

ACHIM AURNHAMMER

Melpomene musiziert

Vom Einzug der Oper in das schlesische Schauspiel des Barock

Melpomene musiziert Vom Einzug der Oper in das schlesische Schauspiel des Barock

Musikwissenschaft und Literaturgeschichtsschreibung respektierten lange vermeintlich unverbrüchliche Grenzen zwischen Oper und Schauspiel. So blieben die Vielfalt des Barockdramas und seine Übergänge zum Libretto vernachlässigt. Doch empfiehlt sich ein interdisziplinäres Vorgehen für die Frühe Neuzeit insofern, als einmal die Anfänge der deutschen Oper nur lückenhaft dokumentiert sind,¹ zum andern das Versiegen des deutschen Trauerspiels um 1700 literarhistorisch nicht hinreichend erklärt ist. Vor allem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wandelte sich das deutsche Trauerspiel, insbesondere das Schlesische Kunstdrama, entscheidend: Es öffnete sich über das ›Misch-Spiel‹ hin zum Musikdrama und zur Oper.² Im folgenden möchte ich versuchen, diese ›Veroperung‹ des Schlesischen Kunstdramas exemplarisch zu rekonstruieren.

Die Entwicklung der deutschen Tragödie vom ›vorbarocken Klassizismus‹ eines Martin Opitz (Richard Alewyn)³ zum Schwulststil des Schlesischen Kunstdramas, der sogenannten ›Zweiten Schlesischen Schule‹, hat schon die Barockforschung der 1930er Jahre als ›Veroperung‹ bezeichnet.⁴ Wohl-

- 1 Vgl. Bernhard Jahn/Bodo Plachta, Zur Edition deutschsprachiger Opernlibretti (1660-1740), in: Hans-Gert Roloff (Hg.), Editionsdesiderate zur Frühen Neuzeit, Amsterdam/Atlanta (GA) 1997 [= Chloe. Beihefte zum Daphnis 24], S. 231-245, und Bodo Plachta, Zwischen Musiktheater und Sprechtheater. Zur literaturwissenschaftlichen Begründung einer Edition deutschsprachiger Operntexte des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Walther Dürr u.a. (Hg.), Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht, Berlin 1998 [= Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie 8], S. 147-156, und weiterführend Bernhard Jahn, Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680-1740), Tübingen 2005.
- 2 Bernhard Jahn/Bodo Plachta, Zur Edition deutschsprachiger Opernlibretti, S. 235, plädieren für die Zeit ab 1660 generell für eine »weitgefaßte Definition von Musiktheater«, da die zeitgenössischen Gattungstermini (›Singspiel‹, ›Opera‹) vage blieben, und »von einem kontinuierlichen Übergang vom reinen Sprechtheater bis hin zum musikalisch vollständig [...] vertonten Text« auszugehen sei.
- 3 Richard Alewyn, Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Analyse der Antigone-Übersetzung des Martin Opitz, Heidelberg 1926.
- 4 Paul Hankamer, Deutsche Gegenreformation und Deutsches Barock. Die deutsche Literatur im Zeitraum des 17. Jahrhunderts, Stuttgart 1935, S. 327, konstatiert für das gesamte Barock eine »Bereitschaft zu sogenannter Veroperung« und im Falle Hallmanns eine Ten-

gemerkt: unter ›Veroperung‹ sei nicht die nachträgliche Vertonung von Sprechdramen verstanden, sondern eine bestimmte Tendenz in der Gattungsgeschichte des Barockdramas. Allerdings blieben die Kriterien dieser Veroperung und ihre historische Erklärung eher vage. Insbesondere wurde die politisch-kulturelle Bindung Schlesiens an das Haus Habsburg in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts lange unterschätzt. Der Westfälische Friede von 1648 milderte die konfessionellen Gegensätze,⁵ zudem entschied die Wahl Erzherzogs Ferdinand IV. zum deutschen König im Jahre 1653 den österreichisch-brandenburgischen Konflikt um Schlesien vorerst zugunsten Österreichs. Die politisch-kulturelle Bindung Schlesiens an das Haus Habsburg, die sich in Widmungen und Hommagen der Repräsentanten des Schlesischen Kunstdramas an das Kaiserhaus niederschlägt, scheint mir ein wichtiger, bisher vernachlässigter Grund für die Veroperung zu sein.⁶

denz zum »Veropern des Wortdramas« (S. 318). – Bereits vor der Einführung des Begriffs ›Veroperung‹ hat die ältere Forschung auf das Phänomen der Gattungsmischungen im Barock hingewiesen: Felix Bobertag, *Die deutsche Kunstragödie des XVII. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Litteraturgeschichte* 5 (1876), S. 152-190, hier: S. 158 u. 160, hat Daniel von Czepkos »Pierie« (1636) als »Buchoper« bestimmt, die eine Affinität der Kunstragödie zur Oper andeute, wie auch später »die Tragödie der Schlesier [...] in den achtziger Jahren, gleichsam unfähig, sich ihren eigenen Weg zu bahnen, mit den Erzeugnissen Christian Hallmanns wieder in den breiten und wasserreichen Strom des musicalischen Schauspiels einlenkt« (S. 158). In Hallmanns Stücken diagnostiziert Bobertag »eine Hinneigung zur Oper« (S. 160), bleibt in den Kriterien aber vage. Auch Werner Richter, *Liesekampf 1630 und Schaubühne 1670. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des siebzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1910 [= *Palaestra* 78], S. 398, beobachtet »Hallmanns Neigung zum Opernhaften« und setzt diese in Beziehungen zu Hallmanns Verhältnis zur Wanderbühne, erklärt jedoch eine »allzu umfangreiche[] dichterische[] Würdigung« für unnötig (S. 406). Etwa zeitgleich mit Hankamer erkennt Willi Fleming, Einleitung, in: *Das schlesische Kunstdrama*. Leipzig 1930, S. 52, die Entwicklung einer »opernhaf[en]« Ausdehnung der Reyen zu »allegorischen Zwischenspielen« bei Lohenstein und, verbunden mit einer ästhetischen Abwertung des »Epigonen« (S. 53), vor allem bei Hallmann. Bis in die 1990er Jahre wurde das Schlagwort der ›Veroperung‹ häufiger zitiert, jedoch meist nur im Zusammenhang mit Hallmann und ohne nennenswerten Forschungsfortschritt. Vgl. den Überblick bei Judith P. Aikin, *What Happens When Opera Meets Drama, and Vice Versa?* J.C. Hallmann's Experiment and their Significance, in: *Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Gedenkschrift für Gerhard Spellerberg (1937-1996)*, Amsterdam/Atlanta (GA) 1997 [= *Chloe. Beihefte zum Daphnis* 27], S. 137-158, hier: S. 137f.

- 5 Vgl. Werner Bein, *Schlesien in der habsburgischen Politik. Ein Beitrag zur Entstehung des Dualismus im Alten Reich*, Sigmaringen 1994, S. 103f.
- 6 Zuletzt hat Pierre Béhar, *Der unmögliche Weg zur deutschen Oper im habsburgischen Schlesien*, in: ders./Herbert Schneider (Hg.), *Österreichische Oper oder Oper in Österreich?*, Hildesheim/Zürich/New York 2005, S. 1-14, den Prozeß der Veroperung des schlesischen Dramas vor dem politischen-konfessionellen Hintergrund untersucht. Nach Béhar setzt sich der »schwelende« (S. 1) Konflikt zwischen den protestantischen Dichtern und den katholischen Habsburgern auf der Ebene der Gattungen fort. Während die Dramen Gryphius', Lohensteins, und Haugwitz' nur vordergründig und erzwungenermaßen dem Hause Österreich huldigten, sei die tendenzielle Abkehr von der reinen Oper zugunsten der volkssprachlichen »schlesischen Kunstragödie« als Akt der Auflehnung sowohl gegen den »Einfluß der neulatinischen Tragödie als auch [gegen] den der italienischen Hofoper«

Zugespitzt gesagt: Die Wiener Hofmode überformt die patrizische Geschmackskultur Breslaus.

Bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts sind am Wiener Hof viele theatrale Mischformen von Wortkunst und Musik (Tanzspiel, Roßballett, Wirtschaft, Pastorale), »Kombinationen höfischer Festspiel-Elemente« wie Tanz und Rollenspiel bezeugt.⁷ Erste italienische Opern sind am Wiener Hof bereits vor 1650 nachgewiesen. Die deutschen Barockdichter reagierten auf diese Entwicklung. Opitz selbst verfaßte Opernlibretti (die mythologische Oper *Daphne* nach Rinuccini [Breslau 1627]; die biblische Oper *Judith* [Breslau 1635]), mit denen er der neuen Form den Status und die Stilhöhe eines heroisch-literarischen Dramas verlieh, in dem das Wort den Vorrang vor der Musik hat.

Allerdings unterscheidet sich die italienische Oper am Wiener Hof grundlegend vom Idealtyp des barocken Trauerspiels. Während das Trauerspiel auf den heroischen Alexandriner festgelegt ist, den Chor der antiken Tragödie durch vier Zwischenakte, sogenannte »Reyen«, nachbildet und auf ein tragisches Ende hinzielt, prägen die barocke Oper ganz andere Merkmale: dazu zählen, neben dem gattungskonstitutiven Vorrang des Gesungenen vor dem gesprochenen Wort, eine Vielfalt an Versarten, die offene Form und nummernhafte Szenenfolge, das glückliche Ende (*lieto fine*), theatralischer Prunk, isolierte Affekte, komische Kontrastfiguren, Ballette und Tutti-Finale. Für die Frage nach der »Veroperung« wird neben solchen musikdramatischen Elementen insbesondere zu prüfen sein, inwieweit die Dramatiker sich die »sechs musikalischen Gattungen« zunutze machen, »aus denen« sich nach Werner Braun »eine Barockoper hauptsächlich zusammensetzt: Rezitativ, Arie, Duett/Terzett, Chor, Sinfonie, Tanz.«⁸ Dabei werde ich von Ansätzen bei Andreas Gryphius um die Mitte des 17. Jahrhunderts ausgehen, um dann zu verfolgen,

zu verstehen. Haugwitz' »Lust-Spiel« »Flora«, eine »Synthese von Deklamation, Gesang, Tanz, Malerei und Architektur«, widerstrebe noch stärker der »Veroperung des Dramas«, indem es als »Anti-Oper [...] der Hofkunst eine Alternative zur Oper« bieten wolle. Erst die »Gegenreaktion« (S. 14) des freiwillig zum Katholizismus übergetretenen Hallmann initiiere die Veroperung des Dramas und führe diese zugleich zu ihrem Höhepunkt. Ich werde demgegenüber von einem allgemeinen Einfluß der habsburgischen Opernkultur auf die schlesische Dramatik ausgehen und versuchen, im folgenden eine lineare Entwicklung der Veroperung im schlesischen Drama bereits vor Hallmann nachzuvollziehen. Béhars These eines fundamentalen Unterschieds zwischen Hallmanns Veroperung und Haugwitz' Versuch eines »Gesamtkunstwerk[s]« (S. 11) interpretiert meines Erachtens zu Unrecht durchaus vergleichbare Phänomene entgegengesetzt. Gegen eine einseitige Fixierung auf Hallmann in der Rezeptionsforschung der italienischen Oper sprechen sich auch Bernhard Jahn/Bodo Plachta, *Zur Edition deutschsprachiger Opernlibretti*, S. 234, aus.

7 Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1981 [= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 4], S. 55.

8 Ebd., S. 94. Da über die szenische Realisation der Dramen wenig bekannt ist und etwaige Vertonungen kaum überliefert sind, bleibt der Nachweis der Veroperung leider allein auf den Text angewiesen und daher in mancher Hinsicht hypothetisch.

wie die bedeutendsten schlesischen Dramatiker der zweiten Jahrhunderthälfte, nämlich Haugwitz, Lohenstein und Hallmann, diese Ansätze fortführten und zum Einzug der Oper in das Sprechtheater beitrugen.

1. Opernästhetische Aspekte in den Dramen des Andreas Gryphius

Bei Andreas Gryphius sind Tragödie und Oper noch deutlich getrennt. Gryphius war durchaus von der Opernästhetik affiziert und hat mit dem *Verliebten Gespenst* (»Gesang-Spil« [für die Hochzeit des Herzogs Georg III. zu Liegnitz und Brieg mit Pfalzgräfin Elisabeth Maria Charlotte], 1660), dem *Piastus* (»Lust- und Gesang-Spiel« [zur Geburt eines Piastenprinzen], 1660) und der *Majuma* (1653) ganz für die Musik gemachte Werke verfaßt. Nicht zufällig sind diese opernhafte Bühnenwerke des Andreas Gryphius Gelegenheitsdichtungen zu höfisch-politischen Anlässen. So feierte Gryphius die Königskrönung Ferdinands IV. 1653 mit dem »gesangsweise vorgestellet[en] Freuden-Spiel« *Majuma*, welches das Melodrama in Deutschland stilistisch aufwertete. Gryphius mythologisiert darin den Westfälischen Frieden zum Sieg der Blumengöttin Chloris über Mars, eine Handlung, die der Auftritt eines Kriegsinvaliden und die Huldigung auf Ferdinand IV. realistisch konterkarieren.

Aber auch in den Tragödien finden sich schon beachtenswerte musikdramatische Elemente. Dazu zählen vor allem die Reyen, die mindestens teilweise vertont waren. Darauf deuten die liedhaften kurzversigen Strophenformen und einzelne Szenenanweisungen hin. So heißt es am Ende der Zweiten Abhandlung des *Papinianus* (1659): »Themis steigt unter dem Klang der Trompeten auß den Wolcken auff die Erden«. Nachdem sie ein sechsstrophiges Klagelied singt,⁹ »steiget« die *Dea ex machina* »unter dem Trompeten-Schall wider in die Wolcken«.¹⁰ Der Instrumenteneinsatz charakterisiert die unparteiische Göttin, denn hergeleitet von den Posaunen des Jüngsten Gerichts sind Trompeten ein Attribut der Gerechtigkeit.

Andreas Gryphius lockerte auch schon vereinzelt die Bindung des Trauerspiels an den Alexandriner. In der *Catharina von Georgien* (1657) sprechen beispielsweise sowohl der Tyrann Chach Abas als auch die Märtyrerin Catharina zwei heterometrische Strophenmonologe. Bedeutsamer noch für die Veroperung des schlesischen Sprechdramas sind die Übergriffe der opernähnlichen Reyen auf das Bühnengeschehen (Akteöffnung). So entläßt *Leo Armenius* (1657) in III 1 seinen Vertrauten Papias und verlangt nach Musik:

⁹ Zur Strophenform vgl. Horst Joachim Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen*, Tübingen/Basel² 1993, Nr. 6.4: Sechszweiler aus jambischen Dreiebern im Schweifreim mit männlich schließenden Reimpaaren und weiblichem Reim der verklammernden Verse 3 und 6.

¹⁰ Zit. n. Andreas Gryphius, *Dramen*, hg. v. Eberhard Mannack, Frankfurt a.M. 1991, S. 354-356. Nach dieser Ausgabe auch die folgenden Gryphius-Zitate.

LEO. Entweiche. ruffe du die Sänger vor die Thür.
 Wir wundschen uns allein! O kummerreiches Leben!
 [...]

 [...] Wir schweben auff der See.
 Doch wenn die grimme Fluth den Kahn bald in die Höh'
 Bald in den Abgrund reißt! und in den Haven rucket
 Wird an der rauhen Klipp' ein grosses Schiff zustucket.

Violen.

Unter wehrendem Seitenspill und Gesang entschlift Leo auff dem Stule sitzend.

Es folgen acht Kreuzreimstrophen in *Vers communs*, die »Reyen der Spilleute und Sänger«, bevor wieder »Violen« erklingen, die von einer »trawer Drompette« übertönt werden, welche die Erscheinung eines Rachegeistes einleiten.¹¹ Die Bühnenmusik ist in dieser Szene inhaltlich motiviert: Sie dient der Wiederherstellung seelischer Harmonie, doch scheitert der Versuch ebenso wie in der bedeutsamen Szene II 1 aus *Cardenio und Celinde* (1657). Dort singt die liebeskranke Celinde ein Lied zur Laute, dessen vier sechsversige Strophen (jeweils fünf trochaische Vierheber, die ein sechshebiger Vers abschliest) eine bekannte Liedstrophe variieren, bevor sie das Instrument – ein Spiegel ihrer zerbrochenen Seele – zerschlägt.¹² Doch gebraucht Gryphius Bühnenmusik und Instrumentensymbolik, sieht man von den Reyen ab, zurückhaltend in seinen Tragödien.

2. Haugwitz' opernhafte »Misch-Spiel«

August Adolph von Haugwitz (1647-1706), deutlich von Gryphius geprägt, erweitert die Gattungsgrenzen des Trauerspiels hin zur Oper. So bearbeitete Haugwitz in den 70er Jahren den *Ibrahim-Bassa*-Stoff (Scudéry, Zesen), von Lohenstein noch als Trauerspiel gestaltet, zu einem »Misch-Spiel«.¹³ Diese Gattung erklärt Haugwitz mit der glücklichen Entwicklung des Titelhelden, des »Bethorten« zum »Bekehrten Soliman«. Nachdem der türkische Sultan Soliman die Geliebte seines Freundes und Groß-Vezirs Ibrahim Bassa nicht für sich zu gewinnen vermag, wird die Hinrichtung des Liebespaares beschlossen.

-
- 11 Tarasius ist ehemaliger Patriarch von Constantinopel. Als Leo von der gespenstischen Vision geängstigt erwacht und nach der Zeit fragt, erklärt ihm ein Trabant: »Die Burgtrompette bläst jetzt aus die sechste Stunden« (ebd., S. 66).
- 12 Die Folge der Strophen 3 und 4 wechselt von der Erstausgabe 1657 zur Ausgabe letzter Hand 1663. Vgl. Peter Michelsen, »Wahn«. Gryphius' Deutung der Affekte in »Cardenio und Celinde«, in: A. v. Bormann (Hg.), *Wissen aus Erfahrung. Werkbegriff und Interpretation heute*, FS Herman Meyer, Tübingen 1976, S. 64-90, hier: S. 77 mit Anm. 24.
- 13 Auch vor dem Hintergrund der zahlreichen zeitgenössischen Turkenopern ließe sich nach Bernhard Jahn/Bodo Plachta, *Zur Edition deutschsprachiger Opernlibretti*, S. 244, »eine Verbindung« von der deutschsprachigen Oper »zur Dramenproduktion der Schlesier ziehen.«

Schließlich siegt aber die »Vernunft nach ausgestandenen Gemüths-Kampffe [über die] Begierden«,¹⁴ und Soliman schenkt den Liebenden die Freiheit. Entsprechen Konstellation und Form dem barocken Tyrannendrama, so stellt das glückliche Ende das Gattungsmuster auf den Kopf.

Neben dem *lieto fine* und der Konzentration des Personals auf wenige Hauptrollen gibt es noch weitere Anzeichen dafür, daß der »Soliman« zur Oper tendiert. Zwar hält Haugwitz grundsätzlich am heroischen Alexandriner fest, doch finden sich in dem Drama mehrere Liederlagen und madrigalische Rezitativ-Partien: So beginnt das Stück mit einem Chor in fünfzeiligen Strophen, trochäischen Vierhebern, den die christliche Minderheit am Sultanshof in Istanbul anstimmt (I 1, V. 1-20). Später singt der Markgraf zur Laute ein strophisches Liebeslied.¹⁵ Und ein Brief Ibrahims (III 3, V. 266-283) mischt den Alexandriner mit Kurzversen zu einer leichten Liedstrophe. Freilich weicht Haugwitz nur ausnahmsweise vom Alexandriner ab. Der Verswechsel ist entweder als Zitat motiviert (IV 1, V. 346-349) oder er hebt eine pathetische Stelle hervor, etwa wenn Isabella sich für die Treue bis in den Tod entscheidet (IV 2, V. 176-181) oder wenn im Schlußduett Ibrahim und Isabella Solimans Großmut preisen (V 4, V. 316-321).

Während die Instrumentation vage bleibt, kennzeichnet Haugwitz die Gesangspartien ausdrücklich und bezieht Musikeinlagen in die Handlung ein. Dabei dient Musik der allegorischen Konkretion innerer Vorgänge: So erscheint in der vierten Szene des vierten Aufzugs, »Soliman in der innern Scene auff einem Stuhle schlummernd/ unterdessen wird von den Reihen der Tugenden so umb den Stuhl herumb tanzten« ein Lied »gesungen«, das den Gewissenskonflikt Solimans veräußerlicht. Außerdem kommentiert die Musik die Handlung: So ertönt während Ibrahims »Trauer-Mahl-Zeit« ein antitürkisches Lied (IV 5, V. 247-264). Schließlich fällt auf, daß ausnahmslos Chöre die Reyen bilden, die die Affekte der Hauptpersonen musikalisch ausmalen, und daß die »reinen« Sprechpartien gegenüber dem klassischen Trauerspiel reduziert sind – extrem im zweiten Akt, in dem die Gesangspartien etwa zwei Fünftel des Textes ausmachen. Dies führt zum Befund eines musikalischen Dramas, das die Türkenoper vorwegnimmt.

14 Zit. n. August Adolph von Haugwitz, *Obsiegende Jugend oder der bethörte doch wieder bekehrte Soliman*, in: A. A. von Haugwitz, *Prodromus poeticus, oder: Poetischer Vortrab*, hg. v. Pierre Béhar. (Dresden: Bergen 1684) Tübingen 1984, S. [1]-112, hier: S. [8].

15 Haugwitz modifiziert hier eine traditionelle Kirchenliedstrophe (I 1, V. 123-146). Die jambische Schweifreimstrophe ist in Vers 3 und Vers 6 jeweils um einen Versfuß verlängert. Siehe Horst Joachim Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen*, Nr. 6.2.

3. Lohensteins Operntendenzen

Auch Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683) gibt in seinen sechs Trauerspielen der Tendenz zur Oper nach. Die Forschung hat seine selbständigen Reyen, meist allegorisch-mythologische Intermedien in sangbaren Versarten, zu Recht als »Miniaturoper« bezeichnet. In den Aufzügen werden repräsentative Trauerfeiern und exotische Tempelszenen inszeniert, die Bühnenmusik nahelegen, zahlreiche madrigalische Geisterszenen lassen ebenso auf Rezitative schließen wie die madrigalischen Eröffnungen der beiden »Türkischen Trauerspiele« durch Allegorien (Asien und Bosphorus). Explizit weist Lohenstein in seinen Dramentexten jedoch nur selten den Einsatz musikalischer Mittel vor, so wenn *Ibrahim Bassa* bei seiner stillen Henkersmahlzeit vom Sultan Soliman begnadigt wird, dessen unverhoffte Ankunft »Trompeten« ankündigen (III 2).¹⁶ Wenn ein »Reien der Sänger« Soliman mit elegischen Vierzeilern (jambischen Fünfhebern, FRANK 4.100) in den Schlaf singt (V 3, V. 105-132), läßt dies freilich auch ohne ausdrücklichen Hinweis auf Bühnenmusik schließen.

Ebenfalls zur Oper führt schließlich der von Lohenstein etablierte Schlußreien. Denn vier seiner sechs Trauerspiele¹⁷ weisen einen fünften Reien auf, der meist panegyrischen Charakter hat und das Haus Habsburg als Erben vergangener Großmächte feiert. So preist der Schlußreien der *Sophonisbe* Kaiser Leopold I. anlässlich seiner Verlobung mit der spanischen Infantin Margarita (aufgeführt im Jahre 1666).¹⁸ Dem Kaiser und seiner zweiten Gemahlin Claudia Felicitas huldigt der Schlußreien des *Ibrahim Sultan* (1673), den Lohenstein dem Kaiser gewidmet hat.¹⁹ Diese Schlußreien laden zu einer musikalischen Interpretation ein und bescheren den Trauerspielen ein opernhafte *lieto fine*.

4. Hallmanns Sprechoper

Am augenfälligsten spiegelt das dramatische Werk des Johann Christian Hallmann (um 1640-1706/1716) den Einzug der Oper in das Sprechtheater wider. Von Hallmanns Dramen, die dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts

16 Zit. n. Daniel Casper von Lohenstein, *Türkische Trauerspiele*, hg. v. Klaus Günther Just, Stuttgart 1953, S. 52.

17 »Epicharis« und »Ibrahim Bassa« bilden die Ausnahme.

18 Vgl. Klaus Günther Just, Daniel Casper von Lohenstein. Leben und Werk, in: *Türkische Trauerspiele*, S. XXII.

19 Vgl. ebd., S. XXIV. Außerdem verfaßte Lohenstein das Festgedicht für den Hof zu Brieg; vgl. ebd., S. XXIV. Am 10. März 1674 wurde Lohenstein als Abgeordneter der Stadt Breslau von Kaiser Leopold I. eine Audienz gewährt. Vgl. ebd., S. XXVI.

entstammen, sind zehn gedruckt auf uns gekommen.²⁰ Hallmann suchte – als freischaffender Literat auf Mäzene und Protektoren angewiesen – die Förderung durch den Wiener Hof. Die zwei venezianischen Opernlibretti, die er übersetzt hat (*Heraclius* [Prosa] von Niccolo Beregani [1671], *Adelheide* von Pietro Dolfino [1672, übers. 1684]),²¹ bekunden seine Orientierung an der Hofoper. Doch zeigt sich diese Neigung auch in der Gestaltung seiner eigenen Werke unübersehbar.

In seinen Dramen nimmt Hallmann die Dominanz des unsangbaren Alexandriners deutlich zurück. Zwar betont Hallman in der Vorrede zur *Urania*, er bleibe bei »der längsteingeführten/ allenthalben üblichen und wohlgegründeten Schreib-art«²² des Alexandriners, doch variiert er ihn diesem Vorsatz zum Trotz in allen Stücken. So lockert er bisweilen den üblichen Paarreim (*Theodoricus* IV 5), indem er den Alexandriner kreuzweise reimen läßt (*Urania* I 5 u. V 4) oder in eine Schweifreimstrophe nach französischem Muster überführt; bisweilen tauscht er den Alexandriner in derselben Szene gegen eine sangbarere Versart ein wie den *Vers commun* (*Urania* III 1). Die bedeutsamsten Abweichungen vom Alexandriner stellen madrigalische Verse und verschiedene Liedstrophen dar. Sie beherrschen häufig komplette Szenen und verleihen Hallmanns Dramen eine opernhafte Versvielfalt.²³

a. Rezitativ

Die madrigalischen Verse erscheinen hauptsächlich in Monologen. Dies kennzeichnet sie in ihrer dramatischen Funktion als Rezitative. Denn sie sind als

-
- 20 Fünf weitere Dramen wie »Alexander Magnus« (Werner Richter, *Liebeskampf* 1630 und *Schaubühne* 1670, S. 357-367), »Laodice« (ebd., S. 367-376), »Paulina« (ebd., S. 376-384), »Ariaspes« (ebd., S. 386-392), »Salomon« (ebd., S. 392-397) kennen wir nur als Szenare zu Breslauer Aufführungen aus den Jahren 1700 und 1704.
- 21 Sie kommen aus methodologischen Gründen nicht zur Sprache. Unberücksichtigt bleiben auch die Szenare, da sie sich mit den vollständig überlieferten Originaldramen nicht ohne weiteres vergleichen lassen. Zwar hat Hallmann seine Dramen im Jahre 1704 als »Opern« aufführen lassen und die »Catharina« im Untertitel ausdrücklich als »Musicalisches Trauer-Spiel« bezeichnet; doch dürfen diese Bezeichnungen – wie schon Werner Richter, *Liebeskampf* 1630 und *Schaubühne* 1670, S. 174ff., in seiner Hallmann-Studie bemerkt – nicht überbewertet werden, da ihnen kein normatives Gattungssystem mehr zugrunde liegt. Dies erlaubt uns andererseits, Hallmanns Dramen als Gesamtkorpus zu untersuchen, ohne im einzelnen zu differenzieren.
- 22 Johann Christian Hallmann, *Sämtliche Werke*, hg. v. Gerhard Spellerberg, Bd. 3, T. 1, Berlin u.a. 1987, S. 9. Nach dieser Ausgabe auch die folgenden Hallmann-Zitate.
- 23 So auch Judith P. Aikin, *What Happens When Opera Meets Drama*, S. 153, in Bezug auf Hallmanns »Catharina«: »In spite of the lack of arias, what makes Catharina »operatic« and might make it suitable for musical presentation is the preponderance of madrigalic verse.« Auch aufgrund des geringen Umfangs und der vergleichsweise geringen Anzahl reflexiver und deklamatorischer Passagen hält es Aikin für möglich, daß die »Catharina«, ebenso wie das Hochzeitsstück »Adonis und Rosibella«, für eine Aufführung an der Wiener Hofbühne bestimmt war (vgl. S. 157).

Reflexions- oder Entscheidungsmonolog der Protagonisten in die Handlung integriert und übermitteln so als ›Ausdrucksrezitativ‹ affektische Gestimmtheit, etwa wenn sich die Titelheldin *Catharina* in ihren Tod schickt (III 3). Dieselbe *Catharina* liefert aber auch ein Beispiel dafür, daß Rezitative nicht nur expressiv, sondern auch dramatisch eingesetzt werden. So wird Catharinas Attentat auf ihre Rivalin Anna Bolena rezitativisch inszeniert. Typisch sind die madrigalischen Rezitative vor allem für die Geisterszenen. Das Geisterrezitativ geht auf Andreas Gryphius (*Leo Armenius*) zurück, doch ausgeschlachtet hat es erst Hallmann. In jedem seiner Dramen kommt mindestens eine Geisterszene vor, in der *Catharina* sind es gar deren drei. Die Geister repräsentieren Traumgesichter: Sie erscheinen dem schlafenden Protagonisten und bestärken den Märtyrer durch Sprechgesang, während sie dem Tyrannen mit Rache drohen.

b. Arie

Den Rezitativen folgen häufig gesungene Liedstrophen. Diese Arien sind noch so vers- und strophenreich, daß man sich ihre Vertonung gewiß nicht ausladend vorstellen darf. Einfache Melodien ohne längere Wortwiederholungen werden die Regel gewesen sein, denn typisch für Hallmanns Strophenarien wie für die damalige Opernarie ist ihre Ritornello-Form. Daß Hallmann diesem Vorbild folgt, zeigt etwa die Szenenanweisung in *Antiochus und Stratonica*, derzufolge der von Liebe gequälte König Antiochus nach seiner Laute verlangt. »Biß wir uns was erquickt durch selbst gesetzte Lieder« (II 4, V. 188).

Der innere Schauplatz eröffnet sich/ und stellet eine lustige Höhle vor. ANTIOCHUS singet in die dazu gespielte Laute folgendes Liedchen sehr beweglich [bewegt] nebst untergemischtem Ritornello von submissen Violen di Gamba & di Braccio und einem Stort.

Die Arie besteht aus fünf kreuzweise gereimten *Vers communs*-Strophen. Deren Schluß evoziert als Refrain jeweils wie ein Echo den Namen der Geliebten, der auch die Folgestrophen eröffnet und somit zyklisch rahmt. Ein als Vorwie Nachspiel fungierendes Ritornello, das Gamben, Bratschen und ein Stort bestreiten, lockert die Strophenfolge auf und vertieft mit der instrumentalen Variation der Singstimme die Stimmung der Arie. Auch wenn Ritornello-Partien nicht eigens bezeichnet sind, lassen Formulierungen wie »singet in die darzwischen gespielte Violen di Gamba« (*Adonis und Rosibella* I 6) oder Szenenanweisungen zwischen den Strophen wie im Falle von Ferdinands Abschiedsarie (*Liberata* V 2) auf eingeschobene Instrumentalstücke schließen. Neben solchen mit einem Instrumentalensemble versehenen Ritornello-Arien finden sich in Hallmanns Dramen aber auch liedähnliche Arien mit nur einem Begleitinstrument. So singen in dem Pastorale *Adonis und Rosibella* (III 4) vier Schäfer einzeln und als Quartett eine Strophe »in die dazu gespielte Violen

di Gamba«. Eine derart sparsame musikalische Begleitung entspringt sicher keinem musikästhetischen Affront gegen die italienische Oper, wo sich die konzertante *Da capo*-Arie mit wenig Text durchsetzt. Vielmehr trägt sie der typisch deutschen Ausprägung der Opernarie Rechnung; zur stropfenreichen Lied-Arie tendieren übrigens nicht nur die deutschsprachigen Barockopern, sogar »die Italiener in Wien hielten am einfachen Stropfenlied fest.«²⁴ Hallmanns Arien sind, unabhängig ob Ritornello-Arie oder *unisono* begleitetes Lied, meist in die Handlung integriert.²⁵ Sie erfüllen drei unterschiedliche Funktionen: erstens Beruhigung, zweitens affektische Hingabe und drittens Verklärung.

Zunächst: Als »Nachtliedgen« oder »Schlafliedgen« vermitteln Arien die visionären Geisterrezitative. Hierbei werden Potentaten wie Theoderich oder Herodes in den Schlaf gesungen.²⁶ Auf die beruhigende Wirkung der Musik – selbst Orpheus schläfert mit seiner Musik in Monteverdis Oper den Fährmann Charon ein – setzen auch Priester und Ärzte. So singt der Priester Terpander den König Seleucus mit einer Ritornello-Arie in den Schlaf, in dem dieser die gewünschte Orakel-Stimme vernimmt (*Antiochus und Stratonica* V 1). Und der Arzt Erasistratus verordnet dem melancholischen Prinzen eine Musiktherapie:

ERASISTRATUS. [...] Geist/ Seele/ Sinn und Hertz
Jst nur im Printzen krank. Drum ist hier sehr vonnöthen/
Durch liebliche Music den Sorgen-Wurm zu tödten/
Weil derer Wunder-Krafft biß an die Sternen steigt.

STRATONICA. Sehr woll Es werde stracks den Sängern angezeigt/
Daß sie das Seyten-Spiel mit höchster Anmuth rühren.

NB. *Hier wird auffß lieblichste musiciret; Erasistratus bleibet inzwischen bey dem Printzen; Stratonica aber gehet mit Seleuco auff und nieder/ da dann der Printz seine Gemüths-Regungen gegen der Königin trefflich merken läst.*
[Folgt Lob der Musik]

STRATONICA. Die Würckung ist schon dar: Der Printz
wil schlummern ein. (V 3)²⁷

Daneben sind affektgeladene Szenen, vor allem Momente geistlicher Hingabe, als Arien gestaltet. Solche Gebetsarien werden durch die stereotype

24 Vgl. Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, S. 102, nach Egon Wellesz, *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660 bis 1708*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 6 (1919), S. 5-138, hier: S. 115.

25 Zu den Ausnahmen gehört eine Lobesarie auf die Arzneikunst in »Antiochus und Stratonica«.

26 Vgl. auch »Theodicus« V 5 [ohne Sänger- und Instrumentationsangabe] und »Mariamne« IV 1 [Regieanweisung: »Von einem Discantisten gesungen nebst beygefügetem Ritornello von etlichen Violen di Braccio, Violen di Gamba und einem Stort«].

27 Die Musik kann, wie das Beispiel zeigt, ihre heilende Wirkung auch ohne Liedtext entfalten. So singt die Schäferin Rosibella erst »in die darzwischen gespielte Violen di Gamba« ihre Ritornell-Arie, bevor »hiernach [...] eine liebliche und gleichsam entfernte Music von etlichen Lauten gehöret [wird] / worüber Rosibella einschlummert« (*Adonis und Rosibella*, I 6).

Szenenanweisung »singt kniende« angezeigt. Allein in dem Pastorale *Adonis und Rosibella* findet sich in jedem der fünf Akte ein »kniend« gesungenes Gebet. In der letzten Arie wird gar mehrfach gekniet und aufgestanden. Schließlich dienen die Arien der Verklärung: Dies gilt besonders für die Epiphanien paganer Gottheiten oder der himmlischen Engel und Engelschöre, wie sie Hallmann etwa in der *Liberata* verwendet (III 9 u. V 3).

c. Duett, Terzett, Chor

Während von den übrigen gesanglichen Merkmalen der Barockoper Duette und Terzette zwar vorkommen, quantitativ aber nicht so sehr ins Gewicht fallen, gewinnen chorische Partien, vor allem in den Schlußszenen, an Bedeutung. So schließt beispielsweise *Antiochus und Stratonica* mit einem Ritornell-Chor der »zwölf Syrier«, der von »lustigen Violinen/ nebst Trompeten und Paucken« begleitet wird (V Reyen). Besonders zahlreich sind chorische Partien in *Adonis und Rosibella*.²⁸ Exemplarisch genannt sei hier das Ende der »Musicalischen Application«. Darin wird in ein Duett von Venus und Hymen die refrainartige, chorische Antwort »alle[r] Anwesenden« integriert. Mit Bezug auf den Anlaß des Stückes, der Hochzeit von Kaiser Leopold mit seiner Claudia, lautet dieser fünfmalig wiederholte Chor »Es müsse Leopold auf lauter Rosen gehen/ und stets Feljctas Sein Göttlich Hauß erhöhen«. Auch in *Heraclius* entspringt die chorische Schlußszene einem Duett. Im Anschluß an den Zwiesegang von Theodosia und Honoria heben wiederum »alle Anwesenden« zu einem dreifach gesungenen »Es leb' Heraclius und Theodosia, zugleich auch Siroë nebst Honoria« an.²⁹

d. Instrumentation

Im Unterschied zu den früheren schlesischen Dramatikern befließt sich Hallmann einer differenzierten und charakteristisch eingesetzten Instrumentation. Die Streichinstrumente reichen von den Lautentypen Theorbe [= Erzlaute] und Angelicka zu den Streichinstrumenten Viola di Gamba, Viola di Braccio, Viola d'Amour zur Violine, an Blasinstrumenten finden wir Posaune, Trompete, Flöte, Jagdhorn, Krummhorn, Stort und Schalmey, während Trommeln und Heerpauken die Schlaginstrumente ausmachen. Wie sehr

28 Die »Musicalische Vorbereitung« sowie nahezu alle »Musicalischen Schlus-Reyen« enthalten chorische Partien. Eine Ausnahme bildet der »Musicalische Schlus-Reyen« nach Akt II. Hier singen Liebe, Einbildung und Zorn stattdessen ein streiterisches Terzett. Abseits der Reyen kommen zwei Chöre von Daphnis, Aretine, Corydon und Galathaea (II 6 u. III 4) und ein Duett von Adonis und Venus (III 1) vor.

29 Eine weitere chorische Partie findet sich in »Urania« (V 3). Der Ritornell-Chor der Mohren in »Antiochus und Stratonica« (III 3) wird weiter unten noch erläutert. »Adelheide« (III 22) schließt mit einem Duett von Adelheide und Gisella. Außerhalb der Schlußszenen sind in »Urania« (IV 4) und »Heraclius« (II 4) Duette vorhanden.

Hallmann bei seiner Instrumentation der Arien und stummen Szenen an der Symbolik des Klangs gelegen war, zeigt sich in dem affektbezogenen Einsatz. Den triumphalen Schlußchor der himmlischen Engelsscharen in der *Sophia* begleiten »Violinen/ Trompeten und Heerpaucken« (V Reyen); mehr noch als die traditionellen »Posaunen und Flöten«, die zuvor die Allegorie der Christlichen Kirchen untermalen, verweisen sie auf militärischen Triumph und Jüngstes Gericht (*Sophia*, IV Reyen). Wenn die Bitt-Arie, die Silvander »nebest seinen Jägern und Pauren« an die Göttin Diana richtet, von einem »Ritornello in Violinen/ Krumb-Hörnern/ und Schallmeyen« untermischt ist, dann wird musikalisch die jagdlich-bäuerliche Sphäre abgebildet (*Adonis und Rosibella*, I 4). In den Lamentoszenen, die Hallmann als »Traur-Musik« oder »lamentirliche Musik« bezeichnet, dominiert die Viola di Gamba mit ihrem Trauerton, teilweise wird sie auch zusammen mit der Viola di Braccio verwandt (*Adonis und Rosibella*).

e. Ballett

Noch ein weiteres Opernmerkmal findet in Hallmanns Dramen regen Gebrauch: das Ballett. Es muß nicht in die tanzfreudigen Reyen abgedrängt sein, wie das Jägerballett im *Heradius* oder das Bauernballett in *Adonis und Rosibella*, sondern kann auch in die Handlung eingebettet sein wie die afrikanische Tanzgruppe, die das Herrscherpaar Antiochus und Stratonica auf der Bühne unterhalten soll: »*Fünff Mohren mit Kastanetten erscheinen/ welche/ ehe sie tanzten/ folgendes Liedgen nebst beygefügetem Ritornello von Violinen/ Trompeten und Heerpaucken/ singen.*« (III 3).

Es folgt ein fünfstimmiger Ritornell-Chor, der mit einer Aufforderung zum Tanz schließt: »*Indem lieblich zum Ballet praeambuliret, auch zum Tantz ein Anfang gemachet wird/ beginnet der König zu raasen*« und das Mohrenballett des Saales verweist. Zu solchen handlungsintegrierten Balletten zählt auch der Totentanz, mit dem Kaiser Hadrian die spröde Sophia gefügig machen will: Nachdem er Sophia die drei Köpfe ihrer enthaupteten Töchter zur Mahlzeit offeriert, kündigt er ihr einen »wolgezierten Tantz« an. Auf seinen Befehl, »die Seiten zu rühren«, »*erscheinen zwey Todte mit Pfeilen/ welche ein höchsttrauriges Ballet nebst untergemischten grausamen geberden die Sophie tanzten*« (V 2).

Daneben finden sich zahlreiche Balletteinlagen in den Reyen, die Hallmann ganz im Geschmack der Zeit zu Miniaturoperen gestaltet. In mythologischen Zwischenspielen, Allegorien und besonders in den Schluß-Reyen, die das Haus Habsburg preisen, kann er ohne Rücksicht auf Handlungslogik seinen Opernneigungen frönen. Meist folgen die Reyen der melodramatischen Folge von Wechselgesang, Solo-Arie und abschließendem Ensemble.³⁰

30 Vgl. Kristine Krämer, Johann Christian Hallmanns Trauer-, Freuden- und Schäferspiele. Die Bedeutung des Fortuna-Konzeptes für die Vermischung der Dramenformen des Barock, Diss. Berlin 1980, S. 136.

f. Pantomime

Dem Ballett verwandt sind die Pantomimen, die Hallmann »stille Vorstellungen« nennt. In solchen Pantomimen werden historische oder mythologische *Exempla* im Bühnenhintergrund dargestellt, die im Auftritt auf der Vorderbühne erwähnt werden. Neben dieser augenfälligen Inszenierung der mythologischen Argumente können die Pantomimen auch vor- und nachzeitige Situationen des Dramengeschehens vor Augen führen. So prophezeit der »Geist der Königin Catharinae« dem englischen König Heinrich VIII. zwölf unglückliche Geschehnisse aus der Geschichte des englischen Königshauses bis zur Enthauptung Karls I., die sämtlich als »stille Vorstellungen« auf der Hinterbühne inszeniert werden (*Catharina* V 6). Besonders eindrucksvoll wirkt die Kombination dieser stillen Vorstellungen mit den Ritornelli des Männerchores, der das Schauspiel *Antiochus und Stratonica* beschließt und den glücklichen Ausgang der Dreiecksgeschichte durch lebende Bilder verbürgt.

g. Komische Person

Auch in der Handlungsführung macht Hallmann deutliche Zugeständnisse an den Operngeschmack. So trägt er dem Ideal des *lieto fine* Rechnung, wenn er das Märtyrerdrama *Liberata* mit der aufrichtigen Reue des tyrannischen Vaters schließt oder die Rivalität zwischen Vater und Sohn um dieselbe Frau glücklich enden läßt. Mit dieser Tendenz zum neutralen Schauspiel einher geht die Einführung einer Komischen Person, wie sie für die italienische Oper am Wiener Hof schon vor der Mitte des 17. Jahrhunderts typisch ist. Die italienische Provenienz seiner komischen Personen macht Hallmann mit seiner Namengebung deutlich. So heißt der »Kurtzweilige Diener« eines vornehmen Schäfers nicht zufällig Scaramuza. Und die im Personenverzeichnis des Trauerspiels *Liberata* nicht aufgeführte Komische Person Pollio Asinius teilt mit dem berühmten römischen Konsul nicht nur den Namen, sondern auch die Heimat: Rom. In seiner Rede *Ad Spectatores* erklärt er den Zuschauern, daß er in einem Trauerspiel eigentlich nichts zu suchen hat:

Signori Illustrissimi! Io son Romano. [...] Mio nome e Pollio Asinio [...]. Sie wundern sich nicht, daß ich alß ein kurtzweiliger Hoff-Bedienter des Königes Alphonsi mich so sparsam sehen lasse; Denn bey traurigen Sachen müssen derogleichen Personen/ wie ich bin/ nur wie die Würtze in der Speise gebrauchet werden. Die Ursach aber warumb ich mich presentire/ haben die erschrocklichen Begebenheiten dieses Hofes causiret: Denn hir wird bald einer verbrennet/ bald ersäuffet/ bald mit Pfeilen erschossen/ bald mit dem Beile des Kopfes kurtzer gemacht/ bald gehencket/ bald gerädert und was des Scharff-Richters Ingeniosität etwan nur ersinnen kan/ meisterlich practiciret. So sind auch meine Tractamente [...] schlecht beschaffen [...]. (V 5)

Doch erfüllt die knappe deutsch-italienische Narrenrede des Pollio Asinius im Schlußakt ihre Funktion: Sie bricht die tragische Illusion des Dramas und stimmt die Zuschauer auf ein gutes Ende ein.

h. Theatralische Effekte

Hallmanns Dramatik lebt von szenischen Kontrasten wie Prunksaal und Gefängnis.³¹ Die effektvollen Veränderungen des Schauplatzes ergänzen Verkleidungen und Verdopplungen. So treten manche Personen zweifach auf, als Traumvisionen oder – im Falle von Märtyrern – in verklärter Gestalt als himmlische Erscheinungen. Die Verdopplung kann aber auch inszeniert sein, wie im Falle des verliebten Schäfers Infortunio, der – eine pastorale Variation des Amphitryon-Stoffes – als Doppelgänger von Uranias Gemahl um die Liebe Uranias wirbt. Mehr noch gilt Hallmanns Vorliebe galanten transvestitischen Verkleidungen, von denen die Barockoper überbordet ist, übrigens auch die von Hallmann übersetzten Libretti (*Adelheide* und *Heracius*). Die *Liberata* ist ein charakteristisches Beispiel dafür: Dort werden zwei Buhler Liberatas als »verlarvte Mohren« aufgegriffen, und Juliana, »eine römische Prinzessin« agiert »im Pagen-Habit unter dem Namen Infortunio«, um ihrem Geliebten Ferdinand nahe zu sein, der sie aber nicht wiederliebt, sondern der Liberata verfallen ist. Der vermeinte Page Infortunio/Juliana ist nun den Nachstellungen einer Hofdame ausgesetzt: Eine schwüle Verführungsszene bildet den Höhepunkt des transvestitischen Geschlechtsrollentausches, der sich auch in der Stilisierung Liberatas zur Amazone widerspiegelt: Liberata vertreibt den zudringlichen Arimantes mit dem Säbel, den sie ihm entwendet hat, und droht: »Willst du ein Holofern/ so werd' ich Judith seyn.« (III 11, V. 486)

Wie sehr Hallmanns Dramenästhetik die Wiener Hofoper imitiert, zeigen schließlich die vielen spektakulären Theatereffekte, die die Möglichkeiten barocker Bühnentechnik ausschöpfen. Hallmann liebt nicht nur den Theaterdonner: Fast alle Geister – und an ihnen herrscht bei Hallmann kein Mangel – »verschwinden unter Donner und Blitzen« (*Liberata*, V 7) oder »mit einem knallenden Feuerwerck« (*Theodoricus*, V 5), so daß Hallmann bei tröstenden Trauergeistern eigens vermerkt: »verschwinden ohne Knallen« (*Catharina*, IV 2). Hallmann erweitert nach dem Vorbild der Maschinenoper das Bühnengeschehen auch vertikal: So schießen Furien »aus der Erden mit Donner und Blitzen hervor« (*Antiochus und Stratonica*, IV Reyen) oder aus dem »helleuchtenden Himmel [lassen] sich vier und zwanzig Engel nebst einem prächtigen Triumphs-Wagen/ vielen Fackeln/ Kronen und Palmzweigen auf die Erde« nieder (*Sophia*, V Reyen). Insbesondere in den Reyen tritt regelmäßig ein *Deus ex machina* auf.

31 Vgl. Elsie G. Billmann, Johann Christian Hallmanns Dramen, Würzburg 1942, S. 91.

Abschließend sei Hallmanns Pastorell *Adonis und Rosibella* als Beleg dafür angeführt, daß Huldigungsdramen dem Muster der Wiener Hofoper am nächsten kommen. Das Kaiser Leopold I. zu seiner zweiten Ehe gewidmete Pastorell beginnt mit einer »Musicalischen Vorbereitung«, in der die Brautwahl mythisiert wird. Ein solches Opernvorspiel ist selbst unter Hallmanns Dramen ebenso einzigartig wie das Schlußspiel: »Musicalische Application Auff Die Aller-Durchleuchtigste Kaiserliche Vermählung«. Darin deuten die Allegorien von Mors und Amor das Pastorell von *Adonis und Rosibella* als Schlüsseldrama, das den Tod der Kaiserin Margarita und die baldige Wiederverheiratung Leopolds stimmig gestaltet, und mythisieren anschließend das neue Kaiserpaar mit einem fulminanten Finale, in dem Duette von Venus und Hymen mit Chor-Refrain wechseln. »Musicalische Vorbereitung« und »Musicalische Application«, die dem Kaiserhaus huldigen, illustrieren den politisch-kulturellen Rahmen, in dem die Veroperung stattfindet.

Zusammenfassend sei festgestellt, daß im Schlesischen Kunstdrama in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts deutliche Tendenzen einer ›Veroperung‹ festzustellen sind. Von Gryphius über Haugwitz und Lohenstein bis zu Hallmann läßt sich eine Entwicklung vom Sprechdrama hin zur Oper erkennen. In Johann Christian Hallmann findet die charakteristische Mischform zwischen Tragödie und Oper ihren Gipfel. Bei Hallmann ist das opernhafte überformte Sprechdrama mit dem *dramma per musica* nahezu deckungsgleich geworden. Daß der Einzug der Oper in das Schauspiel mit der engen politisch-kulturellen Anbindung Schlesiens an das Haus Habsburg einhergeht, bezeugen die zahlreichen Stücke, die ausdrücklich dem Kaiser huldigen: Melpomene musiziert für Kaiser Leopold.