, dass in Italien anders als in den anderen untersuchten europäischen Gesellschaften die Liedproduktion nicht mit dem Rückzug der Hinrichtungen hinter verschlossene Gefängnismauern zurückging. Insgesamt aber bleibt der Eindruck einer erstaunlich persistenten Medienpraxis von Beginn der Frühen Neuzeit bis ins 20. Jahrhundert und einer gleichzeitigen strukturellen Ähnlichkeit der normativen und kulturellen Voraussetzungen in verschiedenen europäischen Gesellschaften. *Singing the News of Death* zeigt daher überzeugend auf, dass spezifisch vormoderne Formen der ‚Vergesellschaftung unter Anwesenden‘ (Rudolf Schlögl) wie Hinrichtungsrituale mediale Formen hervorbringen konnten, die durchaus in der Lage waren, ihre Transformationen in der Moderne zu überleben.

Jan-Friedrich Missfelder



Publikationen

»Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen«

/ Chronos / Zürich



MW 45

Daniela Fuhrmann und Thomas Müller (Hg.)
Mystik und Legende. Mediologische Perspektiven
 (2023)

Mystik und Legende liegen in mediologischer Perspektive auf unterschiedlichen Ebenen: Während Mystik auf ein diskursives Netz abhebt, zielt Legende auf literarische Form. Die Berücksichtigung von Aspekten mystischer und legendarischer Art bei *einem* textuellen Gegenstand verspricht neue Einsichten ins Feld der geistlichen Literatur. Ausgehend von einer textuellen Ereignishaftigkeit rücken komplexe Formen einer sinnlichen Adressierung, einer gestärkten Beobachterposition und einer generativen Textdynamik in den Blick.

E-Pub: <https://www.chronos-verlag.ch/public-download/3738>



MW 44

Oriana Schällibaum
Wahre Erfindungen. Medialität und Verschränkung in Reisetexten der Gegenwart
 (2023)

Ab den 1980er-Jahren sind im deutschen Sprachraum vermehrt Rewritings historischer Reisen erschienen. Die Texte operieren auf mehreren Zeitebenen, indem sie Archivmaterial in Form von Expeditionsberichten, Briefen, Tagebüchern oder Fotografien einbinden. In den literarischen Nachreisen lassen sich Momente der Welthaltigkeit und der Authentizität finden, die im Widerstreit zu poetologischen und metafiktionalen Tendenzen stehen.

Die Verschränkung von Archivalischem und Fingiertem verleiht den Texten einen komplexen medialen Status: Medialität kann als Raum oder Bedingung dieser Verschränkung gefasst werden.

E-Pub: <https://www.chronos-verlag.ch/public-download/3683>

Blog »medioscope«

Unter dem Titel »medioscope« betreibt das ZHM einen Blog mit Beobachtungen zu Medialem.
<https://dlf.uzh.ch/sites/medioscope/>.

Die aktuellen Beiträge beschäftigen sich mit frühneuzeitlichen Gespenstern: auf Bühnen oder als Grenzgänger zwischen den Welten und den Konfessionen. Eine kleine für den Sommer geplante Beitragsreihe wird ebenfalls in ‚Anderswelten‘ führen: Studierende aus dem Seminar von Sarah Möller führen ein in „Die Höhle in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“.

Lust bekommen, Teil von mediascope zu werden? Blog-Beiträge bitte an: zhm@ds.uzh.ch.

Veranstaltungen

Tagungen 15.–17. Juni 2023, Universität Zürich

Metaphern des Literarischen

Organisation: Prof. Dr. Christian Kiening, Prof. Dr. Susanne Köbele und Prof. Dr. Mireille Schnyder

Literarische Selbstbeschreibungen sind für das volkssprachige Mittelalter mehrheitlich in literarisch geformter Rede zu finden und treten oft weniger als diskursive Erörterung denn als rhetorische Zuspitzung und metaphorische Allusion auf. Die Tagung zielt auf eine Historische Metaphorologie des Literarischen, indem sie Fragen wie die folgenden stellt: Worin besteht die spezifische Evidenz metapherngeleiteter Literaturreflexion? Was leisten poetologische Metaphern? Wie werden in und mit ihnen diskursive Grenzen des Literarischen gezogen und überschritten? An volkssprachigen und lateinischen Traditionen sowie deren Zusammenspiel sollen historische Veränderungen erfasst und analytische Beschreibungsformen erprobt werden, um systematisch reflektierte Überlegungen zu Funktionsweisen, Diskursinterferenzen und historischen Veränderungen anzustellen.

13.–14. August 2023, Universität Zürich

Mediality of Premodern Japanese Narratives: A Diachronic Perspective

Organisation: Dr. Sebastian Balmes und Dr. Sarah Rebecca Schmid

The planned international symposium aims at examining the history of mediality in premodern Japanese narratives from the eighth to the seventeenth century, while particularly focusing on semi-orality, visual storytelling, and performance practices. A group of eminent scholars in these fields and young researchers will mainly inquire of what degree the mediality of texts depends on the genre and historical period, and to what degree different historical periods show continuity or similar trajectories before the spread of print culture in the seventeenth century.

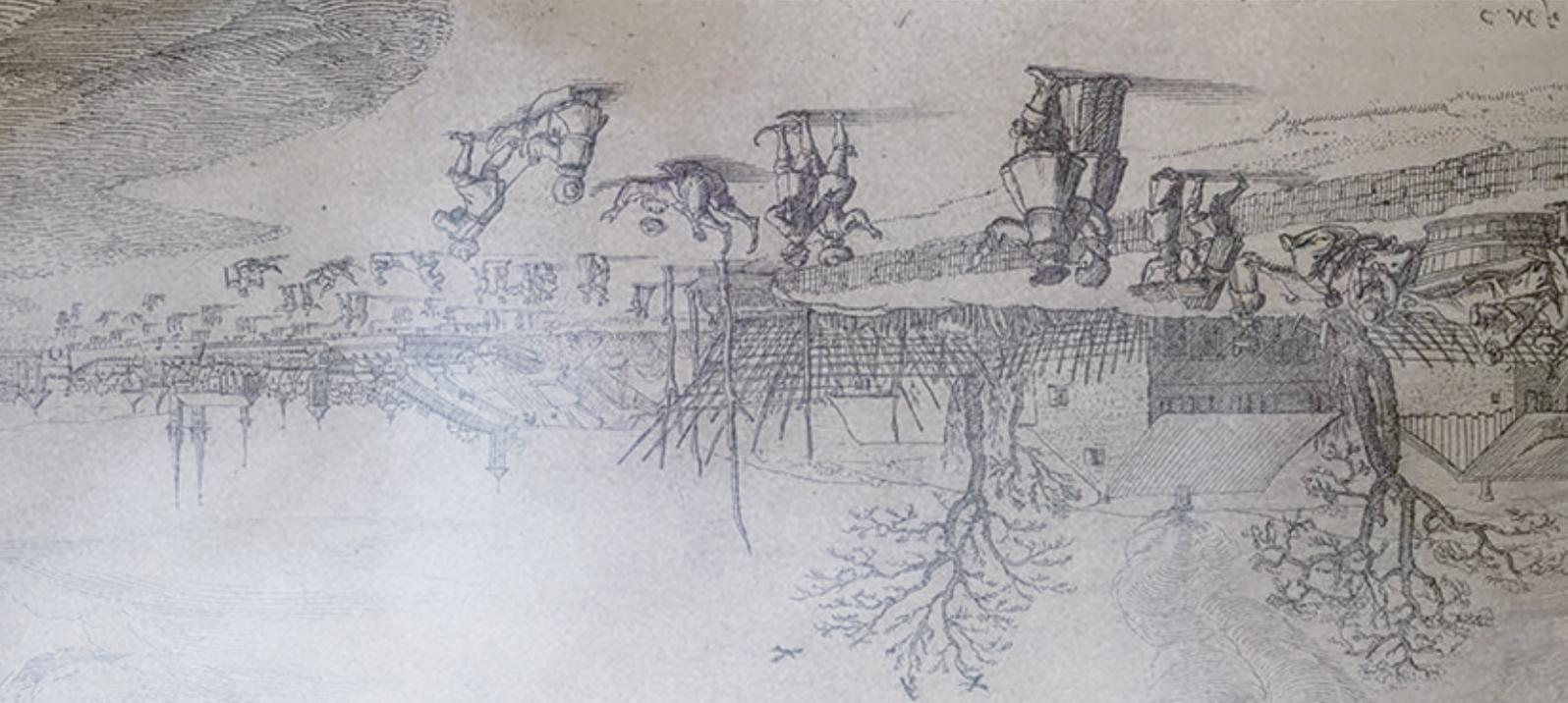
Workshops 29. Juni – 1. Juli 2023, Universität Zürich

Ökonomien – sozial und narrativ: Grimmelshausens *Courasche* intersektional

Organisation: Dr. Daniela Fuhrmann und Dr. Ervin Malakaj

Grimmelshausens *Courasche* (1670) ist bisher kein Gegenstand einer umfassend intersektionalen Auseinandersetzung geworden. Dabei ließe der Text sich gerade in dieser Perspektivierung auch für die universitäre Lehre fruchtbar machen. Der Workshop sichtet die diesbezüglich erfolgte Forschung und erprobt neuere Ansätze, um den Text mit aktuellen Diskussionen der feministischen, Queer-, Gender-, kritischen Race- und Migrationsforschung zu verbinden. Ausgehend von der zentralen Storyline des Romans nimmt die Veranstaltung die Aushandlung sozialer Identität(en) und Beziehungen in den Blick, deren konstatierte Komplexität durch kalkuliert eingesetzte narrative Verfahren allererst vollumfänglich zum Vorschein kommt.

> Weitere Veranstaltungen: www.zhm.uzh.ch



C.W.C.