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

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

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIETE SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 29

PETER KELLER

Die Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Harsdörfer

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

Band 1: *Die Organa und mehrstimmigen Conductus*
in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert. Von Prof. Dr. Arnold Geering. 100 Seiten, 11 Notenbeispiele, kart. Fr./DM 8.30

Band 2: *Johann Melchior Gletles Motetten*
Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Von Dr. Hans Peter Schanzlin. 143 Seiten, kart. Fr./DM 9.80

Band 3: *Bericht über den Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern*
30. August bis 4. September 1952. 72 Seiten, kart. Fr./DM 5.30

Band 4: *Guido von Arezzo*
Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate. Von Prof. Dr. Hans Oesch. 124 Seiten, kart. Fr./DM 9.80

Band 5: *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*
Tabellarischer Werkkatalog über das Quellenmaterial mit Anhang. Von Prof. Dr. Kurt von Fischer. 132 Seiten, kart. Fr./DM 15.50

Band 6: *Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*
in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Von Dr. h. c. Edgar Refardt. 59 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 10.–

Band 7: *Der fugierte Stil bei Mozart*
Von Dr. Maria Taling-Hajnali. 131 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 14.80

Band 8: *Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*
Von Dr. Frank Labhardt. Teil I: Textband. 272 Seiten, viele Tabellen, 5 Bildtafeln mit Faksimileseiten, kart. Fr./DM 17.80. Teil II: Notenband. 12 Seiten Text und 110 Seiten Noten, kart, Fr./DM 18.–

Band 9: *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*
Mit einem Überblick über ihr Leben und die handschriftliche Überlieferung ihrer Werke. Von Prof. Dr. Hans Oesch. 251 Seiten, kart. Fr./DM 18.–

Band 10: *Das Tempo in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts*
Von Dr. Salvatore Gullo. 96 Seiten mit 8 Notenbeispielen, kart. Fr./DM 15.80

Band 11: *Kirchenmusik in ökumenischer Schau*
Bericht über den 2. Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern, 22. bis 29. September 1962. Kongressbericht 101 Seiten, dazu ein Gesamtprogramm 67 Seiten, kart. zusammen Fr./DM 7.80

Band 12: *Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert*
Unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier. Von Dr. Theodor Käser. 156 Seiten mit 118 Notenbeispielen, 69 Darstellungen im Text und einem Notenanhang von 12 Seiten, kart. Fr./DM 17.80

Band 13: *Don Juan und Rosenkavalier*
Studien zu Idee und Gestalt einer tonalen Evolution im Werk Richard Strauß'. Von Reinhard Gerlach. 207 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen im Text, kart. Fr./DM 17.80

Band 14 *Archivistische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua 1500–1627*
Von Dr. Pierre Tagmann. 99 Seiten und 8 Bildtafeln, kart. Fr./DM 18.80

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

P 22733 25

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIETE SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 29

PETER KELLER

Die Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Harsdörffer

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE
BIBLIOTECA NAZIONALE SVIZZERA

ISBN 3-258-02525-8

Alle Rechte vorbehalten
Copyright © 1977 by Paul Haupt Berne
Printed in Switzerland

Vorwort

Für wertvolle Hinweise und Ratschläge habe ich besonders den Herren Dr. E. R. Jacobi (Zürich), Prof. H. Chr. Wolff (Leipzig) und Dr. M. Bircher (Berkeley/Zürich) zu danken. Der Biblioteca St. Cecilia in Rom und der Biblioteca Comunale sowie der Biblioteca dell'Academia degli Intronati in Siena sei für Auskünfte und bereitwillige Anfertigung von Mikrofilmen gedankt.
Der Verlag Max Niemeyer, Tübingen und die Herausgeberin der Faksimileausgabe von Harsdörffers Frauenzimmergesprächspielen, Irmgard Böttcher, erlaubten in verdankenswerter Weise die Wiedergabe von Notenbeispielen aus der von ihnen betreuten Ausgabe.
Frau Ursula Wernli-Maag sei für das Mitlesen der Korrekturen gedankt.
Die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft unterstützte diese Publikation mit einem Beitrag.
Herr Prof. Dr. K. v. Fischer hat diese Arbeit angeregt und durch seine Kritik gefördert. Ihm gilt in erster Linie mein Dank.

Inhaltsverzeichnis

1. Verzeichnis der Sigel 9
1.1. Quellen 9
1.2. Literaturnachweis 11

2. Zusammenfassung 14

3. Einleitung 16
3.1. Quellenlage 16
3.2. Inhaltsangabe 19

4. Biographien 21
4.1. Georg Philipp Harsdörffer 21
4.2. Sigmund Theophil Staden 26
4.3. Zusammenarbeit von Dichter und Musiker 28
4.3.1. Biographisches 28
4.3.2. Libretto und Partitur 29

5. Das geistliche Waldgedicht 34
5.1. Terminologisches 34
5.2. Instrumentation 37
5.3. Echo 39
5.4. Favola boschereggia sacra 44

6. Freudenspiel 47
6.1. Spiel, Gespräch, Belehrung 47
6.2. Schuldrama 50
6.3. Intermedien 51
6.4. Dialog 53

7. Seelewig 58
7.1. Terminologisches 58
7.2. Kleidung 58
7.3. Namen 60
7.4. Allegorie, Symbol, Emblem 63
7.4.1. Allegorie 63
7.4.2. Symbolik 64
7.4.3. Emblematik 64
7.5. Anima und Corpo 69

8. Italianische Art 73
8.1. Monodischer Stil 73
8.2. Römische Oper 77

9. Anhang
Verzeichnis aller Musikeinlagen in den Frauenzimmergesprächspielen und Faksimilewiedergabe der bisher nicht neu gedruckten Lieder 81

1. Verzeichnis der Sigel

1.1. Quellen

Adone
La Catena d'Adone, favola boschereggia, Venedig, 1626.

Allacci
Leone Allacci, Drammaturgia, Rom, 1666, und – . . . accresciuta, Venedig, 1755.

Diana
Diana, von H. J. Monte-Major, in zweyen Theilen Spanisch beschrieben / und aus demselben geteutscht Durch Weiland den wohlgebornen Herrn / Johann . . . Freyherrn von Kueffstein / . . . Durch Georg Philipp Harsdörffer . . . Nürnberg, 1646.

Doppelmayr
J. G. Doppelmayr, Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, Nürnberg, 1730.

Eumelio
Agostino Agazzari, Eumelio, dramma pastorale, Venedig, 1606.

Frauenzimmergesprächspiele
G. Ph. Harsdörffer, Frauenzimmergesprächspiele (bzw. -gesprechspiele), Nürnberg, 1641–1649, Neudruck Tübingen, 1968 ff. Im fortlaufenden Text abgekürzt mit: Gsp.

Halber Umkreis
G. Ph. Harsdörffer, Spiel vom halben Umkreis, in *Frauenzimmergesprächspiele* II, 272–289.

Memoria
G. Ph. Harsdörffer, Memoria . . . viri Christophori Füreri ab Hayemdorf et Wolckersdorf . . . auctore Philippo Harsdörffero . . . Norimbergae, 1639.

Pegnesisches Schäfergedicht
G. Ph. Harsdörffer und Johann Klaj, Pegnesisches Schäfergedicht in den . . . Gefilden angestimmet von Strefon und Clajus, Nürnberg, 1644 (Strefon = Harsdörffer).

Rappresentazione
Emilio de Cavalieri, Rappresentazione sacra di anima e di corpo, Roma 1600. Neudruck: (ed. F. Mantica) Rom, 1912.

Schauplatz
G. Ph. Harsdörffer, Spiel vom Schauplatz, in *Frauenzimmergesprächspiele,* VI, 39–62.

Seelewig
G. Ph. Harsdörffer und S. Th. Staden, Das geistliche Waldgedicht / oder Freudenspiel / genant *Seelewig* / Gesangsweis auf Italianische Art gesetzet, in *Frauenzimmergesprächspiele* IV, 41–160 und 489–622.

Trichter
G. Ph. Harsdörffer, Poetischer Trichter / Die Teutsche Dicht- und Reimkunst ohne Behuf der lateinischen Sprache in VI Stunden einzugiessen . . . Durch ein Mitglied der Hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft, Nürnberg, 1647–1653.

Tugendsterne
G. Ph. Harsdörffer, Spiel von den Tugendsternen, in *Frauenzimmergesprächspiele* V, 280–310 und 500- bis (670).

Ugurgieri
A. Ugurgieri, Le pompe sanesi, Pistoia, 1649.

Vernunftkunst
G. Ph. Harsdörffer, Spiel von der Vernunftkunst, Der Sophist, (the sophister), in *Frauenzimmergesprächspiele* V, 85–280.

Will
H. Will, Biblioteca Norica Williana, Altdorf, 1772.

Zitate aus den *Frauenzimmergesprächspielen* werden mit römischer Ziffer für die Nummer des Bandes, mit arabischer Ziffer für die Seitenzahl angegeben. Eine arabische Ziffer in Klammer gibt die Seitenzahl des Neudruckes an. Band I und II werden nach der zweiten Auflage, alle übrigen nach der ersten Auflage zitiert. Anmerkungen und Marginalien Harsdörffers innerhalb von Zitaten stehen in ( ).

1.2. Literaturnachweis

Barblan Agazzari

G. Barblan, A. Agazzari, Accademia musicale Chigiana, Florenz 1955, 43–48.

Barblan Contributo

G. Barblan, Contributo a una Biografia critica di A. Agazzari, Collect. hist. Musicae II/1957, 33–63.

Blume, evangelische Kirchenmusik

F. Blume, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel, [2]/1965.

Böhme Oper

E. W. Böhme, Die frühdeutsche Oper in Thüringen, Stadtroda, 1931.

Brockpähler Oper

R. Brockpähler, Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland, Emsdetten, 1964.

Culley German College

Th. Culley, A Documentary History of the liturgical Music at the German College in Rome: 1573–1674, Diss. Harvard, 1965.

Auszug daraus in Analecta musicologica, 7, 1970, 1–35.

Dahlhaus Tonalität

C. Dahlhaus, Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, Kassel, 1968.

Druener Staden

H. Druener, S. Th. Staden. Ein Beitrag zur Erforschung von Leben und Werk, Bonn, 1938.

Eitner Staden

R. Eitner, S. Th. Stadens Oper Seelewig. MfM, 13, 1881, 53 ff.

Gallico Emblemi

C. Gallico, Emblemi strumentali negli „scherzi" di Monteverdi. RIM, 1967, 54–73.

Haar Tugendsterne

J. Haar, Astral music in Seventeenth-century Nürnberg: The „Tugendsterne" of Harsdörffer and Staden. MD, 1962, 175–189, vollständig als: The „Tugendsterne" of Harsdörffer and Staden. MSD 14, Rom, 1965.

Haas Barock

R. Haas, Musik des Barocks. Potsdam, 1928.

Hess Monteverdi

A. Hess, Monteverdi als Charakteristiker, in: Fs. Liliencron, Lpz., 1910, 93–109.

Hudemann Dialog

H. O. Hudemann, Die protestantische Dialogkomposition im 17. Jh., Diss., Kiel, 1941.

Jordan Harsdörffer

G. J. Jordan, Theatre Plans in Harsdörffers Frauenzimmergesprächspielen, Oxford, 1943.

Kahl Historisches Konzert

W. Kahl, Das Nürnberger historische Konzert von 1643 und sein Geschichtsbild. AfMw 1957, 281–303.

Keller Tugendsterne

P. Keller, New Light on the Tugendsterne of Harsdörffer and Staden, MD XXV, 1971, 223–227.

Kroyer Dialog

Th. Kroyer, Dialog und Echo in der alten Chormusik. Jb. Peters XVI, 1909. Seite 13–32.

Luciani Siena

S. Luciani, La musica in Siena, Siena, 1942.

Mahling Opernchor

Chr.-H. Mahling, Studien zur Geschichte des Opernchores, Trossingen, 1962.

Mischiati Bologna

O. Mischiati, Studenti ultramontani di musica a Bologna nella seconda metà del sec. XVI., Analecta Musicologica III, 1966, 1–42.

Nagel Nürnberg

W. Nagel, Die Nürnberger Musikgesellschaft. MfM 27, 1895, 1 ff.

Nagler Medici

A. M. Nagler, Theatre Festivals of the Medici 1539–1637, New Haven and London, 1964.

Narciss Harsdörffer

G. A Narciss, Studien zu den Frauenzimmergesprächspielen von G. Ph. Harsdörffer, Leipzig, 1928.

Rubsamen Nürnberg

W. H. Rubsamen, The international „Catholic" repertoire of a Lutheran church in Nürnberg (1574–1597). Annales Musicologiques V, 1957, 229–327.

Schering Oratorium

A. Schering, Die Anfänge des Oratoriums, Lpz., 1908.

Schmidt Schürmann

G. F. Schmidt, Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst G. C. Schürmanns, Regensburg, 1933.

Schmitz Harsdörffer

Eugen Schmitz, Zur musikgeschichtlichen Bedeutung der Harsdörfferschen Frauenzimmergesprächspiele, in: Fs. Liliencron, Lpz., 1910.

Smither Dialogue

H. E. Smither, The Latin Dramatic Dialogue and the Nascent Oratorio. MQ 1967, 403 ff.

Solerti Corte Medicea

A. Solerti, Musica, Ballo e Dramatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637, Florenz, 1905.

Steinhuber Collegium Germanicum

A. Steinhuber. Geschichte des Collegium Germanicum – Hungaricum in Rom, Freiburg i. Br., 1906.

Wiedemann Klaj
C. Wiedemann, Johann Klaj und seine Redeoratorien, Nürnberg, 1966.
Wolff Oper
H. Chr. Wolff, Oper. Musikgeschichte in Bildern, IV, 1. Lpz., o. J., (1968).
Zirnbauer Ratsmusik
H. Zirnbauer, Der Notenbestand der reichsstädtisch-nürnbergischen Ratsmusik, Nürnberg, 1959.

2. Zusammenfassung

Die Quellen zur Frühgeschichte der Oper in Deutschland fliessen spärlich. Sind Libretti und Aufführungen italienischer Opern im deutschen Sprachgebiet noch einigermassen häufig nachweisbar, so sind Aufführungsberichte und Libretti von deutschen Opern aus der Zeit vor 1650 bereits selten, Partituren gar eine Rarität. Um so bedeutender ist daher die mit Libretto und Partitur versehene kleine Oper *Seelewig* von S. Th. Staden und G. Ph. Harsdörffer, die R. Eitner bereits 1881 neu ediert und mit einem Kommentar versehen hatte. Auf dieser Grundlage ist danach kaum weitergearbeitet worden, und auch das weitere Umfeld der *Seelewig* wurde kaum erforscht. Als älteste erhaltene Oper aus Deutschland hat sie ihren Platz in Musikgeschichten und Lexika erhalten, ohne dass Eitners Beschreibung der *Seelewig* um eine Auseinandersetzung mit den Quellen bereichert worden wäre.

Die *Seelewig* einer eingehenden Untersuchung zu unterwerfen, war das Anliegen dieser Arbeit.

G. Ph. Harsdörffer weilte 1629 bis 1630 in Italien, wovon er den Grossteil seines Materials für die *Frauenzimmergesprächspiele,* und im besonderen eine gute Kenntnis des italienischen Theater- und Musikbetriebes mit nach Hause gebracht hat. Der Anstoss, ein Libretto für eine Oper zu schreiben, wird von dieser Reise gekommen sein; ein Libretto allerdings, das S. Th. Staden nicht unangetastet übernommen hat. Ein Vergleich von Partitur und Libretto zeigt eine Vielzahl kleiner Änderungen und einige bedeutende Umarbeitungen offenbar von Stadens Hand.

Die *Seelewig* trägt aber auch den Titel „geistliches Waldgedicht", ein Titel, der der italienischen „favola boschereggia sacra" entspricht. Anhand der Instrumentation und der Verwendung von Echoszenen zeigt sich denn auch eine enge Verwandtschaft mit italienischen Pastoralopern.

„Freudenspiel" ist ein weiterer Nebentitel der *Seelewig.* Eine Untersuchung dieses Terminus führt bald zum Schuldrama, wie es in Altdorf, der Universität von Nürnberg, gut eingelebt war, und zum geistlichen Spiel, wie es Harsdörffer in Italien kennengelernt hatte. Hier zeigen sich zum ersten Mal die sehr engen Bezüge zu Cavalieris *Rappresentazione* und Agazzaris *Eumelio;* Bezüge, wie sie sich bei Untersuchungen an der Thematik der *Seelewig* vervielfachten. Seelewig ist ein sprechender Name für die „ewige Seele", die der bösen Welt gegenübergestellt wird: die bekannte Opposition von anima und corpo also, wie sie seit dem 16. Jahrhundert bekannt ist und in Cavalieris *Rappresentazione* ihre besondere Ausprägung gefunden hat.

Im Zusammenhang mit dem Schuldrama fand auch der Dialog in Nürnberg eine reiche Pflege. Nicht nur besass die Ratsmusik, deren Mitglied Staden war, eine Reihe solcher Werke von Schütz, Schein und Scheidt, auch Nürnberger Musiker selbst schrieben eine stattliche Zahl von Dialogen. Besonders aufschlussreich sind diejenigen von Vater Johann Staden, worin sich Teile finden, die fast wortwörtlich in der *Seelewig* wiederauftauchen.

Diese hat in der Bewältigung der szenischen Anlage viel Gemeinsamkeiten mit Erasmus Kindermanns Dialogen, der ja Schüler von Johann und Freund von Sigmund Staden war. Auf der Grundlage der Ergebnisse aus den Beobachtungen zur Differenz von Partitur und Libretto, der Betrachtung der Instrumentierung und der Verwendung der Echotechnik ist es möglich, Stadens Stil in der *Seelewig,* der von Harsdörffer als „italianische Art" bezeichnet wird, zu beschreiben. Es erweist sich, dass Staden – verglichen mit seinem übrigen Werk – in der *Seelewig* die grösste Annäherung an den monodischen Stil der Italiener vollzieht. Immerhin ist der spezifische Nürnberger Liedstil dennoch deutlich durchzuhören.

3. Einleitung

3.1. Quellenlage

Der vierte Band von Georg Philipp Harsdörffers *Frauenzimmergesprächspielen,* erschienen 1644, enthält die erste uns bekannte deutsche Oper (1): „Das Geistliche Waldgedicht oder Freudenspiel genannt *Seelewig* Gesangsweise auf italienische Art gesetzet"(2).
1641 erschien der I. Band dieser *Frauenzimmergesprächspiele* im Verlag von Wolfgang Endtern in Nürnberg (3). Innert Jahresfrist legte Harsdörffer den II. Band vor, und in gleichem Abstand folgten Band III (1643) und IV (1644); 1644 wurde der I. Band bereits zum zweiten Mal aufgelegt. Die ersten beiden Bände erschienen im normalen Duodezformat, alle folgenden dagegen im oblongen Format gleicher Grösse; eine Änderung, die in der „Erinnerung" zu Anfang des IV. Bandes begründet wird: „Dannenher auch das Format / wegen der Lieder-, Kupfer- und Reimenzierde / in sothane ablange Art bequemet worden / und auch bey ehester Wiederauflegung dess Ersten und Andern Theiles gebrauchet werden wird"(4). 1649 erschien der achte und letzte Teil der Gsp.; ein Jahr vor dem Tode Harsdörffers, 1657, erlebte auch noch der II. Band die in der „Erinnerung" angekündigte Neuauflage, während die weiteren Bände nie mehr neu aufgelegt wurden (5). Jeder Band enthält am Schluss ein Register nach Sachworten, die Bände II und IV auch ein „Scribentenregister", das heisst eine Bibliographie, in der Harsdörffer seine Quellen nennt; Band VIII endlich ist mit einem ausführlichen Generalregister versehen.
Der gesamte Stoff, der in den Gsp. geboten wird, ist in der Form einer Konversation abgefasst, eingerahmt von weitläufigen Vor- und Nachreden, Huldigungs- und Dankgedichten, Briefen und Sendschreiben an den Verfasser. Für diese Konversationen lässt Harsdörffer sechs Gesprächsteilnehmer – sie werden als „Unterredner" bezeichnet – zu gemeinsamer Unterhaltung zusammenkommen; sie tragen folgende Namen:

- Angelica von Keuschewitz / eine Adeliche Jungfrau
- Reymund Discretin / ein gereist und belesener Student
- Julia von Freudenstein / eine kluge Matron
- Vespasian von Lustgau / ein alter Hofmann
- Cassandra Schönlebin / eine Adeliche Jungfrau
- Degenwert von Ruhmeck / ein verständiger und gelehrter Soldat.

Die Zusammensetzung der Gesprächsrunde bleibt über alle acht Bände gleich. Je nach Art des Themas legt Harsdörffer diesem oder jenem seine Gedanken in den Mund, lässt oft

1 Die Benennung „Oper" ist schon in Frage gestellt worden. cf. Riemann, Lexikon – Sachteil, 657, rechte Spalte.
2 Libretto: IV, 41–160. Partitur: IV, 489–622. Edition: MfM, 13, 1881 (Eitner).
3 Neudruck aller Bände: Tübingen, 1968 ff.
4 IV, (41).
5 Zu Abfolge und Neuauflage der Gsp. cf. auch *Narciss Harsdörffer,* 191 ff.

den einen oder anderen eine ganze Geschichte erzählen, worauf dann im Dialog das Gehörte erläutert, kommentiert, angenommen oder abgelehnt wird.
Im IV. Band, der Libretto und Partitur zur *Seelewig* enthält, geht es vor allem um Schäferstücke: Harsdörffer beginnt mit einem Gespräch über die „Poeterey", dann folgen „Pan", „Perseus" und „Bacchus"(6). Vespasian beschliesst den „Bacchus" so: „Weil wir Teutsche nicht so zärtlich / wie jene [d. h. die Italiener] / ist unsere Sprache geschickter tapfere Heldenthaten herauszustreichen / als weithergesuchte Liebesschwenke auszukünstelen"(7). Darauf entgegnet Reymund: „Ich will mich doch erkühnen darzuthun, wie auch solche Schäfereyen unserer Zungen nicht unmöglich fallen," und fährt fort: „Wie sonsten andere Schriften von der vornehmsten Person den Namen haben / als Argenis / Eromena / Ariane / Dianea / u. d. g." so habe ich auch dieses Werklein genannt: *Seelewig*" (8).
Der Titel „Seelewig" ist wieder in gleich grossem Fettdruck wie „das Geistliche Waldgedicht" gesetzt und ist in der Aufmachung von andern Spielen und Gesprächen in keiner Weise zu unterscheiden. So zählt auch das Inhaltsregister in laufender Zählung alle Spiele des vierten Teils durch. Die Spiele von „Die Music" (Beginn der Vorrede) bis „Die Mahlkunst" (Epilog) werden durch eine Klammer zusammengefasst, neben der steht: „in einem Waldgedichte vorgestellet". In der *Seelewig* wie in allen anderen Stücken steht zu Anfang jedes Abschnittes ein emblematisch verzierter Anfangsbuchstabe(9), dessen Erklärung etwas später im Text folgt: „weil nun solcher Sinnbilder Obschriften dem engen Holtzschniede nicht eingedrungen werden mögen / haben solche an den Rand beygerucket / und des Spieles Titel und Zahlen / zum Anfang des Blates / bemerket werden müssen"(10).
Eine Fussnote oder eine Anmerkung am Seitenrand, sei es eine Ordnungszahl oder die Anmerkung „siehe den Titelbuchstaben" weist dem Leser den Ort, wo der Sinn der Emblemata erklärt wird.
Unter dem Titel „Teutsche Namen" erklärt Reymund die Namen aller Personen, die er in der Seelewig auftreten lassen will (11). Nach dem neuen Untertitel „Music" beginnt nun endlich der Text (12): Halbfett gedruckt der eigentliche Librettotext, im Normalsatz die Zwischenbemerkungen der sechs „Unterredner". Das Stück wird also nicht aufgeführt, sondern von Reymund gesungen: „Die ich nach der Ordnung singen und auf der Laute werde hören lassen" (13), sagt er. Reymund gibt damit gewissermassen eine „Nacherzählung" der *Seelewig:* Bühnendekoration, Ausstattung, Orchester und Publikum werden nur geschildert, weshalb im Libretto auch vor jedem Textanfang der Name der Person, die

6 IV, 1–31.
7 IV, 32.
8 IV, 33.
9 s.u. 65 ff.
10 IV, Vorrede (40).
11 s.u. 49 ff.
12 IV, 41.
13 IV, 39.

Reymund auftreten lässt, dann aber immer „Reymund", steht, weil er ja erzählt. In der Partitur hingegen stehen immer die Namen der handelnden Personen, weil hier die Möglichkeit einer Aufführung in Betracht gezogen werden musste.
Den sechs Teilnehmern der Gesprächsrunde sind für die Dauer der *Seelewig* verschiedene Themenkreise zugeordnet, bei deren Auftreten sie ihre Meinung dazu abgeben sollen, wobei Reymund als Erzähler die Rollen folgendermassen verteilt: „Es sol auch ein Gesprächspiel werden / wann die Jungfrau Angelica geruhen wolte aus jedem Aufzug / die ich nach der Ordnung singen und auf der Lauten werde hören lassen / etwas zu merken; Herr Vespasian ein darzu schickliches Sinnbild erfinden; Frau Julia die Lehre daraus sagen; Herr Degenwert von der Reimkunst etwas erwähnen / und die Jungfrau Cassandra ihr Urtheil von der Music fällen / oder / was sonst jedem beyzutragen belieben wird / einzuschalten"(14).
Das ganze Stück ist mit gleich gross gedruckten Titeln wie „Teutsche Namen" und „Music" unterteilt. Nach der „Music" folgen: Dünkelwitz, Sinnbetrug, Morgenlob, Seelengefahr, Ermahnung, die kurze Reue, Bekehrung und Malkunst. Sie fassen die Akte und Szenen folgenderweise zusammen (15):

	Akt	*Szene*
Teutsche Namen	Vorwort	
Music	I	Prolog
Dünkelwitz	I	1–3
Sinnbetrug	I	4–6
Das Morgenlob	II	1, 2
Seelengefahr	II	3–5
Ermahnung	II	6
Die kurtze Reue	III	1–5
Bekehrung	III	6
Die Malkunst	III	6

Am Schluss des Bandes folgt die Partitur, überschrieben „Das Geistliche Waldgedicht oder Freudenspiel genant Seelewig Gesangsweis auf italianische Art gesetzt"(16).
Und verso:

„Die Stimmen der Personen:

	Seelewig	
3. Discant oder Oberstimmen	Sinnigunda	Nymfen und Schäferinnen
	Hertzigild	

14 IV, 39.
15 Zu diesem Untertitel gehört auch je ein Kupferstich, der den gleichen Titel trägt, mit Ausnahme von „Seelengefahr" und „Bekehrung", die deren zwei haben. „Teutsche Namen" hat hingegen keinen eigenen Kupferstich.
16 IV, 489.

	Gwissulda eine Matron	
2. Alt oder hohe Stimmen	Künsteling	
	Ehrelob	Schäfer
2. Tenor oder Mittelstimme	Reichimuth	
1. Bass oder Grundstimmen	Trügewalt / der Satyrus oder Waltgeist	
	3. Geigen	
	3. Flöten	
Instrument	3. Schalmeyen	
	1. Grobes Horn	

Den Grund dieser Music führte eine Theorba durch und durch"(17).

Die Untertitel fehlen hier, ebenso die Einschübe der Unterredner. Bei Strophenliedern sind alle Strophen direkt unter die jeweiligen Systeme geschrieben, ausser im „Chor der Nymphen", wo der Platz zu knapp war.

3.2. Inhaltsangabe

Nach einem kurzen Instrumentalvorspiel tritt die „Music oder Singkunst" – eine allegorische Figur – vor den Vorhang und singt, mit einer Laute sich begleitend, den Prolog.

1. Akt: Zu Anfang zeigt die Bühne einen Fluss, nahe dem Meer. Hier trifft der Hirte Künsteling den „Satyrus oder Waltgeist" Trügewalt, der das Herz der Schäferin Seelewig gewinnen möchte. Weil er sich selbst nicht traut und sich zu wenig hübsch dünkt, bittet er Künsteling, an seiner Statt Seelewig zu erobern. Darauf soll er Seelewig dann an Trügewalt abtreten. Künsteling willigt in diesen Handel ein und bestellt sogleich seine Freunde Reichimuth und Ehrelob zu sich, die ihm dabei helfen sollen. Zur gleichen Zeit spazieren Seelewig und ihre Freundin Sinnigunda am Ufer des Meeres. Gwissulda, eine ältere Matrone, und Hertzigild, auch eine Schäferin, begegnen den beiden. Während Sinnigunda zu einem Spaziergang dem Meer entlang rät, warnt Gwissulda vor der kommenden Nacht und will die beiden überreden, nach Hause zu gehen; ohne Erfolg. Seelewig und Sinnigunda lassen Gwissulda und Hertzigild allein.

2. Akt: Inzwischen haben Künsteling und seine beiden Freunde Seelewig und Sinnigunda am Meer entdeckt und kommen ihnen nun singend entgegen. Künsteling schenkt Seelewig ein Fernglas, Ehrelob eine Angelrute, damit sie sich die Zeit vertreiben könne, und Reichimuth hat Köcher, Pfeil und Bogen mitgebracht. Damit versuchen die Hirten Seelewig günstig zu stimmen und zu einem Spaziergang zu verleiten, wo Künsteling dann Seelewig dem Trügewalt in die Hände zu spielen hofft. Der Plan gelingt; Seelewig nimmt die

17 IV, 490.

Geschenke nur zu gerne an, und beide Schäferinnen sagen auch für einen gemeinsamen Spaziergang zu. Gwissulda und Hertzigild haben aber hinter den Bäumen die ganze Szene beobachtet und erkennen sofort die List der Hirten. Bei zwei ineinandergewundenen Bäumen erreichen die beiden Mahnerinnen die abenteuerlustigen Schäferinnen und können sie zur Umkehr bewegen. Die Hirten verschwinden, sehen aber von Ferne zu; Sinnigunda läuft aus Angst vor der Strafe davon; Seelewig will allein unter den Bäumen schlafen; aber ein schreckliches Gewitter zieht herauf und ängstigt sie zu Tode.

3. Akt: Künsteling und seine Freunde eilen zurück zu Trügewalt, der ungeduldig gewartet hat, und erzählen vom Misserfolg ihrer Geschenkaktion. Seelewig sitzt am nächsten Morgen noch immer allein unter den Bäumen, als Sinnigunda besten Mutes singend herbeikommt. Hinterher kommen Künsteling und seine Freunde und bitten Seelewig und Sinnigunda, zusammen mit ihnen „Blinde Kuh" zu spielen. Denn Trügewalt und Künsteling haben inzwischen abgemacht, dass der Satyros sich hinter einem Baum verstecken und, sobald Seelewig mit verbundenen Augen einen Hirten zu finden versucht, sich von ihr fangen lassen solle. Alle sind einverstanden, und das Spiel beginnt. Künsteling zählt ab, wer sich die Augen verbinden lassen muss, selbstverständlich so, dass es Seelewig trifft. Sie versucht nun, einen Hirten zu erhaschen; da tritt Trügewalt hinter seinem Baum hervor und lässt sich nur allzu willig von ihr fangen. Doch Gwissulda und Hertzigild, die wieder hinter Bäumen verborgen zugesehen hatten, reissen Seelewig das Band vom Gesicht und verjagen Trügewalt mitsamt den Hirten. Gwissulda ermahnt Seelewig diesmal mit Erfolg. Zum Schluss tritt nun „die Malkunst" – eine allegorische Figur, entsprechend der „Singkunst", die den Prolog geführt hatte – auf und beschliesst mit einem kleinen Kommentar das Werk.

4. Biographien

4.1. Georg Philipp Harsdörffer

Georg Philipp Harsdörffer wurde am 1. November 1607 als Sohn eines gelehrten Patriziers in Nürnberg geboren und starb 1658 ebenda (18). 1623 bezog er die Universität Altdorf, wo zur selben Zeit die Dichter Friedrich Logau und Jesaias Rumpler (19), der nachmalige Gründer der „aufrichtigen Tannengesellschaft" in Strassburg (gegr. 1633), studierten. 1626 übersiedelte Harsdörffer an die Universität Strassburg (20).
1627 unternimmt er mit seinem Studienfreund Christof Fürer eine Bildungsreise, eine peregrinatio academica, durch ganz Westeuropa und Italien (21). Von dieser Reise berichtet Harsdörffer nur sehr wenig. Die einzige Quelle, aus der wir, von ihm selbst geschrieben, einiges herauslesen können, ist die Totenrede auf seinen Freund Fürer, der 1639 gestorben war (22); sie ist in lateinischer Sprache abgefasst und zusammen mit andern kleineren Schriften von Harsdörffer gedruckt worden (23). Den Verlauf der Peregrinatio schildert Harsdörffer dort folgendermassen (24): „. . . post Genevam . . . inde per Gallias cum Equite Misnico, J. G. Ponekaw, ad discendis accumatius linguis & exercitiis gymnasticis. (in quibus Fürerus soleria atq. valido robore ut cum in arte, quam amavit musica, mite praecellit.) gratissimam duximus moram Ratum itaq. nobis in Belgium & inde in Angliam commeare. . . ,. in Gallia porro egimus, consilio in Italiam emigrandi (1628). . . ,. in Primis Augustae Taurinorum . . . electati. Ad Maris Adriatici diademo, Venetias inquam (1629), per Padum contendimus. Inde Patavium, Bononiam, Lauretum, Prusiam, (reliqua loca volens praetereo, ne videam itineraria iterare) Romam pervenimus . . . veterem magnitudinem, specie religionis in Majestatem elatam hodieque repraesentat. Amplius Napolitanum Regum & Puteolanum . . . perlustraviums. Reduces Senae per aestatem egimus, post per Pisas ex Liburno portu trajecimus (1630)."

18 Eine ausführliche Biographie bietet *Narciss Harsdörffer.*
19 Matrikel von Altdorf Bd. I, 1912, Nrn. 6160 und 6263 zit. nach *Narciss Harsdörffer,* 3.
20 *Narciss Harsdörffer,* 4.
21 Diese Bildungsreise steht in Nürnberg nicht vereinzelt da: cf. Hasslers und Kindermanns Italienaufenthalt und die ansehnliche Zahl nürnbergischer Studenten, die Mischiati für die Zeit um 1600 nennen kann. Cf. *Mischiati Bologna,* passim.
22 Die „Zuschrift" auf den verstorbenen Freund in IV, Nachwort (734) und VI, Nachwort (689) gibt keinen Aufschluss über diese Reise; sie beklagt nur den frühen Tod Fürers.
23 *Memoria* viri . . . Christophori Füreri ab Haymendorf et Wolckersdorf . . . auctore Philippo Harsdörffero . . . Norimbergae 1639.
24 *Memoria,* 11–13.

Diesen Reisplan fasst ein Dankgedicht Christoph Arnolds an Harsdörffer, den er „Strephon" nennt, zusammen, das im 5. Band der Gsp. Aufnahme fand (25):

Strephon hat von vielen Jahren
an den Loirstrom studirt/
und durch Müh und Fleiss erfahren/
was des Frantzmanns Sitten ziert: Frankreich
Aber doch hat ihm vor allen
unsere Pegnitz wolgefallen.

Dà der Vater Rhein die Qwellen Niederland
führet an das Teutsche Meer/
hat er sich in schnellen Wellen
anvertraut der Winde Heer.
Aber doch . . .

Er beschaute nachmals London England
das die schöne Tems begeust/
und gleich den gehalbten Monden/
mit den Silberwellen fleust.
Aber doch . . .

Wo die stoltze Tiber prachtet/ Welschland
und das alte Rom zerteilt/
wurde Strephon hoch geachtet/
da er sich sehr lang verweilt.
Aber doch . . .

Wo die Ertzsee wallt ergrimmet/ Archipelagos
an der schönen Jungfer Statt. Neapolis
hat er seine Leyr gestimmt/ vocatur
die uns hier gespielet hat. Parthenia
Aber doch . . .

Mutter aller Pierinnen/
Nürnberg der Stätte Kron/
schau doch / wie die Pegnesinnen
lieben diesen deinen Sohn.
Dessen Schäferspiel vor allen ihnen sämtlich wolgefallen.
Christoph Arnold

25 V, 85 ff.

So lässt sich etwa folgende Reiseroute zusammenstellen:

1627	Frankreich, Niederlande
1628	England
	Rückkehr nach Frankreich und Aufbruch nach Italien
	Spätsommer in Turin
	Herbst bis Ende Jahr in der Poebene
1629	Venedig
	Padua
	Bologna
	Loreto
	Perugia
	Rom
	Neapel und Puteoli
	Siena
	Pisa
	Livorno.

Den Beginn der Rückreise datiert Harsdörffer in der *Memoria* mit 1630; erst 1632 kommt er jedoch wieder in Nürnberg an (26). Von Fürer schreibt Harsdörffer: „. . . in arte, quam amavit musica . . .", und fasst am Schluss zusammen: „Sic Fürerus noster perfecti Politici Ideam sibi effigiaturus, cuncta quae ubiq. vidit, audivit, animadvertit laudabilia, in animi venustatem . . ." Harsdörffer und Fürer werden sich im kulturellen Leben Italiens also gut umgesehen haben, besonders in Rom, wo sie für längere Zeit blieben, und besonders in Siena, wovon Harsdörffer ausführlich berichtet.
Weder Harsdörffer selbst noch Fürer berichten je von ihrem Aufenthalt in Rom, und in römischen Archiven ist ihr Name ebenfalls nicht zu finden (27). Harsdörffer hätte die Möglichkeit gehabt, drei Opern, die 1629 aufgeführt wurden, zu sehen: Die *Diana schernita* von Cornacchioli (28), dann eine *Sirene, Cantata scenica* (29) und die Oper *La valle rinverdita* (30), beide von anonymen Komponisten. Agostino Agazzari, dessen *Eumelio* grosse Ähnlichkeiten mit der *Seelewig* aufweist, zieht im Jahr 1629 von Rom nach Siena. Wenn nicht in Rom, so ist Harsdörffer sehr wahrscheinlich in Siena mit ihm zusammengewesen (31).

26 *Narciss Harsdörffer,* 10.
27 S. u. 50.
28 *Loewenberg,* Spalte 13.
29 MGG, 11, Spalte 732.
30 Enciclopedia dello Spettacolo, VI, 1113.
31 Der genaue Zeitpunkt des Umzugs ist nicht sicher festzustellen. *Luciani Siena* nimmt an, dass Agazzari erst Anfang 1630 in Siena eingetroffen ist, währenddem *Barblan Agazzari* 1629 angibt. Dokumente in Sieneser Archiven, die hier Klarheit schaffen können, sind laut Auskunft der Biblioteca Communale di Siena nicht erhalten. Wir schliessen uns Barblans überzeugenden Ausführungen an.

Siena und seine Academia degli Intronati hat für das ganze Schaffen Harsdörffers zentrale Bedeutung gehabt. Gegen Herbst 1629 wird er dort eingetroffen sein und als Gast der Academia degli Intronati bis Frühjahr 1630 dort geweilt haben. Die Intronati hatten sich unter den Hunderten von Academien in ganz Italien einen guten Namen erworben. Bekannt waren sie jedoch durch ihre Dichter, weniger durch die Musiker, unter denen erst zu Beginn des neuen Jahrhunderts Agazzari, Saracini und Bianciardi Bedeutung erlangten. In den letzten Jahren des 16. und im frühen 17. Jahrhundert stehen die Dichter Girolamo und Scipione Bargagli und Francesco Loredano an der Spitze, mit dem Harsdörffer später noch in Briefkontakt stand (32).

Neben dem Umgang mit den Dichtern der Academia – die alles kulturelle Leben der Stadt in sich aufnahm – wird hier auch der Kontakt mit den angeschlossenen Musikern wichtig. An erster Stelle erwähnt der Lexikograph Ugurgieri, den wir als erste Autorität betrachten dürfen, in seinen *Pompe sanesi* den Musiker Saracini: „Claudio Saracini, nobile, discepolo di Frans. Bianciardi e Agazzari, academico intronato e maestro di Cappella dell Metropolitano"(33). Claudio Saracini ist der Verfasser der *Secondo Musiche* (1620), deren erstes Stück Monteverdi gewidmet ist. Ugurgieri erwähnt berühmte Hauskonzerte im Haus der Saracinis und weist dann auf ein Lamento hin, das Saracini geschrieben haben soll: „Non sappiamo se habbia altre opere alle stampe che una lettera amorosa in stile recitativo, da noi veduta, molto bella ed armoniosa"(34).

Weiter erwähnt Ugurgieri unter den Komponisten: Agazzari, Bianciardi, Pecij, Chigi und Marc-Antonio Tornioli, den er als „Sacerdote, musico-poeta" beschreibt, der „sacre rappresentazione, poesie e molte opere musicali" verfasst habe (35).

Wenig ist es, was über das öffentliche und private Musikleben in Siena zu erfahren ist (36). Seit 1604 hatten sich die „Intronati" mit den „Rozzi" zusammengeschlossen, um gemeinsam Musikfeste zu organisieren (37). Im gleichen Jahr wird in Siena ein *Dialogo fra Ninfe e pastori a otto voci* veröffentlicht, der offenbar bei einem solchen Fest aufgeführt worden ist (38). Ob hier auch noch eine weitere Aufführung von Agazzaris *Eumelio* stattgefunden hat, ist unsicher (39), denn Ugurgieri spricht nur unbestimmt vom Repertoire der Hauskonzerte im Palast der Familie Chigi, das u. a. Werke von Agazzari enthalten haben soll: „Facendo soavissimi concerti . . . ch'havendo esercitato l'opere dell'Agazzari, Pecci, Gregorij"(40).

32 Das Archiv der Intronati für diese Zeit ist laut Angaben der Biblioteca Communale di Siena verschollen. In den übrigen Beständen der gleichen Bibliothek liessen sich keine Hinweise auf Harsdörffers Besuch feststellen.

33 *Ugurgieri,* 12.

34 *Ugurgieri,* 12. Luciani glaubt, es handle sich bei diesem Stück um Monteverdis *Lamento d'Arianna. Luciani Siena,* 54 ff.

35 *Ugurgieri,* II, 11 ff.

36 Die älteste Oper in den Archiven der Intronati war Cestis *Argia* von 1670. Die Archivbestände der früheren Jahre sind sämtlich verschollen.

37 *Luciani Siena,* 17.

38 idem.

39 idem.

40 *Ugurgieri,* II, 9 ff.

Nach seiner Rückkehr nach Deutschland ist Harsdörffer als Jurist in Nürnberg tätig, das er bis zu seinem Tode, 1658, nicht mehr verlässt. Über 20 000 Druckseiten hat Harsdörffer im Laufe von knapp zwanzig Jahren veröffentlicht (41), worin er alles, was von Interesse sein könnte, zusammengestellt hat: Philosophie, Erzählstoffe, Naturwissenschaftliches, Erörterungen über Sitten und Gebräuche, Abhandlungen über religiöse Fragen. Um 1640 entstehen einige kleinere Reden, Schriften und Aufsätze. 1641 beginnen die Gsp. zu erscheinen, deren erste fünf Bände ganz im Zeichen der Schäferei, der Musik und des Theaters stehen. Der italienische Einfluss ist überall greifbar: Fast das ganze Repertoire der Intronati, das Harsdörffer mitgebracht hat, wird hier ausgewertet, nur wenige englische und französische Quellen finden Eingang. In dieser Periode schreibt Harsdörffer zwei ausserhalb der Gsp. stehende Werke, die beide aber in den gleichen Themenkreis gehören: *Das Pegnesische Schäfergedicht* und die *Diana.* Nach 1646 wendet sich Harsdörffer dann mehr französischen Quellen zu, und theoretische Abhandlungen über Religion und Philosophie bilden den Inhalt der letzten drei Bände der Gsp. Im ganzen machen jedoch trotzdem italienische Werke den Hauptteil der Anregungen und Vorlagen aus, die Harsdörffer in seinen Werken benützt. Ein Drittel aller in seinem „Scribentenregister" genannten Werke sind von Italienern geschrieben, nur knapp ein Viertel von Deutschen. Der Rest verteilt sich auf französische, spanische und englische Dichter(42). Sein vornehmstes Betätigungsfeld fand Harsdörffer in den Sprach- und Dichtergesellschaften, die zu Beginn des Jahrhunderts nach italienischem Vorbild gegründet wurden:

– 1617 wird mit Sitz in Weimar (später Köthen) die „Fruchtbringende Gesellschaft" gegründet. Ihr folgen in Deutschland eine ganze Reihe weiterer Gesellschaften:
– Königsberger Kreis, gegr. 1630
– Aufrichtige Tannengesellschaft, gegr. 1633
– Teutschgesinnte Genossenschaft, gegr. 1643
– Elbschwanenordnen, gegr. 1660.

Ihre Namen verraten ihre Ziele. Geführt von meist adeligen Persönlichkeiten machten die Gesellschaften es sich in Deutschland zur Aufgabe, den gelehrten Stand der Dichtung aufrechtzuerhalten und die deutsche Sprache zu pflegen. 1644 gründet Harsdörffer – selber Mitglied der fruchtbringenden Gesellschaft und der Teutsch-gesinnten Genossenschaft – zusammen mit Johann Klaj und Sigmund Birken den „Pegnesischen Blumenordnen"(43), der Programm und Satzungen von den Intronati in Siena übernimmt, dessen oberstes Ziel jedoch ist, auf vergnügliche Art Bildung zu verbreiten. Diese „Lehrveranstaltungen" vergnüglich veranstalten heisst hier: sie in das Gewand der Schäferei kleiden.

41 Ein vollständiges Werkverzeichnis bietet *Narciss Harsdörffer.*

42 Narciss Harsdörffer, 100 ff.

43 Auch „Blumenorden an der Pegnitz" und „pegnesischer Blumenorden" oder „Schäferorden" genannt.

4.2. Sigmund Theophil Staden

Die erste Ausbildung, vor allem im Orgelspiel und im kirchlichen Musizieren, erhielt Sigmund Theophil Staden bei seinem Vater (44), der als Lehrer in hohem Ansehen stand. Der Nürnberger Historiograph Doppelmayr bezeugt (45): „Er (gemeint: S. Th. Staden) machte sich bey der treuen Anweisung seines Vaters sowohl in der Theorie als der Praxis sehr geübt." Johann Staden besass ein Exemplar des zweiten Teils von G. Gabrielis *Symphoniae sacrae,* das er eigenhändig emendiert hatte(46), und in seinem 1616 erschienenen Generalbasstraktat weist er sich über profunde Kenntnisse der Musik der vergangenen 30 Jahre aus, insbesondere auch der italienischen. Er vermochte somit seinem Sohne umfassende Kenntnisse der Generalbasslehre wie auch der neueren musikalischen Produktion zu vermitteln.

Für die Ausbildung zum Stadtpfeiffer schickte Johann Staden seinen Sohn im Jahre 1621 zu Jakob Baumann nach Augsburg, der ein bekannter Lehrer für Stadtpfeifferanwärter war. Baumann unterrichtete in Orgel, Chorleitung, Posaune, Zink, Fagott, Viola, Klarine und Geige, war selbst von 1591–1596 Instrumentalist in der Münchner Hofkapelle unter Lasso und wurde mit H. L. Hassler von der Stadt Augsburg als Musiklehrer angestellt. Zusammen mit Gregor Aichinger und Chr. Erbach war er auch am Domkapitel dieser Stadt tätig. 1622 kehrt Sigmund Staden nach Nürnberg zurück, 1623 erhält er bereits ein „Wartgeld" von der Nürnberger Ratsmusik, d. h. er ist als Stadtpfeiffer vorgesehen und soll, sobald ein Posten frei wird, angestellt werden.

1626 spielt Staden zum erstenmal in der „Musikalischen Gesellschaft" in Nürnberg mit (47). In dieser Gesellschaft wurde in privatem Kreis Musik gepflegt, die von Fachmusikern und Laien in kleiner Besetzung aufgeführt werden konnte. Johann Staden war in der Musikalischen Gesellschaft der Verantwortliche für das Notenmaterial (48); auch hat er selbst etwa Kompositionen für diese Gesellschaft geschrieben. Nach der Art von Johann Stadens Kompositionen zu schliessen, dürfte das Repertoire wohl Stücke in der Art seiner *„Pavanen"*, der *„musica boschereggia"*, des *„Venuskränzleins"* oder des *„musikalischen Lustgartens"* umfasst haben (49). Eine theoretische Beschäftigung mit Musik wie etwa in der Florentiner Camerata, ist kaum anzunehmen. Jedenfalls berichten die Protokolle der Gesellschaft nichts dergleichen.

1627 wird Staden als Stadtpfeiffer der Stadt Nürnberg angestellt (50) und spielt dadurch auch bei der Nürnberger Ratsmusik mit. Deren Bestände sind eine wichtige Quelle für Stadens Kenntnis der aktuellen musikalischen Produktion. Zwischen 1620 und 1640 umfasst das Repertoire der Ratsmusik die nachgenannten Werke, die sich mit dem neuen

44 Eine ausführliche Biographie bietet *Druener Staden,* Bd. 1.
45 Doppelmayr, 225.
46 DTB VII, 1, XXXVII, Anm. 3.
47 *Nagel Nürnberg,* 1 ff.
48 *Druener Staden,* 7.
49 *Druener Staden,* 9.
50 cf. *Zirnbauer Ratsmusik,* passim.

italienischen Stil auseinandersetzen: Sie sind alle mit Datum und Widmung versehen, waren also sicher im Druckjahr oder kurze Zeit später bereits in den Beständen der Ratsmusik (51). Vater Staden hat übrigens einige dieser Werke, die dem Nürnberger Rat gewidmet waren, begutachtet (52).

– G. A. Rigatti, Messa e Salmi. Venezia, 1640.
– S. Scheidt, Geistliche Konzerte, II. Teil, Halle, 1634.
– H. Schein, Opella nova / ander Theil / . . ., Halle, 1626.
– H. Schein, Musica boschereccia 1621/1628.
– H. Schütz, Psalmen Davids, 1619, SWV 22–47.
– H. Schütz, Symphoniae sacrae I, 1629, SWV 257–276.
– H. Schütz, Geistliche Konzerte, 1636, SWV 282–305.
– A. Grandi, Motetti a una . . . voce per cantar e sonar con l'chitarrone, 1625/1626.
– J. Nauwach, Libro primo di Arie, Dresden, 1623.
– D. Selich, Opus novum, Wolfenbüttel, 1625.
– E. Widmann, Ein schöner, newer ritterlicher Aufzug, 1620.
– E. Widmann, Heroischer Frawenpreis, Nürnberg, 1617.

Daneben finden sich selbstverständlich auch etliche Werke von Johann Staden.
Überblicken wir den Bestand, so stellen wir fest, dass die Italiener in der Minderzahl, Schütz, Schein und Scheidt dagegen mit repräsentativen Werken vertreten sind.
In diesem Zusammenhang ist auch auf die Musikbestände der reformierten Egidienkirche in Nürnberg hinzuweisen, wo seit 1640 Erasmus Kindermann Organist war. Ihr Repertoire umfasst einen sehr weiten Bereich der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts, insbesondere der katholischen Kirchenmusik. Immerhin eine bemerkenswerte Tatsache für die protestantische Egidienkirche (53). Für das Jahr 1627 bemerkt Doppelmayr in seinem biographischen Abriss Stadens: „Zur Erlernung des Viol-Bastarda-Spiels er bei einem berühmten Engelender namens Walter Roy sich ungefehr ein halb jahr ufhalten möge"(54). Ein Ratserlass bestätigt diese Reise an den kurbrandischen Hof zur Erlernung des Viol-Bastarda-Spiels und vermerkt einen Dispens Stadens von seinen Pflichten sowie eine finanzielle Unterstützung durch die Stadt (55).
1628 heiratet Staden. Im gleichen Jahr erhält er durch einen Ratsverlass der Stadt den Titel „erbar und kunstreich", ein Titel, der schon seinem Vater zuerkannt worden war. 1634 wird Staden Organist an St. Lorenz, ohne vorher eine Stelle an einer kleinen Kirche – etwa der Spitalkirche – innegehabt zu haben.
Mit den beginnenden vierziger Jahren – Harsdörffer ähnlich – beginnt Stadens Kompositionstätigkeit, die sich bis zu seinem Tode 1655 hinzieht. 1643 veranstaltet er das berühmt gewordene „historische Konzert" zusammen mit J. M. Dilherr; 1649 ist er auch

51 cf. *Zirnbauer Ratsmusik.*
52 *Zirnbauer Ratsmusik,* 33 und MGG 12, Sp. 1113.
53 Cf. *Rubsamen Nürnberg.*
54 *Doppelmayr,* 225.
55 *Druener Staden,* 15.

für den musikalischen Text und die Musikeinlagen für das grosse Friedensfest in Nürnberg verantwortlich (56).
Dieser Abriss zeigt Staden als vollumfänglich ausgebildeten Musiker, der in allen Sparten des Musiklebens, der Kirche, des Theaters und des Privatzirkels zu Hause war. Als Organist und Stadtpfeiffer war er mit vielen Instrumenten vertraut. In Augsburg bei Baumann, am Brandenburgischen Hof und ebenso in seiner Vaterstadt hatte er alle Persönlichkeiten des damaligen kulturellen und besonders des musikalischen Lebens kennengelernt. Eine Bildungsreise hat Staden jedoch, so weit bekannt, nicht gemacht; bis 1628 ist er immer in Deutschland bezeugt. Nach seiner Heirat und in seiner Stellung als Stadtpfeiffer und Organist wird er wohl kaum mehr Gelegenheit gehabt haben, eine Reise zu unternehmen, zumal seine finanziellen Verhältnisse, wie der Ratsverlass für das Viol-Bastarda-Stipendium zeigt (57), nicht allzu günstig waren. Staden starb 1655, drei Jahre vor Harsdörffer.

4.3. Zusammenarbeit von Dichter und Musiker

4.3.1. Biographisches

In den Protokollen der „Musikalischen Gesellschaft" in Nürnberg wird 1626 ein Georg Philipp Harsdörffer genannt (58). Offenbar muss damit der Vater des Dichters gemeint sein, denn der Dichter Harsdörffer weilte zu der Zeit in Strassburg (59). Desgleichen ist der in den *Pavanen* J. Stadens erwähnte Harsdörffer der Vater des Dichters, der in einer nicht genauer fassbaren Beziehung zur „Musikalischen Gesellschaft" stand. Da sonst keine Quellen zu den persönlichen Beziehungen von S. Th. Staden und dem Dichter Georg Philipp Harsdörffer vorliegen, bleibt nur die Annahme, dass ihre Bekanntschaft vom Umgang in der „Musikalischen Gesellschaft" herrührt.
In der „Erinnerung" zu Beginn des vierten Bandes der Gsp. wird jedoch auf den Komponisten Sigmund Theophil Staden hingewiesen: „Die Musicstücke, so diesem und vorigen Werklein einverleibet sind von dem hochberühmten und kunsterfahrnen Herrn Johann Gottlieb Staden / der zu endlicher Vollkommenheit dieser Wissenschaften geboren scheinet / gesetzet worden; und ist nach Beurtheilung aller derer / die beygefügtes Waldgedicht angehöret / dergleichen [was die Music betriffet / ohne welche es ein todes Werk ist] in Teutschland noch nicht in Druck kommen / dass verhoffentlich die geringe Kupferarbeit hierdurch sattsamlich ersetzet zu achten"(60). Mit dem Hinweis „so diesem und vorigen Werklein einverleibt" ist S. Th. Stadens Autorschaft für alle Musikstücke der Gsp. gesichert. Ein Jahr später, 1645, findet sich in einem Brief Harsdörffers der Hinweis: „Es

56 cf. T. Norlind, Ein Musikfest zu Nürnberg im Jahre 1649, SIMG VII, 1905/06, 111–113.
57 S. o. 27.
58 cf. *Nagel Nürnberg.*
59 S. o. 21.
60 IV, Vorrede (43).

sind Chöre von dem kunstberühmten Herr Staden", womit die Einlagen Stadens in Johann Klajs Oratorium *Der leidende Christus* (1645) gemeint sind (61).
Auf dem Titelblatt zur Partitur der *Tugendsterne* ist Staden ebenfalls genannt (62), und in den *Erquickstunden* von 1653 erwähnt Harsdörffer Stadens Leistung beim Konzert von 1643: „Der berühmte Musikus H. Theophilus Staden hat von dem Anfang der Music / von der derselben Fortgang und jetzigem Zustand ein würkliche Vorstellung mit jedermanns Verwunderung und Erstaunen hören lassen / wie in offnem Druck darvon zu lesen"(63).
Nur aus Titelblättern und Widmungen, nicht aber aus den Biographien der beiden Nürnberger lassen sich Anhaltspunkte zur Entstehung, Ausarbeitung und Aufführung der *Seelewig* gewinnen.
Harsdörffer ist der weltgewandte Kosmopolit, der über einen immensen Kultur- und Wissensschatz verfügt, doch liegt gerade sein bestes Wissen in der Kenntnis des vergangenen Jahrhunderts, dem er sich nicht nur in der Lektüre, sondern auch in seiner Tätigkeit in den verschiedenen Sprachgesellschaften – die denn doch ein gutes Stück 16. Jahrhundert sind – zuwendet. Staden hat sein Leben fast ganz in Nürnberg verbracht, offen für die Musik seiner Zeit, dank der guten Beziehungen Nürnbergs zum Süden auch immer vertraut mit der Musik der Italiener.
Und dennoch: Harsdörffer und Staden sind führende Persönlichkeiten im kulturellen Leben Nürnbergs um 1640, zusammen mit dem Dichter und Prediger J. M. Dilherr und dem Dichter J. Klaj. Beide stehen auf dem Boden einer Stadt, in der besonders die protestantische Kirchenmusik immer eine gute Pflege fand, einer Stadt schliesslich, die sich nicht nur im Musikleben, sondern besonders auch im Druckerei- und Verlagswesen Deutschlands einen guten Namen geschaffen hatte (64).

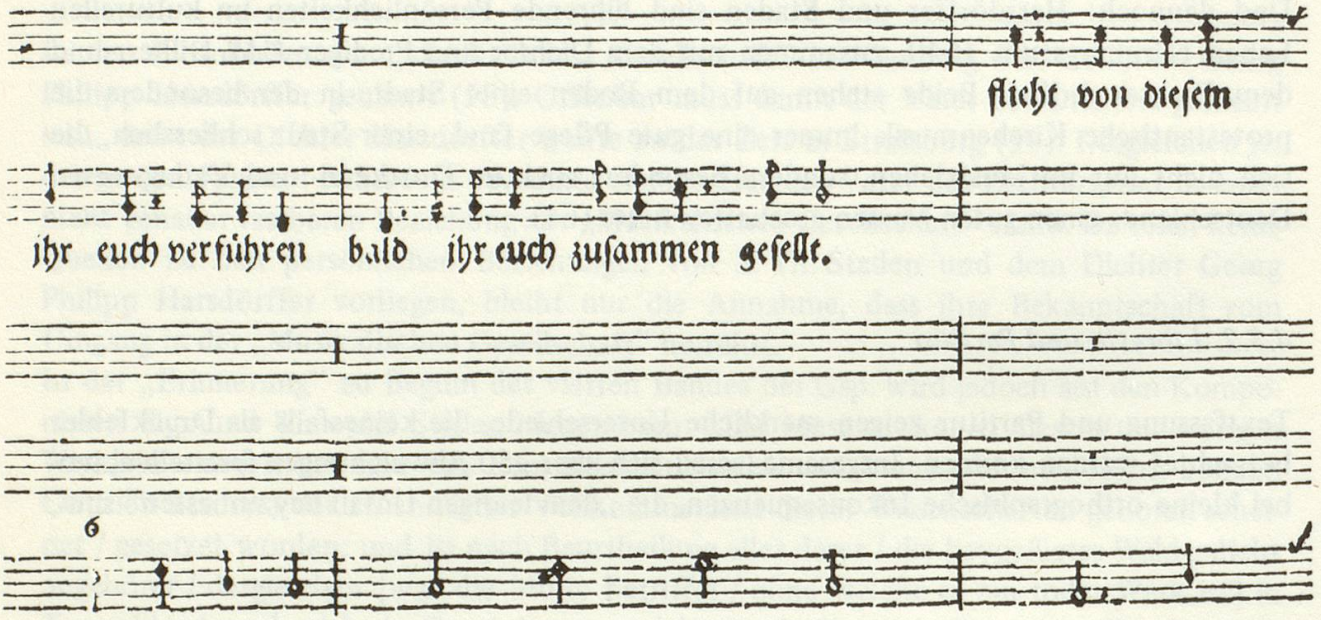
4.3.2. Libretto und Partitur

Textfassung und Partitur zeigen merkliche Unterschiede, die keinesfalls als Druckfehler betrachtet werden können. Insgesamt lassen sich über 250 Abweichungen feststellen, wobei kleine orthographische Inkonsequenzen, die „dem leidigen Unfall beyzumessen" sind,

61 Zitiert nach *Druener Staden,* 138. Die Musik ist verloren.
62 V, 500.
63 Diese Stelle zitiert Printz in der *Historischen Beschreibung der edelen Singklingkunst.* Dresden, 1690, 139. G. Walther übernimmt die Stelle in sein Lexikon.
64 cf. MGG IX, Spalte 1753 ff. Artikel „Nürnberg". Zur Pflege der protestantischen Kirchenmusik cf. auch: W. Blankenburg, zu den Johannes-Passionen von Ludwig Daser (1578) und Leonhard Lechner (1593). Fs. W. Vetter, Lpz., 1970, 63–66.

nicht mitgezählt sind (65). Denn die ersten vier Bände der Gsp., die innert vier Jahren erschienen, umfassen insgesamt immerhin gut 2000 Seiten. Dazu fällt die Neuauflage des ersten Bandes ebenfalls in diesen Zeitraum. Dass dabei nicht sehr sorgfältige Korrekturarbeit geleistet werden konnte, ist nur allzu klar; Harsdörffer selbst scheint sich auch am schnellen Rhythmus seiner Produktion gestört zu haben, denn er betitelt zum Schluss des dritten Bandes ein Kapitelchen mit „Fehler", worin er schreibt: „Hat er (gemeint ist Harsdörffer) aber böse Brief bekommen / in dem bey dem eilfährigen Drukwerk / Kupferstechen und Holtzarbeiten an einem oder anderen Blat etwas versehen / so ist solches niemand anders als dem leidigen Unfall beyzumessen"(66).
Der überwiegende Teil der Änderungen, die über Druckfehler hinausgehen, besteht in Silbenveränderung oder Ersatz eines Einzelwortes, Umstellung von Wörtern und Wortgruppen innerhalb einer Verszeile (67):

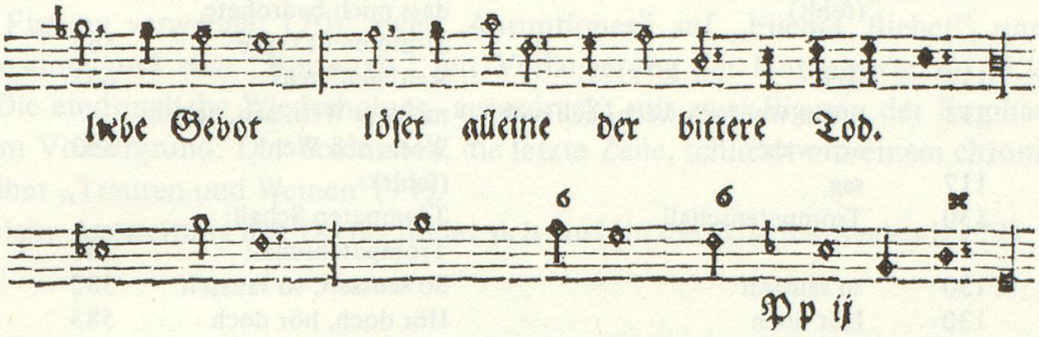
Libretto: oder Garen Partitur: Oder Garn (68)
Libretto: bald ihr seyd zusamm gesellt
Partitur: bald ihr euch zusammen gesellt



65 Die Abweichungen lassen sich folgendermassen zusammenfassen:
1. Lautstandänderungen, Singular und Plural vertauscht oder geändert: 53 Fälle
2. Änderung und Umstellung von Einzelwörtern und Wortgruppen bei gleichbleibendem Versmass: 140 Fälle
3. Satzumstellungen und Neufassung ganzer Sätze bei gleichbleibendem Versmass: 47 Fälle
4. Einschübe und Änderung aller Art mit Änderung des Versmasses, bzw. Umarbeitung in Prosa: 19 Fälle.

66 III, Nachwort (539).
67 IV, 509 und IV, 546.
68 Diese Stellen sind bei *Eitner Staden* falsch übertragen. Er unterlegt den Text aus dem Libretto anstelle des geänderten Wortlautes der Partitur.

Libretto: Liebste Gespielin / der bittere Tod löset nicht unserer Liebe Gebot
Partitur: Liebste Gespielin der liebe Gebot löset alleine der bittere Tod.



Diese Änderungen ergeben, wie aus den Beispielen abzulesen ist, eine flüssigere und natürlichere Deklamation (69). Im letzten Beispiel stellt Staden offensichtlich um, damit das Schlusswort „Tod" musikalisch – mit einem Sekundfall – zur Geltung gebracht werden kann.

Indessen treten nun entliche schwerwiegende Änderungen auf, die ganze Verse entstellen, ja sogar den Versbau zerstören. Sie sind in der folgenden tabellarischen Übersicht zusammengefasst:

Akt/Szene	pag.	Libretto	Partitur	pag.	Nr.
I/2	60	oder Garen	oder Garn	499	1
I/3	63	streift	streifet	502	2
I/3	64	Pfade	Pfad	502	3
I/5	73	bald ihr seyd zusamm gesellt	bald ihr euch zusammen gesellt	509	4
II/3	94	liebet unser Hirtenfreud, fliehet, fliehet Einsamkeit	Fliehet, fliehet, Einsamkeit, liebet liebet unsre Hirtenfreud	530	5
II/3	97	Fürstliche Gericht'	Fürstlich Gericht	539	6
II/6	107	dargereckt	für geleget	549	7
II/6	112	Düstere Wolken	Düstere Wolken, düster Wolken	560	8
II/6	112	Brummende Donner	Brummende Donner, brummende Donner	561	9
II/6	112	Feuerstrahlender Blitz	Feurstrahlender Blitz	561	10
II/6	112	Schonet nun schonet dass nichtes entzünde	Schone mein, schone, schone, dass nichtes entzünde	560	11

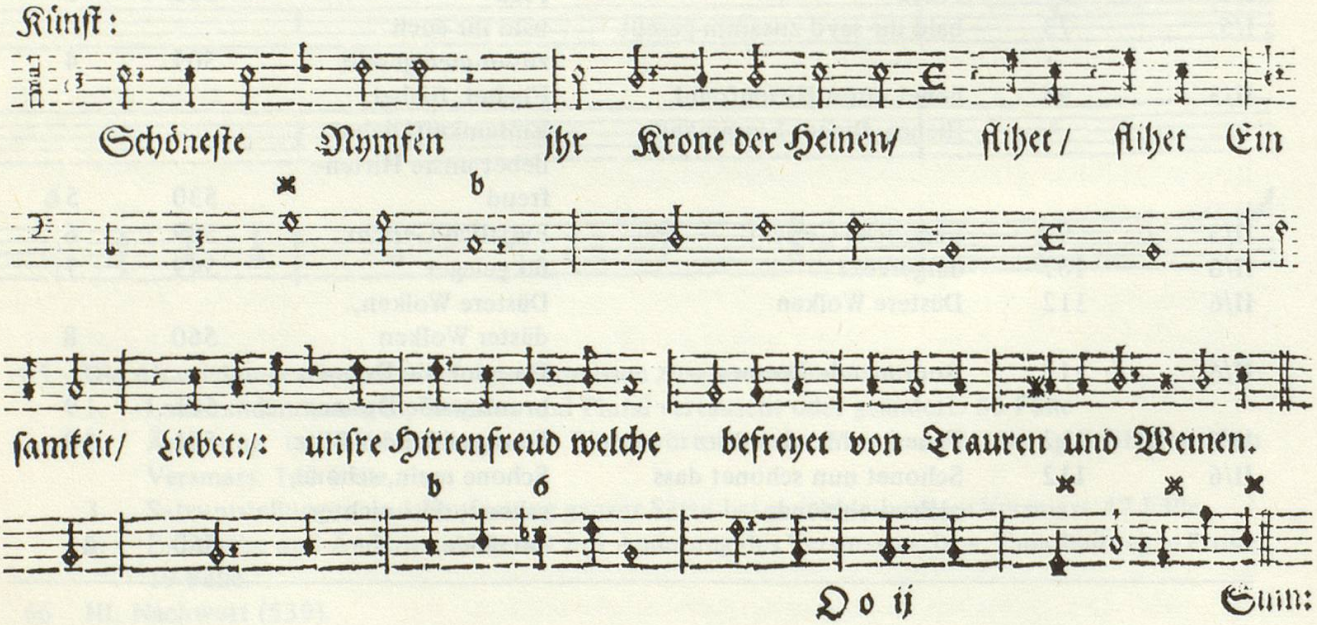
69 Eine gleiche Untersuchung mit ähnlichem Ergebnis habe ich an den *Tugendsternen* unternommen. cf. *Keller Tugendsterne.*

Akt/Szene	pag.	Libretto	Partitur	pag.	Nr.
II/6		(fehlt)	dass mich bedrohete Strafe nicht finde	562	12
II/6	113	Ach	Ach! ach! ach!	653	13
II/6	113	meim Weh/ach wech/ ach weh/ ach weh!	meinem Weh, ach, ach, Wech, ach Weh!	563	14
II/6	117	sag	(fehlt)		15
III/3	130	Trompetenschall	Trompeten Schall; Trompetenschall	581	16
III/3	130	so sausselt	So sausselt, so sausselt	582	17
III/3	130	Hör doch	Hör doch, hör doch	583	18
III/3	130	Tons	Töns, Töns, Töns	585	19

Ein paar Fälle seien näher betrachtet:

Libretto: Schönste Nymfen ihr Krone der Hainen
Liebet unser Hirtenfreund /
Fliehet, fliehet Einsamkeit
Welches entfernet von Trauren und Weinen

Partitur: Schöneste Nymfen ihr Kronen der Heinen /
Flihet, flihet Einsamkeit
liebet / liebet / unsre Hirtenfreund
welche befreyet von Trauren und Weinen.



Staden wiederholt „liebet" und stellt Zeile zwei und drei um. Die deutliche Dreiteilung kommt dadurch auch in der musikalischen Anlage zum Ausdruck: Einer in langen Notenwerten gesetzten Anrede folgt ein stark kontrastierender Mittelteil, der reichlich rhetorische Figuren verwendet (70): zwei „Abruptiones" auf „Fliehet, fliehet", unmittelbar nacheinander und eine „Epizeuxis" mit Verlängerung der Notenwerte auf „Liebet, liebet". Die eindringliche Wiederholung, ausgedrückt mit zwei Figuren der Emphasisklasse, steht im Vordergrund. Der Schlussteil, die letzte Zeile, schliesst mit einem chromatischen Gang über „Trauren und Weinen"(71).
Die gleiche Ausweitung des Textes findet sich auch in der Arie der Seelewig (72).

Text: ...
Berget mich Hügel und felsichte Ritz'
Alle Wort sind mir zu weng /
alle Felsen sind mir zu nieder.
Ach / die Welt ist mir zu eng /
dass ich solcher Straff enteh'
Hört der Echo schallet wider
meim Weh / ach weh / ach weh / ach weh' /

Partitur: berget mich Hügel und felsichte Ritz
dass mich bedrohete Strafe finde!
Alle Wort sind mir zu weng /
Alle Felsen sind zu nider /
Ach ! Ach! Ach! Die Welt ist mir zu Eng /
dass ich solcher Straf entgeh'
hört! der Echo schallet wieder meinem Weh /
Ach Ach Weh Ach Weh!

Solch tiefgreifende Änderungen können nicht Druckfehler oder Nachlässigkeiten Harsdörffers sein. Der Dichter – seine erste Fassung verbessernd – muss Änderungen vorgenommen haben oder aber Staden. Und Staden wird wohl der Urheber der Umgestaltung sein, denn Harsdörffer hätte wohl kaum seine eigenen Verse zerstört, wie die vorangegangenen Beispiele es gezeigt haben. Staden hat sich offenbar kritisch mit dem Text auseinandergesetzt, ganz bestimmte Stellen, markante Punkte im Libretto speziell ausgestaltet, dazwischen aber über weite Strecken den Text Harsdörffers fast unangetastet belassen.

70 Gebrauch der Termini nach MGG, Artikel: Figuren, musikalisch-rhetorische (Schmitz), MGG 4, Spalte 176 ff.
71 Zur Chromatik dieser Stelle: s. u. 76.
72 2. Akt., 6. Szene.

5. Das geistliche Waldgedicht

5.1. Terminologisches

„. . . den Wald- und Schäfergedichten üblich / Wälder / Auen / Felder / des Lentzen Blumen / des Sommers Ernde / des Herbstes Weinlese / und anderes dergleichen angenemes Landswesen mit den ersinnlichsten Worten auszumahlen." (Reymund als Kommentar zum ersten Auftritt des Hirten in der *Seelewig*) (73).

„. . . die wolgesetzten Reimen von der schön gestalteten Person nach der lieblichen Music gesungen / bezaubern gleichsam die Zuhörer / und beherrschen alle ihre Gedanken. Hierinne besteht gewisslich die grosse Vollkommenheit erstbesagter Spiele" [= Waldgedichte].(74)

Das Waldgedicht ist in Harsdörffers Terminologie offenbar identisch mit dem Schäfergedicht (75). Das Schäfergedicht seinerseits ist dem Inhalt und Wesen nach dasselbe wie ein Schäferspiel, wie Harsdörffer in seiner „Poetik", dem *Trichter*, ausführt (76).
Die Schäferspiele haben ihren festen Platz in Harsdörffers Konzept der Dichtung; zu den drei Ständen gehören drei Arten von Spielen:(77)
– Fürsten: Trauerspiel
– Bürger: Freudenspiel
– Bauern: Hirten- und Schäferspiele, Possen und Farcen.
Es kommen aber auch Überschneidungen einzelner Kategorien vor; gerade die Schäferspiele nehmen zwischen Bürger- und Bauernstand eine Mittelstellung ein, die auch vor Beginn der *Seelewig* zur Sprache kommt:
„Reymund: . . . Dieser sind nun wie vorgedacht dreyerley Arten:
handelnde entweder von traurigen / fröhlichen oder Mittelgeschichten / als Schäfereyen und dergleichen. Von den beiden ersten lesen wir unterschiedliche in unserer Sprache: von den letzten aber werden noch zur Zeite wenig gefunden / welche doch für die aller annemlichsten und beweglichsten Schauspiele / in dem Land der Music und Freudenspiele (wie Balzac Welschland nennet) geachtet werden. (L'Italie est le pais de la Musique & de

73 IV, 90.
74 *Trichter*, II, 100.
75 Vgl. zur Terminologie auch *Schmidt Schürmann*, Band II, 45 ff. und 54 ff.
76 *Trichter* II, 100. An gleicher Stelle aber unterscheidet er – insofern inkonsequent – Schäferspiel und -gedicht, indem er jenes darstellend, dieses aber beschreibend nennt. Die Unterscheidung von darstellend und beschreibend gibt Harsdörffer jedoch im folgenden wieder auf.
77 *Narciss Harsdörffer*, 81 ff.

la Comedie). Degenwert: Mich bedunket, dass die aus dem Welschen gedolmetschten Schäfergedichte ihr Anmutigkeit ganz verlieren / und wie die zarten Pflantzen / so vom feisten in ein dürres Erdreich gesetzet werden / nicht recht anschlagen: Wie der verteutschte Aminta der getreue Schäfer und andere dessen Beyspiele weisen können (Il pastor fido) und scheinet / dass poetische Sachen nicht sollen in ungebundener Rede übertragen werden / massen eine grosse Unterscheide zwischen dieser und jener Zierarten und Behandlungen. Vespasian: Weil wir nicht so zärtlich wie jene / ist unsere Sprache geschickter tapfere Heldentaten herauszustreichen / als weithergesuchte Liebesschwenke auszukünsteln.
Reymund: Ich will mich doch erkühnen darzuthun / wie auch solche Schäfereyen unserer Zungen nicht unmöglich fallen / welche dahero Waldgedicht genennet werden / weil sie als in Wäldern verhandelt / dargestellet / und deswegen der Schauplatz mit allerhand Gemälden kostbarlich verändert / aus ausgezieret werden mus"(78).

Seelewig soll also ein Beitrag zu den noch seltenen wirklich guten Schäferspielen werden, ein Werk, das die Posse übersteigt und in die zweite genannte Klasse eingereiht werden muss.
Mit Tasso, Guarini und später Rinuccini war die Schäferdichtung in Italien eine eigenständige Gattung geworden. Nach kurzer Zeit eroberte sie bereits Deutschland, etwas später Frankreich. Verkleidung und Maske, Landschaft und Requisiten werden zum festen Szenarium, in dessen Raum das Schäferspiel sich aufhält. Endlos variieren Dichter in Italien und ganz Europa dieselben „Requisiten" der Vorbilder eines Tasso oder Guarini: *Aminta, Il pastor fido* und *Orfeo.* In der Blütezeit der Schäferei liegen auch die ersten Jahrzehnte der italienischen Oper, und ebenso werden auch im deutschen Sprachraum vor 1640 vornehmlich italienische Pastoralopern aufgeführt, bezeichnenderweise vorerst in Süddeutschland und Österreich, wie die folgende Übersicht zeigt:

Prag:	*Pastoral Comedia* 1627, nicht nachweisbare italienische Oper (79).
Salzburg:	*Andromeda* von Girolamo Giacobbi, 1618 (80).
	Il Orpheo, Actio in Musica, 1618, nicht nachweisbare italienische Oper (1619 wiederholt) (81).
	Il perseo, opera in musica, 1618, nicht nachweisbare Oper (82).
	Die liebliche Comedi von Bekehrung und seligem Ableben der hl. Maria Magdalena, 1628, geistliche Komödie in italienischer Sprache. Mit Musik von Steffano Bernardi (83).
Dresden:	*Dafne* von Schütz und Opitz, auf Schloss Hartenfels. (84)

78 IV, 31 ff.
79 *Brockpähler, Oper,* 315.
80 idem, 339.
81 idem.
82 idem.
83 idem.
84 MGG 12, Spalte 206.

Orpheus und Euridice, 1638, Singballett in 5 Akten von Schütz und A. Buchner (85).

Gleich drei Übersetzungen italienischer Schäferdichtungen gelangen in Deutschland 1619 in Druck, und mit sicherem Blick für zukunftsträchtige Literaturgattungen hat Opitz die deutsche Schäferdichtung mit zwei Bearbeitungen (*Dafne* und *Arcadia*) und der *Schäfferey von der Nimfen Hercinie* bereichert. Damit sind die Wege zur Verbreitung dieser Gattung geebnet. Harsdörffer hat alle diese Übertragungen und Nachdichtungen gekannt (86), hat auch selbst 1646 die *Diana* von Montemajor auf der Grundlage der Kuffsteinschen Übersetzung neu übertragen. Folgende Werke werden von Harsdörffer in seinen Werken zitiert:

- Übersetzung der *Diana* des Montemajor durch H. L. Freiherr von Kuffstein (1619) (87)
- Übersetzung von d'Urfées *Astrée,* entstanden ab 1618 (88)
- Übersetzung des *Pastor fido* von Eilgerus Mannlich (1619) (89)
- Bearbeitung von Rinuccinis *Dafne* durch Opitz, Musik von H. Schütz (1627) (90)
- Übersetzung von Sidneys Roman *Arcadia* (1629) (91)
- M. Opitz: *Schäfferey von der Nimfen Hercinie* (1630) (92)
- Bearbeitung der *Arcadia* Sidneys durch Opitz (1638)(93).

So ist es klar, dass Schäferspiele, „Schäfereyen" im weitesten Sinne überhaupt, in den Gsp. breiten Raum einnehmen. Wir brauchen nur die Inhaltsverzeichnisse der ersten – unter italienischem Zeichen stehenden – Bände zu überblicken; da finden sich in den Titeln bereits alle Topoi der Schäferdichtung in Motiv und Handlung: „Amazonen", „Liebsjagt", „Jägerey", „Pan", „Bacchus", „Schäfergespräch", „Schäfergedicht" und „Hirtenspiel".

Wir prüfen Text und Musik der *Seelewig* in ihrer Eigenschaft eines Schäferstückes. Die Szenerie – das zeigen die Kupferstiche – wiederspiegelt getreu den Rahmen der Schäferei (94). Unbekümmert lässt Harsdörffer, ohne die Szene zu wechseln, das gleiche Ufer einmal Fluss, einmal Meer sein. Das spielt keine Rolle, ein Ufer aber muss es sein. Bezeichnend ist, dass die Kupferstiche eindeutig Landschaften aus der Nürnberger Umgebung

85 idem, Spalte 207.
86 Er kennt auch das Urbild aller Pastorale, den *Sacrificio d'Abramo* (1554), offenbar jedoch nur den Text. Cf. IV, Register (714).
87 I, 268.
88 I, 268 und VII, 153.
89 IV, 31.
90 *Pegnesisches Schäfergedicht* I, 13. Nur der Text wird zitiert; der Name Schützens aber wird nicht genannt. Ebenso fehlt die Angabe, dass es sich um eine Oper gehandelt habe. Zur Zeit der Aufführung der Dafne war Harsdörffer in Strassburg. s. o. 21.
91 I, 268.
92 *Pegnesisches Schäfergedicht,* I, 12.
93 I, 268.
94 S. o. 18.

zeigen; denn die Seelewig soll ja nicht eine Übersetzung, sondern ein eigenständiges Schauspiel sein, und dazu gehört auch eine deutsche Szenerie. Das gleiche Verfahren findet sich übrigens auch im *Pegnesischen Schäfergedicht,* das Harsdörffer und Johann Klaj zusammen für eine Doppelhochzeit in Nürnberg geschrieben haben.
Die pastorale Grundhaltung ist vom Libretto her sofort ersichtlich. Diese jedoch in der Musik nachzuweisen, wird heissen, was in der Szenerie Bühnenbild und Kostüm, in der Handlung Schäferinnen und Hirten sind, sachgerecht in der Partitur zu zeigen.

5.2. Instrumentation

Bühnenbild und Staffage entsprechen Auswahl und Einsatz der Instrumente in der Partitur. Mit folgenden Instrumenten werden die einzelnen Personen eingeführt:

Geigen	„Musik oder Singkunst"	(Prolog)
Geigen	Seelewig und Sinnigunda	(I, 4)
Violen	Engel	(III, 6)
Flöten	Seelewig und Sinnigunda	(II, 1)
Schalmeyen	Ehrelob und Reichimuth	(I, 3)
Schalmeyen	Die Hirten	(II, 2)
Pomparten oder Fagotte	Trügewalt	(III, 1)
Trom oder grob Horn	Trügewalt	(I, 6)

Diese Zusammenstellung weicht geringfügig ab vom anfangs der Partitur gegebenen Instrumentarium (95). Zu den Geigen treten aus der gleichen Familie die Violen hinzu, doch ist der Violensatz so eingerichtet, dass er auch von den Geigen übernommen werden kann. Neben den Schalmeien werden aus der gleichen Familie die Pomparten gebraucht (96). Neu kommen Trompete, Horn und Fagott dazu. Nach welchen Gesichtspunkten der Instrumenteneinsatz für die jeweiligen Personen gewählt wird, wird mit einem Kupferstich (97) zu Beginn der Zugabe zum vierten Teil der Gsp. erläutert, der ein umfängliches Instrumentarium zeigt. Dazu heisst es:

Ein jeder steckt ihm selbest erwehltes Ziel:
Der liebet etwan künstlich *Musicspiel'* /
erlustigt sich mit *Orglen* und *Trompeten* /
schlurffenden *Zinken* und grossen *Floeten*,
Posaunen / *Geigen* / *Lauten* und anders mehr
beliebet vielen neben der Music-Lehr /
Ein minderer Geist liebt auszuschweiffen /

95 S. o. 19.
96 Cf. M. Praetorius, Syntagma musicum II, 1619, 36/37.
97 IV, 451.

Bauren und Burgeren auf zu *Pfeiffen.*
Die *Citter / Leyer* / das schallende *Jaeger Hifft*
im Feld und in den Dörfferen Freude stifft /
Schalmayen / Triangel / Maultrommel
liebet der Pövel im Zechgemommel.
Ein jeder lobt das Seine so viel er wil;
Unkunst' und *Kuenste* / Saiten und Sinnesspiel:
ich denk' ihr keinen zu befeden /
Hoeret mich / Hoeret von Spielen Reden!(98)

Im Bilde sind nun die Instrumente für „künstlich Musicspiel" links an Säulen gehängt, die „schlechten" hangen rechts. An anderer Stelle beschreibt Harsdörffer wiederum mit gleicher Absicht eine Theaterdekoration folgendermassen:
„Die Einfassung dieses Teppichts (= Hintergrund) kan seyn von Lauten / Geigen / Harpffen / Flöten / Zincken / Posaunen; und über diese Musicalische Gezeug (instrumenta) ist auff einer Seiten eine Sackpfeiffen / auff der anderen eine Schallmeyen oder Leyern erhaben: zu verstehen gebend / wie offt Bäurische Kurtzweil / mehr künstlicher Music vorgezogen werde"(99). Harsdörffer vollzieht also eine klare Scheidung von „künstlichem" Spiel mit „guten" Instrumenten und „unkünstlichem" Spiel mit „schlechten" Instrumenten. Eine gleiche Scheidung findet sich in J. M. Dilherrs Text zum historischen Konzert von 1643, der wohl Harsdörffers Quelle ist (100). „Zum 16. wurde dieser / zum Gebrauch dess Gottesdienstes / und Erweckung des Lobes Gottes / angesehenen Music / entgegengesetzt die weltliche irregular-Music: und wurden gehört die Leiern / Sackpfeiffen / Citharen / Castaneten / Triangel / Schalmeien / Hackbraten / Strofideln / Krümhörner / Maultrommel / Octav-Geigen / Schellen / drei Schalmeyen und eine Sackpfeiffe zusammen: welche Instrumenta zum Gottesdienst nicht gebraucht worden"(101). Ähnlich teilt auch schon Schütz in der Vorrede zum *Psalter* von 1619 die Instrumente ein. Die Applikation dieser Scheidung und ihre Verwertung in der Musik ist jedoch Stadens Leistung, der ja ein sehr gewandter Spieler der verschiedensten Instrumente gewesen ist: Seelewig, Sinnigunda, Die Musik und die Engel werden mit „künstlichen Instrumenten" eingeführt. Den Hirten geht eine „Symphonia" mit Schalmeien voran, Trügewalt gar wird mit „grobem" Horn oder Trompete, später mit Pomparten oder Fagotten gezeichnet.
Trügewalts Horn oder Trompete scheint dieser Teilung zu widersprechen, sollte er doch mit „unkünstlichen" Instrumenten gezeichnet sein. Zu diesen gehört wohl das grobe

98 IV, 451 ff. Im Original mit Fettdruck hervorgehobene Wörter sind in Kursivsatz wiedergegeben.
99 II, 139.
100 *Kahl, Historisches Konzert,* 287. An anderer Stelle nennt Harsdörffer auch – es geht um das Harfenspiel in der Bibel – Praetorius' „Theatrum musicum"; d. h. das *Theatrum instrumentorum,* das 1620 (zu *Syntagma* II gehörig) erschien. VI, Anhang (574).
101 Zitiert nach *Kahl, Historisches Konzert,* 287.

Horn, ein „Jägerhifft"(102), nicht aber die Trompete, die nicht im Instrumentarium, sondern nur in der Partitur genannt wird (103). Es ist daher anzunehmen, dass dieses „gute" Instrument nur als Hilfslösung vorgesehen war, für den Fall, dass kein Jagdhorn zur Verfügung stand, worauf Reymund auch deutlich hinweist: „Wenn Trügewalt mit ein paar Hörneren / und so gemachten Bockesfüssen auftreten könnte / samt einem grossen Jadthorn / würde es sich so viel besser schicken"(104).
Drei Violen präludieren den Chor der Engel, um sie gegen den Geigenchor, der sowohl die Singkunst als auch Seelewig und Sinnigunda einführt, abzugrenzen. Diese Unterscheidung findet ihre Entsprechung in den *Tugendsternen:* Dort wird die Viola der Hoffnung, die Geige der Liebe zugeordnet (105).
Eine gleiche Zuordnung der Instrumentengruppen ist aus den italienischen Opern im Pastoralstil bekannt: In Monteverdis *Orfeo* sind der Unterwelt „Tromboni" und „Cornetti" zugeordnet. Orfeo dagegen, und mit ihm die Oberwelt, werden mit „Violini", „Viole da brazzo" und Harfe illustriert. Hier wird also nicht nach „künstlich" und „unkünstlich" geschieden, sondern nach der Klangfarbe, aber doch so, dass der Oberwelt keine „schlechten" Instrumente in Harsdörffers Sinne zugeordnet werden. Von dieser Klangfarbenscheidung her lässt sich auch die Instrumentation der *Seelewig* weiter ausdeuten: Trügewalt und die Hirten bekommen nur Instrumente, die Monteverdis Unterwelt kennzeichnen, und in diesem Sinne ist auch die Verwendung des „künstlichen" Instruments, der Trompete, für Trügewalt zu verstehen.

5.3. Echo

Dem festen Szenarium entsprechen also feste Instrumentenzuordnungen. Gleicherweise kann man der Maskerade – die Grundeigenschaft jedes Schäferstückes ist – die Maskierung oder Verstellung der menschlichen Stimme zuordnen: das Echo.
Harsdörffer gibt weder in Text noch Partitur je einen Hinweis auf die Vorlagen seiner Echoszenen. In der Literatur ist das Echogedicht, auch die allegorische Figur des Echo auf der Bühne, seit der Antike bekannt, lebte in der Renaissance wieder auf und wird vom Dichtungstheoretiker Pierre Ronsard bereits ausführlich behandelt, auf den Harsdörffer etwa Bezug nimmt (106). Auch in der neulateinischen Dichtung war das Echogedicht offenbar beliebt (107). Aus diesen Quellen – nachweisbar aber nur aus Ronsard – hat Harsdörffer offensichtlich geschöpft.

102 IV, 453 „Jägerhifft"; IV, 164 „Jagthorn".
103 IV, 517.
104 IV, 164.
105 Zur Instrumentation der *Tugendsterne* cf. *Keller, Tugendsterne.*
106 cf. II, 86; IV, 83 und V, 32.
107 Zur Entwicklung von der neulateinischen Dichtung Polizians zur Jesuitendichtung und zu Spees Trutznachtigall siehe A. Schmitz, Monodien der Kölner Jesuiten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ZfMw IV, 1921/22, 266 ff. besonders 278.

In der Musikgeschichte treten Echoszenen gegen das Ende des 16. Jahrhunderts neu in den Vordergrund. Besonders im Madrigal und in der Madrigalkomödie vor allem schäferlichen Inhaltes begegnet das Echo häufig; von hier aus dringt es auch in verschiedener Form in die Oper ein (108). Als Chorecho findet es sich bei Hassler wie auch bei Johann Staden (109).

Die *Seelewig* enthält zwei ausgesprochene Echoszenen (110): Der Chor der Nymfen (111) und Trügewalts Fistulierszene (112). Im Chor der Nymfen zu Ende des 2. Aktes treten Seelewig, Sinnigunda und Hertzigild auf. Sie singen ein dreistrophiges Lied, das Harsdörffer nach spanischer Vorlage – sie erscheint an Ort und Stelle im Text abgedruckt (113) – geschrieben hat. Das Schema des Liedes wird von Degenwert erklärt: „Die Art dieser Reimen ist auf einen zweisilbigen Widerhall (114) gerichtet / welches Schluss in der letzten Reimzeile zugleich wiederholet wird: es verbleibt aber in der fünften und sechsten Zeile zum Entwort Eitelkeit / Freud und Leid / durch und durch (115)." Die letzten drei Wörter der ersten drei Zeilen reimen also auf die zweitletzten jeder der drei Zeilen und ergeben zusammen die Schlusszeile; die Zeilen 5 und 6 haben durch alle Strophen hindurch die gleichen Reimwörter: Eitelkeit, Freud, Leid.

Die musikalische Einrichtung dieses Gedichtes wird von Cassandra erklärt: „Die Music ist hinter dem Fürhang solchergestalt anzustellen / dass die Oberstimmen fragen eine allein als ein Echo antwortet / dann zusammen fallen."(116). In der Partitur steht für die ersten drei Zeilen „Nymfen à quatro", für die folgende Zeile „Chor der Nymfen". Für den Anfang wird also zu den drei Nymphen das Echo als eigene Stimme dazugezählt. Ob es von einer weiteren Sängerin übernommen werden muss, oder ob je eine der drei Nymphen den Echopart singen soll, ist nicht sicher auszumachen. In einer Parallelstelle in Mazzocchis *Adone* ist „Echo" schon im Personenverzeichnis genannt und nun also offensichtlich als eigene Rolle gedacht. Das Echo tritt dort nur einmal auf, wohl hinter dem Vorhang.

Alle drei Zeilen von Harsdörffers Übersetzung des spanischen Gedichtes werden mit schlichtem Generalbass begleitet, in dem die Echotakte auch mit „Echo" bezeichnet sind. Unter der Überschrift „Chor der Nymfen" folgen dann die Zeilen 4–7. Der Chor ist fünfstimmig gesetzt, alle Stimmen, einschliesslich Generalbass –, sind textiert. Hier kann also das Echo nicht mehr von einer Nymphe übernommen werden, es muss eine besondere Rolle geschaffen werden, falls man den Satz fünfstimmig aufführen will (117). Die Echostimme ist beide Male für Tenorlage geschrieben, so dass ein Hirt die Rolle übernehmen

108 *Haas Barock*, 59.
109 *Kroyer Dialog*, 13 ff.
110 Die Möglichkeit, auch den „Chor der Engel" am Ende des dritten Aktes als Echo aufzuführen, wird erwähnt: IV, 155. s. u. 42.
111 2. Akt, 6. Szene.
112 3. Akt, 4. Szene.
113 IV, 118 ff.
114 Text korrumpiert: „Widrehall".
115 IV, 117.
116 IV, 117.
117 Zur Besetzungsfrage siehe 48–49.

könnte; dasselbe gilt für die Generalbassstimme, die ebenso in Tenorlage geschrieben ist. Generalbassstimme und Echo singen hinter dem Vorhang (118), der Rollenwechsel der Hirten wäre somit nicht zu bemerken. Wie in der Instrumentierung hat Staden also auch hier Alternativlösungen gegeben, die je nach Möglichkeit der Ausführenden zur Anwendung gelangen können. Diese Aufführungspraxis mit Alternativlösungen steht in Sigmund Stadens Werk nicht allein da: in der *Seelenmusic I* von 1644 zeigen die Lieder Stadens genau die gleiche Faktur: entweder geringstimmig mit instrumentalem Generalbass, vollstimmig à capella oder vollstimmig mit instrumentalem und vokalem Generalbass, eine Praxis, die sich bereits in den Werken von J. H. Schein findet (119).
Auch die Doppelchorpartie zu Ende des zweiten Aktes der *Rappresentazione* (120) setzt das Echo als wirksamen Schlusseffekt ein. Die entsprechenden Partien sind diesmal überschrieben mit „Echo risponde". Mit vier Echoeinwürfen, je einmal in jeder Stimme, beginnt der letzte Teil der Szene. Die vier Chorstimmen lösen einander ab, der Sopran beginnt mit dem Text, singt die Echoworte dazu, dann der Alt nach demselben Prinzip – und so weiter durch alle Stimmen; darauf folgt, homophon gesetzt, eine Frage des gesamten ersten Chores, als Echo beantwortet vom zweiten Chor. Der zweite Chor ist bezeichnet mit „Echo risponde à quatro". Diese letztgenannte Verwendung weist auf eine neue Qualität des Echos hin: die Eröffnung einer weiteren Dimension; eine Tiefenwirkung und Plastik entsteht, die sich – gerade durch die verschiedene harmonische Bewältigung – vom flächigen Chorecho des vergangenen Jahrhunderts und der Doppelchorpraxis abhebt.
Die andere Echoszene der *Seelewig* verwendet das „Fistulieren": Trügewalt verstellt seine Stimme, um Seelewig zu betrügen. Auch hier wird die Machart der Verse von Degenwert erklärt: „Der Widerhall ist einsilbig und vielleicht natürlicher / als vorgesetzter: Gestalt der Echo alle Sylben eines jeden Worts wiederholet / deren die letzte die allervernehmlichste ist"(121). Das Verfahren ist im Grund dasselbe wie vorhin, nur werden hier ausschliesslich einsilbige Reimwörter verwendet, was noch „natürlicher" wirkt. Nach zwei Echozeilen folgen immer zwei zusammengehörige Zeilen, zweimal ganz von Sinnigunda gesungen, am Ende auf Sinnigunda und Seelewig verteilt. Auch die musikalische Faktur wird von Cassandra erläutert: „Dieses ist durch die Music besser zu verstehen / wann noch eine andere Stimme / in gleichem Ton die letztere Sylben wiederholet: und ist wol zu verantworten / dass Trügewalt / der sonsten tief singet / hier als eine Tausendkünstler in hoher Stimme antwortet"(122). Hervorzuheben ist, dass in dieser Szene die Echoeinwürfe stets unbegleitet gesungen werden. Verdeutlichend heisst es zu Trügewalts Echoeinwurf: „Der Echo still", was heissen soll, er möge leise, also aus der Entfernung antworten (123). Beide Szenen, der „Chor der Nymfen" und Trügewalts „Fistulieren", zeigen ein absolut notengetreues Echo: Es ist melodiekonstant. Auch die

118 IV, 117.
119 cf. *Haas Barock*, 93.
120 2. Akt, Szene 9.
121 IV, 139.
122 IV, 139.
123 Vgl. dazu Anmerkung 127.

Generalbassbegleitung, wofern sie nicht aussetzt, bleibt gleich: Sie ist harmoniekonstant. Nicht zu übersehen ist die fast genaue Wiedergabe dieser Anlage von abwechselndem Einzelecho und chorischem Einsatz auf das Ende hin, mit dem Schlusschor der Engel (124), worauf auch Cassandras Bemerkung hinweist: „Die Music zu diesem Chor gleichet einem Reyendantz: kan aber auch wie ein Echo gesetzet werde / und die letztenfünf Sylben zur Gegenstimme haben"(125).
Auch im Prolog der *Tugendsterne* finden wir eine Echoszene. Leicht verschieden von den bisher betrachteten Szenen geht Harsdörffer diesmal vor, indem er das Echowort als Assonanz in der Mitte der Zeile bringt:

Höret mich Tochter der Grüff*ten* in Lüff*ten* erschallen!
Höret bewe*gen* und he*gen* der Gegenstimm' hallen /(126).

Auf „Grüfften" antwortet das Echo mit „Lüfften", auf „bewegen" mit „hegen" usw. Staden komponiert jedoch die ganzen 15 Zeilen ohne Rücksicht auf den Versbau durch. Je auf das Echowort wird aber die melodische Wendung zum vorherigen Wort wiederholt, doch schreitet die harmonische Entwicklung fort. Es liegt also nur eine melodie-, nicht aber eine harmoniekonstante Echostelle vor. Damit geht wohl etwas vom Echocharakter der Szene verloren, was im Druck der Partitur dadurch kompensiert wird, dass die Echowörter jeweils in Klammer gesetzt sind. Doch Staden erreicht damit, dass nicht ein beschaulich-liedhafter, sondern ein opernhafter Beginn die *Tugendsterne* eröffnet. Um die Vortragsart zu verdeutlichen, vermerkt er bei den ersten zwei Echostellen „still"(127). Eine ähnliche Faktur zeigt die Echoszene im *Halben Umkreis,* wo jedoch das entfernte, „stille" Echo durch ein verhallendes Echo ersetzt wird. In der Szene „Lob des Sommers" aus diesem kleinen Werk lautet die Echostelle so:

Wan der schwangren Erdenzier
bricht herfür
und bricht an dess Tages Liecht
was der Baur ihr hat vertraut
und erbaut
das uns in der Stadt gebricht (128).

Die melodische Linie wird hier beibehalten, rhythmisch jedoch so verändert, dass das Echo in grösseren Werten gesungen wird, als das Ausgangswort. Erklärend schreibt Staden darum in die Partitur „Echo" über die Singstimme „Langsamb"(129). Der Bass wiederholt die Echostelle wiederum nicht, sondern schreitet weiter.

124 S. o. 40.
125 IV, 155.
126 V, 283.
127 In diesem Sinn wird still = leise als deutsche Form von Piano bereits 1636 in Hammerschmidts „erstem Fleiss" gebraucht. MGG 3, Spalte 1081.
128 II, 279.
129 II, 279.

In vereinfachter Form findet sich dieses Vorgehen auch in der *Rappresentazione,* wo bei der mit Risposta bezeichneten Echostelle der Bass einfach auf dem letzten Akkord vor der Echostelle liegenbleibt (130).
Die Ausgang- und Reimwörter dieser Echostellen sind sowohl in den *Tugendsternen* als auch im *halben Umkreis* nach Assonanzgrundsätzen gewählt, sie passen in den Kontext, erläutern oder ergänzen ihn: Sie sind sinnkonstant. Ganz anders in der *Seelewig:* Dort verstellen, ja zerstören die Repliken des Echos den Inhalt des Verses, am stärksten im „Chor der Nymfen"(131): Was bringt grossen Herren Rahten? Schaden. Was gibt wissen uns zu Lohn? ein Hohn. Was mag unser Hertz genügen? Lügen (132).
Etwas weniger deutlich, dafür mit leicht komödiantischem Einschlag, in Trügewalts Szene (133):

Seelewig	Wer kann denn trösten mich?
Echo/Trügewalt	ich.
Seelewig	Wer höret, was ich klag?
Echo/Trügewalt	sag.
...	
Seelewig	Was ziert uns in der Welt?
Echo/Trügewalt	Geld.
Seelewig	Solt ich noch wünschen mehr?
Echo/Trügewalt	Ehr.

Die Divergenz von Erwartetem und Erklingendem wird in der grossen Echoszene in Agazzaris kleiner Oper *Eumelio* von 1606 auf ein Maximum ausgeweitet. Eumelio tritt allein auf und singt zuerst ein Lied von vier Strophen zu vier Zeilen. Dann folgt auf jeden weiteren Zeilenschluss ein Echo. Auch Eumelio stellt Fragen, bekommt aber immer entstellte Antworten.

Eumelio:	Odio?	Echo:	Dio
	diversi		versi
	dimora		ora
	elementi		Menti
	horrore		Rè

Die Divergenz kommt durch Weglassen der ersten Silben zustande, die Echos sind immer melodie- und harmoniekonstant.

130 2. Akt; 5. Szene.
131 IV, 116.
132 IV, 118.
133 IV, 136 ff.

Die spielerische, reizvolle Verschleierung der Wirklichkeit, der eine Rückwendung zu sich selbst mit ironischer Gebärde folgt, schlägt hier einen mehr als nur ironischen Unterton an, einen Unterton, den wir auch bei Harsdörffer finden (Chor der Nymfen)(134).

– Was gibt wissen uns zu Lohn? ein Hohn.
– Sag / was ist hoher Fürsten Gunst? ein Dunst.
– Was ist der Sauff = und Fresserlust? ein Wust.

Die letzten Beispiele haben eines gemeinsam: Das Echo antwortet immer auf eine Frage. Es beantwortet die Frage, obwohl natürlich jeder Frager weiss, dass seine eigene Stimme vom Echo zurückgeworfen wird, dass es aus dem Wald tönt, wie man hineinruft. Gerade aber durch diese Divergenz zwischen „akustischem", „musikalischem" und „dichterischem" Echo übersteigt die Bedeutung der Echoszenen das nur Artistische, Spielerische oder Komödiantische; weist auf einen Zug barocker Geisteshaltung hin. Entgegen besserem Wissen ist der Mensch bereit, sich von der Antwort des Echos leiten zu lassen, die Wirklichkeit zu vergessen, deren Boden er mit leicht ironischer Gebärde wiedergewinnt, wohl wissend, dass die Bergnymphe Echo zur Sage von Narziss gehört.

5.4. Favola Boschereggia sacra

„Weil aber diese meine geringe Arbeit nicht von thörichten Liebesfantzen handelt / als habe ich es überschrieben: *Ein geistliches Waldgedicht"(135)*:.
Der Inhalt . . . „betrifft ins gemein die Lieblichkeit dess Feldlebens *ohne desselben Beschwerniss* – die Ruhe dess Gemüts / *verantwortliche Liebeshändel* . . . wann in dem Hirtenspiel ein verborgener Verstand verhüllet / so kan es nicht nur belusten /, sondern auch *Lehren* / dahin der Poet billich zielen sol"(136).

Harsdörffer setzt mit dem Zusatz „geistlich" sein Stück gegenüber den „thörichten Liebesfantzen" ab. Die parallele Bildung zum italienischen Titel „favola boschereccia sacra" ist deutlich, ein Titel, der sich allerdings nur in Theaterstücken, nicht aber in Opern nachweisen liess (137).
Geistlich will besagen, dass das Stück einen höheren – und das heisst bei Harsdörffer einen belehrenden – Sinn in sich trage. Die „favola boschereccia sacra" schliesst nicht mit einem freudigen Finale der Heiterkeit, sondern mit einer „Bekehrung". Doch nicht nur im Schluss, sondern im ganzen Stück klingt ein Unterton mit, wie wir ihn im Echo der Nymphen festgestellt haben: Eine Lehre, eine Mahnung. Auch die Kommentare der Unterredner, die von der blossen Erklärung – etwa der dramaturgischen Einzelheit zu einer Echostelle – bis zum moralischen Lehrsatz reichen, weisen in diese Richtung. Das Schäferstück erhält damit eine weitere Sinngebung: die der Belehrung. Ein „Verborgener

134 IV, 116.
135 IV, 32 ff.
136 *Trichter*, II, 101.
137 *Allacci*, Spalte 90.

Verstand" ist hinter der Schäferei verborgen. Ein „Verstand", der vom Echo, das selbst verhüllt ist, enthüllt werden, der sich aber auch in der Entwicklung des Stückes entfalten kann. Dieser „Verstand" zielt auf Belohnung des Guten und Bestrafung des Bösen ab. Aus diesem Grunde erklärt Harsdörffer: „Etliche nennen diese Art Straffspiel / wan nemlich allerhand Wald- und Berggeister eingeführet Spielweis allerley Laster bestrafen"(138). Dazu setzt er als Marginalie: „Satyrica"(139), und weil es sich um ein Satyricon handelt, wird Trügewalt der „lügner von Anbeginn"(140) als „Satyr mit Bockesfüssen"(141) beschrieben.

Der Prolog der *Seelewig* bezeichnet deutlich den Ort der Musik im Rahmen des geistlichen Waldgedichtes, wie aus dem folgenden Dialog leicht zu erkennen ist:

– „Ich wurd der Knechtin gleich mit Uppigkeit gebunden / dass nach und nach mit mir die Gottes-Lieb' erkalt"(142),

singt die Musik von sich selbst und Degenwert kommentiert:

– „Hier zielet der Herr (das ist Reymund, der das Lied der Music vorsingt) auf den grossen Missbrauch der Music / welche mehr in Wirtshäusern / bei Däntzen und Gastereyen / als in der Kirchen gehört wird / ja mehr weltlich als geistlich scheinen wil"(143).

Später singt die Musik:

– „Dass schwere Fesselband' ist mir jetzt abgefallen. Dein Freiheit leitet mich zu Gottes Lob und Lehr' / Und zu des Nechsten Lieb! Ich lasse hier erschallen ein Geitliches Gedicht ohn eitlen Ruhm und Ehr"(144).

Alle Musik ist ein Echo des Himmels, ist also a priori geistlich. Als solche erklang sie ungetrübt in der Harfe Davids, überhaupt in der Musik der Bibel. Seither muss die Musik immer wieder vor dem Absinken in die weltliche Sphäre gerettet werden. Musik soll auch einzig dem Lobe Gottes dienen, der ja Urheber der Musik ist. Der Prolog der „Music" erklärt dem Zuhörer auch diesen Gedankengang (145), der von Cassandra und anderen mit folgenden Zwischenbemerkungen noch verdeutlicht wird:

– „Zu erweisen der Music von alters Adeliches Herkommen / und dass forters mit Gottes Worte unter der Leviten Amt die Sänger jederzeit die sondersten gewesen; dass auch von der Posaunenschall die Mauren zu Jericho eingefallen / wie aus der H. Schrift bekant ist"(146).

– „Die Geschichte Davids / welcher dem bösen Geist mit der Harfen Klang gewehret / und Gott mit schönen Psalmen gelobet"(147).

138 IV, 32.
139 IV, 32. Die falsche etymologische Verknüpfung findet sich etwas später auch bei Sigmund Birken; cf. auch W. E. Schäfer, Der Satyr und die Satire, in: Fs. Günther Weidt, Bern und München 1972.
140 IV, 37.
141 IV, 164.
142 IV, 43.
143 IV, 43.
144 IV, 44.
145 IV, 41 ff.
146 IV, 42.
147 IV, 43.

– „Das muss zu verstehen seyn von Verbesserung der Kunstregeln der Music / welche heut zu Tage von gar wenig Meistern beobachtet werden; wie die neuen Gesang- und Liederbücher überflüssig bezeugen"(148).

„Der Herr singet hier / was vor erwähnet worden / dass die Weltliche Freudenspiele in Geitliche Gedichte sollen verwechselt werden: und weil er in der Music Namen beklaget die Dienstbarkeit / in welche sie gerahten ist / so führet er sie hier an / als ob sie wieder auf freyen Fuss gestellet / etwas erbauliches zu Gottes Ehren und des Nechsten Nutzen hören lassen werde"(149).

Mit grossem Nachdruck also wird auf die Stellung der Seelewig als Umwandlung eines „weltlichen Freudenspiels" in ein „geistliches Gedicht" hingewiesen.

148 IV, 43.
149 IV, 44.

6. Freudenspiel

6.1. Spiel, Gespräch, Belehrung

„Warum wird solche Kurtzweil von den Herren mit dem Namen der Gesprechspiel bemerket? Was Spiel und Spielen für einen eigentlichen Wortverstand habe / ist niemand / als ich vermeine / unwissend: Zu Unterscheid aber deren Vielheit sagt man Kartenspiel / Bretspiel / Kegelspiel / und dergleichen. Und wird solche Zeitvertreibung mit dem Titel der Gesprechspiele benamst / weil selbige in kurtzweiligen als nützlichen Gesprechen in Fragen und Antwort beruhen. So können unter den Gesprechspielen allerley Fragen begriffen werden? Ja / wann selbe in Gesellschaften auf sonderliche weise vorgebracht / und etwas Kurtzweiliges in sich begreifen"(150).

„(Gesprächspiel) Die Frantzosen nennen es jeux de Conversation"(151).

„Doch solle man auf solche Spiele gedenken / welches ein jedes verstehe / wil man anderst nicht ungleiche Nachreden erwarten. Dann eigentlich darvon zu reden / so ist das Gesprächspiel eine artige Aufgab / so zu nutzlicher Belustigung einer einmütigen Geselschaft beliebet / und auf manche Art beantwortet werden kan"(152).

„Das ist der Weg zu den Schau- oder Freudenspielen (Comoedien) / welche billich unter die Gesprächspiel zu zehlen seyn"(153).

Freudenspiel, Trauerspiel und Possen umfassen – wir haben das bereits festgestellt – die ganze Breite der Theaterstücke, die in die Gsp. Eingang finden. Je nach dem Inhalt können die Schäferstücke entweder Possen oder Freudenspielen zugeordnet werden. Betitelt Harsdörffer *Seelewig* als Freudenspiel, so wird damit einmal mehr darauf hingewiesen, dass er sie zu den besseren Schäferstücken gerechnet haben will (154). Die Frage stellt sich, was Harsdörffer unter einem Freudenspiel und unter dem Überbegriff Gesprächspiel versteht: Sie sind insbesondere auf „nutzliche Belehrung" ausgerichtet. Sie sollen ein Zeitvertreib, gleichermassen auch Belehrung und Wissensvermittlung sein. Spiel und Nutzen aber scheinen sich gegenseitig auszuschliessen, doch stellt Harsdörffer die Verbindung folgendermassen her: „Welche Art der Gesprächspiele hält der Herr für die allerbeste? Welche den grössten Nutzen mit sich bringen. Den Nutzen darff man sonsten nicht in Spielen suchen / und sagt man im Sprichwort / Es gebe keine reiche Spieler / und

150 I, 2 ff.
151 VI, Anmerkungen (569).
152 III, 135.
153 II, 302.
154 s. o. 34 ff.

keine alte Trompeter. Die Gesprächspiele sind aber allen anderen Spielen weit vorzuziehen / in dem niemand verliehren kan / sondern ein jeder gewinnen / kein Gelt setzen / aber mehr Gelts werth / durch Verstandübungen erhalten mag"(155).
Gerade darin heben sich Gsp. z. B. von Brett- und Würfelspielen ab, dass sie Nutzen bringen, belehren, „Spielweis" allerlei Wissenswertes vermitteln.
Intendiert ist weiter, dass der Leser nicht nur aus dem Gelesenen lernen soll, sondern auch selbst in Stand gesetzt werde, solche Gsp. zu verfassen und nach Belieben die vorgegebenen Muster abzuwandeln, auszudehnen und weiterzuspinnen. Diese Bestimmung hält Harsdörffer im Titel der Gsp. ausdrücklich fest: „*Frauenzimmer Gesprechspiele* so bey Ehr- und Tugendliebenden Gesellschaften / mit nutzlicher Ergetzlichkeit / beliebet und geübet werden mögen"(156), und „Wie bei ehr- und tugendliebenden Gesellschaften fruchtbare Gespräche aufzubringen und nach Beschaffenheit eines jeden sinnreichen Vermögen fortzusetzen"(157).
Harsdörffer übernimmt diese Konzeption, wie er immer wieder betont, von der Academia degli Intronati in Siena, die er auf seiner Italienreise kennenlernte. Gleich zu Beginn des ersten Bandes heisst es: „. . . welche meisthentheils aus den Senesischen Spielen des Scipio Bargali Innocentia / Ringhier und eines unbekannten Scribenten Buche . . ."(158), und in der Vorrede zum fünften Band gar schreibt Harsdörffer, er habe vor, alle Erfindungen der ausländischen Akademien in deutsche Sprache zu übertragen (159). Speziell bezieht sich Harsdörffer auf die immense Sammlung von „guiochi", d. h. zum Gesellschaftspiel und Lehrgespräch bestimmte Dialoge. Das Schwergewicht liegt allerdings nicht mehr auf dem dialogischen Vortrag, sondern auf dem „giuoco", dem Spiel. Darauf abzielend formuliert Torquato Tasso: „Man kann dialogisch schreiben in der Arithmetik, Geometrik, Musik, Astronomie, Moral- und Naturphilosophie und Theologie, denn in allen Künsten und Wissenschaften kann man Fragen stellen und folglich Gespräche entwickeln"(160). Das kompetente Urteil Tassos trifft genau die Form der giuochi, wie sie Harsdörffer während seines Aufenthaltes in Siena noch vorfindet. Harsdörffers liebstes Werk – es wird 29 Mal zitiert – ist bereits 1581 entstanden: Girolamo Bargaglis *Dialogo de giuochi, che nelle vecchie sanesi si usano fare,* und von allen Werken, die Harsdörffer in sein Gesamtwerk einarbeitete, stehen die Dichtungen der Intronati mit grossem Abstand an erster Stelle. Von der erstrangigen literarischen Produktion Italiens, etwa eines Tasso, Guarini usw. nimmt Harsdörffer hingegen kaum Notiz.
Es ist schwierig zu sagen, warum Harsdörffer auf die Dichtungen der Intronati, die denn doch ein gutes Stück 16. Jahrhundert darstellen, so anspricht, warum er diese Spiele, diese seltsame Spätblüte des Dialogs aus dem 16. Jahrhundert so schätzt. Darf man annehmen, dass Harsdörffer in Rom, das eben dieser Blüte im geistlichen Gewand ein kraftvolles

155 III, 287.
156 Im Titel des ersten Bandes der Gsp.
157 I, Vorbericht (17).
158 I, Vorbericht (18).
159 V, Vorrede, passim.
160 Zitiert nach *Narciss Harsdörffer,* 56.

Leben gegeben hatte und in der Form des Oratoriums seine besten Kräfte entfaltete, seine Begeisterung für das Gesprächspiel und den Dialog empfangen hat? Die Quellen verschliessen sich vor dieser Frage. Immerhin ist zu beachten, dass die eher „konservative" Erziehung und Bildung im bürgerlichen Nürnberg und an der Universität Altdorf, zusammen mit dem grossen Bildungshunger und Kompilationseifer des jungen Harsdörffer gewisse Grundbedingungen für diese Vorliebe geschaffen haben.

Die als „Lesestücke" vorgetragenen Gesprächspiele können aufgeführt werden (161); sie sind aber auch ein Muster, das vom Leser nach Belieben ausgeweitet und fortgesponnen oder gar selbst in ähnlicher Weise erfunden werden soll: „Zu den Gesprächspielen wird erstlich erfordert die schriftliche Anweisung / was und wie man ein / oder das andere Spiel vor- und anbringen sol: Zum andern die Rede und das wirkliche Gespräch / und ist zwischen beeden keine wesentliche / sondern eine zufällige Unterscheidung: gestalt man schreibet / was man reden kan / und redet / was geschrieben wird"(162). So ist *Seelewig* auch als ein Muster zu verstehen, wie man etwa ein Gesprächspiel mit Musik aufführen kann. Bezeichnend hiefür sind die Erörterungen über Bühne und Kostüm nach dem Schluss des letzten Aktes: „Wann Trügewalt mit einem paar Hörneren / und so gemachten Bockesfüssen auftreten könte / samt einem grossen Jagthorn / würde es sich so viel besser schicken. Ferners wird zu wirklicher Vorstellung dieses Waldgedichtes erfordert ein oftverwechselnder Schauplatz"(163). Gleiches findet sich in den *Tugendsternen:* „Was sonsten zu Vorstellungen dieses Aufzugs ermangelt / will ich der Gesellschaft beyzufügen heimgestellet haben"(164) und „Wann man bey diesem Aufzug nicht grosse Unkosten thun wil / kan man alle Personen / in dem hintersten Tepicht [= Bühnenbild] / der mitten in dem Schauplatz nach der Sehkunst [= Perspektive] gezieret wird / gemahlt vorstellen / und die Stimmen / benebens der Laute oder Theorbe / hinter dem Vorhang hören lassen"(165).

Die vorliegende Version wird meist in der einfachsten möglichen Realisation gegeben. Reymund singt alle Partien zur Laute, die andern fünf Teilnehmer kommentieren Abschnitt für Abschnitt. In einer solchen Fassung kann das Stück unter Weglassung der Kommentare von jedem Leser gesungen werden. Aus dem Theater wird dann ein Vortrag in Sololiedern. In den *Tugendsternen* wird eine solche Realisationsmöglichkeit deutlich angesprochen: „So wird der Aufzug / welchen der Herr zu spielen versprochen / lang aufgezogen." Darauf antwortet Reymund: „Ich hab die Laute noch gar nicht gestimmet." Und Cassandra: „Viel Stimmens / wenig Schlagens"(166).

In den beiden kleinen Spielen *Von der Welt der Eitelkeit* und *Vom halben Umkreis* stehen die Strophenlieder, vermehrt um einige Instrumentalstücke, im Text, so dass sie beim Lesen zwischen den einzelnen Abschnitten gespielt und gesungen werden können. In der

161 s. o. 48.
162 VII, Vorrede, Absatz 7 (40).
163 IV, 164.
164 V, 281.
165 V, 285.
166 V. 282.

Seelewig und den *Tugendsternen* folgt die Musik separat am Schluss. Da sich in den *Tugendsternen* nie zwei Personen zugleich auf der Bühne befinden, ist die Partituranordnung am Ende kaum von den Anordnungen der Musik im Text zu unterscheiden. Die *Seelewig* hingegen weist eine richtige Partitur auf. Hier hat Staden eine Oper auskomponiert. Nicht mehr will er es dem Leser und Spieler ganz überlassen, wie sein Stück aufgeführt werden soll. Spielraum ist aber immer noch genug; das erwies sich schon an den Beobachtungen zur Aufführungspraxis der Echoszenen und der Instrumentierung (167).

6.2. Schuldrama

Der belehrende Grundzug – appliziert auf ein Theaterstück – weist deutlich auf die Schauspiele der Schulen hin: das Schuldrama auf reformiertem Boden, seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, das Jesuitendrama im katholischen Bereich, seit den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Harsdörffer nimmt auch gelegentlich in einer Abhandlung über verschiedene Typen von Freudenspielen Bezug auf Schul- oder Jesuitendramen (168).
Die Universität Altdorf führte während der Zeit, da Harsdörffer dort studierte, regelmässig solche Spiele auf, von denen folgende sich ermitteln liessen:

- Comeodia nova de Titi et Gisippi amicitia 1623
- Iosephus (nach Terenz) 1624
- verschiedene Stücke von Nicodemus Frischlin 1624 (169).

Über den Anteil der Musik an diesen Spielen lässt sich nichts aussagen. Die Universität hatte jedoch ein Collegium musicum (170), so dass man annehmen kann, dass in die Schuldramen Zwischenstücke mit Gesang eingelegt worden sind. Üblich waren für solche Aufführungen auch gesungene Chöre als Aktschluss, gesungene Prologe und Epiloge, oft auch Liedeinlagen singspielhaften Charakters (171).
Vor 1644 sind Jesuitendramen in Deutschland nur aus Köln und München bekannt (172); Harsdörffer hat aber sicher den Schul- und Jesuitentheaterbetrieb an den Kollegien in Rom kennengelernt (173), währenddem für Siena und die Academia degli Intronati keine Jesuitendramen nachzuweisen sind (174). Ugurgieri erwähnt hingegen von Marc-Antonio

167 S. o. 37 ff.
168 II, 303.
169 cf. *Will,* 1749 ff.
170 DTB XXI–XXIV, XXVIII.
171 *Haas Barock,* 170.
172 *Haas Barock,* 171.
173 Allerdings können weder *Steinhuber Collegium Germanicum* noch *Narciss Harsdörffer,* noch *Culley German College* einen Besuch Harsdörffers im Collegio germanico oder in anderem Collegia nachweisen.
174 Auskunft der Biblioteca communale in Siena.

Tornioli „sacre rappresentazioni e molte opere musicali"(175). Ob die „sacre rappresentazioni" mit oder ohne Musik aufgeführt worden sind, ist nicht zu erfahren, da die Daten über Tornioli, wie auch Berichte von Aufführungen für die Zeit um 1629 fehlen.
Jesuitendrama und Schuldrama zeigen gleiche Merkmale:
- Einteilung in Akt und Szenen
- Prolog und Epilog
- Chor zumeist als Aktschluss oder Zäsur
- belehrender Hintergrund
- einfacher, verständlicher Text, oft Strophenlieder, die ohne Schwierigkeit auswendig zu lernen sind.

Leicht lassen sich an der *Seelewig* diese Merkmale ablesen:
- Das Stück ist in drei Akte zu sechs Szenen eingeteilt.
- Die „Music" tritt im Prolog auf; die „Mahlkunst" im Epilog. Beide singen ein sechs- bzw. siebenstrophiges Lied.
- Jeder Akt schliesst mit einem Chor (176), wobei der Chor zu Schluss des ersten Aktes bereits mit „Anfang des II. Aktes" überschrieben ist. Das hat seinen Grund darin, dass während des Chorgesanges das Bühnenbild geändert wird, der Chor daher die Geräusche übertönen muss. Darauf weist Harsdörffer speziell hin: „inzwischen der Chor sich ohne Erweisung der Personen hören lässet / und die Fürhänge zugezogen werden"(177).
- Der belehrende Zug findet sich durchwegs. Schon der Zusatz „geistlich" wies ja bereits darauf hin.
- Ein einfacher und verständlicher Text ist gefordert, der leicht gelernt werden kann. Im Zusammenhang mit den Vorschriften für die Sänger, im Falle einer wirklichen Aufführung der Seelewig kommt Harsdörffer auf das Lernen der Strophen zu sprechen: „Zu diesem Waldgedichte werden ferners erfordert sieben Personen / die zu solcher Bemühung selbsteigne Beliebung tragen / deren ein jeder seine Stimme vernemlich singe / alle Wörter auswendig lerne / derselben Verstand ihnen wol einbilde . . ."(178).

6.3. Intermedien

Im Zusammenhang mit der Schilderung italienischer Theater macht Harsdörffer auch wichtige Anmerkungen zu den italienischen Intermedien. Im Spiel *Der Schauplatz* (179) lässt er Vespasian von einem Theaterstück, das er erfunden haben will, erzählen. Er beschreibt nur in Umrissen die Handlung und Szenerien, die als Kupferstiche dem Text beigegeben sind. Daraus müssen die andern fünf Gesprächspartner den Sinn des Spiels

175 *Ugurgieri* II, 11 ff.
176 Zur Chortechnik Stadens s. u. 79.
177 IV, 164.
178 IV, 162.
179 VI, 39 ff.

erraten. Die Musik und die Lieder lässt Vespasian hingegen weg, weil das Rätsel sonst allzu leicht erraten wäre. Die Bilder erinnern deutlich an Szenerien aus italienischen Theatern und Intermedien (180), und die Szenenabfolge von Vespasians Erzählung gleicht sehr stark einer Intermedienaufführung von 1623.
Es folgen sich abwechselnd ein „gemalter Vorhang" mit Instrumentalmusik dazu (181) und eine Szenerie mit Theater und Gesang in folgender Einteilung:

Vorhang:	Säulenhalle mit Feuer und Rauch
Szene:	Tanz von Schäfern und Schäferinnen im Wald / Tanzlied
Vorhang:	Juno mit einem Pfau auf einem griechischen Tempel
Szene:	Zwei Degenfechter in einer Schlucht / Schwerttanz
Vorhang:	Meer mit Schiff und Poseidon
Szene:	Matrosen, die trinken und rauchen / Tanzlied
Vorhang:	Italienischer Lustgarten
Szene:	Zwei alte Geizkragen tanzen traurig um eine Geldtruhe / Tanzlied

Fast die gleiche Anordnung findet sich in den Florentiner Intermedien von 1623. Dort ist die Szenenabfolge folgende:

Vorhang:	Relazione und Virtù celesti als allegorische Figuren
Szene 1:	zwei Ritter erzählen vom Fechten
Szene 2:	Chor von Schäfern und Schäferinnen singen ein Lied
Szene 3:	Trinklied von einem „Coro dei Beoni" [= Säuferchor]
Szene 4:	Chor von verzweifelten Spielern
Szene 5:	Chor der Matrosen
Szene 6:	Pallade und Pace als allegorische Figuren.

Harsdörffer beginnt mit 2, setzt dann 1, verbindet 3 und 5 zu einer Szene und schliesst mit 4. Die letzte Szene fehlt.
Zum Schluss des *Schauplatzes* erzählt Vespasian noch von anderen Aufführungen, von denen er erzählen gehört hat: „Man kan sich dergleichen auch ausser dem Schauplatz bedienen / wie ich dann erzehlen hören von dem Königlichen Mahl / welches zu Florentz der Fürstin Maria von Medices / vermählter Königin von Frankreich / von dem Grosshertzog gehalten worden"(182). Damit sind die Florentiner Intermedien von 1600 gemeint, die für die Hochzeit der Maria de' Medici mit Heinrich IV. von Frankreich am 5. Oktober aufgeführt worden sind. Die Musikeinlage nach dem Essen erzählt Vespasian folgendermassen: „So bald kamen auf beeden Seiten zwo Wolken hernieder / in welcher einer satze eine Florentinerin / des Grosshertzogs Musicantin / angethan wie die Poeten

180 Vgl. die Illustrationen in *Solerti, Corte Medicea.*
181 Die Musik ist nicht wiedergegeben.
182 VI, 58.

Dianam mahlen: sie sasse auf einem kleinen Wagen / gezogen von zweyen Pfauen. Sie kame langsam herab / und senkte sich auf die Ekke des Tisches / da die Königliche Braut war / und sange etliche italiänische Verse / der Königin zu Lob / überaus lieblich. Auf dem andern Ekke der Königl. Tafel / da der Grosshertzog an Statt des Königlichen Bräutigams sass / hatte sich abgesenket die andere Wolke / zu gleich mit der ersten / darinnen sass ein anderer vortrefflicher Singer / welcher bildete Palladen / in einem Wagen / von einem Einhorn gezogen / und sangen beede dem königlichen Hochzeiter zu Ehren Wechselweis. In dem sich diese Wolke herunter liessen / mit verborgener Instrumental Music / sahe man über der Tafel einen Regenbogen . . ."(183). Einzig Diana ist falsch genannt, Juno sass in der Wolke (184). Der Text zu diesen Intermedien stammt von Guarini, die Musik dazu von Cavalieri. Woher jedoch Harsdörffer sie kennt, ist nicht zu klären.
Bleibt Einzelnes zu der Zitierung der Intermedien auch ungelöst, so zeigt doch das Ganze sehr gut, wohin Harsdörffer mit seinem Theaterstück zielt: nicht auf Nachahmung der Intermedien selbst, sondern auf deren reiche Ausstattung, komplizierte Maschinerien, Aufwand und plastische Wirkung. So zeigt denn Harsdörffer auch viele Kupfer und detaillierte Beschreibungen der Bühne für den verhältnismässig kurzen Bericht Vespasians. Ferner faszinierten Harsdörffer an diesen Intermedien die allegorischen Bauten und Bilder, symbolischen Aufzüge und Szenen; ebenso der tiefere Sinn, den er in ihnen erkennt. So wird ja auch nach der Bedeutung des Vespasianischen Stückleins gefragt, worauf jeder Unterredner eine allegorische Deutung abgeben muss.
Auch die *Seelewig* ist reich ausgestattet worden mit Szenerien, die abgebildet werden, und am Schluss bringt Harsdörffer eine ausführliche Bühnenbildbeschreibung: „Ferners wird zu wirklicher Vorstellung dieses Waldgedichtes erfordert ein oftverwechselnder Schauplatz / der zum wenigsten mit allen Handlungen (inzwischen der Chor sich ohne Erweisung der Personen hören lässet / und die Fürhänge zugezogen werden) veränderet. Sein Grund kan seyn eine runde Scheiben / in vier gleiche Theile abgesonderet / und perspectivisch oder nach der Sehkunst ausgemahlet / deren der erste das Meer / Flüsse / Felsen vorweiset / der andere Theil Berge / Felder / Auen / der dritte Hölen / Wisen / Rangen / u. d. g. der vierte allerley Bau- und Mahlwerke begreifet . . ."(185).

6.4. Dialog

Der Dialog erlebt im Zusammenhang mit der Madrigalliteratur und der Doppelchortechnik eine grosse Blüte gegen Ende des 16. Jahrhunderts (186), sowohl im geistlichen wie im weltlichen Bereich und gleichermassen in Italien wie in Deutschland. Deutschland kennt überdies eine autochthone Pflege des musikalischen Dialogs, die weit zurückweist

183 VI, 61.
184 *Solerti Corte medicea* 24, und *Nagler Medici* 93/94.
185 IV, 164; zur Frage der Harsdörfferschen Bühne cf. *Jordan Harsdörffer*, passim und *Wolff Oper*, 68.
186 cf. *Kroyer Dialog*.

(187): In protestantischen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts finden sich zahlreiche Chordialoge (188), und im Motettenschaffen sind Chordialoge und Doppelchortechnik bei Lasso, Aichinger, Erbach und Gumpelzhaimer recht häufig anzutreffen. Mit den weitverbreiteten Sammeldrucken, wie etwa dem *Florilegium Portense* (189), dringt italienisches Gut neuerdings ein.

Die ersten neuen Formen in Deutschland finden sich bei Schütz und Schein, wenig später bei Scheidt (190). Von allen diesen Komponisten besass die Nürnberger Ratsmusik Werke, in denen auch Dialoge enthalten sind (191), die hier kurz beschrieben werden:

Schein:

In den *opella nova II* (1626) findet sich der Dialog: „Maria gegrüsset seist du Holdselige, Dialogo à 6." Zwei Solostimmen – Maria und Engel – dialogisieren in echt dramatischer Weise. Ein voller, vierstimmiger Satz mit Bc. dient als Begleitung. Ein kleines Instrumentalvorspiel leitet ein und eine Symphonia setzt eine starke Zäsur in der Mitte vor Beginn des neuen Textabschnittes. Ein chorisch besetzes Alleluia schliesst den Dialog. Instrumentale Zwischenspiele werden zwischen die Gesangspartien eingelegt.

Schütz:

In den *Symphoniae Sacrae I* (1629), die der Nürnberger Ratsmusik geschenkt wurden, findet sich der Dialog: „Veni dilecte mi" (192). Schütz wandelt die biblische Szene zwischen Sulamith und Salomon, die in der Vulgata im Konjunktiv Praesens gehalten ist (veniat), in direkte Rede um (veni). Dadurch schafft er die Grundlage für ein reales Gespräch. Die beiden Dialogpartner werden nun aber nicht bloss solistisch besetzt, sondern mit konzertierenden Nebenstimmen versehen, von denen eine nach Belieben textiert werden kann. Damit gewinnt der Dialog mehr die Form eines geistlichen Konzertes, zumal auch Textwiederholungen vorliegen, die dem echten Dialog nicht entsprechen. Ein homophon gesetzter Chor beschliesst, wie bei Schein, den Dialog.

Scheidt:

Ein Dialog steht in den *Neuen geistlichen Konzerten II* von 1634 als Nr. 4: „Kommt her ihr Gesegneten". Es ist ein freier, geistlicher Text. Christus spricht zu den „Verdammten zur Linken" und den „Gottseligen zur Rechten". Die Christuspartie ist solistisch besetzt, die der „Verdammten und Gottseligen" je zweistimmig. Sie werden von einem sparsamen Continuo-Satz begleitet. Etwa gleichzeitig bemüht sich Johann Staden um dialogische Formen (193):

Das früheste Beispiel findet sich in seinem *Venuskräntzlein* (1610) als Nr. 13. Es ist mit „Dialogus" überschrieben; ein weltliches, 4-stimmiges à cappella Lied, ein Gespräch zwischen einem Jüngling und einer Jungfrau. Das Stück ist einchörig, homophon angelegt;

187 cf. DTB XIII, LXI.
188 *Blume Kirchenmusik*, 89.
189 cf. *Haas Barock*, 97.
190 cf. *Haas Barock*, 98.
191 S. o. 27.
192 SWV 274.
193 cf. DTB, VII, 1, XLIX und LVII.

die verschiedenen Personen werden durch verschiedene Stimmlagen und eine Generalpause vor dem Einsatz einer neuen Person verdeutlicht. Zudem sind sie auch rhythmisch geschieden. Die Jungfrauen-Rede ist streng homorhythmisch in Vierteln und Halben, während der Text des Jünglings mit leichter Polyphonie durchsetzt und rhythmisch vielgestaltiger ausgestaltet worden ist.

Ein erster geistlicher Dialog Johann Stadens findet sich als Nr. 6 in der *Harmoniarum Sacrarum Continuatio* von 1621. Er verwendet eine Stelle aus der Weihnachtsgeschichte:

– Pastores dicite, quid vidistis in stabulo?
– Natum vidimus
– Nunciate vos, quid apparuit?
– Jesum natum de Maria virgine (194).

Im ersten Teil stellt Johann Staden Frage und Antwort als starre Blöcke einander gegenüber; im zweiten werden die Blöcke miteinander verzahnt, indem Schluss der Frage und Anfang der Antwort übereinandergeschichtet werden.

Gegenüber dem 2-chörigen „Pastores dicite" zeigt das 3-chörige Stück „Duo Seraphim" – aus dem gleichen Werk – eine weiter ausgreifende Gestaltung. Neu ist die einleitende, vollstimmige Symphonia. Die drei Chöre sind folgendermassen besetzt: 1. Chor: 3 Cantus; 2. Chor: 4 Geigen und B. c.; 3. Chor: Cornetto, Posaunen und B. c. Durch Kontraste im instrumentalen Satz entsteht eine klanglich reiche Gestaltung. Die instr. Begleitung geht durch, während der Vokalkörper, in einzelne Teile aufgeteilt, mit grösseren Pausen von Abschnitt zu Abschnitt, darüber gelegt wird. Dadurch entstehen Instrumentalpartien in der Art von Zwischenspielen. Dialogische Führung liegt im Einsatz der einzelnen Chöre vor, nicht aber im Vokalsatz selbst.

Nur wenig später finden wir einen weiteren geistlichen Dialog Johann Stadens, diesmal aber in deutscher Sprache und in der Form eines geistlichen Konzerts: Das „Sanctus Teutsch aus dem 6. Capitel Esaiae" aus der *Kirchenmusic I* von 1625.

Der Text ist für zwei sechstimmige Chöre gesetzt und wird folgendermassen dargestellt:

Anfang	6st. Chor
Textwort: zween Seraph	2st. des 1. Chores
Textwort: sechs Flügel	6st. Chor
Textwort: Mit zween	2st. des 1. Chores
Textwort: mit grossem Geschrey	6st. Chor
Textwort: Heilig	2st. aus Chor 2
Textwort: Sein Ehr die gantze Welt	Beide Chöre

Die Besetzungsstärke richtet sich offensichtlich nach dem Text, wobei die beiden Solostimmen je die Antwort übernehmen. Hier hat sich Staden schon deutlich vom chorischen Dialog gelöst und dem geistlichen Konzert genähert.

194 DTB VII, 1.

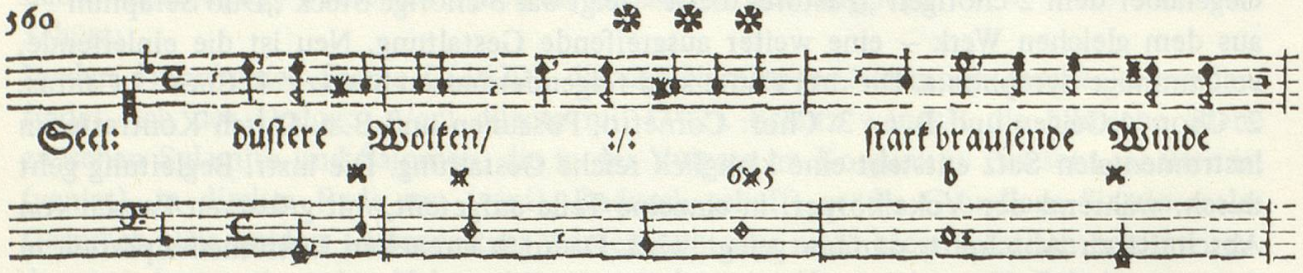
In der *Hausmusik II* von 1628 finden sich nun aber zwei als „Gespräch" bezeichnete vierstimmige geistliche Lieder, die eine enge Verwandtschaft mit der *Seelewig* aufweisen, nämlich:

– Das langwierige Creutz / oder Gespräch zwischen einer betrübten Seel und Christo
– Ein Gespräch zwischen dem Fleisch und dem Geist.

Das erstgenannte ist mehr ein geistliches Lied als ein Dialog; Frage und Antwort wechseln strophenweise, so dass sich die beiden Partner musikalisch in keiner Weise unterscheiden. Der Anfang verdient jedoch besondere Beachtung, wo Johann Staden im Cantus mit einem verminderten Quartsprung beginnt.

Genau das gleiche Intervall steht auch am Anfang des „Gesprächs zwischen Fleisch und Geist" zum Textwort „Trüb Wolken".

Diese beiden Initia – als einzige – fanden Niederschlag in der *Seelewig.* In der Verzweiflungsarie der Seelewig wird zum Text „Düstere Wolken" genau dieser verminderte Quartsprung gewählt.



Neben diesem alleinstehenden Beispiel einer Abhängigkeit Stadens von seinem Vater ist aber eine enge Beziehung zu den Dialogen von Erasmus Kindermann, der ja auch Schüler von Johann Staden war, an verschiedenen Stellen nachweisbar.

Nach zwei einfachen geistlichen Dialogen, die in der Schütz-Nachfolge stehen, schreibt Kindermann 1642 auf einen Text von J. M. Dilherr den nur unvollständig erhaltenen Dialog *Mosis Plag, Sünders Klag und Christi Abtrag,* der, wie das Titelblatt des Druckes bezeugt, in der Egidienkirche zur Aufführung gelangte. Damit setzt Kindermann die Reihe der Seele/Welt-Dialoge fort, hier um die Person des Moses erweitert. Mit eingelegten Chören und Präludien vor jedem Abschnitt wird der Dialog gegliedert, und vor den Schlusschor wird ein geistliches Sololied eingeschoben. Dieser Art des Dialogschlusses gleicht das Ende der *Seelewig.*, wo Seelewig noch einmal allein auftritt und ein geistliches Lied vorträgt.

1643 verwendet Kindermann den Anima-Corpo Vorwurf noch einmal als Grundlage für einen Dialog: *Dess Erlösers Christi und sündigen Menschen heylsames Gespräch,* wiederum nach einem Text von Dilherr. Hier findet sich der bereits im Moses-Dialog intendierte Wechsel von Vokal- und Instrumental-Nummern vollständig durchgeführt. Anstelle des begleitenden Continuo tritt aber ein Orchester. Symphonien trennen je eine Frage und die dazugehörige Antwort vom folgenden Block ab. Auch hier setzt der Dialog mit einer Symphonia ein. Der Sünder wird von zwei Cantus gesungen, die Christuspartie ist in Tenorlage gesetzt. Bemerkenswert ist die Stimmverteilung hier wie im Mosis-Dialog: Kindermann teilt dem Sünder immer die hohe Stimmlage zu, der Christus- oder Erlöser-

partie immer die tiefe. Genauso haben Seelewig, Sinnigunda und besonders Trügewalts Echostimme hohe Stimmlage.
Im Dialog „*Erlöser*" von 1643 fehlen Einlagen, hingegen hat Kindermann dort das instrumentale Vor- und Zwischenspiel ausgebaut. Diese beiden Ausweitungen geben die Richtung an, in welcher nur ein Jahr später der Nürnberger J. Klaj seine Oratorien anlegt. Er lässt stellenweise einen Sprecher rezitieren, spricht auch selbst den Text und legt Lieder und Chöre dazwischen, die wohl von der ganzen Gemeinde – denn Klajs Oratorien wurden in der Kirche aufgeführt – mitgesungen wurden. S. Th. Staden hat dazu die verschollene Musik komponiert.
Somit kennen die Nürnberger den prot. Dialog in verschiedenster Ausformung: als Monodie, als geistliches Konzert, mit verschiedener Besetzung, solistisch, chorisch und gemischt geführt, wie folgende Übersicht zeigt:

1628/34	J. Staden / (Schein, Schütz, Scheidt)
1639	E. Kindermann, Dialogus à 3
1642	E. Kindermann, Mosis Plag
1642	E. Kindermann, revidierte Ausgabe des Dialogus à 3
1642	S. Staden, erste Lieder in den Gsp.
1643	S. Staden, Lieder zum Spiel von der Welt Eitelkeit
1643	E. Kindermann, Erlöser
1643	Historisches Konzert
1644	S. Staden, Seelewig
1644/45	J. Klaj, Oratorien
1645	S. Staden, Tugendsterne

Die Texte stammen von Dichtern aus dem Kreis um Harsdörffer und von J. M. Dilherr, der als Prediger und Professor der Theologie in Nürnberg tätig war. Er hat – auch als Initiant des historischen Konzertes von 1643 – den Charakter der Nürnberger geistlichen Dichtung wesentlich mitgeprägt.

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.

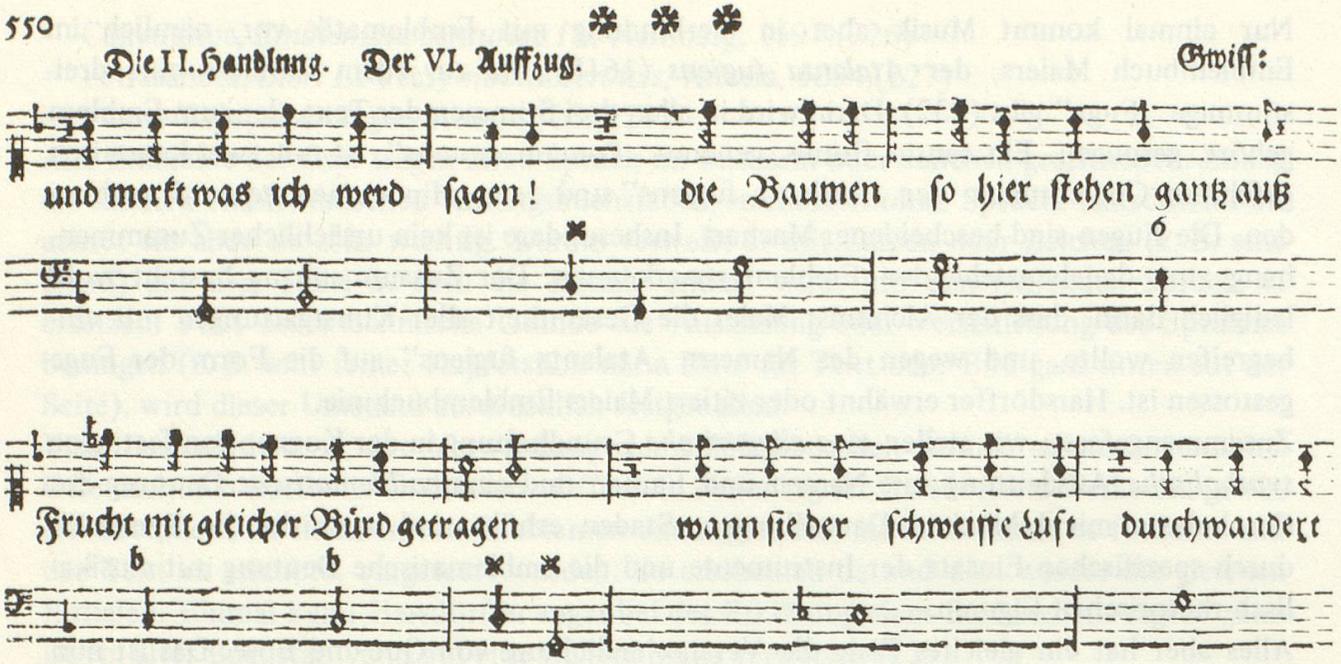
Nur einmal kommt Musik aber in Verbindung mit Emblematik vor, nämlich im Emblembuch Maiers, der *Atalanta fugiens* (1618), die zu jedem Emblem eine dreistimmige „Fuga" gibt (232). Darin wird in allen drei Stimmen der Text, der zum Emblem gehört, gesungen. Ein cantus firmus, genannt „Pomum morans", ist 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.

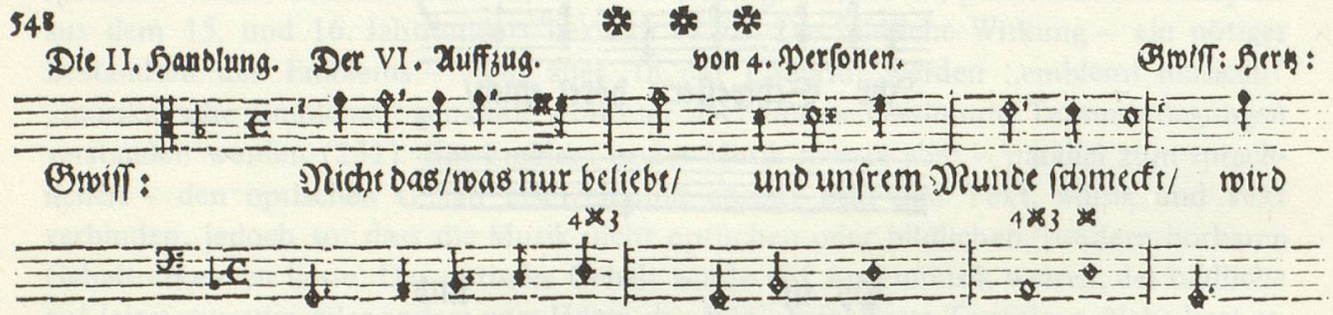
Alles aber hat ein gleiches Ziel: die Veranschaulichung von Gut und Böse. Das ist nun noch im Musikalischen nachzuweisen: „Die Rede der Gwissulda ist in schlechtern Ton gesetzet / der Hertzigild Sonnet laut aber viel nachdrucklicher", bemerkt Cassandra zur letzten Szene des zweiten Aktes.(233) Damit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

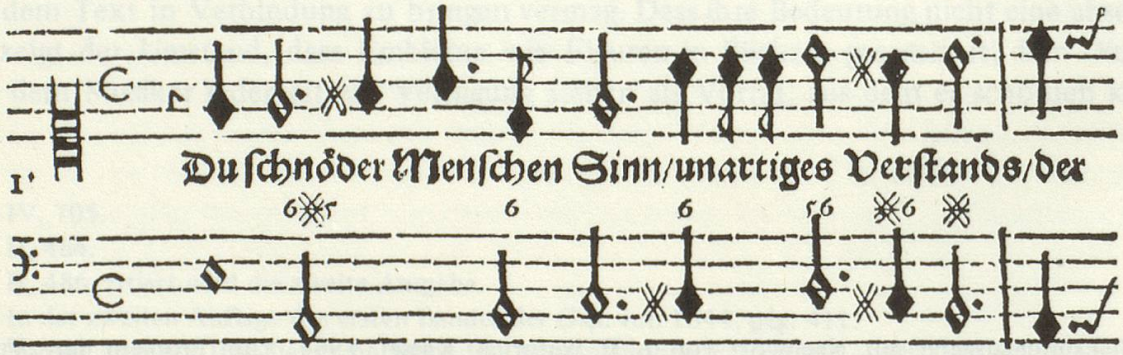
233 IV, 110.



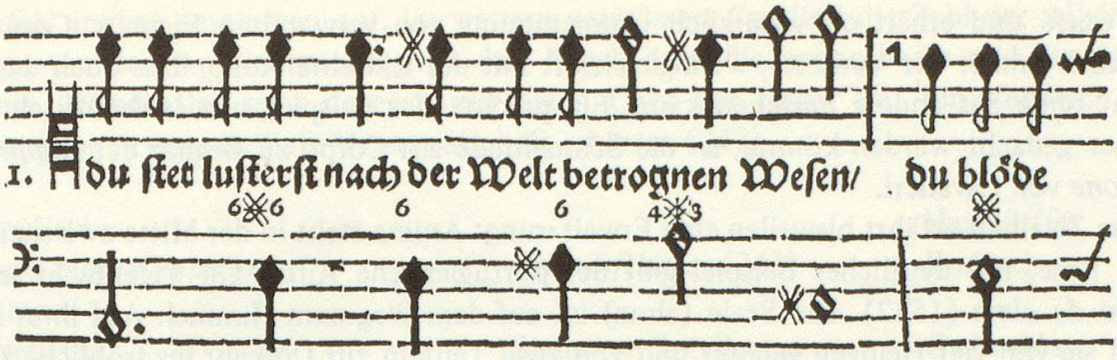
Zum andern wird mit dem schlechten Ton natürlich nicht Gwissulda selbst, sondern der ernste Inhalt ihres Liedes gekennzeichnet: „Nicht das, was nur beliebet und unserem Munde schmeckt . . .“(234)



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).

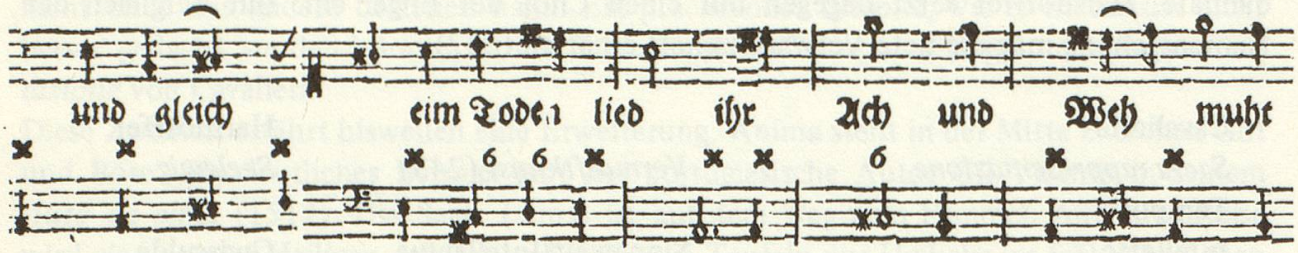
Cavalieri		Harsdörffer
Sacra rappresentazione	*Vernunftkunst* (243)	*Seelewig*
Tempo		
Intelletto	Sinnewalt/Intellectus	Gwissulda
Corpo	Lebhart/Corpus	Sinnigunda
Anima	Seelewich/Anima	Seelewig
Consiglio		(Hertzigild)
3 piaceri		3 Hirten
Angelo Custode		
Mondo	Trügewicht/Fallacia	Trügewalt
Vita mondana		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.

8. Italianische Art

8.1. Monodischer Stil

„Es wird der Mahlerey- und Musicverständige Leser leichtlich ermessen / dass jenes [= die Malerei] in so geringen Raum nicht wol erkantlicher hat können fürgewiesen werden; Diese aber nach Italianischer Art also gesetzt / dass ohne selber Kundigung der Kunstmässige Nachdruk dieser Lieder nicht zu vernemen"(248).

„Die Verse hab ich darum Gesetzweis verfasset / damit man die Music darzu so viel leichter auswendig lernen / und alles deutlich und wol vernemlich / nach der Italiäner Art singen könte; Doch möchte man eben diese Verse nach Art der Muteten setzen"(249).

Für den Gesangsvortrag wird also „italianische Art" festgesetzt. Strophenlied und durchkomponierte Form treten nebeneinander auf, wie Cassandra bemerkt: „Wil man wenig Noten haben / so kan es / als ein Lied / von vier Reimzeilen zu den anderen gesungen werden / oder durch und durch Erzehlungsweis in die Music gesetzet werden"(250). Als Marginalie setzt Harsdörffer „in genere recitativo" dazu. Strophenlied und durchkomponierte Arie seien im folgenden an typischen Beispielen einer näheren Betrachtung unterzogen.

Staden vertont den überwiegenden Teil des Textes in der Form des continuobegleiteten Sololiedes (251). Damit führt er Vorarbeiten seines Vaters weiter. Johann Staden versuchte sich etwa gleichzeitig mit Nauwach, dessen *Arie Passegiate* im Besitz der Nürnberger Ratsmusik waren, und wohl in deren Kenntnis – in Sololiedern in deutscher Sprache, mit B. c.-Begleitung, wobei nur geistliche Texte verwendet wurden. Sein Schüler Erasmus Kindermann wiederum kennt den Sologesang vorerst nur in Dialogen und immer mit mehrstimmiger instrumentaler Begleitung, wobei immer geistliche Texte zugrundegelegt werden. Mit Strophenliedern tritt Kindermann erst 1643 hervor, ebenso mit der Vertonung weltlicher Texte. S. Th. Staden betritt also in Nürnberg Neuland mit seinen Sololiedern weltlicher und geistlicher Art, die er den Gsp. vom II. Band an einfügt. Darum schreibt er 1642 noch dazu: Oberstimme allein zu singen (252). Zu den Liedern der *Welt Eitelkeit* gibt er die Anmerkung: „Diese [die Musik] aber nach italianische Art also gesetzt / dass ohne selber Kundigung der kunstmässige Nachdruk dieser Lieder nicht zu vernemen"(253).

248 III, 203.
249 V, 307.
250 IV, 45.
251 S. o. 51.
252 II, 375.
253 III, 203.

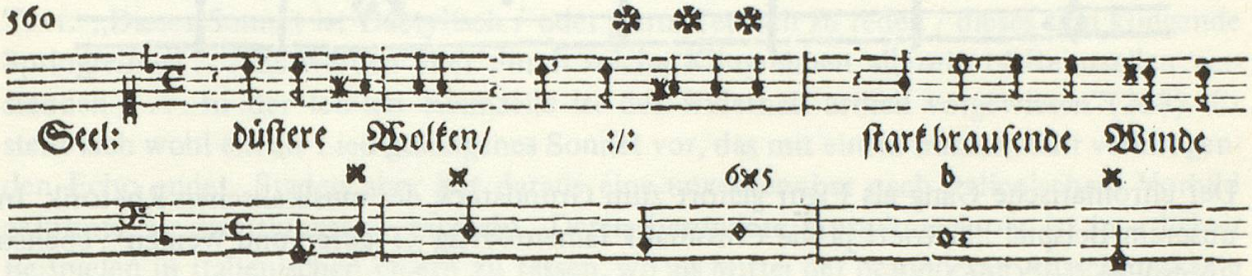
Ehrelobs Lied im 2. Akt (254) zeigt den Typus A B B. Schmucklos läuft die Melodie in Achteln über gehaltenen Akkorden. Doch mit der Wiederholung des zweiten Teils der Melodie zu neuem Text zeigt sich bereits das Abgleiten ins Strophenlied. Eine parallele Stelle finden wir im Sonnett der Hertzigild (255). Hier komponiert Staden ebenfalls den ersten Teil durch, um bald darauf in die Anlage eines Liedes zu fallen, indem er einzelne Melodiengruppen, mit neuem Text unterlegt, wiederholt (256). Die Arie des Künsteling im 2. Akt (257) zeigt hingegen eine Änderung der Notierung. Wurden für Ehrelob die beiden A-Teile der Strophe untereinander angeordnet, so sind sie bei Künstelings Arie hintereinander ausgeschrieben. Das hat seinen bestimmten Grund: Eine Abkehr von der Liedform, die sich darin zeigt, dass Staden ganz leicht, aber eindrücklich variiert. So beginnt er mit einer „Mora" auf „Schau", die in der Wiederholung über dem Wort „Die" fehlt.

Ganz durchkomponiert, wenn auch melodisch noch am deutschen Sololied orientiert, ist die Nachtigallenarie der Sinnigunda (258). Die Szenenanmerkung dazu lautet: „Seelewig sitzet an dem Flusse / Sinnigunda singet im herbeygehen diese Klingreimen über das Gesang einer Nachtigale"(259). Vespasian bemerkt denn auch dazu: „Hör doch, wie künstlich bunt"(260) und verweist auf den mit einem Vögelchen verzierten Anfangsbuchstaben des Textes. Hier versucht Staden einen Nachtigallengesang zu beschreiben, der rein laut- und tonmalerisch die Nachtigall imitieren soll (261). Gleich zu Beginn setzt er über das Wort „flügelschnell" eine ausgedehnte Passage in Sechzehnteln; sonst nirgends in der ganzen Oper vorkommend, wird eine ähnliche Passage gleich noch zweimal verwendet: einmal als Trillerfigur zu den Worten „So säusselt, So säusselt ihr Gesang", wo Staden die Wörter „So säusselt" eingeschoben hat (Nr. 17), das andere Mal zu „Wie künstlich bunt ihr Stimmelein" als ausgedehnte Koloratur. Die drei Stellen stehen vereinzelt in der ganzen Arie. Dazwischen eilt die Musik munter fort, deklamiert schön dem Text nach. Nur der Text „Hör doch" wird wiederholt (Nr. 18) und mit einer Anapher versehen, die zudem rhythmisch aber verändert ist. Daran schliesst sich die Stelle mit dem Choralzitat zum Textwort „Todenlied" an, worauf bereits hingewiesen wurde (262).

Der Text der Arie bringt aber wieder neue Gedanken und Wörter, die Staden zur Verarbeitung locken. Zum Text „Wie der Trompetenschall" verharrt Staden über fünf ausgedehnte Takte im reinen C-Dur Dreiklang. Deutlicher liesse sich die Trompete kaum darstellen. Figuren finden sich sehr wenige: nur je eine Anapher auf „Säuseln" und „hör doch", beides von Staden eingeschobene Textstellen. Auf „fast jedes Tongebänd"[= Rei-

254 2. Akt, 3. Szene.
255 2. Akt, 6. Szene.
256 Ähnliche Melodieabschnittswiederholung kennt auch Cavalieri, cf. *Haas Barock*, 34.
257 2. Akt, 3. Szene.
258 S. o. 71.
259 IV, 129.
260 IV, 131.
261 S. o. 31–32.
262 IV, 112.

marten] setzt er eine grosse Epizeuxis, in der tatsächlich fast jeder Ton, entsprechend „jedem Tongebänd" vorkommt. Dazu erweitert er den Harsdörfferschen Text (Nr. 19). Die Verzweiflungsarie der Seelewig am Ende des 2. Aktes zeigt Stadens Bemühungen um eine dramatische Form. Hier lautet die Szenenanmerkung: „Sinnigunda entläuft. Hertzigilda und Gwissulda gehen ihr nach. Seelewig will unter den Bäumen schlafen, wird aber von einem Wetter erschrecket". Mit einer Anapher über dem wiederholten Text „düstere Wolken" beginnt die Arie. Das Wort „düstere" wird mit einem „saltus duriusculus", einem verminderten Quartsprung b-fis, hervorgehoben; das aufkommende Gewitter ist durch die Wiederholungen und den ungewöhnlichen Sprung zur Genüge als schrecklich gekennzeichnet. Den gleichen Sprung b-fis setzt Monteverdi im 2. Akt des *Orfeo* zu den Textworten „tu sei morta" ein, und über dem Textwort „oihmè" steht in Agazzaris *Eumelio* ebenfalls ein „saltus duriusculus" fis-b. Auch Schütz verwendet den verminderten Quartsprung im Zusammenhang mit dem Ausdruck des Fürchtens.



Ein grosser Septsprung führt von der zweiten Zeile zur dritten, die wieder eine Wortwiederholung enthält. Die Wiederholung der dritten Zeile erhält diesmal eine andere Figur: anstatt der Anapher findet hier eine leicht figurierte Epizeuxis ihren Platz. Der grosse Septsprung weitet sich zum Oktavsprung im Ausruf „Schone mein, schone, schone." Gleichzeitig mit diesem Aufwärtssprung, der den verzweifelten Schrei untermalt, verdichtet sich der Rhythmus vom punktierten Achtel zu zwei Achteln zwischen Vierteln. Hier sind die beiden beherrschenden Rhythmen der ganzen Arie eng beieinander: der punktierte Rhythmus und der Doppelschlag zwischen Vierteln.

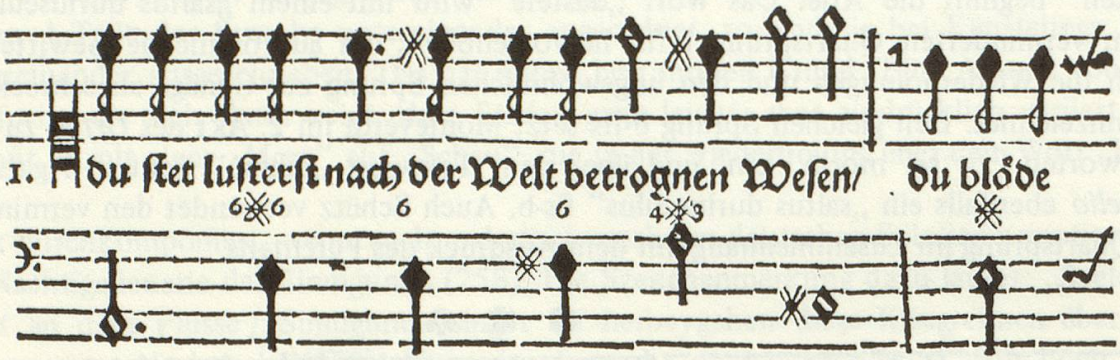
Das einzige Mal in der ganzen Oper erweitert Staden hier den sonst sehr einfach gehaltenen Rahmen der Tonartbereiche. Zwei Tonartenwechsel folgen sich sehr nahe aufeinander (263). Das erste Mal geht Staden unvermittelt von A- nach F-Dur (264), das ihm als Dominante nach B-Dur dient, welches nur knapp angespielt, nicht aber tonartlich gefestigt wird. Davon geht er weiter zur Subdominante Es-Dur und springt dann unvermittelt nach G-Dur, das als Moll-Dur weitergeführt wird. Diese Akkordfrage steht in der ganzen Partitur einzig da.

Zwei chromatische Gänge bilden den Schluss der Arie mit den Worten: „Das Echo schallet

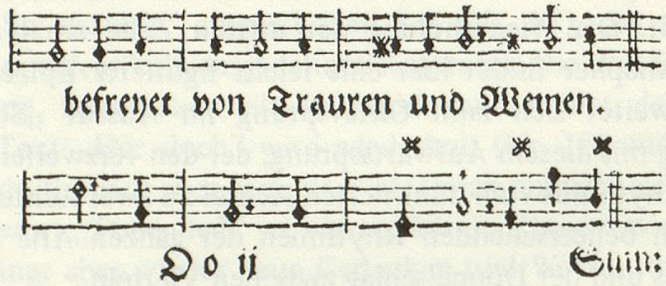
263 Ich verwende hier und im folgenden die Termini „Tonart", „Moll–Dur", „Dominante" und „Subdominante", vermeide jedoch Stufenbezeichnungen. Damit lässt sich wohl das Denken in Akkordgruppen, das A. Herbst für diese Zeit (*musica practica*, Nürnberg, 1642) formuliert, am ehesten fassen. Cf. *Dahlhaus, Tonalität*, besonders 101 ff. und 109.

264 Den umgekehrten Wechsel, nämlich von F nach A, verwendet Monteverdi in seinem Doppelmadrigal „Non si lavav' ancor" (1590), cf. *Heuss, Monteverdi*, besonders 104.

wieder meinem Weh, ach, ach, Weh, ach Weh", die von Staden in diese Form gebracht worden sind und das Versmass völlig sprengen. Die chromatische Fortschreitung als Schluss einer Szene hat Staden an bereits ebenso wichtiger Stelle verwendet, nämlich in der Arie des Künsteling im zweiten Akt. Über den Text „Welche befreiet von Trauren und Weinen" setzt Staden eine chromatische Tonleiter im Umfang der Quarte a-d, wozu wohl das Lied des Totengerippes in der *Welt Eitelkeit* die Vorstufe war (265).



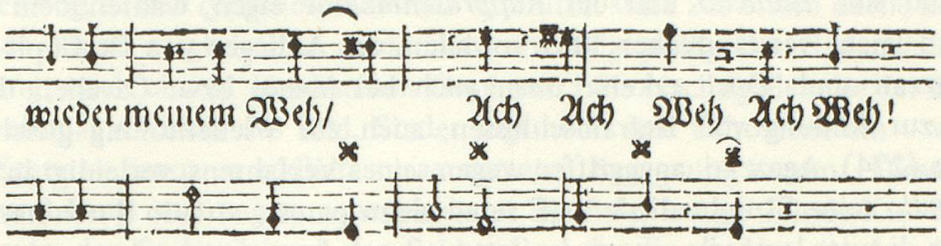
Der chromatische Gang als Figur gehört zum Grundstock der musikalischen Rhetorik. In unserem Beispiel illustriert ja die Chromatik lamentoartig „Trauren und Weinen", ebenso „Ach Weh . . ."(266).



Die Chromatik erfährt indessen eine unterschiedliche Behandlung. Sie steht in Künstelings Arie im einfachen Rahmen von g-moll mit Dominantschluss. Seelewigs Arie erfährt eine sehr viel gewagtere Harmonisierung. Staden geht von c-moll über D- nach A-Dur, dann von B-Dur aus in eine Kadenz in G-Dur. Es ist anzunehmen, dass er bei dieser Harmonisierung von der Chromatik der Singstimme ausging. Eine weitere Beobachtung lässt sich machen: Den ersten „passus duriusculus", die erste chromatische Folge, haben wir im Sinne einer Figur interpretieren können. Die Wörter „Befreien von Trauren und Weinen" haben den Anstoss zu einer Figuranwendung gegeben. In Seelewigs Arienschluss scheint nun die

265 III, 236.
266 IV, 531.

Chromatik über den Wert einer Figur hinauszugehen. Eine echt monodische Diskontinuität der Deklamation zum Zwecke der unmittelbaren Sinnfälligkeit ist angestrebt worden (267).



Die Arie, die Seelewigs Verzweiflung schildert, ist von Staden offensichtlich mit besonderer Sorgfalt gestaltet worden. Der Komposition hat sich der Text beugen müssen, der in reine Prosa verwandelt worden ist. So schreibt Harsdörffer noch im Kommentar zum Text: „Dieses Sonnet ist Dactylisch / oder gantz Teutsch zu reden / dieses sind klingende Springreimen . . . Es werden aber durch solche Klingreimen allezeit 14 Reimzeilen verstanden / . . . In der letzten Reimzeile ist der Widerhall artlich vorgewiesen"(268). Er stellt sich wohl ein als Lied gesungenes Sonnet vor, das mit einem immer mehr verklingenden Echo endet. Staden aber hat daraus eine unverkennbar nach italienischem Vorbild geformte Verzweiflungsarie gemacht. Deren besondere Ausschmückung ist in etlichen Beispielen in italienischen Opern zu fassen, wo als Mittel der besonderen Ausschmückung immer wieder dieselben Topoi zur Anwendung kommen: Echo, chromatische Gänge, „saltus duriusculi", Wortwiederholungen. Sie finden sich etwa im *Orfeo* (269) von Monteverdi, in Giacobbis *Aurora ingannata* (270) und im *Eumelio* (271) von Agazzari.

8.2. Römische Oper

Im weiteren zeigt die Seelewig manche Merkmale, die ihre Abhängigkeit von italienischen Vorbildern noch genauer umschreiben lassen. Sie weist in manchen Zügen Eigenheiten der römischen Oper der Jahrhundertwende auf. Das sei am Vergleich mit der *Rappresentazione* und dem *Eumelio* nachgewiesen (272).

Die Textanlage der *Rappresentazione* und des *Eumelio* lassen gleiche Typika im Aufbau feststellen (273). Vor allem zeigt sich eine starke Bindung an die Jesuitenkollegien in Rom, mit denen Agazzari und Cavalieri sehr eng verbunden waren; der Librettist der

267 s. o. 33.
268 IV, 113/114.
269 2. Akt, 5. Szene.
270 2. Akt, 1. Szene.
271 2. Akt, 4. Szene.
272 S. o. 43 und 71.
273 S. o. 70–71.

Rappresentazione, Agostino Manni, und die Dichter des *Eumelio*, De Cupis und Tirletti, waren selbst Jesuiten.
Einen starken Ausbau der Chorszene finden wir bei Cavalieri. Prolog und belehrender Hintergrund sind *Eumelio* und der *Rappresentazione* eigen, währenddem Strophengedichte und leicht verständlicher Text vor allem das Anliegen von De Cupis und Tirletti bzw. Agazzari sind. Doch erkennt man auch bei Manni bzw. Cavalieri deutlich eine Tendenz zur Bildung von Refrainschlüssen, auch zur Wiederholung gleicher Melodieabschnitte (274). Agazzari, angegriffen wegen seines Verfahrens, verteidigt in der Vorrede zum *Eumelio* seine Strophenlieder: „E se ad alcun paresse stranio il non haver io variato tutte l'arie di tutte le parole, questo ho fatto, e per la brevità, e per la maggior commodità di chi altrove la volesse recitare, ed anco per non haver io trovato ragione alcuna perché si debbi variar sempre l'arie d'un stesso personaggio, non mutando egli le rime, eccetuata però l'occasione della diversità de motivi, & affetto. Soviemmi anchora, che non credo che gl'antichi Musici nelle commedie & tragedie loro facesser questo, ne che Omero cantando il suo poema nella Lira cambiasse sempre diverse arie, ma per non esser troppo lungo lasso l'altre ragioni che potrei addurre"(275).
Auffallend ist die Ähnlichkeit der von Agazzari vorgebrachten Argumente mit denen Harsdörffers. Spricht Agazzari von der „brevità del tempo", so weist Harsdörffer verschiedentlich auf die der knapp bemessene Zeit hin; dann schreibt er auch immer wieder, seine Stücke seien nur eine Anleitung, ein Muster, wie man ein solches Stück aufführen könne (276); wie auch Agazzari bemerkt: „di chi altrove volesse recitare".
Aus der gemeinsamen Basis – dem Jesuitendrama – ergeben sich ähnliche Merkmale auch für die römische Oper. Diese ist gekennzeichnet durch breit angelegte Prologe, Ersatz des Rezitativs durch kleine Arien und Arietten, aufwendige Szenerie, verbunden mit der Einführung von Einlagen verschiedener Art, und den Ausbau der Chorpartien. Alle diese Merkmale trägt auch die *Seelewig*. Der Prolog allerdings besteht nur aus einem Strophenlied ohne Chor, wie er seit den zwanziger Jahren üblich war. Die Abkehr vom Rezitativ findet sich schon kurz nach 1600, z. B. im *Eumelio;* vom „tedio del recitativo" spricht auch Mazzochi im Nachwort zum *Adone* und ersetzt das Rezitativ durch Arietten und „mezz'arie"(277), d. h. durch kleine ariose Partien, wie sie Staden für Seelewigs Rolle durchwegs, für andere Rollen gelegentlich einsetzt. Dadurch kommt ein gewisses statisches Moment in den Ablauf der Handlung; ein Moment, das durch die Vorliebe für den Wechsel von ernsten und heiteren Szenen – der durchaus zur römischen Oper gehört – kräftiger spürbar wird.
Eine solche Vernachlässigung des dramatischen Zuges zugunsten der grösseren Breite des Spektrums zeigt auch *Seelewig;* schon die drei grossen Arien (278) zeigen die ganze Breite der Anlage, insbesondere aber die Szenenabfolge des letzten Aktes, die als Beispiel dienen

274 cf. *Haas Barock*, 34.
275 Vorrede.
276 S. o. 48–49.
277 Vgl. hierzu R. Steiner, Vi sono molt' altre mezz'arie. Fs. O. Strunk, Princeton, 1968, 241–258.
278 S. o. 73 ff.

soll: Zuerst wird die Beratung der Hirten mit Trügewalt gezeigt, der – komisch genug – immer sein polterndes Leitmotiv absingt (279). Die nächste Szene bringt noch nicht den erwarteten zweiten Versuch der Hirten, Seelewig zu erobern, sondern ein Strophenlied der Seelewig, dessen lyrischer, frommer Grundton stark zur ersten Szene kontrastiert. Die folgende Szene zeigt immer noch nicht die Begegnung der Hirten mit Seelewig, sondern bringt noch einmal einen neuen Gegensatz: die Nachtigallenarie der Sinnigunda. Und noch einmal wechselt das Bild. Staden legt noch eine Echoszene ein – wieder eine komische Szene – bevor es endlich zur erwarteten Begegnung kommt. Diese nun rückt Heiterkeit und Ernst aufs engste nebeneinander: Auf das lustige Blinde-Kuh-Spiel folgen die Bekehrung der Seelewig und der Schlusschor der Engel. Um richtige dramatische Spannung heraufzubeschwören, ist diese Begegnung viel zu knapp gehalten.
Weitere Kennzeichen der römischen Oper sind Einsatz und Verwendung des Chores. Die Chorpartien werden immer stärker ausgebaut und verselbständigt, wobei der Zusammenhang zum übrigen immer lockerer wird: der Chor reiht sich ebenso statisch ans Vorhergegangene an, wie eine Szene sich an die nächste anschliesst.
Drei Chöre setzt Staden je zu Ende jeden Aktes ein. Der Bezug zur Handlung ist nur im Echochor der Nymphen einzusehen; der Hirtenchor und der Chor der Engel könnten hingegen eigenständige Chorlieder sein. Allen dreien aber ist gemeinsam, dass sie die Funktion eines „fabula docet" übernehmen, wie es das liturgische Drama bevorzugt. „Der Chor . . . sol die Lehren / welche aus vorhergehender Geschichte zu ziehen / begreiffen / und in etlichen Reimsätzen mit einer oder mehr Stimmen deutlichst hören lassen"(280), schreibt Harsdörffer vor. Doch gerade als Kontrast dazu wird der Chor oft auch mehr und mehr zum Tanzlied, eine Entartung, die Doni sehr scharf gerügt hat (281). Auch in dieser Gestalt finden wir den Chor bei Staden; sein Hirtenlied im 2. Akt und ebenso der Schlusschor, der als „Reyentantz" aufgeführt werden kann, zeigen deutliche Spuren eines Tanzliedes (282).
Aus alledem geht hervor, dass die Bezüge zur *Rappresentazione* enger und vielgestaltiger sind als zum *Eumelio,* mit dem *Seelewig* jedoch die Echoverwendung und Einkleidung ins Schäfergewand gemeinsam hat. Mazzochi steht der *Seelewig* schon wieder ferner, obschon sein Stil zur Zeit des Harsdörfferschen Aufenthaltes in Rom Gültigkeit hatte; Harsdörffer hätte auch der römischen Oper der dreissiger Jahre wenig Verständnis entgegengebracht. Die zunehmende Erweiterung der komischen Teile und das Zurücktreten der geistlichen Musik hätte wohl seine Verärgerung hervorrufen müssen. Von den neuen Errungenschaften der Oper um Mazzochi, nämlich der Verarbeitung von mythologischen Stoffen, ausgebauter Ensembletechnik und Kontrast von homophonem und kontrapunktischem Satz, ist in der *Seelewig* nichts zu finden.

279 Die Verbindung von Komik und Bassstimme ist in der römischen Oper fast zum Topos geworden. Vgl. hierzu *Haas Barock,* 74.
280 *Trichter* II, 73/74, cf. auch *Mahling Opernchor,* 83 ff.
281 *Haas Barock,* 71.
282 IV, 155.

Anhang

Verzeichnis aller Musikeinlagen in den Frauenzimmergesprächspielen und Faksimilewiedergabe der bisher nicht neu gedruckten Lieder

Band/Seite	Titel	Art	Neuausgabe
I/48	Redlich solt du fahren	Solfeggiolied	*Schmitz, Harsdörffer*, pag. 259
II/277–286	Von halben Umkreis	4 Lieder zu den Jahreszeiten	MSD 14, pag. 8–9
II/375	*Trincklied* in des „Schauspiels deutscher Sprichwörter"	Lied	–
II/401	*Die Musicanten* in des „Schauspiels deutscher Sprichwörter"	Lied	Teilweise in MSD pag. 12
III/179	Von der Welt Eitelkeit	7 Lieder und 2 Instrumentalstücke	*Schmitz, Harsdörffer*, pag. 265 ss.
IV/Vorwort (13)	[Lobegesang]	Lied	–
IV/2	Die Poeterey	Lied	–
IV/7	Die Poeterey	Lied	–
IV/491 ss.	Seelewig	Oper	*Eitner, Staden*
V/455	Die Reimkunst	Solfeggiolied	–
V/Nachsatz	Tugendsterne	Oper	MSD 14, Teilweise in MD1962
VII/Nachsatz	Schauspiel zu Ross	Trompetenmusic	–

2.

Ich verlach der Buhler Reihen/
Deren Seuffzen/Ach und Weh/
Stehet nach dem Band der Eh/
Dienstbarkeit soll sie befreien.
Mir behagt vielmehr der Reben/
Dessen Frucht betrübte tröst/
Und von allen Sorgen löst/
Trincken kann die Freiheit geben.

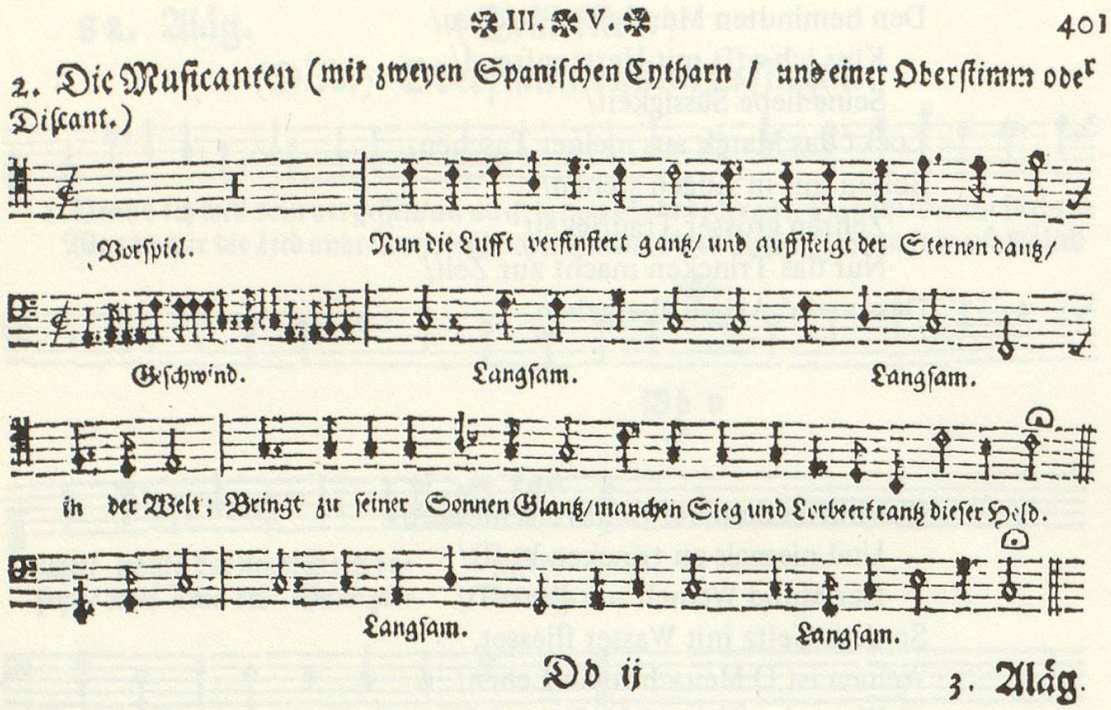
3.

Den bemindten Mund der Flaschen/
Küss ich offt mit Hertzenfreud/
Seine liebe Süssigkeit/
Lockt das Marck aus meiner Taschen.
Solten mir in Augen stehen/
Zehren grosser Traurigkeit:
Nur das Trincken macht zur Zeit/
Dass mein' Augen übergehen.

4.

Was hilffts dem der Geld verschliesset/
Und niemals zu trincken hofft/
Der Mund Weinelt mir gar offt/
So dem Geitz mit Wasser fliesset.
Weinen ist O Mensch! dein Leben/
Wann der Wein nicht für und für
Steht erfreulich neben dir
Und du Trauren bist ergeben.

Die Musicanten II, 401



2.

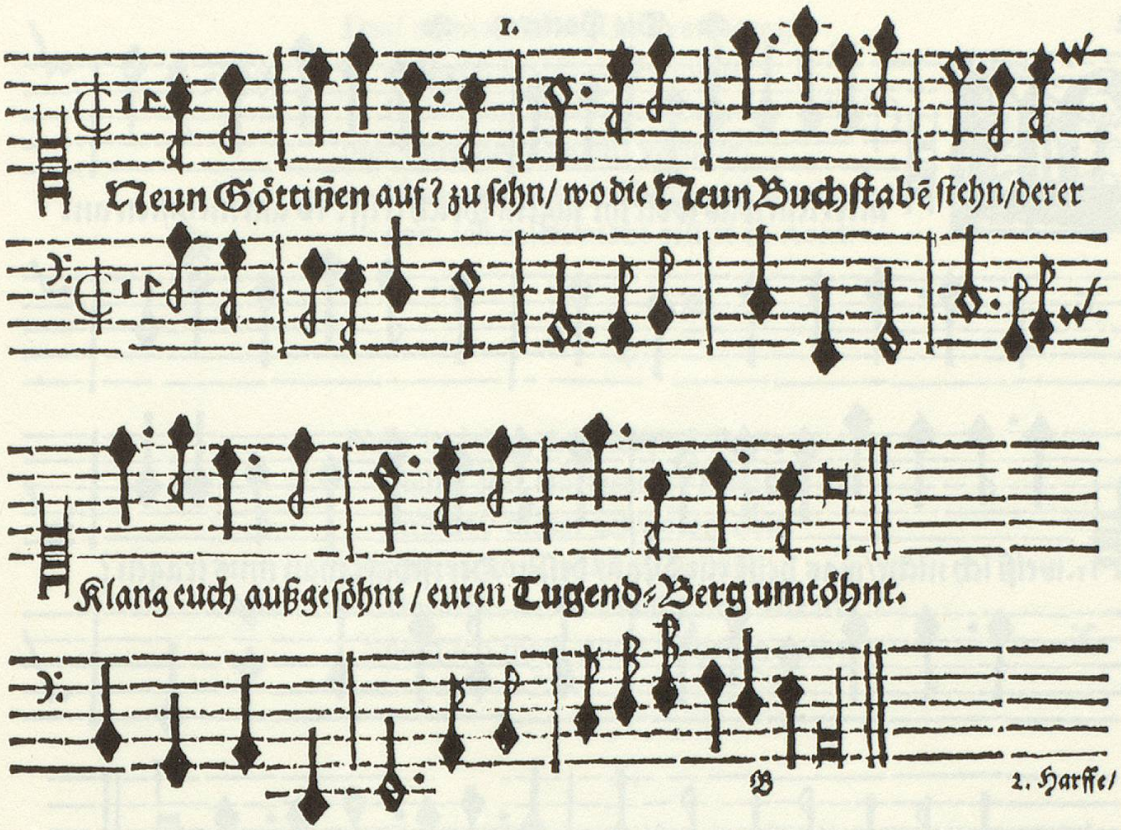
Wolt ihr wissen was er kan/
Schaut sein grosse Federn an/
Die bekant/
Dass ihr Schatten auff dem Plan/
Thut für zehen tausend Mann/
Widerstand.

3.

Es steht all sein Glücksgewinn/
In der braun Zügeinerin
Schönen Hand.
Ach! die Liebs Waarsagerin/
Weiss wie seines Hertzens Sinn/
Sind gewandt.

4.

Schönste er liebt euch allein
Gebt nur euren Willen drein/
Brünstiglich.
Sehet er hat Martis Schein
Ihr solt seine Venus seyn/
Stet . . .



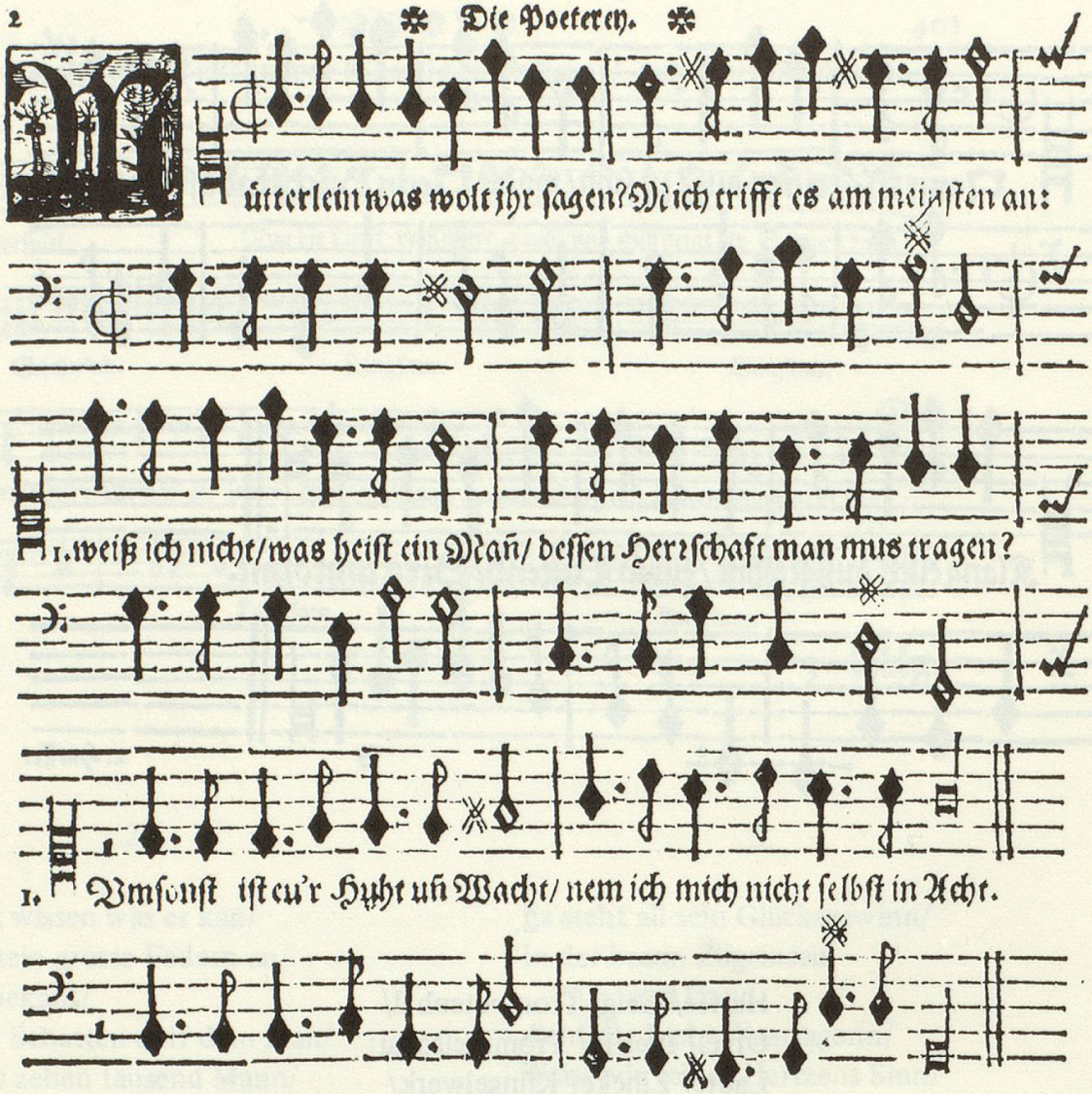
2.

Harffe/ Geig/ Trompetenhal/
Orgel/ Pfeiffe/ Trommelschal:
Laute/ Zincke/ Klingelwerk/
Süsser Musen/ süsse Stärk.

3.

Neun Göttinnen eilt mit Zier!
nemt neun Instrumenten hier.
Sucht den hochbegabten Mann/
der so treflich spielen kan.

CLI.



2.

Sagt mir nicht vom Eheverbinden/
wie die Liebe Starenblind:
Es ist auch ein kluges Kind/
und kan manche Ränk' erfinden.
Umsonst ist eu'r Huht und Wacht/
nem ich mich nicht selbst in Acht.

3.

Das/ so man dem Kind verbietet/
darnach lustet es vielmehr.
Es ist eine schlechte Lehr
die/ ders giebet nicht verhütet.
Umsonst ist eu'r Huht und Wacht/
nem ich mich nicht selbst in Acht.

4.

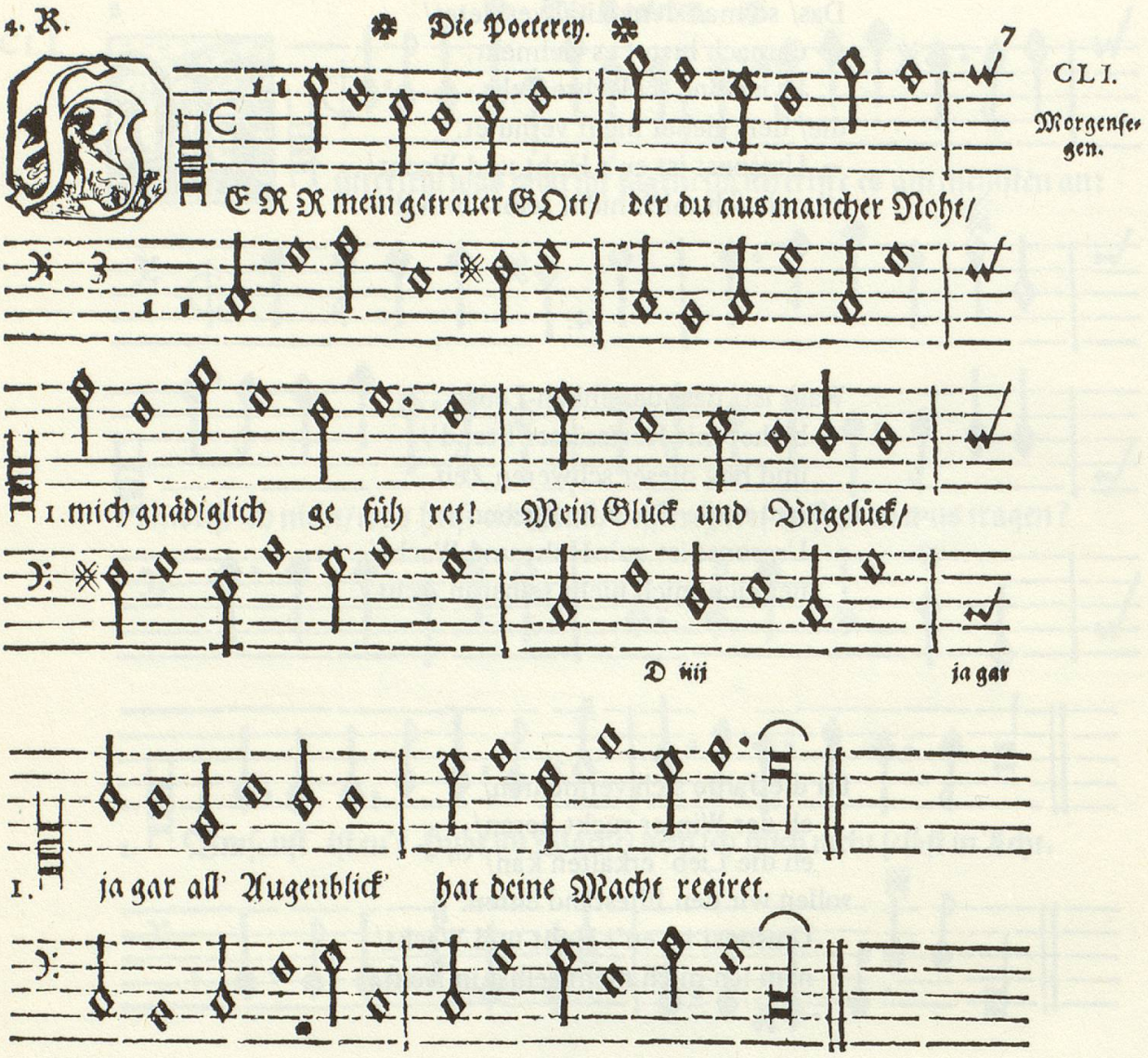
Wahr ist/ dass das ehlich-Leben
blühet mit Hertzsüsser Freud'/
und bey dieser schweren Zeit
pfleget saure Frucht zu geben.
Umsonst ist eu'r Huht und Wacht/
nem ich mich nicht selbst in Acht.

5.

Eh die Jahre sich vermehren/
eh der Winter ruckt heran/
eh die Lieb' erkalten kan/
sollen wir den Ehestand ehren.
Umsonst ist eu'r Huht und Wacht/
nem ich mich nicht selbst in Acht.

6.

Mütterlein ich wolt euch rahten/
dass ihr mich berahten solt.
Last mir den/ der mir ist hold/
zu vermeiden Spott und Schaden.
Dann bedarf ich keiner Wacht/
Wann ich habe/ der mich acht!



2.

Kein Sperling ist so schlecht/
den deine Huht nicht trägt:
kein Haar uns kan entfallen/
wo nicht das Schutzeband
es läst aus deiner Hand/
die alles hält in allem.

3.

Nun jagt der Sonnen Pracht
hinweg die finstre Nacht;
Uns hat ohn' unser Sorgen/
der Israel behüt/
und schläft noch schlummert nicht/
beschützt bis an den Morgen.

4.

Für solche Gnaden-Stund
dankt dir *Herr* unser Mund/
    und bittet deine Güte:
befihl der Engel Schaar/
dass sie fort uns bewahr
    und mächtiglich behüte.

5.

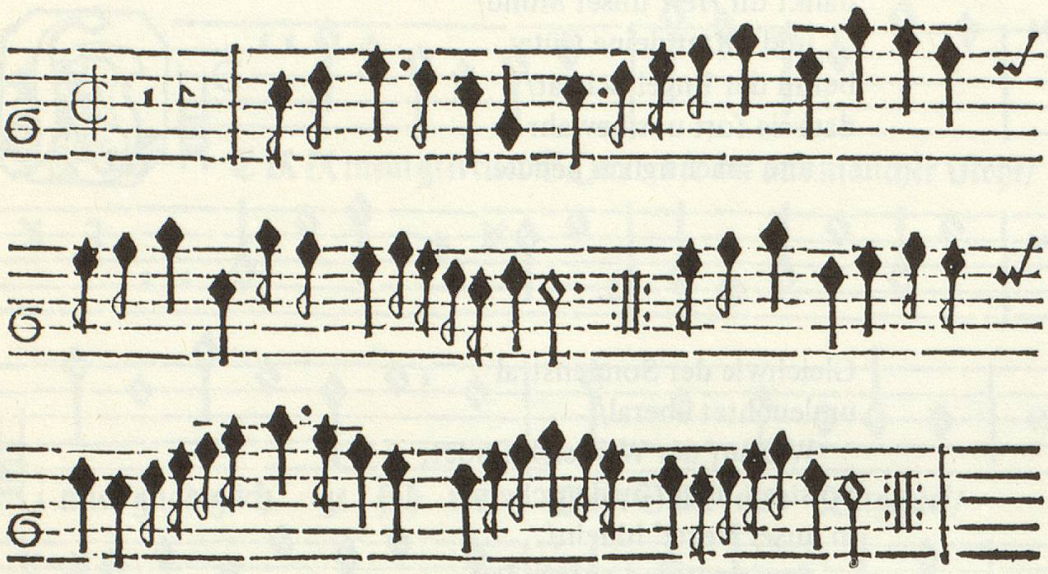
Gleichwie der Sonnenstral
umleuchtet überal/
    Was auf der Welt sich findet;
So stralt dein Gnadenschein
in unser Hertz' hinein/
    erwärmet und entzündet.

6.

Dein immer-Gütigkeit
sich Morgens stets erneut/
    und als eim Strom herfliesset;
der samt der Frommen Schaar
die böse Rotte gar
    mit Überfluss geniesset.

7.

Ach *Herr!* dein Angesicht/
vor dem bestehen nicht/
    die deine Gnad verachten/
wend nun zu deinem Knecht/
der dein Gebot und Recht
    mit Luste wil betrachten.

Trompetenmusic VII, Anhang (Neuausgabe S. 507)

Clarin.