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

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 29 (1977)

**Artikel:** Die Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Harsdörfer

**Autor:** Keller, Peter

**Kapitel:** 7: Seelewig

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-858856

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 09.08.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

## 7. Seelewig

### 7.1. Terminologisches

„Unter den neuen Schauspielen hat mir das Geistliche Waldgedicht / von der Glückseligen Seele sonderlich gefallen / in welchem ein Schäfer die Liebe Gottes / die Schäferin die Seele / das Gewissen eine Matron / die Vernunft eine Königin / die Welt eine Kuplerin / der Satan ein Waldgeist ist (Satyrus). (Besiehe das CLV. Spiel in folgendem vierdtem Theil)"(195).

„*Ein Geistliches Waldgedicht.* Und vermeine darinnen vorzustellen / wie der böse Feind den frommen Seelen / auf vielerley Wege nachtrachtet / und wie selbe hinwiederumb von dem Gewissen und dem Verstande / durch Gottes Wort / vom ewigen Unheil abgehalten werden. Der Vortrag ist zu loben. Wie heist aber ferner der Titel solches Geistlichen Waldgedichtes. Wie sonsten andere Schriften von der vornemsten Person den Namen haben / als Argenis / Eromena / Ariane / Dianea / u. d. g. so habe ich auch dieses Werklein genennet *Seelewig*"(196).

Ein geistliches Waldgedicht und Freudenspiel nennt Harsdörffer seine Oper. Das bedeutet erbauliche Absicht einerseits, spielerische Grundhaltung andererseits. Hier erinnern wir uns an den Handlungsablauf der *Seelewig* und vergleichen mit den oben angegebenen Zusammenfassungen der Handlung. Ausdrücklich bestätigt uns Harsdörffer den Sinn der *Seelewig:* Kampf der „frommen Seele", des Guten, gegen das Böse. Schon die Zuteilung der Instrumente war zur Scheidung von Gut und Böse gedacht und bekam damit bildhaften Charakter.

### 7.2. Kleidung

Bildhaft im eigentlichen Sinn ist die Kleidung. Sie wird von Harsdörffer ausführlich geschildert:
„Seelewig in gantz weisen Taffet / die Reinigkeit zu bemerken / in welcher sie hier eingeführet wird / jedoch dass sie mehr Neigung zum Bösen als Guten träget"(197).

195 II, 304.
196 IV, 33.
197 Im Spiel „Bildkunst" wird die Abbildung der Seele folgendermassen beschrieben: . . . „Die Seele bildet man durch einen geflügelten und schöngestalteten Engel / der das Angesicht mit reinem Flor bedecket hat / . . . Ihre Bekleidung sol schneeweiss / rein und durchleuchtig seyn . . ." VII, 45.

„Hertzigild / welche den Verstand bedeutet / kan in Spanisch Leibfarben Atlass bekleidet seyn / die hohe Würdigkeit desselben zu bemerken.
Sinnigunda Kleidung mag von allerley Farben auf das buntste geblumet angeben / darunter die wandelbare Nichtigkeit der Sinnen verstehend.
Gwissulda kan in Veielbraunen Sammet aufziehen / weil sie alhier als eine erbare Matron eingeführet wird.
Künsteling, wie ein Jäger ausgerüstet.
Ehrelob sol wie ein Vogler oder Fischer ausgerüstet seyn / weil er den Angel übergibt / und der Ehrgeitz mit so betrüglicher Arbeit sich wol vergleichen läst.
So ist dann Reichimuht allein ein Schäfer . . . obgleich die andern beide dieses Ortes auch für Schäfer können gehalten werden.
. . .
Wie solten sie aber bekleidet seyn?
Nicht viel schlechter als Nymfen: Künsteling grün / Ehrelob purpurfarb / Reichimuht grau / es sei nun Taffet oder ein ander seidenes Zeuge. Wann Trügewalt mit einem paar Hörneren / und so gemachten Bockesfüssen auftretten könten / samt einem grossen Jagthorn / würde es sich so viel besser schicken"(198).
Diese Schilderung zeigt deutlich genug, wie wichtig die Kleidung ist (199). Mit Verweis auf 2. Mos. 28 bemerkt Harsdörffer:
„Es hat Gott vielmals seinen Willen durch die Kleider bedeutet / vielleicht weil ein Theil an uns / und durch die Geisterlein / welche stetig aus unserem Leibe dünsten / mit uns vereiniget werden. Der Thiere Bekleidungen / sind unfehlbare Zeichen ihrer Natur / bey dem Menschen / ihrer Sinne / und Beliebunge"(200).
Die Darsteller werden durch ihre Kleidung zu Trägern eines abstrakten Begriffes: „die Reinigkeit zu bemerken" usw. Dem Begriff ist mittels der Kleidung auch eine bestimmte Farbe zugeordnet:

| | | |
|---|---|---|
| Seelewig | Reinigkeit | Weiss |
| Hertzigild | Würdigkeit | Leibfarben |
| Sinnigunda | Nichtigkeit der Sinne | Bunt |
| Gwissulda | das Gewissen | Violbraun |
| Künsteling | – | Grün |
| Ehrelob | Ehrgeiz | Purpurrot |
| Reichimuth | Gewinnsucht | Grau |
| Trügewalt | Satan | – |

198 IV, 162 ff.
199 Auch im Spiel von der „Vernunftkunst" wird Cassandra beauftragt, die Bekleidung der Spieler zu kommentieren und ihre Bedeutung herauszulesen. V, 85 ff.
200 I, 99 ff.

Den sieben Farben sind auch sieben Planeten und sieben Tugenden zugeordnet. Trügewalt hat keine Tugend, daher ist ihm auch keine Farbe zugeordnet. Diesen Farben bzw. Tugenden werden sieben Tonarten mit einer deutschen Charakterisierung zugeordnet (201):

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Feuerfarbig | Uranus | Glaube | dorisch | gravitätisch |
| Weiss/Silber | Mond | Hoffnung | phrygisch | traurig |
| Grün | Venus | Liebe | äolisch | lieblich |
| Rot | Mars | Stärke | mixolydisch | zornig |
| Blau | Jupiter | Gerechtigkeit | lydisch | kläglich |
| Violbraun | Merkur | Weisheit | ionisch | fröhlich |
| Schwarz | Saturn | Mässigkeit | hyperäolisch | schwach |

Eine gleiche bedeutungsvolle Zuordnung der Kleidung verlangt Cavalieri im Vorwort zur *Rappresentazione,* wo durch die doppelte Bekleidung deren Bedeutungshaftigkeit verstärkt wird: „Il Mondo & la Vita mondana, in particolare siano vestiti richissimamente quando saranno spogliati, mostri quello gran povertà, e bruttezza sotto à detti vestiti: questa mostri il corpo di morte."
Die gleiche Anordnung trifft auch Agazzari im *Eumelio.* Der „Coro di vitij" hat unter dem bunten Oberkleid ein schäbiges, abgerissenes Kleid zu tragen, das zum Vorschein kommt, im Moment, wo Eumelio in den Tartarus geworfen wird: „Qui precipita Eumelio, e li videmonij spogliandosi in un tratto dalli primi habiti, diventano demonij, e cantano quest' aria: . . ." Die doppelte Bekleidung charakterisiert also ihre Träger: bei Cavalieri sind es die Repräsentanten der Welt, bei Agazzari die der Laster. Diese Doppelbekleidung kennt auch Harsdörffer: „es bedrohet dorten Gott sonderlich auch zu straffen und heimzusuchen alle / die ein fremd Kleid tragen"(202).

## 7.3. Namen

Neben dem Tragen eines Kleides wird auch das Tragen eines Namens bedeutungsvoll. Harsdörffer legt grossen Wert auf die Namengebung, die er in jedem Fall als sinnträchtig betrachtet: „Dann wie wir in andern Sachen uns bemühen / unsere Sprache zu bereichen / oder vielmehr / in Darzehlung ihres Reichthums / die fremden Müntzen (als dieses Landes unbekant) ausschliessen, so mögen wir auch die uns gemeine Deutungslose Wörter sonderen / und unsere einheimische Verstandmächtige Namen wieder herfürbringen. In der gantzen H. Schrift ist kein Namen, welcher nicht einen nachdrücklichen Verstand / und seine Ursach hat: würde also den Ebreeren [= Hebräern] so übel als uns angestanden seyn / ihre Kinder von unbekannten Sachen zu benamsen"(203).

201 V, 287. cf. *Haar Tugendsterne,* passim.
202 I, 100.
203 IV, 34.

Wie fremde Münzen sollen also fremde Namen ausgeschieden und durch deutsche ersetzt werden, die alle ihren Sinn haben. Der Sinn und die Etymologie (oft eine falsche) werden für jede Person der Seelewig im Vorwort ausführlich erläutert:

– „Seelewig, verstehend die *Ewige Seele* / . . .
– *Hertzigild* . . . / zu verstehen / dass das Hertz / aus welches Schatzes wir gutes und böses hervorbringen / am meinsten gelten sol.
– Drittens ist die Sinnlichkeit oder die Sinne bedeutet unter dem Namen *Sinnigunda* . . .; gestalt allhier die eusserliche Sinne verstanden werden.
– . . . zu einer Zuchtmeisterin das Gewissen benamst *Gwissulda,* Verstehend die Huld oder Gunst des Gewissens . . .
– Ferners ist der Kunstkützel fürwitziger Wissenschaften eingeführet unter der Person eines Hirten / tragend den Namen *Künsteling* . . . Der andere Hirt heisst *Reichimuht.* Das Gut macht Muht / sagt man / der wird vielleicht den Reichtum mit grossem Mut rühmen.
– Der dritte Hirt oder Schäfer genennet *Ehrelob.* Weil die Ehre und Würde niemals der Lobsprecher ermangelen.
– Diese drei Hirten sind angestellet von dem Satyro oder Waldgeist / genennet *Trügewalt* / die Seelewig betrügelicher Weise zu Fall zu bringen. Weil der böse Feind / diesen Namen gemäss / gewaltig ist zu betrügen / durch falsche Wissenschaften [= Künsteling] / Reichthum und Ehre [= Reichimuht und Ehrelob] / als ein Fürst dieser Welt / und ein be-Lügner von Anbeginn"(204).

Besonders sinnfällig wird die bewusste Namengebung bei der Person der Sinnigunda, die offenbar früher einfach Künnigunda hiess, was daraus hervorgeht, dass in der Partitur noch der alte Namen stehengeblieben ist (205).

Wurden fremde Namen zuerst mit falschen Münzen verglichen, dann die Hebräer als Vorbild herangezogen, so erklärt Harsdörffer zu Ende der Namenerklärung (mit Bezug auf Luther) die deutschen Namen für die in Deutschland einzig gültigen, wenn aus romanischen Sprachen übertragen werden soll. Das entspricht dem Vorhaben, mit der *Seelewig* ein Beispiel zu geben, wie auch in deutscher Sprache mit deutschen Namen gute Schäferstücke gemacht werden können: „Diese und dergleichen Namen sind viel schicklicher zu den Teutschen Gedichten / Als Phylis, die (wie es ein Unberichter [= Unwissender] verstanden /) viel ist [= isst] Stelle / die gerne stiehlt / Clorinde, die klare Rinden hat: Celadon, ein Gesell vom Thon / u. d. g."(206).

Mit diesem amüsanten Ausfall gegen die Mode der lateinischen Hirtennamen in Deutschland beschliesst Harsdörffer seine Ausführungen über die Namen.

Die Namensgebung der *Seelewig* steht nicht allein da. In der *Vernunftkunst* (207) – einem Spiel, das einem englischen Schauspiel *The Sophister* nachgebildet ist – geht Hars-

204 IV, 33 ff.
205 IV, 59 und IV, 498.
206 IV, 37.
207 V, 85 ff.

dörffer in gleicher Weise vor, indem er die lateinischen Namen des englischen Originals übersetzt. Jeder Name erhält dazu eine emblematisch verzierte Initiale, und in Klammer steht der originale lateinische Name daneben. Die Initiale zeigt zusätzlich ein Bild der Person (208).
Eine Liste der Namen aus *Vernunftkunst* möge folgen (209):

| | |
|---|---|
| Discursus sive Rationatio | Redrich, der König |
| Demonstratio | Wahrmund |
| Topicus | Denkraht |
| Fallacia | Trügewicht, nachmals benamt der sophist (Sophista) des Königs Bastart |
| Ambiguitas, Sohn der Fallacia | Alart |
| Ignoratio, Sohn der Fallacia | Umbricht |
| Intellectus, Sohn der Anima | Sinnewalt |
| Inventio | Findigunda |
| Iudicium | Rechthold |
| Descriptio | Federwitz |
| Anima [ohne Bild] | Seelewich |
| Corpus [erst später genannt] | Lebart |

Mit Hilfe dieser Liste lassen sich einige Namen aus der *Seelewig* aufschlüsseln.

- Trügewicht ist aus Fallacia übersetzt und entspricht sicher Trügewalt. Die Endung -walt soll auf den Wald hinweisen: „Die Welt wird einem finstern Wald verglichen / in welchem der böse Feind / als ein Fürst derselben / sein Werk haben wil / in den Kindern des Unglaubens daher auch Trügewalt seinen Namen hat"(210). Das ist der Kommentar zu Trügewalts Refrain im ersten Akt. Er ist also Satanus, Satyrus, Fürst dieser Welt, das Böse schlechthin.
- Anima ist mit Seelewich übersetzt, was Seelewig genau entspricht.
- Intellectus gibt Sinnewalt, ist also das Gegenteil der Sinnigunda, die ja auch die „eusserliche Sinne" darstellt. Sinnewalt ist der, der mit den Sinnen arbeitet, der denkt; er ist weise. Zur Weisheit gehört in den *Tugendsternen* die Farbe violbraun, die für Gwissulda kennzeichnend ist. Gwissulda lässt sich also mit Intellectus gleichsetzen.

Mit diesen Zusammenhängen erfährt die Handlung ihre eigentliche Ausdeutung: Neben die äussere Cachierung als Schäferstück und die belehrende Absicht im Freudenspiel stellt sich ein allegorischer Grundzug.

208 V, 89/90.
209 V, 89 ff.
210 V, 78.

## 7.4. Allegorie, Symbol, Emblem

Symbol, weniger Allegorie und Emblem, sind Begriffe, die in der Musikwissenschaft die verschiedensten Ausdeutungen erfahren haben (211). Die Bedeutung von Symbol, Allegorie und Emblem im Hinblick auf das Wort-Ton-Verhältnis, besonders in der Musik des 17. Jahrhunderts neu zu prüfen, sei hier – im Sinne eines Diskussionsbeitrages – versucht. Denn es wird wohl kaum angehen, das Wort „Symbol" als reines Verständigungsmittel wie etwa „Wienerklassik" zu gebrauchen.

### *7.4.1. Allegorie*

Allegorie ist die figürliche Darstellung eines abstrakten Begriffes oder einer Erscheinung. Auf ihre stellvertretende Funktion weist sie hin, indem sie sich selbst benennt oder mit Attributen umgibt, die den dargestellten Begriff erkennen lassen. Stellvertretend soll Goethes Definition der klassischen Allegorie stehen: „Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, dass der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei"(212). Eine Allegorie ist die zu Anfang der *Seelewig* auftretende „Music". Sie wird mit diesem Namen in der Szenenanmerkung genannt, und durch ihr Lied lässt sie den Zuhörer auch merken, wer sie ist. Sie benennt sich zudem selbst. Noch deutlicher gibt sich die „Vita mondana" in der *Rappresentazione* zu erkennen: „Io sono la cara vita, tanta da voi gradita." Die Allegorie der Gerechtigkeit hingegen benennt sich nicht, sie wird auch nicht von andern benannt (ausser vor Justizpalästen, wo sie mit „Iustitia" angeschrieben ist). Dafür ist sie mit Attributen ausgestattet, die sie als Bild der Gerechtigkeit erkennen lassen: verbundene Augen und eine Waage.
Allegorien – den Begriff selbst braucht er zwar nicht – verwendet Harsdörffer in der *Seelewig* nur im Prolog und im Epilog und beruft sich dafür auf italienische Vorbilder: „Die Italiener führen vielmals zu Vorrednern auf den Schauplatz Flüsse / Stätte / Berge / den Frieden / die Zeit / das Glück / Menschliche Schwachheit / u. d. g."(213); und „Die Italiener halten viel auf die Sinnreichen Vorredner der Freudenspiele / da sonderlich etwas seltzames / und unerwartes / wie dieses Orts / mit angebracht wird."(214). Die Figur des Echos ist ebenso eine Allegorie, wenn sie als eigene Rolle gedacht ist. Verdeckte Allegorien sind sämtliche Figuren der *Seelewig:* Alle stellen sie einen abstrakten Begriff dar (215), aber sie sind zudem noch Schäferinnen und Hirten.

211 Cf. Artikel „Symbol" bzw. „Symbolik" in MGG und Riemann-Lexikon, Sachteil. Die Stichworte „Allegorie" und Emblem" fehlen in beiden genannten Lexika.
212 Maximen und Reflexionen 1112.
213 IV, 155.
214 V, 339.
215 S. o. 59.

### *7.4.2. Symbolik*

Das Symbol ist die Chiffrierung eines abstrakten Begriffes mittels eines konkreten. Auch hier sei wieder stellvertretend Goethe herangezogen: „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe"(216). Die Rose ist z. B. ein Symbol der Liebe, ist es auch, wenn ich la rose und l'amour sage, ist also nicht an eine bestimmte Sprache gebunden. Die Allegorie *vergegenständlicht* eine Erscheinung oder einen abstrakten Begriff, das Symbol *ersetzt* einen abstrakten Begriff durch einen realen. Das Symbol setzt zwei Begriffe in Relation. Gerade weil das Symbol ersetzt, braucht es nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Gemeinten aufzutreten. Die Rose wird nicht nur gerade dann vorkommen, wenn von einer bestimmten Liebe die Rede ist, sondern wird immer gegenwärtig sein. Dadurch unterscheidet sich das Symbol wesentlich von Allegorie und Emblem, die, in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Wort-Ton-Verhältnis, auch als Symbol in der Musik betrachtet wurden. Ja, weiter muss alles wegfallen, was vom Hören direkt auf den untergelegten Text bezogen werden muss, damit ihm das Gehörte verständlich werden kann. Das ganze Gebiet der musikalisch-rethorischen Figuren gehört also nicht zur Symbolik (217). Es bleibt die Zahlensymbolik; die Ternarität als Symbol der Dreieinigkeit, die ja besonders deutlich nicht unmittelbar bezogen wird, sondern, zu Beginn eines Abschnittes gesetzt, ständig gegenwärtig ist. Daneben bleibt auch die visuelle Symbolik, wie sie in der Natation auftreten kann. Als Farbensymbolik von weissen und schwarzen Noten (218) tritt sie auch einmal in den Gsp. auf.

### *7.4.3. Emblematik*

Sie setzt einen Sinnzusammenhang, einen Gedanken in ein Bild und einen dazugehörigen Text um. Der Text gehört in der grossen Blütezeit der Emblematik, seit Ende des 16. Jahrhunderts, unbedingt dazu.
Eine Frauengestalt mit Augenbinde und Waage ist eine Allegorie der Gerechtigkeit. Die Waage allein kann ein Symbol der Gerechtigkeit sein. Zeichne ich eine Waage in einem verschlossenen Käfig und schreibe dazu: „Gerechtigkeit – ein köstlich Gut", so ist das ein Emblem; der Leser wird das Bild anhand des beigegebenen Spruches leicht dechiffrieren können: Die Waage ist die Gerechtigkeit, die wie ein kostbarer Vogel in einem Käfig gehütet werden soll. Der Text ist notwendig zum Verständnis des Bildes; ohne Text möchte das emblematische Bild auch bedeuten, dass man die Gerechtigkeit dermassen fürchtet, dass man sie einsperrt wie einen wilden Löwen. Weitere ähnliche Missdeutungen

216 Maximen und Reflexionen 1113.
217 Cf. auch Beispieltafel zum Artikel „Symbolik" in MGG XII, Spalte 1792 / 3, und Artikel „Symbol" in Riemann-Lexikon, Sachteil 992 (Eggebrecht).
218 IV, 2 und 7. Dazu s. u. 69.

wären möglich. Der daher notwendige Textzusatz ist aber seinerseits bereits wieder verschlüsselt: „Gerechtigkeit – ein köstlich Gut" ist kein erläuternder Satz, sondern eine sprichwortähnliche Sentenz. Erst aus der wechselseitigen Betrachtung von Bild und Text ist daher der Sinn zu erraten.

Das Bild kann von einfacher Darstellung des Spruches (etwa: eine Rose, an der sich ein Finger verletzt hat, mit dem Spruch: „Keine Rose ohne Dornen") bis zur komplexesten Kombination und Spekulation reichen, die einem Bilderrätsel fast gleichkommt. Die Sentenz dazu reicht vom Bilderspruch bis zum literarischen Zitat und zur Paraphrase. Emblematik – Harsdörffer nennt sie Sinnbildkunst – ist das grosse Kunstmittel des 17. Jahrhunderts. Oft werden Emblemata auch als „Symbola" und „Symbola heroici" bezeichnet (219).

Vielerorts macht auch Harsdörffer die Sinnbildkunst zum Gegenstand seiner Spiele, wobei es ihm vor allem um den Textzusatz geht: „Weil aber solche Bilderschrift [= Holzschnitt oder Kupferstich] sehr tunkel und unterschiedlicher Auslegungen leiden / als haben die Sinnreichen Italianer / etliche wenig Wort beyzusetzen / in Gewohnheit gebracht / durch welche die stumme Figur gleichsam beseelet / und sich besser verstehen machet"(220). Daneben darf auch die äussere Form der Embleme nicht vergessen werden: „Jedes Sinnbild sol bestehen in Figuren und etlichen beygeschriebenen Worten: der Figuren sollten auf das meiste drey / auf das wenigste eine seyn . . . / Die Schrift sol in wenig Worten bestehen . . . Die Schrift sol niemals in der andern Person / sondern allzeit in der ersten und dritten reden . . . Diese Figuren und Schrift sollen also miteinander verbunden seyn / dass keines ohne das ander könne verstanden werden"(221).

Harsdörffers enorme Kenntnis der Emblemkunst datiert von seiner Studienzeit in Altdorf, wo jedem Studenten ein Emblembüchlein abgegeben wurde. Das Büchlein war ein Auszug aus einem grossen Emblembuch, das in Altdorf 1602 erschienen war. Der Chronist Will berichtet in der Geschichte der Universität Altdorf davon und zitiert"(222):

– *Epitome Emblematum Panegyricorum Academiae Altorfinae studiosae iuventuti proposita,* Nürnberg, 1602.
– *Auszug deren Emblematum und Schulaufgaben, so die hohe Schul zu Altdorf der studierenden Jugend jährlich pflegt auszuteilen und fürstellen lassen,* Frankfurt a. M., 1606.

Harsdörffer erwähnt und zitiert in den Gsp. eine Unzahl von Emblembüchern. Die wichtigsten seien hier genannt (223):

– Alciatus, *Emblemata,* Lüttich, 1597 (224).
– A. Burgundia, *Mundi Lapis,* Anvers, 1639 (225).

219 S. u. 66.
220 I, 49.
221 I, 54–59.
222 *Will,* VIII, 653 ff.
223 *Narciss Harsdörffer,* 90 ff.
224 IV, 203.
225 II, 472.

– Camerarius, *Emblemata centuriae IV,* Nürnberg, 1597.(226)
– Petrasancta, *Libri IX de Symbolis heroicis,* Anvers, 1634.(227)
– Cesare Ripa, *Iconologia,* Rom, 1603.(228)

Alle Embleme der Gsp. tragen ihren Spruch im Bild drin oder daneben geschrieben. Einzig die kleinen emblematischen Anfangsbuchstaben erscheinen ohne Spruch. Harsdörffer erachtet sie aber als sehr wichtig. Darum verweist er mit Zahlen oder Zeichen (z. B. eine Hand) auf den Text, in dem die Initiale erklärt wird, um den fehlenden Spruch zu ersetzen. Falls drucktechnische Gründe die Auslassung oder Verschiebung des Spruches bedingen (z. B. sehr feiner Kupferstich ohne Platz für Text oder Bild ganz unten auf der Seite), wird dieser Umstand ausdrücklich festgehalten.

Eine Besonderheit in der Verwendung der emblematischen Initiale sei noch erwähnt: Offensichtlich hatte die Endtersche Offizin in Nürnberg für Harsdörffers Werke ein gewisses Sortiment an Initialen mit Emblemen am Lager, die, falls der Inhalt es forderte und der Text es erlaubte, eingesetzt wurden. So erscheinen da und dort wieder die gleichen Initialen. Einmal kann Harsdörffer sogar bei der Erklärung eines Buchstabens sagen: „Das ist ein alter Buchstab" und auf eine frühere Stelle verweisen (229).

Es stellt sich die Frage nach der Realisation von Emblemen in der Partitur der *Seelewig.* Vorerst sei einiges ausgeschieden, was nach dem Gesagten nicht zur Emblematik im engeren Sinn gezählt werden darf: So sind die als *Symbola* bezeichneten Kompositionen von Othmayr (1547) reine Chorkompositionen, die im Tenor den Text eines Wahlspruches führen, der zum Fürsten, dem das Stück gewidmet ist, passt. Dieses Prinzip ist aus dem 15. und 16. Jahrhundert bekannt (230). Die bildliche Wirkung – ein nötiger Bestandteil des Emblems – fehlt aber. In der Literatur werden „emblemi musicali" „musikalische Embleme" genannt, worunter aber immer bestimmte Textunterlegungen verstanden werden (231). Ein Emblem in der Musik müsste aber – parallel zum sprachlichen – den optischen Gehalt ersetzen und anstatt Bild und Text, Musik und Text verbinden, jedoch so, dass die Musik nicht optischen oder bildlichen, sondern hörbaren Gehalt erkennen liesse. Der optische Gehalt würde auf Augenmusik weisen, der bildliche auf leitmotivartige oder andere vom Hörer als „Bild" aufgefasste Tonfolgen. Nahe liegt es, musikalisch-rhetorische Figuren als hörbare Strukturen zu erklären. Denn wie Bild und Text zusammengehören, deren Bedeutung erst aus dem Zusammenwirken der beiden Teile sich enträtseln lässt, so wird die Bedeutung der Figuren erst klar, wenn der Hörer sie mit dem Text in Verbindung zu bringen vermag. Dass ihre Bedeutung nicht eine absolute ist, zeigt der Umstand, dass Embleme wie Figuren in Büchern gesammelt, dem Dichter und dem Musiker jederzeit zur Verfügung stehen als Vorrat, aus dem er schöpfen kann.

226 IV, 705.
227 II, 484.
228 II, 486, zitiert wird die zweite Ausgabe.
229 In der zweiten Auflage des ersten Bandes der Gsp. von 1644, pag. 411.
230 Sobald aber ein Familienname besonders hervorgehoben werden soll – etwa mit einem Noema – so liegt sicher eine emblematische Absicht zugrunde, daher auch die Verwendung einer Figur.
231 Cf. *Gallico Emblemi,* 54–73.

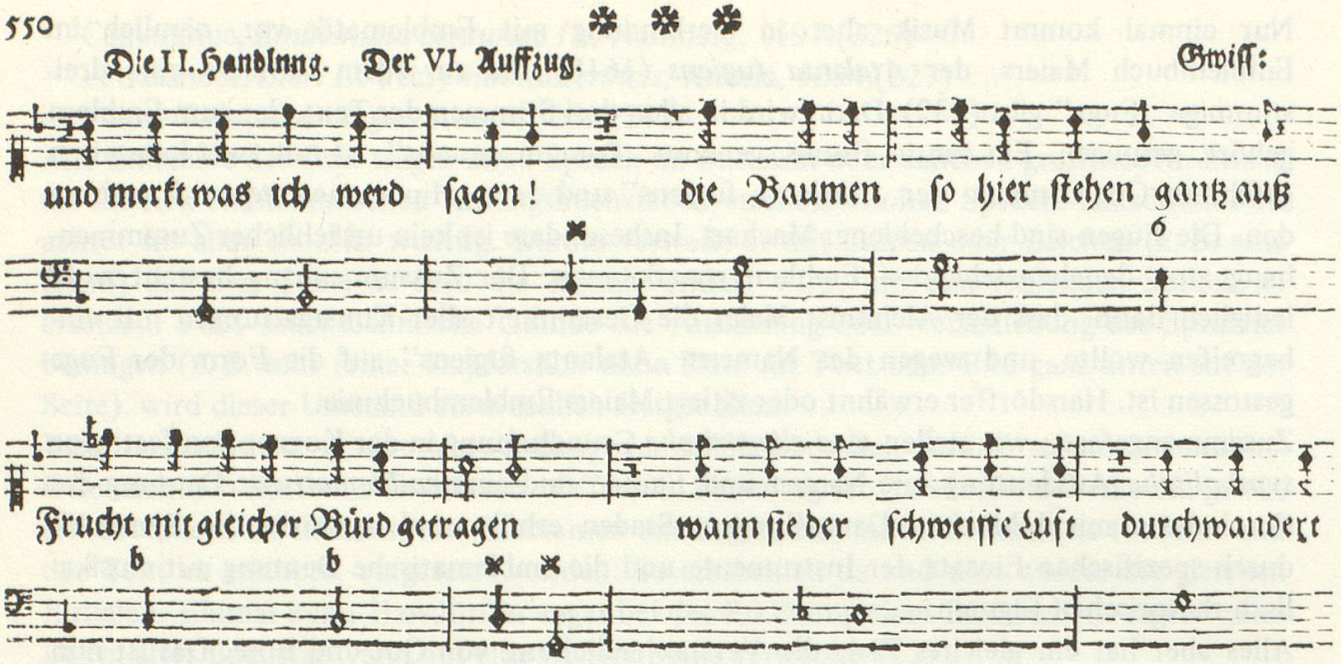
Nur einmal kommt Musik aber in Verbindung mit Emblematik vor, nämlich im Emblembuch Maiers, der *Atalanta fugiens* (1618), die zu jedem Emblem eine dreistimmige „Fuga" gibt (232). Darin wird in allen drei Stimmen der Text, der zum Emblem gehört, gesungen. Ein cantus firmus, genannt „Pomum morans", ist mit zwei kanonisch geführten Oberstimmen der „Atalanta fugiens" und dem „Hipomenes sequens" verbunden. Die Fugen sind bescheidener Machart. Insbesondere ist kein ursächlicher Zusammenhang zum danebenstehenden Emblem zu erkennen. Der Zusammenhang besteht wohl lediglich darin, dass der Alchimist Maier die Gesamtheit aller Kunstgattungen mit einbegreifen wollte, und wegen des Namens „Atalanta fugiens" auf die Form der Fuge gestossen ist. Harsdörffer erwähnt oder zitiert Maiers Emblembuch nie.

Zusammengefasst: wir stellen eine *allegorische* Grundhaltung in der Konzeption fest; eine *symbolische* Ausdeutung mit Namen und Farben und eine *emblematische* Deutung des Geschehens mit bildlichen Darstellungen. Staden erhöht und verstärkt die Symbolik durch spezifischen Einsatz der Instrumente und die emblematische Deutung mit musikalisch-rhetorischen Figuren.

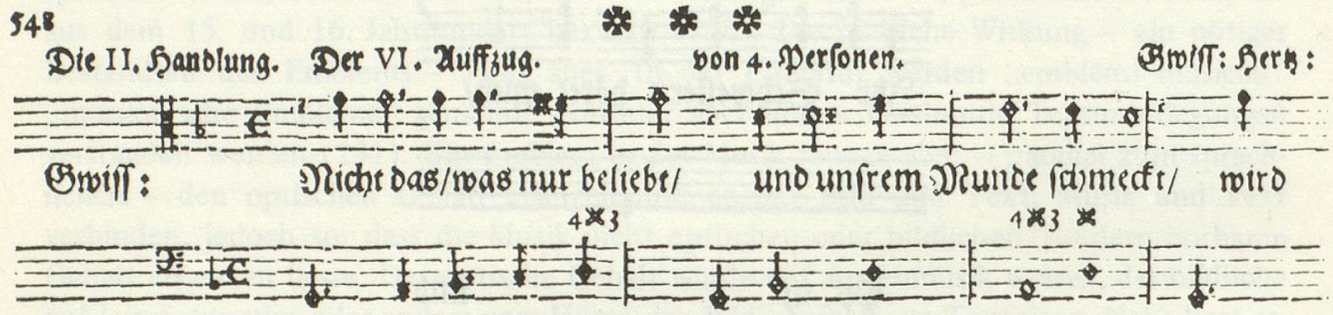
Alles aber hat ein gleiches Ziel: die Veranschaulichung von Gut und Böse. Das ist nun noch im Musikalischen nachzuweisen: „Die Rede der Gwissulda ist in schlechtern Ton gesetzet / der Hertzigild Sonnet laut aber viel nachdrucklicher", bemerkt Cassandra zur letzten Szene des zweiten Aktes.(233) Damit wird zum einen auf die gelöste Deklamation und auf die natürliche Melodiebildung von Hertzigilds Sonnet hingewiesen:

232 Faksimileausgabe mit Nachwort von L. H. Wüthrich, Kassel, 1964. Zum Problem der „Fuga" siehe besonders Nachwort pag. 8.

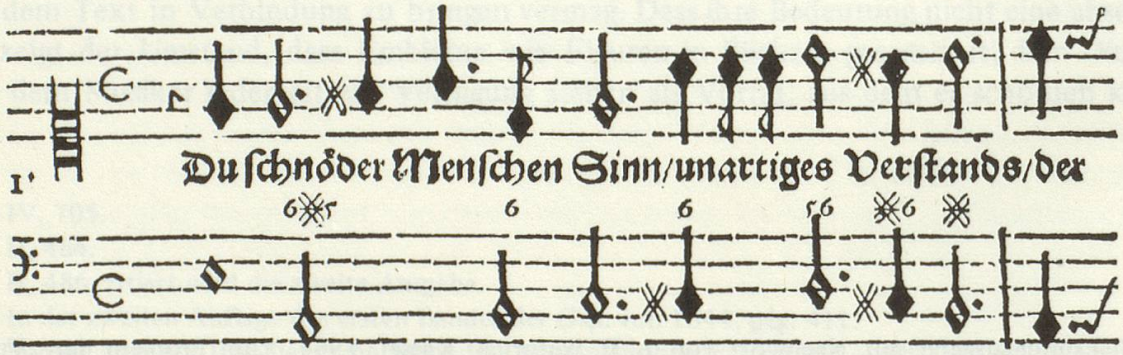
233 IV, 110.



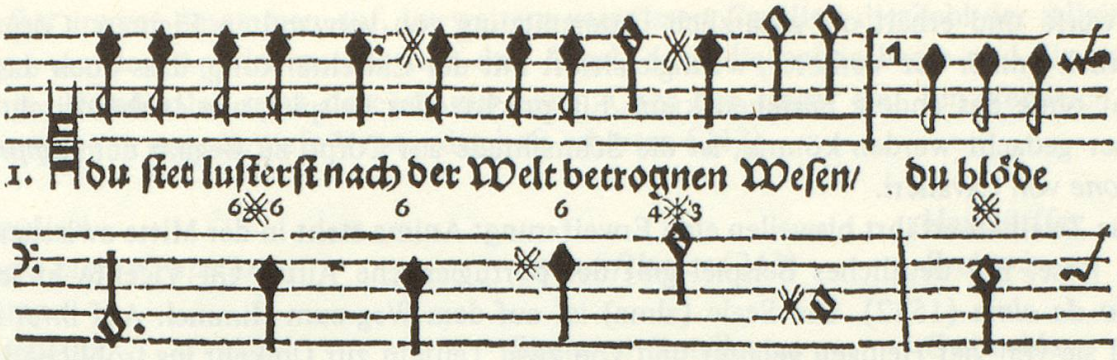

Zum andern wird mit dem schlechten Ton natürlich nicht Gwissulda selbst, sondern der ernste Inhalt ihres Liedes gekennzeichnet: „Nicht das, was nur beliebet und unserem Munde schmeckt . . .“(234)




Mit „erbärmlicher Stimme” sing auch das Totengerippe im letzten Bild der *Welt Eitelkeit:*(235)




234 IV, 107.
235 III, 236 ff.




Hier zeichnet Staden den „schlechten Ton" mit genau derselben ungewohnten Deklamation wie bei Gwissulda. In der Melodiebildung sucht er mit ungewohnten chromatischen Fortschreitungen die Erbärmlichkeit darzustellen. Die Scheidung von Gut und Böse wird ferner auch auf den Gegensatz geistlich-weltlich übertragen, der im Widerstreit von Leib und Seele (anima – corpo) und im Gegensatz von Leben und Tod erscheint.
Dieser Gegensatz wird im Spiel von der „Poeterey" aufgegriffen: Das Spiel beginnt mit einem Lied, das Reymund so kommentiert: „Wie schändlich wird die edle Reimkunst missbraucht: an stat eines Gottgefälligen Morgengebetes läst / diese Dirne ein üppiges Buhlliedlein hören"(236). Darauf singt Reymund selbst ein besseres Lied als Antwort. Julia bemerkt nach dem Vortrag des Liedes: „Der Herr hat für uns alle beten wollen / und dieses Geistliche jenem Weltlichen entgegen setzen / damit der Unterscheid desto mehr erhelle"(237). Geistlich und weltlich werden also in zwei Liedern in Opposition gesetzt. Betrachten wir den Diskant, so stellen wir fest, dass das erste, weltliche, Lied den durchgehend punktierten Rhythmus im Allabrevetakt hat und mit wenigen Ausnahmen alles in schwarzen Noten geschrieben ist. Das zweite, geistliche, Lied hat genau den umgekehrten Rhythmus und bewegt sich im 3er Takt. Es ist ganz mit weissen, also halben und ganzen Noten geschrieben. Diese Zuordnung findet sich nun auch in Trügewalts Monolog im ersten Akt der *Seelewig,* der nur aus schwarzen Noten besteht, währenddem der Chor der Nymphen am Ende des 2. Aktes nur mit weissen Noten geschrieben ist.

## 7.5. Anima und Corpo

Seit dem Mittelalter tritt der Widerstreit von Leib und Seele – Anima und Corpus – in mannigfachen Varianten auf: als Lehrgedicht, als Sprech- oder Bühnendialog. Er steht in engem Zusammenhang mit dem Geistlichen Spiel, dessen Merkmale wir in der *Seelewig* feststellen konnten. Überblicken wir den Charakter dieser Dialoge, so lässt sich in älterer Zeit – offenbar als Grundform – eine Dualität nachweisen: Anima auf der einen Seite, Corpus auf der andern. Jede Seite schmäht ihren Widerpart, verteidigt sich gegen dessen

236 IV, 6. cf. Anhang, 86.
237 IV, 11. cf. Anhang, 88.

Vorwürfe und erhält oft zusätzlich Unterstützung von verwandten Figuren. Corpus ist letztlich immer der Verlierer, wenngleich oft mit der Einschränkung, dass doch das eine nicht ohne das andere bestehen kann. Ein prachtvolles Beispiel, wie es rhetorisch nicht besser gedacht werden könnte, ist die Schmährede auf Corpo zu Beginn der *Rappresentazione* von Cavalieri.

Diese Zweiheit erfährt bisweilen eine Erweiterung: Anima steht in der Mitte zwischen Gut und Böse. Ein deutliches Beispiel gibt der portugiesische Autor Gil Vicente in seinem *Auto da alma* (1512). Die Seele (alma) ist auf dem Weg zum Himmel. Auf ihrer Reise wird sie von vier Heiligen geleitet und von zwei Teufeln zur Umkehr ins fröhliche Leben verlockt. Alma trägt in sich die Neigung zu Gut und Böse, Corpo – der hier nicht auftritt – ist in ihr drin. Nach unentschlossenem Wandern siegen die Heiligen, Alma gelangt in den Himmel. Die Bedeutung des Stückes stellt Vicente in einem „Argomento" voran:„So wie es nötig ist, Raststätten zu haben auf dem Weg, damit die Reisenden ruhen und essen können, so ist es nötig, dass es auf dem Lebensweg eine Ruhestätte gibt für Erfrischung und Erquickung der müden Reisenden, die auf dem Weg in den Himmel sind. Diese Ruhestätte ist die heilige Kirche; der Tisch ist der Altar, das Besteck sind die Insignien der Passion; und davon handelt das Stück"(238).

Eine ähnliche Dreiheit liegt auch in der *Seelewig* vor: Seelewig steht zwischen Trügewalt und den Hirten auf der einen Seite und Gwissulda und Hertzigild auf der andern. Sinnigunda und Seelewig treten fast immer zusammen auf. Sinnigunda ist nicht der Gegenspieler von Seelewig, sondern fast ein Teil von ihr. Die zwei ineinandergewundenen Bäume, mit denen sie emblematisch verknüpft sind, weisen darauf hin, dass sie unzertrennlich sind (239). Angelica nennt Sinnigunda einen Wegweiser, der als Führer oder Lotse zu verstehen ist: „Die Sinne (= Sinnigunda) sind der Seelen gefährlichste Wegweisere / als welche ins gemein der rechten Tugend-Bahne verfehlen"(240).

Eine derartige Mittelstellung zwischen zwei Extremen wird in den *Tugendsternen* sogar bildlich dargestellt: Jede Tugend sitzt auf einem Wagen, dessen Räder je für ein Extrem stehen. So sitzt der Glaube zwischen Unglaube und Aberglaube, die Hoffnung zwischen Misstrauen und Verzweiflung (241).

Die *Rappresentazione* verbindet den Anima-Corpus-Dialog mit dem geistlichen Spiel. Diese Anlage ist vergleichbar mit der „Seelewig", ist doch der Widerstreit Seele–Körper in beiden derselbe. Cavalieri baut jedoch auf dem geistlichen Spiel auf, währenddem Harsdörffer Elemente vom protestantischen Schuldrama bezieht. Eine Entsprechung findet sich auch in der Konzeption. Cavalieri verwendet ebenso die genannte Dreiheit. Anima steht in der Mitte; il Mondo und die 3 piaceri, entsprechend den 3 Hirten und Trügewalt, bilden die böse Seite; Intelletto und Consiglio, entsprechend Hertzigild und Sinnigunda, stehen auf der guten. Anima und Corpo, wie Seelewig und Sinnigunda, treten

238 Teatro de Gil Vicente, ed. A. J Saraiva, Lisboa, [3]1967, 133. Übers.: P. k.
239 cf. IV, 106 und 107, auch IV, 58.
240 IV, 58.
241 V, 288 ff.

auch fast immer zusammen auf. Im weitern vergrössert Cavalieri die Zahl der religiösen Figuren um den Angelo custode und drei Engel, dazu die anime beate und die anime dannate. Harsdörffer setzt dagegen nur einen Chor der Engel ein. Ein Vergleich der Namensgebung mag die tiefe Verwandtschaft erhärten (242).

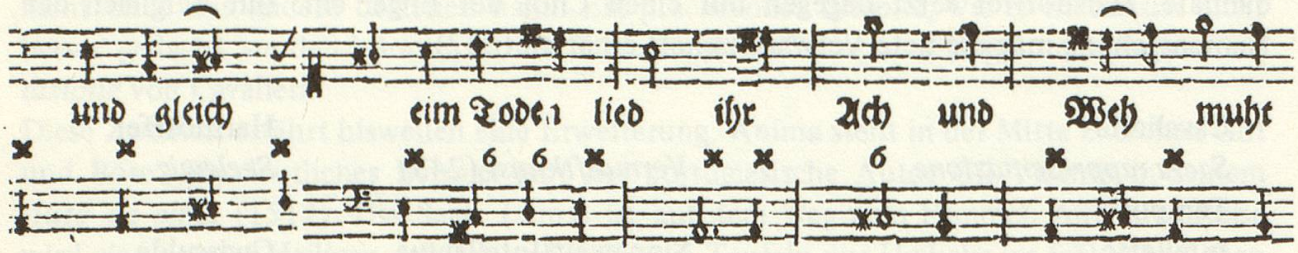
| Cavalieri | | Harsdörffer |
|---|---|---|
| *Sacra rappresentazione* | *Vernunftkunst* (243) | *Seelewig* |
| Tempo | | |
| Intelletto | Sinnewalt/Intellectus | Gwissulda |
| Corpo | Lebhart/Corpus | Sinnigunda |
| Anima | Seelewich/Anima | Seelewig |
| Consiglio | | (Hertzigild) |
| 3 piaceri | | 3 Hirten |
| Angelo Custode | | |
| Mondo | Trügewicht/Fallacia | Trügewalt |
| Vita mondana | | Trügewalt |
| Angeli | | Chor der Engel |
| Anime dannate | | |
| Anime beate | | |

Grundsätzlich unterscheidet sich aber die *Seelewig* von der *Rappresentazione* durch ihre Einkleidung ins Schäfergewand, eine Eigenschaft, die sie mit Agazzaris *Eumelio* verbindet, der ja seinerseits stark auf Cavalieris Werk aufbaut. Der Hirte Eumelio steht zwischen dem coro de vitij und der Unterwelt mit ihren Göttern auf der einen, Apollo und Merkur mit den Hirten auf der andern Seite. Wie Seelewig den bösen Mächten nachgibt und erst in allerletzter Not gerettet wird, so wird auch Eumelio in den Tartarus geworfen und erst dann wieder von Apollo erlöst.

Dieser Grundgegensatz, den die Barockzeit unermüdlich umkreiste, steht im Hintergrund der Opposition Gut/Böse und Geistlich/Weltlich. Aufs engste beieinander finden wir ihn in der Nachtigallenarie der Sinnigunda, wo plötzlich das „Totenlied" auftaucht (244). Cassandra erklärt in ihrer Bemerkung zur Arie: „Dieses alles erhebet die Music noch viel künstlicher / in dem das Todenlied den Ton führet: Wann mein Stündlein verhanden ist"(245). Der Textzeile „und gleich ein Todenlied" wird die Melodie des Chorals: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist"(246) übergelegt, wobei die choralmässige Begleitung und der brüske Wechsel in der Deklamation gegenüber der sonst einfachen und zurückhaltenden Continuoarbeit auffällt. Obwohl der Text kein Zitat des Gedichtes von Nikolaus Herrmann bringt, ist der Anknüpfungspunkt klar: Der Tod. Staden bringt ein exaktes

242 S. o. 61 ff.
243 S. o. 61 ff.
244 S. u. 74.
245 IV, 132.
246 Dieser Choral befindet sich im Hasslerschen Gesangbuch von 1608, das Staden 1637 neu herausgegeben hat.

Zitat der ersten Zeile des Kirchenliedes, den Terzsprung der zweiten Zeile ahmt er noch nach, geht dann aber anders weiter.




Das unerwartete Auftreten des Totengerippes, im letzten Bild der *Welt Eitelkeit,* das in „erbärmlichen Ton" singt, gibt diesem Stück seine eigentliche Bedeutung: die stete Präsenz der Vergänglichkeit (247). In dieser Gestalt tritt das Totengerippe schon in Cavalieris *Rappresentazione* auf und wird später in Gryphius *Cardenio und Celinde* zur zentralen Figur.

247 III, 234 ff. besonders 241. S. auch o. 68.