

# Gesang im Drama

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft**

Band (Jahr): **6 (1933)**

PDF erstellt am: **18.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

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

## IV.

## Gesang im Drama.

Eine hübsche Anekdote<sup>1</sup> erzählt, daß Zwingli in dem Bestreben, in der Kirche in Basel den Gesang oder wenigstens das Saitenspiel abzuschaffen, vor dem Rat dieser Stadt erschienen sei und eine Bittschrift abgesungen habe. Dem über dieses sonderliche Gebaren erstaunten Rat habe Zwingli alsdann geantwortet: Wie sie, die Räte, sich darüber verwundern, so müsse es Gott ungereimt erscheinen, wenn die Menschen ihre Gebete singend vorbringen. Viel weniger noch habe Gott ein Gefallen an Orgel- und Saitenspiel; diese gehören viel mehr in die Komödien und ins Wirtshaus, als in die Kirche. Obwohl der Geschichtsschreiber bestreitet, daß diese Szene sich in Wirklichkeit zugetragen habe, ist das Histörchen trotzdem von Wert, weil es uns verrät, wo wir selbst im „gesanglosen“ Zürich im 16. Jahrhundert Musik und Gesang finden, nämlich im Drama und im Wirtshaus. Der letzte Ausdruck ist wohl als Bezeichnung für die gesamte private Musikpflege aufzufassen. Hier haben wir es mit dem Gesang in den Komödien zu tun.

Es ist durchaus nicht ein Zufall, daß das Drama im 16. Jahrhundert gerade in der Schweiz eine gewisse Blüte erreichte. Durch die Burgunder- und Mailänderkriege, wie durch die Reisläuferei waren die Sinne des Schweizers an Prunk, Glanz, Farbe, Wohlklang, Genuß und Wohlleben gewöhnt worden. In Kleidung und Lebensführung äußerte sich dieser Einfluß als mondäner Ton, den die Mandate der Regierungen nur schwer zurückzudrängen vermochten. In der alten Kirche entsprach diesem Zeitgeist der feierliche Pomp zahlreicher Jahrtagsmessen.

<sup>1</sup> Hottinger, Kirchengeschichte, III, S. 203.

Auch Messen mit politischem oder „nationalem“ Charakter sind bezeugt. Zu ihrer Verschönerung dienten Musik und Gesang in hohem Maße, sowie der kirchliche Schmuck, der zahlreiche Künstler und Handwerker beschäftigte. Am meisten kamen Prozessionen und geistliche Spiele der Hör- und Schaulust entgegen.

Der Beitritt zur Reformation und die Entfernung der Bilder, Orgeln und Chöre aus den Kirchen der reformierten Städte bedeutete für Auge und Ohr ihrer Bürger eine große Einbuße an altgewohnten Schönheiten. Man verzichtete auch nicht ohne weiteres darauf, sondern schuf sich außerhalb der Kirche einen Ersatz. Mit dem prächtigen Zeremoniell der alten Kirche wanderte auch der Gesang in die Komödie. Was bisher Gegenstand der höchsten Verehrung gewesen war, wurde nun in Fastnachtspielen und geistlichen Komödien kritisiert und zuweilen verspottet. Bis zu einem gewissen Grade ersetzten diese Spiele, was der nüchterne Gottesdienst der evangelischen Kirche nicht mehr bot: Farbe, Geste, Handlung, Musik. Das Schauspiel leistete zudem der Sensationslust des Volkes willkommenen Vorschub. An die Stelle der stets wiederkehrenden Handlung der Messe trat ein phantasievolles und abwechslungsreiches Spiel, das bald durch seinen nationalen Inhalt, wie das Urner Tellenspiel von 1512, bald durch die mehr oder weniger ausgeprägte Spitze gegen die Mißstände in der Kirche, wie die Gespräche und Dramen Pamphilus Gengenbachs und Niklaus Manuels, allgemein großes Interesse erregten. Später, als die Fragen der Religionserneuerung etwas mehr in den Hintergrund traten, suchte man durch die prächtige Ausstattung zu ersetzen, was den Stücken an Witz und dramatischer Kraft abging. Dabei spielte die Musik eine äußerst wichtige Rolle.

Die älteren Komödien und Fastnachtspiele enthielten im Gegensatz zu den geistlichen Dramen nur vereinzelt Gesang, dagegen fast regelmäßig Instrumentalmusik. Die Ausführung lag den Stadtpfeifern ob. Sie bliesen zu Beginn und zum Schluß, wie auch im Verlauf des Stückes, wenn es die Handlung ver-

langte, z. B. bei feierlichen Aufzügen, auch „hofierten“ sie bei Tisch und spielten zum Tanz auf.

Das Spiel vom reichen Mann und dem armen Lazarus (Zürich 1529) scheint bereits Gesänge enthalten zu haben, denn der Herold beschließt die Vorrede mit den Worten:

„Darum hörend zu vnd schwygen  
Den sprüchen vnd ouch den gygen  
Vnd darzu dem guten gesang  
Damit ich durch den handel gang“<sup>1</sup>.

Im Dienste des reichen Mannes stehen vier Sänger, die bei Tisch für die musikalische Unterhaltung sorgen. Ihre Entlassung nach dem Tode des Reichen soll die Vergänglichkeit der irdischen Pracht veranschaulichen helfen<sup>2</sup>.

In der Folge jedoch entwickelte sich das Schweizerische Volksschauspiel in einer Richtung, die dem Gesang und vor allem dem geistlichen Liede eine besondere Rolle zuwies. Der neue Impuls ging von der lateinischen Schulkomödie aus. Der Humanist Johannes Reuchlin hatte in seinen „Scenica progymnasmata“ (1497) nach dem Vorbilde der antiken Tragödie den Chor zur Gliederung der Handlung verwendet. Sein „Henno“ war denn auch bald ein beliebtes und oft gespieltes Stück und wurde besonders durch seine Form das Vorbild für das humanistische Schuldrama<sup>3</sup>. An der Pflege und Entfaltung dieser Spiele nahm die Schweiz regen Anteil. Im Jahre 1530 verfaßte Petrus Dasypodius (Hasenfratz), der lateinische Schulmeister in Frauenfeld, ein Stück unter dem Titel: „Philargyrus, sive ingenium avaritiæ“ für seine vier Lateinschüler. Später erweiterte er die kurze Komödie und fügte ihr Zwischenaktchöre ein, „ad justæ comœdiæ modum“. Die Anregung dazu ging von Simon Grynæus aus, dem die erste Fassung des Stückes durch Jakob

<sup>1</sup> Schweizerische Schauspiele des 16. Jahrhundert. I (1890), S. 17.

<sup>2</sup> a. a. O., S. 42.

<sup>3</sup> Liliencron, Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im 16. Jahrhundert, Vierteljahrsschrift f. MW. VI (1890), S. 309 ff.; Bächtold, S. 256.

Ruber überbracht worden war<sup>1</sup>. Der Eifer um die Verlebendigung des klassischen Altertums veranlaßte Georg Binder, den Griechischlehrer an der Großmünsterschule in Zürich, zur Aufführung des *Plutos* von Aristophanes in giedischer Sprache (1531). Zu diesem Anlasse hatte er selbst einen lateinischen Prolog gedichtet, und Ulrich Zwingli hatte die Melodien für die Chöre gesetzt<sup>2</sup>.

Reudhlins „Henno“ war in Basel wohlbekannt. Anfangs der dreißiger Jahre muß eine Aufführung des Stückes durch die studierende Jugend stattgefunden haben. Zu diesem Anlasse hatte ein Musicus die Melodien, welche der ersten gedruckten Ausgabe von 1498 beigegeben waren<sup>3</sup>, einer neuen Bearbeitung für drei Männerstimmen unterzogen<sup>4</sup>. Der Zwischenaktchor wurde zum charakteristischen Bestandteil einer stilgerechten Komödie<sup>1</sup>. Deshalb wurden der plautinischen „*Aulularia*“ bei einer Aufführung in Basel ebenfalls fünf lateinische Chorlieder eingefügt<sup>5</sup>. Von einer späteren Wiedergabe dieses Stückes in Basel erzählt Felix Platter in seiner Selbstbiographie: „Auf der Mucken hult Humelius mit uns schuleren *Aululariam* Plauti, dorin war ich Lycondes, hat ein schönen mantel, so des Schärllins sun war, und Martinus Huberus mein knecht *Strobilus*.“<sup>6</sup>

Entscheidend für die Entwicklung des Dramas war, daß der deutsche Schulmeister zu den Barfüßern, Johannes Kolros den Chor in das deutschsprachige Volksschauspiel einführte, erstmals in seinem „*Spil von fünfferley betrachtunse*“, Basel 1532. Die vier Chorlieder, welche sein Stück einleiten, in drei annähernd gleiche Teile gliedern und es abschließen, verraten ihre Herkunft aus dem lateinischen Schuldrama noch durch ihre sapphische Odenform. Sixt Birck folgte dem Beispiel im gleichen

<sup>1</sup> Programm der Thurgauischen Kantonsschule 1919/20, S. 57 f.

<sup>2</sup> S. oben S. 48 f.

<sup>3</sup> Die späteren Druckausgaben teilen mehrstimmige Sätze mit. Liliencron a. a. O., S. 354—358.

<sup>4</sup> Bernoulli, Liederbücher, S. 20. <sup>5</sup> S. unten S. 79, No. 5.

<sup>6</sup> Ausgabe Boos, Leipzig 1878, S. 145.

Jahre, indem er in ähnlicher Weise seiner „History von der frommen gottesfürchtigen frouwen Susanna“ zwei sapphische Chöre einfügte.

Bald hörte man in Basel kein Drama mehr, das nicht in ähnlicher Weise Chöre enthielt<sup>1</sup>. Lange bewahrten diese Einlagen noch die sapphische Form. So enthielt Bircks „herrliche Tragedi“ (1535) und auch noch Mathias Holzwarths „König Saul“ (1571) Lieder in dieser Strophenform<sup>2</sup>. Die Aufgabe dieser Gesangeinlagen war, die Pausen zwischen Akten und Szenen auszufüllen. Am Spiel selbst nahm der Chor nicht teil. Sixt Birck jedoch ging einen Schritt weiter und bezog den Chor in die Handlung ein. In seiner „herrlichen Tragedi wider die Abgötterey“ stellte er zwei Bühnenchöre einander gegenüber, entsprechend den gegensätzlichen Parteien seines Dramas. Die Heiden ließ er Lieder an den Abgott Beel auf die Hymnenmelodien der katholischen Kirche: „Pange lingua“, „Iste confessor“ und „Magnificat quarti toni“ singen, während der Chor der gläubigen Juden die folgenden protestantischen Kirchenlieder anstimmte: „Wir sönd alleyne lieben Gott vertrauwen“, „Kum heyliger geist, herre Gott“, „Nun lond uns fromme lüdt loben den Herren millt“ und den 25. Psalm von Kolros „Herr ich erhebe min Seel zu dir“. Mit der Aufnahme der bekannten Hymnenmelodien der katholischen Kirche und der evangelischen Kirchenlieder verlor die neue Form des Dramas den unpopulären Zug, den die etwas trocken lehrhaften Melodien des Tritonius zu den antiken Strophen hineingebracht hatten. Nun erst wurde die Neuerung recht beliebt. Valentin Bolz fügt seinem „Spil von St. Pauli Bekehrung“ (1550) ausschließlich bekannte Kirchenlieder ein. Es sind die beiden Lutherlieder „Mitten wir im Leben sind“ und „Kum heiliger geist, herre gott“ und der 53. Psalm von Wolfgang Dachstein „Der torecht spricht, es ist kein Gott“. Im „Weltspiegel“ (1550) stimmt die „volle Rotte“ eine Parodie im modernen Sinne des Wortes auf

<sup>1</sup> Eine Ausnahme machte Heinrich Bullingers „Lucretia“, 1533.

<sup>2</sup> Refardt, Archiv f. MW. III, 1921, S. 201 f.

das Wallfahrtslied „In Gottes namen fahren wir“ an; ein Bettler und sein Weib singen das Jakobslied „Welcher das Elend buwen will“, während die Auferstandenen zu Gottes Preise das Lied „Den vater dört oben wellen wir jetzt loben“ erschallen lassen.

In dieser Form mit eingestreuten geistlichen Liedern, genoß das Chordrama fortan in den Schweizerstädten und auch weit über Deutschland hin große Beliebtheit.

In Bern vollzog der Nachfolger Niklaus Manuels, Hans von Rüti, die Wendung zum Chordrama mit aller nur wünschbaren Deutlichkeit: In seinem 1535 erstmals gespielten „Goliath“<sup>1</sup> verwendet er den Chor nur gelegentlich, wobei es noch fraglich ist, ob diese Einlagen nicht erst Zutaten der Aufführung von 1555 sind. Aber schon im „Joseph“ (1538) wird die Handlung des ersten Tages durch zwei Chöre gegliedert<sup>2</sup>, ebenso in seinem „Gedeon“ (1540). In den folgenden Stücken, „Noe“ (1546) und „Osterspiel“ (1552), sind die musikalischen Zutaten noch zahlreicher. Das Spiel von Noah kennt daneben auch Bühnenmusik. In einem eingelegten „kleinen Spiel“, das Noah „in hofiernswis“ beim Gelage vorgeführt wird, erscheint Jubal, der Erfinder der Tonkunst, und führt ein ganzes Konzertlein auf mit dem Programm:

1. Gesang mit 4 Stimmen;
2. Flöten und Schwegeln;
3. Harfen, Lauten, Geigen, Clavicord, Hackbrett etc.;
4. Posaunen, etc.;
5. Trompeten etc.;
6. Trommeln und Pfeifen<sup>3</sup>.

J. Bächtold hat schon auf den singspielartigen Charakter von Hans von Rütis „Osterspiel“ aufmerksam gemacht. Noch besser würde in Anbetracht der völlig undramatischen Hand-

<sup>1</sup> Fluri, Neues Berner Taschenbuch 1909, S. 133.

<sup>2</sup> A. von Weilen, Der ägyptische Joseph, 1887, S. 31 und 34.

<sup>3</sup> S. unten Kap. VI.

lung die Bezeichnung „Oratorium“ passen<sup>1</sup>. Der Gegenstand des Stückes ist dem 4. und 5. Kapitel der Offenbarung entnommen. Es ist die Erscheinung der Engel, der Tiere und der Stimme Gottes. Die mangelnde Handlung wird aufgewogen durch den Aufwand an Chorliedern und Posaunenfanfaren<sup>2</sup>. Die gesprochenen Stellen, mit Ausnahme der Kernstelle zwischen Johannes und dem „starken Engel“<sup>3</sup> und der Schlußrede des Herolds, umfassen meist nicht mehr als 20 Verse. Die Chorlieder sind zum Teil eigens für das Stück geschrieben, wie „Johanni dem Apostel das geschah“ und „Wie hat es sich doch mit uns verkeert“<sup>4</sup>. Aus seinem „Noe“ übernahm Rütli „Das truren ist vergangen“ und „Gelobt sy Gott unser Herr“ und als Abschluß wird das alte Osterlied „Christ ist erstanden“ gesungen<sup>5</sup>. Von besonderem Interesse ist, daß das Mittelstück des Spiels, die Rede des „starken Engels“, eingerahmt ist von den zwei Gesängen „Te Deum laudamus“ und „Dignus es, domine, accipere librum“. Der lateinische Text wurde offenbar beibehalten, um der Stelle erhöhte religiöse Weihe zu verleihen<sup>6</sup>. Die Gesänge der alten Kirche waren damals in Bern noch nicht verstummt. Dies wird auch durch das Erscheinen von Alders lateinischen Hymnen bestätigt.

Um jene Zeit versorgte in Zürich vor allem der Arzt Jakob Ruf die Volksbühne mit seinen Stücken. In seinen dramatischen Werken läßt sich eine ähnliche Entwicklung zum Chordrama feststellen, wie bei Rütis Spielen. Sein „Iob“ (1535) kennt noch, wie Georg Binders „Acolast“ vom selben Jahre, einzig das Aufblasen der Spielleute zu Beginn und zu Ende des Stückes, sowie beim Tischgang. Die spätern

<sup>1</sup> E. Bernoulli, Liederbücher, S. 26.

<sup>2</sup> Einmal ausdrücklich „Pausunen mit vier stimmen ein Lied“.

<sup>3</sup> Ca. 150 Verse.

<sup>4</sup> „in der wyß: Da Jsrael uß Egipten zoch“.

<sup>5</sup> Es findet sich schon in einem handschriftlichen „ludus paschalis“ des Klosters Neuburg aus dem 13. Jahrhundert. Bäumker I, S. 502, Nr. 242; s. auch unten S. 75.

<sup>6</sup> S. unten S. 74 f.



Dramen Rufs dagegen, so der „Etter Heini“ (1538), das „Spiel von des Herren Weingarten“ (1539), „Joseph“ (1540), das „Tellenspiel“ (1545), die „Passion“ (1545) und „Adam und Eva“ (1550) haben alle zwischen Akten und Szenen, die ausdrücklich bezeichnet sind, die Regiebemerkung „Musica“. In ähnlicher Weise fordert Hans Rudolf Manuel, der Sohn des Niklaus, in seinem „Weinspiel“ (1548) mehrfach „Musica“<sup>1</sup>.

Was ist nun unter „Musica“ zu verstehen? Nagel und Liliencron deuteten das Wort offenbar zu modern als Instrumentalmusik<sup>2</sup>. Wahrscheinlich nahmen sie an, es entspreche der Bemerkung „Hofrecht“ in den Fastnachtspielen des Luzerners Zacharias Bletz<sup>3</sup>. Fragen wir die Stücke selbst um Erklärung über diese Regieanweisung: Im „Spiel von des Herren Weingarten“, in welchem zwischen Akten und Szenen 25 Mal „Musica“ gefordert wird, sagt der Hausknecht zu den Spielleuten am Schluß einer Szene: „Wie sitzend ir? Sind güter dingen, vnd thünd ein fart ein liedle singen.“<sup>4</sup> Die darauf folgende „Musica“ wird somit wohl gesungen worden sein, ebenso an der Stelle, wo „Satan“ zu den Knechten sagt: „Ir gsellen, sind nun güter dingen lond vns ein frölichs liedli singen.“ Hier folgt sogar die nähere Bezeichnung des Gesanges: „Sond die räbluit singen: Schürtz dich grettli, schürtz dich! der win ist inhen thon“<sup>5</sup>. In dem Spiel von Joseph heißt es 10mal „Musica“, zweimal in längeren Regieanweisungen<sup>6</sup>, aus welchen allerdings nicht ersichtlich ist, welcher Art, ob instrumental oder vokal musiziert werden sollte. Dagegen gibt eine analoge Stelle genaue Auskunft. Nachdem Joseph seine Brüder ins Gefängnis hat

<sup>1</sup> Liliencron, S. 347/48.

<sup>2</sup> Rob. Wildhaber (Jakob Ruf, ein Zürcher Dramatiker des 16. Jhds., Diss. phil. I, Basel, 1929) schließt sich Nagel an.

<sup>3</sup> Bletz, „Markolfus“, herausgegeben von E. Steiner.

<sup>4</sup> Schweiz. Schauspiele des 16. Jhds. Bd. 2, S. 181, Vers 1105 f.

<sup>5</sup> a. a. O., S. 200 f.

<sup>6</sup> „Jetzt fragt Potyphar das wyb, wie es gangen syg. Sy verklagt den Joseph, zeigt das kleid, darzwüschend wirt etwas Music gehört“, (Fol. E II b.) und: „Jetzt gond sy heim hie zwüschchen wirt etwas Music gehört“, (Fol. L III.)

werfen lassen, heißt es: „Jetzt singt man etwas, darnach nimpt man sy wider uß den thurn vnd stellt sy für Josephen“<sup>1</sup>. Ganz unzweideutig geht sodann aus Rufs Spiel von Adam und Eva hervor, daß mit „Musica“ Gesang gemeint ist. Der Herold endet den Prolog mit den Worten: „... darum so schwygend allsamen still! das ist hie unser aller will; dann wie bald 's g'sang ein end wirt han, werden d' engel 's spil heben an!“<sup>2</sup> Das Analogon zur Regiebemerkung „Musica“ wird also eher in der Forderung „Cantores“ bei Valentin Bolz zu suchen sein, als in der Anweisung „Hofrecht“ bei Zacharias Bletz. Für die Ansicht R. Wildhabers, es handle sich um begleiteten Gesang, verweigern Rufs Dramen jeden Anhaltspunkt. Andererseits läßt sich in allen genannten Stücken beobachten, daß das Eingreifen der Bläser mit deutschen Worten verlangt wird, wogegen das lateinische „Musica“ sich an den humanistisch gebildeten Chorleiter wendet. Zudem würde die häufige Unterbrechung der Handlung durch Instrumentalmusik bei dem ernsthaften Charakter dieser Dramen gewiß als störende Ablenkung empfunden worden sein, während eine passende Liedstrophe die geeignetste Überleitung von einer Szene zur folgenden ist, wie die überlieferten Gesangsstücke beweisen. Am deutlichsten wird das zuletzt Gesagte an Rufs Passion. Der Verfasser gibt hier zum erstenmal ausgiebiger Angaben über die verlangten Gesänge. So heißt es nach dem Prolog vor dem ersten Akt: „Yetz fahends an singen mit vier stimmen: Collegerunt autem summi pontifices consilium. Die wyl sy singend, gadt Christus vm vff der brügi mit sinen Jüngeren“<sup>3</sup>. Der vorgeschriebene Text ist das Graduale der katholischen Kirche für den Palmsonntag.

<sup>1</sup> Ein hübsch nüwes Spil von Josephen... Gedruckt zu Zürich bey Augustin Frieß 1540; Exemplar der Zürcher Stadtbibliothek Sign. Z. Gal. III, 218, No. 3, (Fol. G. VII).

<sup>2</sup> Neudruck in der Bibliothek der deutschen National-Literatur Bd. 26, Quedlinburg und Leipzig 1848, S. 10.

<sup>3</sup> „Das lyden vnsers Herren Jesu Christi das man nempt den Passion... Vast textlich vnd mit wenig zusetzen. Gemacht im Jar 1545 durch Jacoben Ruff, Steinschnyder zû Zürich (Fol. B III).

Vor der Einsetzung des Abendmahles wird gesungen: „Manna cibus etc.”<sup>1</sup>. Am Ende des ersten Spieltages (Verspottungsszene) steht: „Musica. Yetz fahends an vmb jn vmbher springen vnd singend einr vor anhin die andren all anhin. Ander wechter rüft die viere gegen tag vnd singt demnach den tag

Der tag kumpt har geschlychen  
Dem armen als dem rychen  
On den Gott niemant nit vermag  
Das ist der häll vnd klare tag      so gsell so.

Erst wächter entspricht jm: So gsell so”<sup>2</sup>. Nach der ersten Szene des zweiten Tages heißt es: „Yetz büt er (Caiphas) jnen (den Hohenpriestern) heimlich in radt; sy aber gond in radt so man singt. Musica”<sup>3</sup>, und nachdem die Frauen das Grab leer gefunden haben: „Die wyber gond hinweg, sy singend Christ ist erstanden. Musica”<sup>4</sup>. Es wird wohl kein Zweifel darüber bestehen können, daß auch die andern 23 „Musica”-Stellen dieses Stückes von Gesängen ausgefüllt gewesen sind. Das Drama ist abgesehen von einigen derben Spott- und Volksszenen durchaus ruhig gehalten, da sich Ruf gemäß seiner Ankündigung im Titel an den Bibeltext hält. Die Musikeinlagen müssen Abwechslung hineinbringen, ohne zu sehr abzulenken. Rufs Passion ist das markante Gegenstück zu dem oratorienartigen Osterspiel von Hans von Rüti. Mit diesem Stück hat sie auch die Verwendung lateinischer Gesänge gemein. Hier wie dort mag damit religiöse Stimmung angestrebt worden sein<sup>5</sup>. Diese erste und offenbar einzige protestantische schweizerische Passion ist anderseits ein Gegenstück zu den drei katholischen Liturgie-Passionen, die der Correggianer Manfred Barbarini Lupus im Auftrage des Abtes Diethelm Blarer in den Jahren 1560–61 für St. Gallen

<sup>1</sup> a. a. O., Fol. C V.      <sup>2</sup> a. a. O., Fol. G III.      <sup>3</sup> a. a. O., Fol. H I.

<sup>4</sup> a. a. O., Fol. O VI., vgl. S. 72. Anm. 5.

<sup>5</sup> Für lateinischen Gesang in Zürich um diese Zeit zeugen auch drei Gesänge, die möglicherweise aus einem Geburtsspiel stammen. Handschriftlich in Forsters Liederbuch von 1549, Exemplar der Zürcher Stadtbibliothek.

geschaffen hat. Nach alter Übung hat Barbarini nur die Turbæ, d. h. die Reden der Profanpersonen aus den Evangelientexten vierstimmig komponiert<sup>1</sup>. Er hat also gerade das vertont, was bei Ruf gesprochen wurde. Die liturgischen Passionen sind die Vorläufer der Oratorien-Passionen<sup>2</sup>. Aber auch der Einfluß der dramatischen Passion bestätigt sich dort in der Einfügung von Chorälen und Arien, die auf die Zwischenaktlieder zurückdeuten.

Das Volksschauspiel der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts blieb der Form des Chordramas treu. Die Stücke von Josua und Christian Murer in Zürich, von Johannes Haller in Bern, von Mathias Holzwarth in Basel, von Rudolf Schmid und Hemmann Haberer in Lenzburg sind alle mit Chören durchsetzt. Man darf wohl sagen, daß das Volksschauspiel bis heute diese Dramenform vertritt. Denn was sind unsere Festspiele, die jedes größere Volksfest schmücken, anderes als die Ausläufer jener Spielfreudigkeit des 16. Jahrhunderts. Ein Festspiel aber ohne ausgiebige Beteiligung eines Chores, wenn möglich durch ein Orchester erweitert, läßt sich kaum mehr denken.

Auch in den weltlichen und geistlichen Spielen der katholischen Schweiz waren instrumentale und gesungene Musikeinlagen beliebt. Die Verwendung eines Zwischenaktchores treffen wir dort in der ersten Hälfte des Jahrhunderts allerdings nur in dem Spiel von Johannes dem Täufer von Joh. Aal (1549)<sup>3</sup>. Der hochgebildete solothurnische Probst zeigt darin seine besondere Liebe und Begabung für die Tonkunst, die ihn bei seinem Aufenthalt in Freiburg i. B. zum Freunde Glareans werden ließ. Am ersten Spieltag seines Dramas wurde auf den Wunsch des Dichters sieben Mal, am zweiten Tag neun Mal musiziert. Die Anweisung des Textbuches ist wiederum das

<sup>1</sup> Handschriftlicher Codex der St. Galler Stiftsbibl. No. 543.

<sup>2</sup> O. Kade: Die älteren Passionskompositionen bis 1631, 1891—94; H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, II. Abt., Bd. I.

<sup>3</sup> Neudruck deutscher Literaturwerke No. 263—267, 1929.

Wort „Musica“. Dabei werden folgende Gesänge mit den Anfangsworten angegeben: Am ersten Tag, Musica No. 2: „Baptista contremuit“; Musica No. 3: „Vox de coelis sonuit &c“; Musica No. 7: „Sedet in tenebris“. Am 2. Tag, Musica No. 8: „Secht zu etc.“; No. 9: „En quomodo perit iustus etc.“. Daneben taucht eine Anweisung auf, welche auf die Verbindung von Instrumental- und Vokalmusik hindeutet: am 2. Tag, Musica No. 5: „mit singen Trumeten pfffen“<sup>1</sup>. Außer an der hier bezeichneten wird begleiteter Gesang noch an zwei weiteren Stellen in schweizerischen Dramen erwähnt, und zwar in Bircks „Susanna“<sup>2</sup>: „Die junkfrow zû dem positiv“, und im Spiel von Bacchus (183 a): „ir Spillütt nent die Instrument vnd lönd die selben wol erklingen So will jch gwaltig zû vch singen“<sup>3</sup>.

Die Fastnachtspiele des Luzerners Zacharias Bletz verwenden fast ausschließlich Instrumentalmusik. Er eröffnet die Auftritte gern mit einem Hofrecht, bei dem mit Blasinstrumenten oder zur Abwechslung auch mit „Saitenspiel“ musiziert wurde. In seinem geistlichen Schauspiel „Entchrist“ (1549) treten zwei Bühnenchöre, „Engel“ und „Sinagoge“, auf. Sie werden auch in den späteren Osterspielen beibehalten. Die Mitwirkung der Kantorei als Festchor zur Ausfüllung der Zwischenakt-pausen findet erst in den Aufführungen von 1583 und 1597 statt.

Über die weite Verbreitung des Chordramas auf nicht-schweizerischem Gebiet gibt die Aufstellung Liliencrons Auskunft<sup>4</sup>. Er zählt von 1535–1612 vierundzwanzig Stücke mit Chören, dazu treten noch zehn weitere, welche ähnlich wie die Rufschen Dramen Zwischenaktmusiken verlangen. Inwieweit es sich bei diesen deutschen Stücken um Instrumentalmusik handelt, müßte noch nachgeprüft werden.

\* \* \*

<sup>1</sup> a. a. O., S. 220.      <sup>2</sup> Schweiz. Schauspiele des 16. Jahrhunderts, II, S. 41.

<sup>3</sup> Wildhaber, S. 159.

<sup>4</sup> Liliencron in Vierteljahrschrift f. MW. VI, 1890, S. 309 f.; Vogeleis, S. 242 f.

Was ist nun von dem ganzen Reichtum an Chormusik auf uns gekommen? Das Ergebnis einer Sammlung ist nur klein. Die Druckausgaben der Dramen geben selten Noten. Ist es der Fall, so sind es nur die einstimmigen Melodien. In dieser Art sind überliefert:

1. Fünf Melodien aus dem lateinischen Schuldrama "Philargyrus" von Dasypodius<sup>1</sup>, darunter die Weise von Zwinglis Kappelerlied in etwas veränderter Gestalt<sup>2</sup>.

2. Fünf Melodien aus dem „Weltspiegel“ von Valentin Bolz<sup>3</sup>.

3. Eine Melodie aus dem „Geburtsspiel“ von Jakob Funkelin<sup>4</sup>.

Der Grund, weshalb diese Art der Überlieferung nicht häufiger ist, liegt wohl darin, daß vielfach allgemein bekannte Liedmelodien verwendet wurden. Für Chöre in antiken Vermaßen wurden die Melodien des Tritonius benützt. Dennoch verdanken wir der zufälligen, handschriftlichen Überlieferung eine Reihe von Musikstücken zu Dramen, die zudem meist mehrstimmig erhalten sind. Bei einigen kennen wir den Komponisten. Allerdings ist die dramatische Verwendung nicht immer sichergestellt. Chronologisch folgen aufeinander:

4. Vier dreistimmige Sätze zu Reuchlins „Henno“, Basel 1534<sup>5</sup>. Diese Bearbeitung der eigens für diese Texte bestimmten Tenores weicht ab von den drei- bis vierstimmigen Sätzen über

<sup>1</sup> Frauenfeld 1530, gedruckt 1565; Neudruck von G. Büeler, Petrus Dasypodius, Frauenfelder Gymnasialprogramm 1919/20. Die Übertragung der Melodien ist fehlerhaft. Diese allein sind gedruckt von Nagel, M. f. M. 1889, No. 7, und Liliencron, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, VI, 1890, S. 376.

<sup>2</sup> E. Bernoulli, Zwingliana V, S. 214; s. oben S. 48.

<sup>3</sup> Basel, 1550. Neudruck in Schweiz. Schauspiele des 16. Jahrhunderts II, S. 105—110.

<sup>4</sup> Biel, 1553. Veröffentlicht von W. Nagel, a. a. O., S. 73.

<sup>5</sup> Veröffentlicht von E. Bernoulli, Liederbücher, S. 69/72, aus dem „Liber musicalis pro Christophoro Alutarii Novocastrense 1534“ Handschr. der Basler Univ. Bibl. F. II, 35.

dieselben Melodien, die den Druckausgaben von 1532 und 1534 beigegeben sind<sup>1</sup>. Sie enthält den Tenor durchweg in der mittleren Stimme.

5. Vier Chöre für vier Stimmen zu der „Aulularia“ des Plautus<sup>2</sup>. Auch diesen Sätzen im Odenstil<sup>3</sup> liegen bekannte Melodien zugrunde. So diente die Vertonung des 10. Epigramms von Martial im phalecischen Versmaß „Vitamque faciunt beatiorem“ dem Vortrag des ersten und fünften Chores<sup>4</sup>.

6. Drei vierstimmige Chöre zu Sixt Bircks „Tragedi wider die Abgötterey“<sup>5</sup>, Basel 1535. Der Tonsatz zu „Nun lund uns fromme lüdt loben den Herren milt“ ist eine Bearbeitung (Kürzung) der Horazode „Scriberis vario fortis“ im selben Heft. Die Melodien zu „Beel starker Gott, wir loben dich“ und „Herr, ich erhebe mein seel zu dir“ sind Kirchenlieder<sup>6</sup>. Die ursprüngliche Absicht des Dichters, die Baalspriester in parodistischem Sinne im Tone der katholischen Kirche singen zu lassen, wurde, wie es scheint, bei der Aufführung nur teilweise durchgeführt.

7. Zwei Motetten zu Hans von Rütis „Joseph“, Bern 1538<sup>7</sup>, welche vermutlich beide von Cosmas Alder herrühren. Die dramatische Verwendung in diesem Zusammenhang ist Vermutung<sup>8</sup>.

8. Zwei Tonsätze zu Hans von Rütis „Noe“, Bern 1546, wahrscheinlich ebenfalls von C. Alder<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Vierteljahrsschr. f. MW. VI, S. 214 f.

<sup>2</sup> In der gleichen Handschr. wie Nr. 4, auf Fo. 9—12; die Zugehörigkeit zum plautinischen Stück ergibt sich aus dem Text.

<sup>3</sup> S. oben S. 58 f.

<sup>4</sup> Der gleiche Tonsatz zu diesem Text auf Fol. 16 desselben Heftes. Die Bearbeitung weicht ab von denjenigen von Hofhaimer und Senfl; Liliencron, Vierteljahrsschrift f. MW. III, 1887, S. 373; Moser, Hofhaimer. 1929, S. 124.

<sup>5</sup> Veröffentlicht von E. Bernoulli, Liederbücher, S. 108—110; Refardt, Archiv f. MW. III, 1921, S. 217—219. Aus derselben Quelle wie Nr. 4 und 5.

<sup>6</sup> Refardt, a. a. O., S. 204.

<sup>7</sup> Handschr. der Basl. Univ. Bibl. F. X. 5—9, Nr. 32 und 33. Davon die erste veröffentlicht von Bernoulli, Liederb. S. 104.

<sup>8</sup> Über die Verwendung s. Kap. IX, 3 c. <sup>9</sup> S. Kap. IX, 3 c.

Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts lassen sich anführen:

9. Ein vierstimmiger Satz aus einer lateinischen Schulkomödie „Susanne“, Basel ca. 1574<sup>1</sup>. Die dramatische Verwendung ist ungewiß.

10. Ein zweistimmiges und ein dreistimmiges Stück aus dem „Sant Mauritzen Spiel“ von Johannes Wagner, Solothurn, 1581<sup>2</sup>.

11. Musik von Fridolin Jung zum Luzerner Osterspiel 1583<sup>3</sup>.

12. Drei einstimmige Gesänge zum Freiburger Dreikönigspiel, 1594, von Fridolin Luttlenschlager<sup>4</sup>.

13. Zwei vierstimmige Gesänge zu Christ. Murers „Ecclesia Edesseana . . . . afflicta“<sup>5</sup>.

Johannes Wannemachers Motette „Invidie telum“ könnte ebenfalls zu einer lateinischen Schulkomödie gehört haben<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Enthalten in folgenden Handschriften der Univ. Bibl.: F. IX. 59—62, Nr. 45; F. X. 17—20, Nr. 61; F. X. 21, Nr. 73, Tenor; F. X. 25 u. 26, Tenor und Alt.

<sup>2</sup> Veröffentlicht von W. Nagel, a. a. O., S. 82.

<sup>3</sup> Veröffentlicht von W. Nagel, a. a. O., S. 97 f.

<sup>4</sup> Veröffentlicht von P. Wagner, Freib. Geschichtsblätter X, 1903, S. 89 ff.

<sup>5</sup> Veröffentlicht von W. Nagel, a. a. O., S. 67.

<sup>6</sup> S. Kap. VIII, 4 b.