Auf Teufel komm raus
Wie Harsdörffers *Seelewig* ihren Prätext zerstört

Von Robert Schütze (Bochum)

ABSTRACT

Dass Georg Philipp Harsdörffers *Seelewig*-Libretto als eines der ersten geistlichen Schäferspiele deutscher Sprache einer dezidiert allegorischen Gattung angehört, gilt der Harsdörffer-Forschung weithin als unstrittig. Demgegenüber versucht der vorliegende Beitrag zu zeigen, dass der Text ein hermeneutisches Doppelspiel initiiert, dessen Regeln zwar einerseits eine allegorische Entzifferung des Geschehens erzwingen, diese aber zugleich unmöglich machen. In der Projektion dieser Aporie auf den jesuitischen Prätext der *Seelewig*, zu dem das Schäferspiel eine komplexe Spiegelrelation unterhält, dementiert und demontiert es dessen ›autoexegetische‹ Programmatik ebenso, wie es die Möglichkeit einer bruchlosen Allegorese im Grundsatz in Frage stellt.

Among researchers on Georg Philipp Harsdörffer the widely held view persists that his *Seelewig*-libretto, as one of the first clerical pastorales in German language, ranks among the exponents of a decisively allegorical genre. By opposing this commonplace the following article aims to show that the text initiates a hermeneutic double edged game, whose rules enforce an allegorical decipherment of the plot, yet render it impossible at the same time. In projecting this aporia on the Jesuit pretext of *Seelewig*, to which the pastoral maintains a complex mirror-relation, it denies both its ›autoexegetical‹ objectives as well as the possibility of a seamless allegoresis in principle.

I.

Die älteste vollständig erhaltene Oper[1] deutscher Sprache verdankt sich einer Provokation. In feiertäglicher Gelassenheit schippert das – rollenbedingt – notorisch redselige Personal der *Frauenzimmer-Gesprächspiele* Georg Philipp Harsdörffers zu Beginn des IV. Teils von 1644 noch – vorbei an Schwänen, Kleinvieh und barocken Wasserspielen – durch die amöne Szenerie, als plötzlich

[1] Die genaue Einordnung in musikalische Gattungstypologien wird kontrovers diskutiert. Da es für die folgenden Ausführungen nicht so sehr darauf ankommt, ob mit der *Seelewig* das erste vollständig vertonte pastorale Freudenspiel (vgl. Danielle Brugière-Zeiß, *»Seelewig« de G. Ph. Harsdörffer et S. Th. Staden [1644]. Un opera? Un projet pastoral original entre musique et litterature*, Bern 2003) oder eine Oper (vgl. Judith P. Aikin, *A Language for German Opera. The Development of Forms and Formulas for Recitative and Aria in Seventeenth-Century German Libretti*, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 37, Wiesbaden 2002) vorliegt, orientiere ich mich hier an der immer noch vorherrschenden Auffassung, die *Seelewig* im Kontext der sich im 17. Jahrhundert entwickelnden deutschsprachigen Oper zu diskutieren.

das Lied einer Schäferin, die »an dem Ufer des Flusses jhrer Schaafe« hütet[2], eine veritable Morgenlob-Kontroverse in Gang setzt. »Hört doch / was jene Schäferin für einen schönen Morgensegen singet!«, platzt Angelica, eine der ›Gesprächspielenden‹, deren Zuname »von Keuschewitz« ihr obendrein höchste moralische Integrität attestiert, heraus, um sogleich von Reymund Discretin, einem »gereist und belesene[n] Student[en]«[3], gehörig zusammengestaucht zu werden: »Wie schändlich wird die edle Reimkunst mißbraucht: an stat eines Gottgefälligen Morgengebets/ läst diese Dirne ein üppiges Buhlliedlein hören.«[4] Da die morgendliche »Spatzirreiß«[5] derlei Verstimmungen freilich nicht leidet und der dringende ›Erbauungsbedarf‹ unverzüglich gestillt zu werden verdient, stimmt der besorgte Student – dem Schäferinnengesang gleichsam ›zum Trvtz‹ – seinen eigenen Morgensegen an, mit dem er, so mutmaßt die »kluge Matron«[6] Julia von Freudenstein, »dieses Geistliche jenem Weltlichen [hat] entgegen setzen« wollen, »damit der Unterscheid desto mehr erhelle«[7].

Nun erweist sich aber bei genauerem Hinsehen besagter »Schäferin Gesang«[8] mehr noch unter hermeneutischen als theologischen Gesichtspunkten als nicht eben unverfänglich und es lohnt die Frage, welcher »Unterscheid« – oder, moderner gesprochen, welche Differenz – hier tatsächlich zur Disposition steht. Dass es *nicht* die apodiktisch im Gesprächspiel angebotene weltlich/geistlich ist, erhellt sofort, wenn man bedenkt, dass der erste der beiden kompetitiv aneinander ausgerichteten Morgensegen keine Harsdörffersche ›Originalschöpfung‹ ist, sondern »fast aus M. Cervantes Saavedra fünften Lehrreichen Mären (novela exemplare)«, *El celoso extremeño*, »übersetzet«[9] – einem Text,

[2] Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer-Gesprächspiele*, Reprographische Nachdrucke, hrsg. Irmgard Böttcher, 8 Bde., Deutsche Neudrucke, Reihe: Barock 13–20, Tübingen 1968–69 (im Folgenden zitiert als FZGS), IV, 45 (Seitenangaben beziehen sich auf die Paginierung des Neudrucks).

[3] FZGS, IV, 44.

[4] FZGS, IV, 50.

[5] Ebd.

[6] FZGS, IV, 44.

[7] FZGS, IV, 55.

[8] FZGS, IV, 50.

[9] FZGS, IV, 49. Das – von der *Seelewig* aus betrachtet – paratextuelle Umfeld der Oper wurde bislang nur selten (vgl. neuerdings z. B. Nicola Kaminski, »›ut pictura poesis?‹ Arbeit am Topos in Georg Philipp Harsdörffers ›Seelewig‹«, in: Mirosława Czarnecka, Thomas Borgstedt, Thomasz Jabłecki [Hrsg.], *Frühneuzeitliche Stereotype: Zur Produktivität und Restriktivität sozialer Vorstellungsmuster. V. Jahrestagung der Internationalen Andreas Gryphius Gesellschaft Wrocław 8. bis 11. Oktober 2008*, Bern 2010, 367–397), der Cervantes-Bezug, soweit ich sehe, überhaupt nicht in Deutungen einbezogen. Der Aufsatz von Rötzer (Hans Gerd Rötzer, »Die Rezeption der ›Novelas ejemplares‹ bei Harsdörffer«, in: Alberto Martino [Hrsg.], *Beiträge zur Aufnahme der italienischen und spanischen Literatur in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert*, Chloe 9, Amsterdam 1990, 365–383) erweist sich in dieser Hinsicht als wenig ergiebig und paraphrasiert nur knapp eine weitere Bearbeitung

da gibt es zumindest in der Cervantes-Forschung keine Geheimnisse mehr zu lüften, an dem ganz entschieden die theologischen Diskurse der Zeit mitschreiben.[10] Die naheliegende Reformulierung der Leitdifferenz als katholisch/protestantisch und die damit verbundene Lesart des initialen Wettstreits als getarnte Konfessionspolemik, in der der glaubenseiferige Lutheraner Harsdörffer sein vermeintliches *alter ego* Reymund Discretin verdeckt gegen die Insinuationen der Novelle aus katholischer Feder zu Felde ziehen lässt, bleibt allerdings nur um den Preis eines Kurzschlusses haltbar, der das *inhärente* theologische Konfliktpotential des *Eifersüchtigen Estremadurers* umstandslos ausblendet. An den Maßstäben römisch-katholischer Orthodoxie gemessen, kann der höchst vertrackte, von Ambiguitäten und Unentscheidbarkeiten sowohl auf der Ebene der *histoire* als auch der der Textsemantik nur so wimmelnde *Celoso extremeño*[11] nämlich ganz gewiss nicht als exemplarisch, als musterhaft gelten. Immer wieder führt die Erzählung um den alten Carrizales, der seine jugendliche Braut Leonora aus Eifersucht in einem zwischen Kloster und Grab changierenden Anwesen arrestiert, ihre Protagonisten in aporetische Konstellationen, die ernsthafte Zweifel an deren Handlungsfähigkeit wie Willensfreiheit aufkommen lassen.[12] Theologisch brisant wird die Modalstruktur der fiktiven Welt vor allem aber dadurch, dass sich das ungleiche Paar in seiner monastischen Klausur mit dem betörenden »Wurfpfeil[]«[13] Loaisa, einem der »leere[n], geschniegelte[n] und honigsüße[n] Leutchen«, »Söhne der verschiedensten, aber stets der reichsten Häuser«[14], den leibhaftigen Teufel zuzieht.[15] Nicht allein findet sich dessen Präsenz rhetorisch geradezu aufdringlich apostrophiert;[16] auch folgt die Sequenz des Eindringens – Loaisa verschafft sich durch sein reizendes Gitarrenspiel Zutritt beim als Wächter zwischen den Türen hockenden »alten schwarzen Eunuchen«[17] Luis – dem triadischen Modell der Anfechtung.[18] Allerdings mit einer alles entscheidenden Modifikation: Die drei psychologischen Stufen der Anfechtung – *suggestio*, *delectatio* und *consensus* – werden nicht vollständig realisiert, sondern gerade um die für die Klassifikation als Todsünde entscheidende letzte Dimension, die den freien Willensentscheid voraussetzende Zustimmung zur *tentatio*, verkürzt. Niemand, das hat Joachim Küpper überzeugend demonstriert, – und am Wenigsten die kindlich-naive Leonora, die selbst zum entscheidenden Akt nur mit Tränen in den Augen, »fast mit Gewalt in das Zimmer, in dem sich Loaisa befand«[19], geführt werden muss – ist hier Herr der eigenen Handlungen oder auch nur des eigenen intransparent bleibenden Wollens. Vor dem Hintergrund des tridentinischen Rechtfertigungsdekrets, das bekanntlich – wider das lutherische *sola gratia* – neben der göttlichen Gnade *auch* den (als deren Folge) freiwillig vollzogenen guten Werken Bedeutung für die Erlangung des Seelenheils zuerkennt[20], kann die düstere Perspektive der Cervantinischen Novelle in der Tat als »Invektive gegen die Ecclesia, der auch Cervantes unvermeidlich angehörte«[21], gelesen werden. Das innerhalb der

desselben Stoffes, die Harsdörffer für seinen *Grossen Schauplatz Lust- und Lehrreicher Geschichte* vornahm.

[10] Vgl. vor allem Peter Werle, »El celoso extremeño. Überlegungen zu Text und Kontext in den ›Novelas ejemplares‹ des Cervantes«, *Romanistisches Jahrbuch* 35 (1984), 258–277 und Joachim Küpper, »Düstere Welt und lichte Perspektive in den Cervantinischen ›Novelas ejemplares‹«, in: Roland Galle, Rudolf Behrens (Hrsg.), *Konfigurationen der Macht in der frühen Neuzeit*, Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 6, Heidelberg 2000, 167–216.

[11] Vgl. hierzu besonders Werle (Anm. 10).

[12] Vgl. Werle (Anm. 10), 262–268.

[13] Miguel de Cervantes Saavedra, *Novellen*, aus dem Spanischen übertragen von Adalbert Keller und Friedrich Notter, Darmstadt 1958, 325 (im Folgenden zitiert als *Novelas ejemplares*).

[14] *Novelas ejemplares*, 325.

[15] In seiner Analyse der *histoire* kommt Küpper – durchaus gerechtfertigt – zu dem Ergebnis, dass »Loaysa [...] wie Carrizales nicht eine Figuration des absolut Bösen (keine Teufelsfigur), sondern eine Figuration des Normal-Bösen« ist (Küpper [Anm. 10], 173). Auf die *discours*-Ebene ist dieser Befund allerdings nicht ohne Weiteres übertragbar.

[16] »Wegen mir, mag er schwören oder nicht! Er hereinkomm mit all Teufel; er auch sehr geschworen, ist hinnen, er doch alles vergessen haben« (*Novelas ejemplares*, 344), verkündet die Dienerin Guiomar angesichts der Sicherheitsvorkehrungen vor Loaisas Einlass, während wenig später die Kammerfrau – offenkundig von der diabolischen Anwesenheit Loaisas affiziert – dem Verführungsopfer Leonora »Verschwiegenheit und Dauer des Genusses zu[sicherte] nebst andern solchen Dingen, die ihr der Teufel auf die Zunge legte« (351). Marialonso schließlich, so heißt es weiter, »gab ihr mit dem falschen Lächeln eines Teufels ihren Segen« (ebd.).

[17] *Novelas ejemplares*, 321. Vgl. hierzu den lesenswerten Aufsatz von Stephan Leopold, »Der Neger zwischen den Türen – oder die Dekonstruktion des spanischen Hauses in den ›Novelas ejemplares‹«, in: Hanno Ehrlicher, Gerhard Poppenberg (Hrsg.), *Cervantes' »Novelas ejemplares« im Streitfeld der Interpretationen: Exemplarische Einführungen in die spanische Literatur der Frühen Neuzeit*, Berlin 2006, 246–280.

[18] Vgl. für einen Überblick über die facettenreiche theologische Diskussion den Artikel »Anfechtung« in: Gerhard Krause, Gerhard Müller (Hrsg.), *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 2, Berlin 1978, 695–704.

[19] *Novelas ejemplares*, 351.

[20] Vgl. Heinrich Denzinger, *Enchiridion symbolorum et definitionum, quae de rebus fidei et morum a conciliis oecumenicis et summis pontificibus emanarunt – Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen*, verbessert, erweitert, ins Deutsche übertragen und unter Mitarbeit von Helmut Hoping hrsg. Peter Hünermann, 37. Aufl., Freiburg i. Br. 1991, Nr. 1520–1583. Vgl. außerdem Raymund Kottje, Bernd Moeller (Hrsg.), *Ökumenische Kirchengeschichte, Band II: Mittelalter und Reformation*, 4. Aufl., Mainz 1988, 420–425.

[21] Küpper (Anm. 10), 178.

fiktiven Welt erzeugte Dilemma von Willensfreiheit, Prädisposition zur Sünde und patriarchalischen Disziplinierungsmaßnahmen pointiert schließlich das von Loaisa auf Wunsch der *dueña* vorgetragene Lied, laut Erzählerkommentar ein regelrechter Gassenhauer auf den Straßen Sevillas: »Gegen den freien Willen vermögen weder ›Schlösser, noch speziell gesicherte Fenster, noch Wände‹ etwas auszurichten. Er gehorcht [...] stets und gegen alle Widerstände dem Hang zur Sünde.«[22] Was aber – um zum Beginn dieser kurzen Digression zurückzukehren – hat diese nicht ganz harmlose lyrische Einlage, die weder als »üppiges Buhlliedlein« noch als katholisch-orthodoxes Lehrgedicht durchgeht, an jenen Ufern verloren, die Harsdörffers gesprächspielende Ausflügler passieren werden; und wie erklärt sich das merkwürdig empfindlich-gereizte Verdikt Reymunds?

In einem dritten Anlauf könnte der zur Debatte stehende »Unterscheid« nun noch als krypto-protestantisch/protestantisch angesetzt werden. Doch man sieht bereits, dass die Differenz gerade dort mehr und mehr zu verschwinden droht, wo sie mit besonderer Emphase in Anspruch genommen wird. Umgekehrt trägt sie sich schließlich, nach dem bekannten Muster, in das Unterschiedene ein: Zunächst nämlich scheint »dieses Geistliche«, als das Reymunds Gegen-Gesang gegeben wird, – gut lutherisch – in Gestalt eines Hymnus auf die göttliche Gnade eine schlagende Lösung für eben jene Aporie zu bieten, die die Figuren des *Eifersüchtigen Estremadurers* in Tod und Kloster trieb:

> HERR mein getreuer GOtt/
> der du aus mancher Noht/
> mich gnädiglich geführet!
> Mein Glück und Ungelück/
> ja gar all' Augenblick'
> hat deine Macht regiret.
> [...]
> 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.
> [...]
> Ach HERR! dein Angesicht/
> vor dem bestehen nicht/
> die deine Gnad verachten/
> wend nun zu deinem Knecht/
> der dein Gebot und Recht
> mit Luste will betrachten.[23]

Von Willensfreiheit kein Wort, das Rechtfertigungskonzept tendenziell forensisch und anti-pelagianisch – und doch, obwohl Reymunds Morgensegen eine

[22] Küpper (Anm. 10), 178.
[23] FZGS, IV, 51–54.

theologische Antwort auf das *theologische* Problem der Cervantinischen Novelle geben mag, entzieht die rhetorische Struktur im Dialog zweier *poetischer* Texte hier der lutherisch-orthodoxen Lösung zugleich wieder den Boden. Denn nimmt man das Lied des Studenten als das ernst, als was es mit allem Nachdruck eingeführt wird: nämlich als *Ersetzung* des decouvrierten »Buhlliedlein[s]«, so wird seine Dysfunktionalität im Kontext des *Celoso Extremeño* schlagartig sichtbar. Im Munde des diabolischen Eindringlings Loaisa müsste es – völlig kontraindiziert – in Fatalismus oder gar, statt in Gottvertrauen, in Sünde wider den Heiligen Geist, in *praesumptio*, münden. Wenn Gottes »jmmer-Gütigkeit | sich Morgens stets erneut/ | und als eim Strom herfliesset; | der samt der Frommen Schaar | die böse Rotte gar | mit Uberfluß geniesset«[24], so nimmt sich das vermessene Gnadenversprechen als Anfechtungsstrategie weit abgründiger und verfänglicher aus als sein Cervantinisches Pendant. Es scheint, als habe Reymund vom ›Neger zwischen den Türen‹ die Funktion des *pharmakon* geerbt[25], als müsse er *nolens volens* durch »dieses Geistliche« dem Teufel die Hintertür aufsperren. Eben diese subversive Wechselwirkung von theologischer Intention und poetischer Struktur kennzeichnet gleichfalls die *Seelewig*, die als Abkömmling der eingangs von Reymund ausgegebenen produktionsästhetischen Maxime einer aus dem »Unterscheid« geborenen geistlichen Poesie das Licht der Welt erblickt.

II.

Vergisst man für einen Augenblick die hermeneutischen Implikationen des exegetischen Ärgernisses, das zur *Seelewig* führt, oder ignoriert es – wie weite Teile der (freilich sehr überschaubaren) Forschungsbeiträge – ganz einfach, so macht es Harsdörffers Kooperation mit Sigmund Theophil Staden ihren Interpreten erstaunlich leicht. Denn die Erstpublikation im vierten Teil der *Frauenzimmer-Gesprächspiele* beehrte die nachkommende Literatur-(und Musik-)Wissenschaft nicht nur mit einer Doppelausfertigung des Textes in Libretto und Partitur, sondern zugleich auch mit einem mehr oder minder professionellen Stab an Exegeten, der das fromme Machwerk noch *in statu nascendi* in Klartext transponiert. Ganz im Sinne der auf Responsivität setzenden Gattungseigenart, nach der »solche Zeitvertreibung mit dem Titel der Gesprechspiele benamst / weil selbige in kurtzweiligen als nützlichen Gesprechen in Fragen und Antwort beruhen«[26], findet sich das Publikum der exklusiv monophonen Uraufführung sogleich vom Stand des bloß passiven Rezipienten entlassen und in denjenigen des aktiv am ›Gesamtkunstwerk‹ Mitschaffenden befördert. Die von Reymund als fiktivem Autor gesetzten Spielregeln ziehen

[24] FZGS, IV, 54.
[25] Vgl. Leopold (Anm. 17), 251–260.
[26] FZGS, I, 25.

das, was fiktionsextern späterhin als Oper Geschichte machen sollte, dabei schon im Voraus hinein in das *prima vista* unentwirrbar grenzverwischende Einerlei aus rhapsodischem Vortrag, piktoraler Anreicherung und exegetisch-poetologischem Kommentar:

Es sol auch ein Gesprächspiel werden / wann 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 zu sagen; Herr Degenwert von der Reimkunst etwas erwähnen / und Jungfrau Cassandra jhr Urtheil von der Music fällen / oder / was sonst jedem beyzutragen belieben wird / einzuschalten.[27]

Wenn aber ein Werk derart forciert seine eigene Interpretation installiert, ja wenn – mehr noch – der Autor höchstselbst sich zu schade nicht dünkt, den »Inhalt folgenden Waldgedichtes«[28] als passgenaue *clavis*[29] dem zu ›Entschlüsselnden‹ vorab zu liefern: Was gibt es dann noch zu rätseln? Kann es erlaubt sein, eine *vox auctoris* in Zweifel zu ziehen, die mit aller schulmeisterlichen Autorität darüber belehrt, worum es hier geht – und vor allem: worum nicht?

Weil aber diese meine geringe Arbeit nicht von thörichten Liebesfantzen handelt/ als habe ich es überschrieben:

[27] FZGS, IV, 83. Das perspektivische Arrangement wird hier gern unterschätzt: Erörterungen zum ›Gesprächscharakter‹ der *Gesprächspiele* und zum gelegentlich sich aufdrängenden Eindruck bloßer ›Pseudodialogizität‹ finden sich hier und da bei Rosmarie Zeller, *Spiel und Konversation im Barock. Untersuchungen zu Harsdörffers »Gesprächspielen«*, Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, Neue Folge 58, Berlin 1974, 6–44. Obwohl ihre Feststellung, »daß die von den Personen gemachten Aussagen nicht um ihrer selbst willen gemacht werden, sondern daß sie alle dem Zweck des Spiels untergeordnet sind«, nicht von der Hand zu weisen ist, trifft ihre allgemeine Schlussfolgerung, es sei mithin »völlig verfehlt, Aussagen der Personen zu ihrer Charakterisierung heranzuziehen« (ebd., 41), in dieser Pauschalität nicht zu. Gerade die Eingangssequenzen – man betrachte nur den ersten und den vierten Teil – führen vor, dass die Protagonisten individuelle Biographie sowohl als eine ordentliche Portion Eigensinn mitbringen. Das Verhältnis zwischen ›Charakter‹ und ›Rolle‹ ist innerhalb der *Gesprächspiele* keines restloser Substitution; häufig genug fallen die Spieler gerade ›aus der Rolle‹.

[28] FZGS, IV, 77.

[29] Eine *clavis* im Übrigen, die – als wäre sie eigens dafür geschaffen worden – den Intentionalisten innerhalb der Barock-Germanistik sogleich auch ihr Schlaraffenland entriegelte: Zur leichtfertigen Identifikation von fiktivem und realem Autor lässt sich sogar noch Judith Aikin in ihrer ansonsten sehr sorgfältigen Untersuchung hinreißen, wenn sie schreibt: »The format of the published libretto allows us to catch a glimpse of Harsdörffer's [!] intentions, for he imbeds the text within a ›conversation game‹ [...] in such a way that every scene is followed by commentary from the conversationalists.« (Aikin [Anm. 1], 90–91). Ähnlich undifferenziert geht auch Christiane Caemmerer davon aus, dass »Reimund [...], wie so oft, sein [d.h. Harsdörffers] Sprachrohr« sei (Christiane Caemmerer, *Siegender Cupido oder Triumphierende Keuschheit. Deutsche Schäferspiele des 17. Jahrhunderts*, Arbeiten und Editionen zur Mittleren Deutschen Literatur, Neue Folge 2, Stuttgart 1998, 262).

Ein Geistliches Waldgedicht.
Und vermeine darinnen vorzustellen/ wie der böse Feind den frommen Seelen/ auf vielerley Wege nachtrachtet/ und wie selbe hinwiderumb von dem Gewissen und dem Verstande/ durch Gottes Wort/ vom ewigen Unheil abgehalten werden.[30]

In der Tat: Die Harsdörffer-Forschung, soweit sie sich der *Seelewig* zuwandte, nickte den Fingerzeig des privilegierten Kollegen dankend ab, nahm die handliche *take-home message* des Exposées beim Wort und ließ sich zur Einsicht bekehren, dass Harsdörffer hier im irenischen Gleichklang mit seinen Vorlagen, auf die noch zu sprechen zu kommen sein wird, das »Schäferdrama als allegorische[] Gattung entwickelt«[31] – ungeachtet der Tatsache, dass die Partitur eine klare Auskunft zur Gattungszugehörigkeit verweigert.[32] »Das Geistliche Waldgedicht/ oder Freudenspiel/ genant SEELEWIG/ Gesangsweis auf Italianische Art gesetzet«, liest man dort, offenkundig ein Hybrid aus zwei andernorts hinreichend distinkten Genres, wie sowohl der Blick in das literaturgeschichtliche Vorgeplänkel des barocken Philologen-Clubs mit seinem »Unterscheid« von »Wald= Trauer= oder Freuden=Gedicht/ wie des Pans/ Persei und Bacchi jetzt erzehlte Geschichte ausweisen«[33] zeigt, als auch der vier Jahre später publizierte zweite Teil des *Poetischen Trichters* vermeldet. Obschon Freuden- und Hirtenspiel hier in einer gemeinsamen, nämlich der zwölften, Stunde eingegossen werden, zieht das Kapitel nichtsdestoweniger eine scharfe Grenze zwischen beiden.[34] Eine Grenze, die wiederum die *Seelewig* als Exempel – gleichsam im permanenten Grenzverkehr fluktuierend – transzendiert. Zunächst darf sie die Verwendung allegorischer Vorredner »als die Music oder Mahlerley[!]/ in dem vierdten Theil der Gesprächspiele«[35] für das Freudenspiel illustrieren, dann »sollen alle solche [nämlich: Hirten-]Gedichte gantz in Reimen verfasset seyn/ und benebens einer Theorbaklang/ vernemlichst gesungen werden/ wie unsre Seelewig/ in dem IV. Theil der Gesprächspiele«[36], bis Harsdörffer schließlich sogar mit Beistand der *Seelewig* die Rekonvaleszenz einer Bukolik ausruft, die nun tatsächlich das von Reymund propagierte Signum dezidierter Geistlichkeit trägt:

[30] FZGS, IV, 76–77.

[31] Christiane Caemmerer, »Das Geistliche Waldgetichte: Die Glückseelige Seele von 1637 und seine Quelle«, *Daphnis* 16 (1987), 665–678, hier: 678, vgl. ebenso Caemmerer (Anm. 29), 262–276.

[32] Die Implikationen *beider* Gattungen diskutiert zwar Peter Keller (Peter Keller, *Die Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Harsdörffer*, Bern 1977), jedoch ohne die poetische Relevanz des Offenhaltens der Gattungsfrage in der Partitur im Gegensatz zum Libretto zu erkennen.

[33] FZGS, IV, 73.

[34] Das Freudenspiel bekommt die Abschnitte 1–6, die Tragikomödie 7–8, das Hirtenspiel 9–16 (nochmals unterteilt in Hirtengedichte und Hirtenspiele). Vgl. Georg Philipp Harsdörffer, *Poetischer Trichter*, Reprographischer Nachdruck der 3 Teile, Darmstadt 1969 (im Folgenden zitiert als Poetischer Trichter), II, 93–112.

[35] Poetischer Trichter, II, 96.

[36] Poetischer Trichter, II, 99.

Die Betrachtungen der Geschöpfe Gottes/ der Eitelkeit der Welt/ Todesgedanken und deß höllischen Satyri Betrug/ etc. ist der beste Inhalt der wider erneurten Hirtengedichte. Die Namen dieser Personen belangend/ sind selbe theils aus fremden Sprachen genommen/ und von Arcadia/ Diana/ Astrea/ Ariana etc. geborgt/ oder nach den alten teutschen Namen erdacht/ wie zu sehen in vorberührter unsrer Seelewig deß vierten Theils der Gesprächspiele/ wie auch in den Freudenspielen der Vernunft- und Red-Kunst des sechsten Theils erstbesagter Spiele.[37]

Entscheidender noch als die schwanke Positionierung auf der Oberfläche der Gattungszuschreibungen, die die *Seelewig* bald Freudenspiel, bald geistliches Waldgedicht, bald Hirtenspiel mit Freudenspielelementen sein lassen, fallen jedoch diejenigen Ambiguitäten ins Gewicht, die der Text selbst in Szene setzt – umso mehr, als die Harsdörffer-Forschung in fragloser Übernahme der gesprächspielinternen Auslegungspraxis genau jenen Kaschierungstechniken erlag, die die Teilnehmer unablässig bemühen, um die Brüche und Mehrdeutigkeiten der *Seelewig* durch ihre Allegorese zu kitten. Reymunds mutwillige Festlegung der Partitur-Disjunktion auf das »Geistliche Waldgedicht« setzt sich fort in der semantisch beinah überdeterminierten Namengebung der Protagonisten. Wie Trügewalt zwischen Trü-gewalt und dem metonymisch seinen Herrschaftsbezirk absteckenden trügerischen Wald (Trüge-walt) changiert, so wird Seelewig doppelt besetzt mit der unsterblichen Seele (Seel-ewig) einerseits, und dem Ort, an den die Seele weicht (Seele-wig), andererseits. (Woher diese Seele eigentlich kommt, wenn die Seelewig den Fluchtpunkt ihres Entweichens markiert, wird noch zu klären sein.) Dass ausgerechnet Luther für die zweite, von der auf Allegorese eingeschossenen Runde ohne viel Federlesens unter den Tisch fallen gelassene Deutung einsteht, muss aus Gründen, die bald sichtbar werden, besonders misstrauisch stimmen:

[D]iese Endung wil D.Luther vom Weichen herleiten/ und schreibet Hettwig oder Hattwig sey so viel als der Ort/ da der Vatter hinweichet. Ludwig eine Freystatt/ da die Leute hinweichen: Brynswig/ da Brynno oder Brenne hinweichet.[38]

Mit diesem an sich verräterischen Hinweis scheint das eigentliche Problem – die Unvereinbarkeit der beiden Namensinterpretationen – für Reymund qua autoritativer Setzung bereits kassiert. In seinem Stück gibt es nur Platz für *eine*

[37] Poetischer Trichter, II, 103. Bemerkenswerterweise kreuzt sich die ›paritätische‹ Behandlung lateinischer/griechischer und deutscher Namen mit der Abwertung ersterer im Vorfeld der *Seelewig*. Hier kann Degenwert der Versuchung nicht widerstehen, sich über etwaige Missverständnisse zu amüsieren: »Diese und dergleichen [d.h. deutsche] Namen sind viel schicklicher zu den Teutschen Gedichten/ als Phylis, die (wie es ein Unberichter verstanden/) viel ist Stelle/ die gerne stielt/ Clorinde, die klare Rinden hat: Celadon, ein Gesell vom Thon/ u.d.g.« (FZGS, IV, 81).

[38] FZGS, IV, 77–78.

Seelewig – und zwar Seelewig »verstehend die ewige Seele«[39]. Und wir verbuchen: Hier *will* jemand eine Allegorie konstruieren. Um jeden Preis.

Nimmt man dagegen, wider die vernehmliche Intention des Barden Reymund, das »oder« zwischen den Gattungsvorschlägen der Partitur als Kontravalenz ernst, legt probehalber den Regler einmal um auf »Freudenspiel« und blendet die Kommentare der Gesprächsgemeinschaft bewusst aus, so bietet sich ein ganz anderer Ausblick auf die *Seelewig* – eine nunmehr nur noch harmlose und unprätentiöse Prosaekloge ohne geistliches Substrat, dafür mit umso geradlinigerem gattungstypischen Standardplot, welcher, auf die groben Linien reduziert, in rührender Einfalt daherkommt: Während es den Satyr Trügewalt nach einer spröden Nymphe namens Seelewig gelüstet, die sich noch erfolgreich seinen Nachstellungen zu entziehen vermag (1. Handlung), er sich, des ewigen Wartens müde, nebst der beredten Sinnigunda auch das ruchlose Hirten-Trio Künsteling, Reichimuht und Ehrelob gedungen hat, die Begehrte mit bukolischen Gaben zu umstricken (2. Handlung), stolperte die Naive dem Buhler beim Versteckspielen beinah stracks wie nichtsahnend in die Arme, kämen ihr nicht im letzten Moment die geschätzten Mitnymphinnen zuhilfe, sie den ›Umfahungen‹ des Lüstlings zu entreißen (3. Handlung). Allein, so darf hier augenscheinlich nicht gelesen werden. Und was wäre das auch für eine seltsam missratene Pionierarbeit, mit der doch ausgerechnet der Beweis angetreten werden sollte, »wie auch solche Schäfereyen unserer Zungen nicht unmöglich fallen«[40], die bis dato noch exklusiv »in dem Land der Music und Freudenspiele / (wie Balsac Welschland nennet) geachtet werden«[41], während sie im »dürren Erdreich« der deutschen Sprache, »[w]eil wir Teutsche nicht so zärtlich / wie jene«[42], »nicht recht anschlagen«[43] wollen. Eine ›teutsche Schäferey‹ hat anders auszusehen. Sie sei geistlich! Was abseits dieser Karikatur jedoch stehen bleibt, ist die durchaus ernstgemeinte Frage, wie ein zeitgenössischer Zuschauer mit einem Werk zurande kommt, das ein solch radikales Gefälle zwischen vermeintlich allegorischer ›Botschaft‹ und spielerischer Oberfläche aufbaut, dass es tatsächlich eines eingeschworenen ›Übersetzerkollektivs‹ bedürfte, ihm einzuflüstern, dass es doch mit dem Teufel zugehen muss, wenn Nymphen sich Ferngläser schenken lassen oder pflückfrisch Blumenkränze flechten.[44]

[39] FZGS, IV, 77.

[40] FZGS, IV, 76.

[41] FZGS, IV, 75.

[42] FZGS, IV, 76.

[43] FZGS, IV, 75.

[44] Zumindest erweist sich diese Frage in denjenigen (durchaus denkbaren) Fällen als nicht ganz grundlos, in denen – anders als in der Aufführung am Braunschweiger Herzoghof 1654 – kein »Edelknabe eine Inhaltsangabe des Spiels« vorausschickt, die zu allem Überfluss auch noch beinahe wörtlich dem rigorosen Exposée Reymunds in den *Gesprächspielen* folgt. (Vgl. Joseph Leighton, »Die Wolfenbütteler Aufführung von Harsdörffers und Stadens Seelewig im Jahre 1654«, *Wolfenbütteler Beiträge* 2

Es macht ganz den Anschein, als tue sich hier zwischen der bekannten Doppelfunktion der Barockallegorie als »Konvention und Ausdruck« ein echter Zwiespalt auf. Denn dem gesteigerten Bedarf danach, dass »jene Requisiten des Bedeutens alle mit eben ihrem Weisen auf ein anderes eine Mächtigkeit gewinnen, die den profanen Dingen inkommensurabel sie erscheinen läßt und sie in eine höhere Ebene hebt, ja heiligen kann«[45], diesem Bedarf, der sich im Fall der

[1978], 115–128, hier: 121.) Dass Harsdörffer die »tendenziell positive Sicht auf Liebe und Affekte«, wie sie sich in der Bukolik den Gattungskonventionen gemäß niederschlage, »zurückgenommen« habe, »indem er typische Elemente des Schäferspiels in negativem Zusammenhang verwendet hat« (Caemmerer [Anm. 29], 279), kann Caemmerer nur deshalb behaupten, weil sie zum einen zwischen *Seelewig*-Text und Kommentar, zum anderen zwischen Gesprächspiel-Beitrag und erschlossener ›Autorintention‹ nicht konsequent genug trennt. Freilich: Neben der Exegese, die in erster Linie für die Herstellung jenes ›negative[n] Zusammenhang[s]‹ verantwortlich zeichnet, beinhaltet die *Seelewig* selbst ein Arrangement an Störgrößen, das unter anderem (neben dem ohnehin gespenstischen, da ganz abrupt aus dem ansonsten nur allzu abwesenden Jenseits auftauchenden ›Chor der Engel‹) die bukolischen ›Spielverderber‹ Hertzigild und Gwissulda umfasst. Nur bleiben deren Insinuationen *ohne* ihre – *innerhalb* der *Seelewig* auch überhaupt nicht selbstverständliche – allegorische Deutung unverständlich: Warum besteht »Seelewig Gefährlichkeit« darin, dass sie »[l]ieblich wird [...] sein verführt« (FZGS, IV, 146–147)? Zumal die Matrone im Schäferspiel ›üblicherweise‹ gerade als Wortführerin bukolischer Liebe (allerdings nicht des Betrugs und der Vergewaltigung) in Erscheinung tritt. Überzeugender als die oberflächliche Rückbindung solcher Umwertungen an die moralisch-didaktischen Wirkziele des Autors wäre hier eine Erklärung, die den Hiat zwischen intendierter geistlicher Allegorie und profaner Systemreferenz (Bukolik) verständlich machen würde, ohne die *Seelewig* als ästhetisches Mängelexemplar, als den ›noch nicht ganz gelungenen‹ Versuch der Neubegründung eines Genres stempeln zu müssen. Nur wenn man sich – wie Caemmerer – im Vorhinein schon zur ›erbaulichen‹ Lektüre entschlossen hat (oder aber, unter Außer-Acht-Lassen der multiplen und gestaffelten Autorschaft, den Intentionen des fiktiven Urhebers aufsitzt), kann man zu der Einschätzung gelangen, in der *Seelewig* habe »der Autor seinen Schauplatz allerdings in erster Linie als eine böse Welt gestaltet. Allein im Kommentarteil findet eine Relativierung statt. Hier wird erläutert, daß Wissenschaft zur selbstvergessenen Wissenschaft, Ruhmstreben zu Ruhmsucht und Ehre zu Ehrgeiz nur dann werden, wenn sie ein Bündnis mit Trügewalt eingehen, d. h. wenn der Mensch nur auf weltlichen Erfolg bedacht ist« (Caemmerer [Anm. 29], 278). Tatsächlich ist diese Welt keinen Deut »böser« (was auch immer das heißen mag) als der Schauplatz jeder beliebigen bukolischen Tollerei mit geilen Satyrn und züchtigen, wenngleich etwas naiven Nymphen. »Böse« wären dann wohl gleichfalls die Motivspender von Theokrits Polyphem-Idylle über die beliebte Nymphenhatz des Daphne-, Arethusa- oder Syrinx-Mythos bis zu den schmachtenden Liebesklagen der Vergilischen Eklogen. Und was die angebliche Relativierungsfunktion der Kommentare betrifft: Das Gegenteil ist der Fall. Sie produzieren überhaupt erst jene Allegorese, die bei Strandspaziergängen und Schenkungen Seelengefahr argwöhnt. Die vermeintliche Relativierung erweist sich so als Teil des Gesamtprojekts.

[45] Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hrsg. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1978, 153.

Seelewig ganz konkret als Bedarf nach Kontingenzbewältigung, nach allegorischer Motivierung einer oberflächlich ebenso ›profanen‹ wie unmotivierten, brüchigen Handlung stellt, diesem Bedarf korrespondiert das Versagen der Allegorie in ihrer Ausdrucksfunktion, der Verlust ihrer Verbindlichkeit, ihre Impotenz als »Ausdruck der Autorität«[46]. Dass ein solcher Bedarf tatsächlich besteht, muss kaum eigens gezeigt werden. Allein ein Blick auf die beiden ›Bekehrungsszenen‹ der *Seelewig*, die ihren Namen wahrlich nicht verdienen, dürfte hinreichen, die beeindruckende Un(ter)motiviertheit des literalen Geschehens offenzulegen: Nachdem Seelewig gegen Mitte des zweiten Aktes – »Seelengefahr« ringen die Alarmglocken der szenenübergreifenden Kopfzeilentitel – durch die von Trügewalt bestallten Hirten mit Angel, Bogen und Vergrößerungsglas weidlich beschenkt worden ist und mit einem Schwur, dem man, beim Wort genommen, allenfalls *hybris* vorwerfen könnte[47], sich ihrer Freundin Sinnigunda verbunden hat, eilen Gwissulda und Hertzigild[48] herbei, zu retten, was keineswegs nach Rettung schreit: »Verweiß jhr Hertzigild das schnöde Sinnbeginnen/ | vieleicht kan dein Gelimf sie mächtiglich gewinnen.«[49] Kann er nicht, wie man sogleich erfährt. Selbst als Sinnigunda unter Androhung von

[46] Ebd., 153. In Benjamins Konzeption kommt der prätendierten Bezeichnungsfunktion der Allegorie natürlich grundsätzlich der Status des Prekären zu. Symbol und Allegorie scheitern beide im Aufruf des Numinosen, das ersteres als Sinnpräsenz zu vergegenwärtigen, letzteres über die Verkettung bedeutsamer ›Requisiten‹ anzupeilen sucht. Semiotisch reformuliert verweisen aber schon nach Benjamin Zeichen stets nur auf Zeichen, bleibt der allegorischen Exuberanz der »Bilderuption, als deren Niederschlag die Menge der Metaphern chaotisch ausgestreut liegt« (ebd., 151), das Signifikat entzogen. Dass das notwendige Versagen der Signifikation nicht bereits Sinnbeliebigkeit, keinen »semantischen Okkasionalismus« indiziert, sondern stets als Folge eines artikulierten »Sinnbegehrens« auftritt, betont Heinz Drügh gegen vorschnelle ›dekonstruktive‹ Vereinnahmungen Benjamins völlig zu Recht (Heinz J. Drügh, *Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*, Litterae 77, Freiburg 2000, 284). Für unseren Zusammenhang ist aber erst einmal nur die Beobachtung interessant, dass sich das *Offenlegen* der Konventionalität des Allegorischen hier im intertextuellen Zusammenspiel zweier Texte gerade *dadurch* ereignet, dass jeder für sich genommen – auf je unterschiedliche Weise – ebendiese Konventionalität zu verdecken trachtet, dem Sinnbegehren eine vorläufige, sich nachträglich als trügerisch erweisende Erfüllung gewährt.

[47] »Liebste Gespielin/ der bittere Tod | löset nicht unserer Liebe Gebot« (FZGS, IV, 149). Erst der eifrige Kommentator Vespasian raunt hier von »Vergänglichkeit der Sinnenbelustigung« und animiert Julia gar zur Hiob-Analogie: »Des Menschen Leben ist gleich wie eine Blume.« (Ebd.)

[48] »[V]erstehend«, so säumt die Allegorienverfertigungsabteilung um Produktionsleiter Reymund nicht zu verlautbaren, »die Huld oder Gunst des Gewissens« (FZGS, IV, 79) und den »Verstand« (FZGS, IV, 78), ›verstehend‹ gemäß *sensus historicus* aber kaum mehr als die idiosynkratische Zweck- und Ermahnungsgemeinschaft aus Matrone und Nymphe.

[49] FZGS, IV, 151.

Gewalt (»wann sie nicht wil spüren diese Hand | voll eiferiger Straf«[50]) fortgetrieben wird, jammert Seelewig: »[E]s fället schwer zu lassen/ was man von langer Zeit geliebet ohne massen«[51]. Woher dann aber »die kurtze Reue« (so die nächste Kopfzeilenüberschrift), wenn nicht durch ›Vermahnung‹? Die Antwort verblüfft – auch angesichts der ästhetischen Präliminarien Harsdörffers – einigermaßen: mittels eines veritablen *deus ex machina*[52], eines ordentlichen Donnerwetters, das den Baum zu entzünden droht, unter den sich Seelewig, die Gedanken schwer von Trennungsschmerz, das enthusiastisch vorgetragene Gleichnis der brennenden Bäume – über dessen manipulative Wirkmächtigkeit sich das Libretto, ganz im Gegensatz zum Kommentar, (zunächst) üppig ausschweigt – noch geradezu vor Augen, zum Schlaf gebettet hat.

Düstere Wolken/ umsausende Winde/ brummende Donner/ Feuerstralender Blitz/ wässrichte Schlossen/ und Hagels Gespitz/ Schonet nun schonet daß nichtes entzünde. Reche nicht meine so häuffige Sünde/ blötzlich erschreckliches Himmelsgeschütz! Berget mich Hügel und felsichte Ritz'.[53]

Was erst im allegorischen Modus als göttliches Warnzeichen oder »ernstliche[] Drohung[]«[54] lesbar wird, muss – wörtlich verstanden – als nackte Kontingenz erscheinen, an der sich erst in der tropologischen Rahmung der Paränese der Übertrag einer emblematisch-bedeutungsgeladenen Natur als ›Reflexionsgröße‹ in die Faktizität einer sich tatsächlich als Spielplatz göttlicher Wunderwirkung gerierenden Welt vollzieht[55], sodass Seelewigs erste ›Bekehrung‹,

[50] FZGS, IV, 155.

[51] Ebd.

[52] Vgl. die Rüge des ›Gottes aus dem Gerüste‹ im *Poetischen Trichter*: »[Z]uzeiten ist die Sache so verwirrt/ daß man durch ein Himmelsgeschik/ (welches Aristoteles Machinam nennet/ und darauf einen Gott kommen lässet) daß der Sache abgeholfen wird. Dieses pflegen gute Poeten nit zuthun/ sondern wissen das Gedicht/ also zuverbinden/ daß sie solches auch wieder aufknüpfen können.« (Poetischer Trichter, II, 95–96) Dass Harsdörffer nun doch von einer Art *deus ex machina* Gebrauch macht, stempelt ihn freilich weder zum ›schlechten‹ noch inkonsequenten Poeten, sondern – so die These – ist Ausdruck der in der *Seelewig* verfolgten Strategie, eine bestimmte Form der Allegorese in einem ersten Schritt notwendig, in einem zweiten aber unmöglich zu machen.

[53] FZGS, IV, 156–157. Dass selbst im Moment der Umkehr Seelewig noch dort geborgen zu sein verlangt, wo gemäß allegorischer Lesart der Sathan sein Reich unterhält (»Was sich findet in dem Walde/ | sol auch billich Weltlich seyn; | wie dann mir obligt allein | daß als Herr ich darob halte. | Aestichte Stauden und schattigs Gefüld/ | Saget wo Seelewig ruhet verhüllt!«, FZGS, IV, 122), darf – dies hier nur am Rande – ebenfalls dem Konto der Widersprüche gutgeschrieben werden, die der Text in seiner dogmatischen Allegorese produziert.

[54] FZGS, IV, 157.

[55] Vgl. hier das Fazit zur Emblemtheorie und -geschichte bei Wolfgang Neuber, »Locus, Lemma, Motto. Entwurf zu einer mnemonischen Emblematiktheorie«, in: Jörg Jochen Berns (Hrsg.), *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1450–1700*, Tübingen 1993, 351–372, hier: 371: »Es gibt kei-

blendet man – wie es hier gefordert war – die mitgelieferte Allegorese des Gesprächspiels aus, letztlich unmotiviert bleibt. Gleiches gilt für die zweite und – wie man annehmen muss – endgültige ›Konversion‹, provoziert durch den noch ganz in den Möglichkeiten der Idylle liegenden Schuljungen-Streich des »Blinde Liebe«-Spiels, der trotz seines offenkundigen Bagatelle-Charakters Gwissulda und Hertzigild zum Anlass gereicht, Seelewig zur Protagonistin eines strahlenden Neubeginns umzuschmücken (vgl. III, 6). Dass dabei »das ewig Seelenwort/ | das Gotes Gnadenhand zu dir vom Himmel neiget«[56], erst im Munde der Nymphe wird, wir weder einen himmlischen Herold noch die wolkenteilende Gnadenhand zu Gesicht bekommen, kann nur für eine Lektüre irrelevant bleiben, die sich von vorneweg damit abgefunden hat, hinter der bukolischen Dekoration höchst Geistliches zu schauen. Unser allegorienblinder Skeptiker hingegen dürfte sich wohl ›artlich‹ verwundern über das chaotische Kuddelmuddel, das sich für drei Akte vor ihm entrollt: Nymphen, die des Abends friedliche Strandspaziergänge verdammen (vgl. I, 4–5), seelengefährdende Jagdutensilien (vgl. II, 3-4) und Versteckspiele, die einzig durch tränenreiche Sündengeständnisse abzubüßen sind, Konversionen wegen schlechter Wetterlage. Was sagt man also einem solchen Zweifler (oder Naiven) unter den Lesern? Dass er den Text nicht verstanden hat? Dass er die normative Kraft der allegorischen und emblematischen Verweisungszusammenhänge unterschätzt, die dem barocken Betrachter das Universum[57] – entgegen der ungerechtfertigt vorausgesetzten Kontingenz – zum Bedeutungskomplex, zum *mundus symbolicus* ordnen? Dass er nicht sehen will, wie unangemessen die Unterstellung des ›unvoreingenommenen‹ Blicks auf eine anscheinend asemantische Welt einer Zeit ist, für die der Blitz niemals nur Blitz, das Fernglas niemals nur Beobachtungsinstrument sein kann? Dass er, mit anderen Worten, nicht nur ›allegorienblind‹, sondern mithin auch ›alteritätsblind‹ ist? Scheint es nicht von ausgesuchter Absurdität, eine Lesart eigens rechtfertigen zu wollen, die ein Text ›von sich aus‹ nahelegt, indem er (wenigstens auch) beansprucht, *geistliches* Waldgedicht zu sein, indem er seine ›richtige‹ Lektüre – als Allegorie – bereits exemplarisch mitvollzieht?

Es wäre den Aufwand nicht wert. Allein, die Situation läuft auf ein Lektüre-Dilemma dadurch hinaus, dass hier auch die allegorische Lesart nicht ›funktio-

nen ›versteckten Sinn‹, der einem Ding oder Bild ›zu eigen‹ wäre; die Sinnzuschreibung erfolgt stets durch den Menschen und ließe sich als ›kulturelle Semantisierung‹ bezeichnen.« Auf den umgekehrten Weg von der Geschichte zur Ontologie führt die *Seelewig* den Leser, der Reymunds Totalallegorese mitspielt.

[56] FZGS, IV, 191.

[57] Nicht von ungefähr, könnte man meinen, versuchen sich die sechs Gesprächspieler in einer ›exegetischen Aufwärmrunde‹ an einer Auslegung eben dieses Alls, in der die Hörner Pans die Grenzen der Welt vermessen, seine zottigen Barthaare die Sonnenstrahlen malen und die Röhren der Syrinx die planetarischen Effekte repräsentieren. (Vgl. FZGS, IV, 61–62)

niert‹. Obwohl es ihr gelänge, die Brüchigkeit der *histoire* aufzuwiegen, die Motivationslücken durch Unterlegen eines *sensus allegoricus* zu füllen, produziert sie doch – neben den *en passant* bereits berührten Einseitigkeiten – eine Reihe unannehmbarer Inkohärenzen. Die an sich wenig bemerkenswerte Polyvalenz des Emblematischen stärkt den Parameter ›Konvention‹ zulasten des ›Ausdrucks‹, kehrt die ›Gemachtheit‹ der Allegorie insofern hervor, als sie sich im Gesprächspiel-Kontext zur irritablen Dissonanz verzerrt: Was ist schon von der Verbindlichkeit emblematischer Auslegung des Geschehens zu halten, wenn etwa die in der Bedeutung ›Machtmissbrauch‹[58] wohlüberlieferte *pictura* des Brennspiegels, die in diesem Sinne vom Emblembeauftragten Vespasian gleich zweimal bemüht wird, der Aufwallungen Trügewalts und der Schmeichelinitiativen der Hirten Herr zu werden[59], wenn dieses Werkzeug des Teufels im Widmungsgedicht Schottels kurzerhand mit Nürnberg und dem, »den man Wunder=Spielend nennt«[60] (i.e. Harsdörffer), identifiziert werden kann? Wirklich nichts als ein peinlicher *fauxpas*, dem Autor der *Gesprächspiele* unmöglich anzulasten, da er für die nachträglichen Paratexte wohl kaum in die Mangel zu nehmen ist – oder die schlichte Normalität einer bis zum offenen Widerspruch ambivalenten Bildersprache? Uns genügt hier der bloße Befund der nachhaltigen Verunsicherung des Deutungspotentials jener emblematischen Einwürfe, ein Befund übrigens, für den es gar nicht nötig ist, die engeren Umrisse des Harsdörfferschen Textes zu überschreiten. Schon die abendliche Strandpromenade Seelewigs und Sinnigundas (1. Handlung, 4. Aufzug) versorgt die Gesprächsrunde mit einem Vexierbild, das aufzulösen sie im Anschluss alle Hände voll zu tun haben wird:

> *Seelewig:* Ich schaue von fernen den spitzigen Mast/
> des Segel durch Senkung des Ankers rast.
> die Wogen der Wellen verglichen erligen.
> [...]
> *Sinnigunda:* Ach liebe Gefertin wie sol uns genügen
> das stetige Hoffen/ so man nicht erfährt;
> Als were das Glücke Verzagten beschert.[61]

Kurz darauf, im Beisein ihrer Aufseherinnen Gwissulda und Hertzigild, die – nicht eben zum Spaß aufgelegt – mit der Absicht angetreten sind, die traute Prozession zu zersprengen, ja die Nymphen gar nachhaus ins Bett zu beordern, vernimmt man schließlich:

[58] So etwa in Covarrubias *Emblemas Morales* von 1610 und Saavedras *Idea de un principe politico christiano* von 1640, abgedruckt in: Arthur Henkel, Albrecht Schöne (Hrsg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Taschenausgabe, Stuttgart 1996, 1352–1353.

[59] Vgl. FZGS, IV, 122 und 133.

[60] FZGS, IV, 22.

[61] FZGS, IV, 113–114.

> *Seelewig:* Schaut wie jener Anker hafftet
> zwischen einer Felsen Grufft!
> *Sinnigunda:* Unsre Hoffnung wird bekrafftet
> ferne von der Erden Klufft.
> *Gwissulda:* Man muß von dem Ufer stossen
> und den Anker heben auf.
> Sol man durch die Windsgenossen
> halten rechten Hoffnungslauf.[62]

Dass beide Antagonisten – Gwissulda und Sinnigunda – das gleiche ›Bild‹, ein vor Anker liegendes Schiff, zur Artikulation des gleichen Imperativs – Löse den Anker! – mit den denkbar verschiedensten Intentionen (nämlich einmal das »erfahren« der Welt, einmal den »rechten Hoffnungslauf«) verbinden, nötigt der Riege fiktiver Interpreten augenblicklich einen scheinbar disambiguierenden Kommentar ab:

> Es ist aber alhier der Nymfen Gespräch nicht von dem besegelten Schiffe/ dessen Mast sie zuvor von fernen gesehen/ sondern von einem kleineren/ welches sie näher bey dem Ufer beobachtet.[63]

Diese dankenswerte Erläuterung Vespasians, die man gewiss auch jedem Opernhörer (oder wenigstens der Regie) wünschen möchte, stellt sich allerdings als einigermaßen wirkungslos heraus, denn schon die beiden ›Emblematisierungsvorschläge‹ verwischen die Differenzierung wieder – der zwischen Felsen verkeilte Anker bietet nichts als ein *close-up* des »zu Anker liegende[n] Schiff[s]«[64], die *inscriptiones* antworten, im Dienste gegenläufiger Stimmen, nachgerade einmütig aufeinander: »Wie sol es genügen?«[65] »Man muß von der Erden stossen.«[66]

Einen ähnlich eindrucksvollen, unkommentierten Kurzschluss des Gegensätzlichen löst – in einem Nicht-Übergang von beinahe schon romantischer Ironie – der Aufprall zwischen dem *Chor der Engel* und dem *Epilog der »Mahlkunst«* aus. Die vorbereitende Bewegung scheint klar: Ausgehend vom *Chor der Hirten* nach dem ersten Akt mitsamt dem dort aufgespannten »tunkele[n] Gezelt«[67], in welchem – laut Julia – der »böse[] Feind[]«[68] logiert, über den *Chor der Nymfen* nach dem zweiten Akt mit seinem lauen Dunst allfälliger *vanitas* bis zum Regenbogen der lobpreisenden Heiligen am Ende vollzieht sich die beständig aufgeschobene Gestaltwerdung einer Transzendenz, die sich zuletzt dann doch nur ins Ungefähre des Nachgewitterhimmels geschmiert findet – ein Pseudo-Ascen-

[62] FZGS, IV, 118.

[63] FZGS, IV, 119.

[64] FZGS, IV, 115.

[65] Ebd.

[66] FZGS, IV, 119.

[67] FZGS, IV, 124.

[68] FZGS, IV, 125.

sus, den der Epilog mit Zirkel und »Polleten« aufs Papier bannt, um ans Ende des Regenbogens die ›Schätze‹ der Ruinen zu setzen. Statt des himmelstürmenden Gesangs der Heiligen (»Jhr Heiligen jauchtzet/ weil ewige Freud | den Frommen gedeyt!«[69]) weht nach dem halsbrecherischen Manöver der Bühnendrehung[70] ein Klagelied durch »[o]ede Stattgebäu/ brochne Marmolzimmer/ [...] halb verfallene Grufften/ Nest der Eulen/ | alte mösige Siegesbögen Drümmer«[71]. Wo ist sie plötzlich hin, möchte man wissen, die allerchristlichste Seele, deren flagrant exponierter Kehre beizuwohnen man soeben noch die Ehre hatte? Kann es denn sein, dass nach Sinnigundas Fall[72] der Schauplatz – fortan unbeseelt – noch »Venus/ Hercules/ Menschen=Götter [!] Seulen« birgt (die übrigens nicht einmal mehr von den ansonsten zuverlässigst sich einschaltenden Spielern der Allegorese für wert befunden werden), doch keinen christlichen Himmel? Welch teuflische Logik muss ein geistliches Waldgedicht regieren, das in die Selbstermächtigung einer Kunst ausläuft, deren erste Amtshandlung im mutwilligen Kraftspiel des Requisitentauschs, der Ersetzung der Szenerie einer frisch vollzogenen Erlösung durch die künstlichste Nachbildung noch dazu heidnischer Relikte, besteht:

> Welches Kunstgewerb kan mit uns sich gleichen/
> Berge/ felsichte Hügel/ Thäler/ Wälder/
> Flüsse/ Meeresfurt'/ Ufer'/ Auen/ Felder/
> In dem Augenblick' unsrem Aufzug weichen.[73]

Der performative Widerspruch im Zentrum der *Seelewig* scheint damit getroffen: »[W]ann nemlich ein Mensch das Zeitliche verachtet/ die Sinne der

[69] FZGS, IV, 197.

[70] Vgl. FZGS, IV, 208–209.

[71] FZGS, IV, 203.

[72] »Und weil du Sinnigund die Seelewig verblendet/ so fall lebendig=tod zu ihren Füssen hier« (FZGS, IV, 190). Caemmerer argumentiert für die doch reichlich euphemistische Auffassung, dass hier lediglich die Aufforderung zur »Unterordnung Sinnigundas« ergehe, wobei Harsdörffer die »völlige Zurücklassung des ›Sinns‹« im Gegensatz zu seinem Prätext »nicht übernommen« habe (vgl. Caemmerer [Anm. 29], 275). Demgegenüber scheint es mir fraglich, ob eine Depotenzierung, die von einem in seiner Äußerung bereits vollstreckten Todesurteil ununterscheidbar ist (»Sinnigunda fällt auf die Erden«, berichtet die Marginalie [FZGS, IV, 190]), sich wirklich auf einen »Befehl zur Unterordnung« herunterspielen lässt. Natürlich ist es das – zugleich aber auch die radikalst mögliche Sicherstellung dieser ›Unterordnung‹, die das Subjekt potentieller Auflehnung ganz beseitigt. Von »Nicht-Übernahme« kann keine Rede sein, Verschärfung wäre richtig.

[73] FZGS, IV, 204. Auch Nicola Kaminski bemerkt in ihrer scharfsinnigen Analyse der vermeintlichen Verschwisterung der Künste, dass Degenwert an dieser Stelle »durch den versierten technischen Hinweis auf die Verwandlungsbühne nicht davon ablenken [kann], daß das vorangegangene ›Geistliche Waldgedicht‹ hier auf souveränes Hantieren mit amönen Kulissen reduziert wird«. (Kaminski [Anm. 9], 376–377)

Welt gleichsam abgestorben/ und durch Anführung des Göttlichen Wortes/ nach der himmlischen Wissenschaft/ nach dem Reichthum der Ausserwehlten/ und nach der Ehre der Englischen Heerschaaren eussersten Vermögens ringet und trachtet«[74], dann ist er nicht nur mit der guten Seelewig ans Ende alles irdischen Strebens gelangt, nicht nur »durch manche Noht [...] gnädiglich geführet«[75], nein – dann ist auch Opern-Sendeschluss. Ein ›Musikdrama‹ ohne Geistliches, das mag zur Not noch angehen, eine Oper ohne Sinnlichkeit, ja eine Oper als Pamphlet *wider* die Sinnlichkeit – das ist schlechthin eine *contradictio in adiecto*.[76] Hielte sich der Text tatsächlich an die Vorgaben seiner Interpreten, wäre schon der Prolog dazu verurteilt, sich in unauflösbare Widersprüche zu verstricken. Zwar kündet die personifizierte Musik in einem »Leibrock mit langen Streifen«, »an dem Saume desselben etliche Noten«[77], dort:

> Hört nun/ so euch beliebt/ wie schön mit mir vermählet
> Die edle Reimenkunst/ die so verliebt in mich/
> Daß sie mein Selbstwort heist/ von meinem Geist beseelet
> Mein Spiel/ mein Hertz/ mein Lieb'/ ja mein selbst ander Ich.[78]

Doch wird nicht erst der eifersüchtige Einstand der »Mahlkunst« im rahmenschließenden Epilog Zweifel daran aufkommen lassen, ob die gefeierte ›Vermählung‹ auch wirklich so »schön« ist, wie eigens beteuert. Sie unterläuft nämlich genau jene – hier implizit reproduzierte – agonale Dichotomie, die die allegorische Deutung der Opernhandlung erzeugt hat in ihrer gewaltsamen Trennung von Leib (respektive Sinnlichkeit[79]) und Seele. Solange Seelen keine Seelen beseelen, sondern Körper, steht die Hierarchie. Die »Reimenkunst« muss sich

[74] FZGS, IV, 196.

[75] FZGS, IV, 193.

[76] Um dies auszuräumen, genügt auch nicht der Hinweis auf das im Allgemeinen problematische Verhältnis von *contemptus mundi* zu prunkvoller Hof- und Festkultur oder die dann ebenso ›widersprüchlichen‹ sinnberauschenden Bekehrungsorgien der jesuitischen Ordensschauspiele. Entscheidend ist hier, dass die *Seelewig* den programmatisch-didaktischen Aufriss ihres fiktiven Verfassers durch das geradezu genüssliche Ausbuchstabieren der Inadäquation zwischen dem federleicht-verspielten bukolischen Sujet, das Harsdörffer in der italienischen Oper vorfinden konnte, und dem harten Toback christlicher Allegorese *ad absurdum* führt. Oder in der Terminologie des Textes: *Dieser* Leib ist nicht geschaffen, um *diese* Seele zu beherbergen. Und er soll es auch nicht, wie ich im Folgenden zu zeigen hoffe.

[77] FZGS, IV, 90.

[78] FZGS, IV, 88.

[79] Dass Sinnlichkeit als integrales Moment der Leiblichkeit entworfen wird, legt einmal Degenwerts pseudo-etymologische Bemerkung nahe, Sinnigunda »lautet gleichsam der Sinne Kundigung; gestalt allhier die eusserlichen Sinne verstanden werden« (FZGS, IV, 79). Zum anderen kann Sinnlichkeit unmöglich zur notwendigen Ausstattung der unsterblichen Seele gehören, da andernfalls die allegorisch vollzogene operative Abtrennung unverständlich bliebe. Negation von Sinnlichkeit geht in diesem Zusammenhang auch stets mit der Negation von Leiblichkeit einher.

nicht allein mit der Rolle des »ander Ich« im barocken Sinne – und das heißt: des *zweiten*, nachgeordneten Ich – zufrieden geben, sondern dürfte sich als »von meinem Geist beseelt«, in die Position sinnlicher Leiblichkeit gerückt, gemäß den anagogischen Parametern, die die Allegorienhandlung aufspannt, als todgeweiht betrachten: »lebendig=tod zu ihren Füssen«. Sollte es dagegen vornehmlich die Allegorese sein, welche in der *Seelewig* durch ein Bündel ungedeckter Präsuppositionen, durch die Wahl einer ihr inkommensurablen Lektürestrategie erst diese Widersprüchlichkeiten hervorbringt, so fragt es sich doch, welchen Text – wenn nicht die *Seelewig* – Reymund und seine Gefährten hier wirklich lesen oder lesen wollen.

III.

Sieben Jahre vor Harsdörffers Landnahme, seinem Vorstoß zur Etablierung eines (im deutschsprachigen Raum) neuartigen ›geistlichen‹ Schäferspiels, erscheint in Breslau bei David Müller selige Erben ein recht unscheinbarer Text, betitelt *Ein gar Schön Geistliches Waldgetichte / genant Die Glückseelige Seele*[80] – als Werk eines anonymen Jesuiten ein Fremdling, nachgerade als ›Aussätziger‹ im Geburtenregister, dem Leipzig-Frankfurter Meßkatalog der »Michaelismesse« 1640, zwischen den aktuellen Publikationen der protestantischen Elite Schlesiens – Logau, Czepko und Opitz – gelistet.[81] Zwar verraten seine (bis auf den Titel nicht vorhandenen) Paratexte nichts über Aufführungskontext oder -anlass, auch weiß man nichts über seine weitergehende verlegerische Distribution und Rezeption, soviel indes scheint einigermaßen gesichert: Vermutlich Instrument der gegenreformatorischen Propaganda der seit 1635[82] in Breslau wieder aktiven Jesuiten, gelangte der allem Anschein nach nur für das unmittelbare Umfeld der Aufführung bestimmte Druck[83] des *Geistlichen Waldgetichtes*, eine Prosa-Übersetzung der *Anima felice* des Italieners Nicolò Negri[84], auch in die Hände des Nürnberger Patriziers, der es gleich mehrfach in seinen *Frauenzimmer-Gesprächspielen* – scheinbar lobend – erwähnt[85]. Wie die *Seelewig* in ihrer allegorischen Deutung erzählt das *Waldgetichte*, wenn auch mit ungleich größerem Personalaufwand (alles in allem 19 Figuren bringt das Stück auf die Bühne), die Geschichte der Verführung der »Glückseeligen Seele« durch ihren Kompagnon, den Hirten Sinn, zum weltlichen Genuss in einer Art ›doppeltem Cursus‹: Nach blumenglücklicher Waldzweisamkeit und Jagdabenteuer den Offerten der »Welt«, eines »Pastor sumptuosus«, und seiner beiden Hofschranzen »Lust« und »Lache« beinah erlegen, führen die glühenden Zuredungen der »Vornumfft« und des »Gewissens«, aber auch ein – wenn man so sagen darf – irdisches Preview der »Himmlischen Schönheit« (deren unverschleierte Vollversion freilich für's Nachleben aufgehoben bleibt) und die klappernde »Forchte Gottes«, ein Hirte, »der aller zittert«[86], die Seele zurück auf die *via recta*. Diese soll die sehnsüchtige »Gespons« zwar geradewegs in die Wohnungen des Herrn lotsen, der auf einem Berge residiert und der *unio mystica* harrt, allein, der Sinn strauchelt auf dem »rauhen/ hartten wege«[87], Sinn samt Seele lassen sich willig von der »Nympha« »Irrdische Schönheit« umgarnen, bis diese schneller als erwartet ihre Reize einbüßt, die Seele, dem Sinn kündigend, den harten Anstieg wieder aufnimmt und schließlich, auf der Zielgeraden den Zudringlichkeiten des »Satyrus« »Sathan« wehrend, sich mit ihrem himmlischen Bräutigam vereint.

Die Applikation eben derjenigen Einsinnigkeiten, die die Textur der *Seelewig* unter den Händen ihrer Interpreten systematisch sich verziehen ließ, unter denen das schillernd-störrische Gewebe Falten warf, die nur in Akten gewaltsamer Festsetzungen des ›x verstehend y‹ zu vorläufiger Kohärenz zu glätten waren, diese Einsinnigkeiten kommen im *Waldgetichte* zu ihrem vollen Recht. Dazu ist der Text nicht einmal auf die Anwesenheit seiner Ausleger angewiesen,

[80] Es existieren derzeit noch zwei Drucke, einer in Breslau, einer in der Faber du Faur Sammlung in Yale. Zitiert wird hier nach der Microfilm-Reproduktion der Yale University: Anonymus, *Ein gar Schön Geistliches Waldgetichte / genant Die Glückseelige Seele / Auss Zihrlichem Welnsch in gemeines Deutsch gebracht*, Microfilm: Yale University Library collection of German baroque literature; reel 60, no. 274, Breslau 1637 (im Folgenden zitiert als Waldgetichte).

[81] Vgl. für einen kurzen Abriss der ›Wiederentdeckungsgeschichte‹ des *Waldgetichtes* Brugière-Zeiß (Anm. 1), 253–257, außerdem Mara R. Wade, »Seelewig. The earliest extant german opera and its antecedent«, *Daphnis* 14 (1985), 559–578, Caemmerer (Anm. 31) und Caemmerer (Anm. 29), 244–249.

[82] Eine wirklich verlässliche Rekonstruktion der jesuitischen Präsenz in Breslau zu dieser Zeit liegt nicht vor. Obgleich das *Waldgetichte* mit seiner Publikation von 1637, also ein Jahr vor der Gründung des Breslauer Jesuitengymnasiums 1638, datiert, ist gleichwohl anzunehmen, dass schon seit 1635 extensiv Theateraufführungen gegeben wurden. (Vgl. Wade [Anm. 81], 571)

[83] »Enfin, il est suprenant que la parution du texte n'ait pas donné lieu à une dédicace ou à une préface de l'auteur, qui reste dans l'anonymat. Cette circonstance particulière incite à penser que le texte n'était destiné au départ qu'à la simple représentation théâtrale et qu'il n'a pas été écrit dans le but affiché d'être publié. [...] Nulle part en effet, il n'est fait allusion à l'un de ces grands événements habituels, mariage princier ou cérémonie commémorative, qui offrirent les conditions de représentation de spectacles de tout genre. En revanche, le texte présente les nombreuses caractéristiques d'une pièce à usage scolaire (i.e. structure, faible utilisation de l'espace scénique...).« (Brugière-Zeiß [Anm. 1], 256–257)

[84] Für einen genauen Vergleich der Texte Negris und des *Waldgetichte*-Autors siehe Caemmerer (Anm. 31). Schon die *Anima felice* wurde mit ihren Langversen und dem sparsamen Chor-Einsatz (Beschränkung auf die Übergänge zwischen den Akten) nicht als Singspiel oder Oper, sondern eindeutig als Sprechdrama konzipiert, für die Prosa des *Waldgetichtes* steht dies ohnehin außer Frage.

[85] FZGS, I, 188; FZGS, II, 123; FZGS, II, 467.

[86] Waldgetichte, Cii^{v}.

[87] Waldgetichte, Cvi^{v}.

er arbeitet in mustergültiger Didaxe beständig an seiner Autoexegese[88]: Eine Seele heißt hier Seele, alle Figuren reichen, unbekümmert ob der Illusionsbrechung, ihren Gesprächspartnern bei der Premiere tête-à-tête vorbildlich die Karte[89], das Böse entlarvt sich, wie es sich gehört, brav selbst. In einer Welt mit objektiver Wertehierarchie trägt der Verführer »Lust« sein Credo auf der Zunge und kann es sich – auch in Gegenwart seines Opfers – vom Partner »Lache« aufsagen lassen:

[Lust:] Du bist in allewege jmmerzu von leichter wahre/ vnd bezeugest für jederman/ deine geyle begierde vndt schlechte Vornumfft.
Lache. Vnd du/ für was dienestu anders bey Hofe/ als nur auß selbigem zustossen die Vornümfftigen/ vnd die so sich an das/ was erbar ist/ halten: Hergegen aber hinnein zusetzen/ die Leichtsinnigen vnd vppigen / vnd die deines gleichen seindt?[90]

Sogar der Sinn, immerhin Initiator und Triebkraft aller Exkursionen in die Niederungen des ›Irrdischen‹, Mediator aller Nachstellungen der »Welt«, darf nicht auf Geheiß zweier Damen, gleichsam exorziert, kommentarlos zu Boden fallen, stattdessen ist es die reuige Seele, die ihm den Dienst aufkündigt (man denke wiederum an die bis zuletzt unbelehrbar [weil notwendigerweise] an ihrer Sinnigunda hängende Seelewig), und auch dies erst, nachdem er sein Versagen in zerknirschender Selbstbezichtigung weithin vernehmbar ausgeschrien hat:

Ja jetzt erkenne ich/ das mir die Welt nit kan helffen; Ach Seele du bist alleine die/ die mir mein Form so schöne/ als sie jemals war/ wiedergeben/ vnnd auß vngemach vnnd beschwerden helffen kanst.[91]

[88] Damit soll natürlich nicht die hermeneutische Grundüberzeugung angetastet werden, dass ein an sein ›Überlieferungsgeschehen‹, an die Geschichte seiner Auslegung gebundenes Werk prinzipiell niemals selbst ›spricht‹ und immer Gegenstand eines potentiell unendlichen Verstehens- und Neuverstehensprozesses werden muss. Strenggenommen gibt es keine ›Autoexegese‹. Doch wird die hermeneutische Auffassung des Verstehens immer dann zur Dunkelstelle eines Textes, wenn er im forcierten Gestus der Monosemierung die Suspension seiner Interpreten anvisiert.

[89] »Ich bin ja die Seele/ die Seele mit so vielfältiger Genade von GOTT erschaffen.« (Waldgetichte, Av^{v}) »Unwandelbahre vndt Himlische Schönheit werde ich genandt / vnd komme vom Himmel in diesen niedrigen ort/ dich jrrende Seele zu entzünden.« (Waldgetichte, Bxi^{r}) »Du/ der du die Lust bist/ solst die Seele die wir suchen/ reitzen/ mir aber/ als der Lache/ wird hernach zustehen zu machen/ das sie deiner vnd vnsers Herren/ der Welt/ so vns sie zusuchen/ sendet /gespür/ mit lachen folgen wird/ vnd das ich sie in frewden halte.« (Waldgetichte, Bvi^{r})

[90] Waldgetichte, Cix^{r}.

[91] Waldgetichte, Dii^{r}. Der Reformulierung der Leib-Seele-Relation in den Aristotelischen Kategorien *hyle* und *eidos*, Stoff und Form, bedient sich auch Degenwert im an die *Seelewig* anschließenden Gesprächspiel »Die Erfindung der Sinnbildkunst«. Das in Impresen- und Emblemtraktaten gängige Gleichnis von der *pictura* als Leib, der *subscriptio* als Seele des Emblems unterzieht er, in expliziter Abhebung von der »Meinung Ruscelli eines vortrefflichen Mitgliedes der Intronetен zu Siena« (FZGS, IV, 215), einer entmetaphorisierenden Entschlackungskur: »Ohne Verblümung aber darvon zu reden/ so sey das Bild die Materie/ die Schrifft die Form/ oder jenes der Gezeug/ welchen das Beywort gestalte«. (FZGS, IV, 216) Interessanterweise rekonvalesziert dieselbe »Verblümung« innerhalb der *Seelewig* aber in signifikanter Funktion: Zur Umschreibung der Beziehung zwischen Musik und Text (»von meinem Geist beseelt«). Ausgetrieben aus dem Emblem, hält diese Seele – im Unterschied zu einer anderen – Einkehr in Reymunds *Geistlichem Waldgedicht*.

Das Protagonistin und Partnerin in der *Seelewig* bis zur Auslöschung verbindende Abhängigkeitsverhältnis verkehrt sich in das Flehen eines auf die ›formgebende‹ Kraft der Seele angewiesenen Sinns, dessen Verfügungsbereich ohnehin stets mitgedachten und namhaft gemachten Restriktionen unterliegt. Angesichts einer zwischen *curiositas* und Weltekel immer schon wankenden Seele verebbt seine Persuasionsmacht – insbesondere nach unheroischen Jagdeskapaden, die ihn beim Versuch, den Hirsch »Reichthumb«, den Löwen »Ehre« und die Sphinx »Wissenschaft« (die drei Hirten der *Seelewig* lassen grüßen) zu erlegen, als ungeschickten Luft- und Schattenfänger bloßgestellt haben – zum resignativen »Weiter erstreckt sich mein Vermögen nit«[92]. Im Chiaroscuro, das die breiten Lustwandlerwege den steinigen Pfaden zum Zielort mystischer Einswerdung kontrastiert, säumt selbst ein bis zur Lächerlichkeit ohnmächtiger Sathan nicht, Gegenspielerin wie Zuschauer pausenlos über seine Koordinaten auf dem Laufenden zu halten. Hier die »tunckele[n] Klüffte[]«, die »scheußliche[n] Tieffen vnd Abgründe [...] dieser Trüghafftigen/ bösen/ vnd mit lauter Koth vnd vnsauberkeit angefülten Welt« (Aiii^{v-r}), »jehne erschröckliche[n] Grüffte vnnd graußliche[n] entsetzliche[n] Abgründe« (Ax^{r}), da »jehne[r] Ohrt dort drobene/ der so schöne flambt vndt finckelt« (Aiv^{r}), die Wohnstätte des »grossen Herren der auff dem Berge regirt« (Bix^{r}). Hier »die breitte strasse« (Ci^{r}), die »schöne vnd lustige wiese/ da sie im schatten sitzen könne« (Cx^{r}), dort der »gähe Steinichte[] vndt von Gehecke vnd Dornen voll stehende[] weg[]« (Cv^{r}).

Dass gerade eine Topographie, die den *sensus allegoricus* in den *liber naturae* durch scharfe semantische Oppositionen überdeutlich einträgt, nicht zum Spielort der *Seelewig* taugt, wird spätestens dann als konfessionell kodierte Verzichtserklärung erkennbar, wenn man die programmatische Transzendenzverweigerung einkalkuliert, die Harsdörffers Waldgedicht betreibt. Als hätte ein scharfsichtiger protestantischer Türsteher, *sola fide* auf dem Revers, zwischen Prätext und *Seelewig* Stellung bezogen, der Prozession allzu gleißender Wundererscheinungen – Himmlische Schönheit, Gottesfurcht, Liebe Gottes, Glaube und Hoffnung – den Rückweg zu weisen, den restlichen Charakteren aber eine gründliche Immanentisierung angedeihen zu lassen, bekommt der Sathan – im *Waldgetichte* von 1637 noch Laudator der protestantischen Gnadenlehre[93] – solange das Fell über die Ohren gezogen, bis er (ohne Allegorese) nur noch Satyr ist, muss die Seele ihr »so schöne[s] vnd Schneeweiße[s] Kleidt«[94] (später ohne-

[92] Waldgetichte, Bv^{v}.

[93] Vgl. Caemmerer (Anm. 31), 666.

[94] Waldgetichte, Ax^{v}.

hin zugunsten unberührter Nacktheit abgeworfen) eintauschen gegen »gantz weisen Taffet« (und dies durchaus nicht allein, um »Reinigkeit zu bemerken«[95], sondern die prätendierte Unschuld durch einen gemischten, eben nicht ›reinen‹ Stoff sogleich wieder anzufechten[96]). Mit der Modellierung eines homogenen, in bukolischer Tradition unverdächtigen *locus amoenus* und der Profanierung, ja wenn man so will, ›Naturalisierung‹ des Allegorien-Ensembles entfällt zugleich auch die Legitimation für das allein im gegenreformatorisch-missionarischen Gebrauchszusammenhang des Prätextes verständliche Überzeugungsinstrumentarium, ein prekäres, aber vertrautes Mixtum aus »Vornumfft«-Gründen und genüsslicher Flagellation. Wie würde doch die *Seelewig* in ihrer ohnedies schon irritierend losen Motivationsstruktur vollends zerbrechen, griffe eine Gwissulda, die sich mit Ach und Wehe noch zu einem herzallerliebsten »Ich ermahne sie mit weinen«[97] durchzuringen vermag, in ihrem *alter ego* »Gewissen« analoger Kaltblütigkeit zur Peitsche:

> Ich bin das Gewissen; Du kennest mich wohl; vnd ich schlahe dich mit dieser scharffen härben Peytsche/ vnd züchtige dich nach all meim vormögen: damit du deine vorkehrte Schritte zuruck ziehest/ von dem angetretenen Pfade vnd allem falnschen lust.
> [...]
> *Seele.* Aw wehe / deine schläge schmürtzen mich bis ins Hertze hinein; Warumb hörestu nit auff?[98]

Und auch bei der zweiten Begegnung zwischen Seele und Gewissen braucht es der Worte keiner. Denn ein Gewissen, das mehr Gewissen als »Matrone« ist, kümmert sich herzlich wenig um die bereits der »Vornumfft« abgerungene Einsicht durchlebter Irrungen: »Sehe hin/ dannoch schlahe vnd straffe ich dich/ vnd hindert mich der Sinn gar nit«[99]. Ein Sinn im Übrigen, dem – man ahnt es bereits – der Tod durch Auspeitschen droht:

> So schwer ich/ mit dieser dreytheiligen Peytsche/ welche du alhie siehst/ vnd die eine Geißel ist der heiligen Buße/ vnnd dich jetzt gar leichtsinnig schlägt/ dir in künfftig dermassen auff zu greiffen/ das du darüber ohne Blut/ ja todt bleiben solst.[100]

Dass der bloße Schiedsspruch Hertzigilds in der *Seelewig* am Ende dennoch, trotz Verzicht auf die Ostentation brachialer Züchtigungsriten, ungleich ›tödlicher‹ Wirkung zeitigt, dass Sinnigunda, auf wundersame Weise »lebendig–tod«, den im Wortsinn härteren Fall erleidet als ihr ›nur‹ sanft durchgepeitscht entlassenes Pendant im *Waldgetichte*, mag einen ersten Hinweis darauf liefern, dass hier eine intensive verdeckte Austauschbeziehung zwischen beiden Texten vorliegt, ein semiotischer Wechselverkehr, der sich nicht in der konfessionellen Ausdifferenzierung eines gemeinsamen Sujets erschöpft, sondern beide sich dadurch destabilisieren lässt, dass – ähnlich wie der Morgensegen das Lied Loaisas in *El celoso extremeño* – der spätere seinen Prätext komplett umzuschreiben versucht. Am deutlichsten vernehmbar wird dieses Einspielen einer zweiten Stimme, die aus der *Seelewig* ins *Waldgetichte* hinübertönt, in jenen Passagen, in denen ein bereits bemerkter Subtext, der Mythos von Narziss und Echo, mitläuft. In einer beinahe Faustischen Versuchsanordnung lauschen wir – der Verführer »Sinn« wartet nur auf seinen Einsatz, die tatterige *puella senex*, »entblöst [...] von aller vorgnügung«[101], auf einen Trip durch die vollfarbig-lustpralle Wald- und Wiesenwelt laden zu dürfen – der Seele Eingangsmonolog, einer Melange aus Melancholie, mystischer Sehnsucht und Eigendünkel:

> Er hat mir gegeben hohen vnnd vnstärblichen verstandt/ mit welchem ich bis in den Himmel hinauff reiche. Er hat mir vornunfft geben/ das böse vom gutten zu vnterscheiden; Auch gewalt mich hie oder dort hinzu wenden: Und damit er mich erst recht groß machte/ gab er mir auch freyen willen/ vndt machte mich allenthalben frey. [...] Er hat mich eine Herscherin gemacht vber alles das/ was die Sonne mit ihren schönen Strahlen erleuchtet; Unndt hat mir allein zu meiner lust geben/ mit meinem hohen vorstandt zubetrachten den Himmel/ die Abgründe vnd all verborgnes vnd von ihm so wunderbar erschaffnes wesen. [...] Ich lasse es aber bey so niedrigen Dingen nit bewenden/ sondern pfleg mich auch von der Erde auff zu heben vnnd gehe von einem Zirckel in den andern/ durch diese weitschweiffige fälder deß Himmels/ vnd erkunde mich seiner vordeckten Edlen geheimnüssen/ vnd sehe worinnen sein vorborgen außfliessen bestehe / vnd wie solches hernach hierniden würcklich wird: Erkenne also in seinem beweglichen fortgehen vndt seinen Lichtern/ die Krafft seines vrtheils vnd seiner ewigen Vorsehung [...] Siehe ich bin über aller gesetzt [...] Aber was wirdts hernach sein / wann mein gedancke sich nicht stillet? Alles das was man auffs höchste achtet/ besietze ich zwar in diesem leben; mein Gemüt aber begiehrig grösserer Dinge/ wirdt hierdurch nicht vorgnügt: Ach das doch mir jemandt etwas gebe/ dahero mein gemütt ruhig bliebe.[102]

Zwar weiß der Sinn ein natürliches Antidot gegen die Symptome der Schwarzgalligkeit, und das hört auf den Namen *curiositas*[103]; was Seele wie

[95] FZGS, IV, 206.
[96] Vgl. Susanne Bauer-Roesch, »Gesangspiel und Gesprächspiel. Georg Philipp Harsdörffers ›Seelewig‹ als erste Operntheorie in deutscher Sprache«, in: Hartmut Laufhütte (Hrsg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, 2 Bde., Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35, Wiesbaden 2000, Bd. 1, 645–664, hier: 653, Anm. 34.
[97] FZGS, IV, 146.
[98] Waldgetichte, Ax^{r-v}.
[99] Waldgetichte, Bix^{v}.
[100] Waldgetichte, Bx^{r}.
[101] Waldgetichte, Aviii^{r}.
[102] Waldgetichte, Av^{v}-Avii^{v}.
[103] Zur frühneuzeitlichen Melancholie-Therapie, die primär auf die Physis zielende Mittel wie laue Bäder, Bewegung an frischer Luft und ausgiebigen Naturkontakt allerdings nur als temporäre, in ihrer Wirksamkeit der ›geistlichen Versorgung‹ nachgeordnete Behandlungsverfahren anerkennt, vgl. Johann Anselm Steiger, *Melancholie, Diätetik und Trost. Konzepte der Melancholie-Therapie im 16. und 17. Jahrhundert*, Heidelberg 1995.

Waldgetichte allerdings verschweigen, ja verschweigen müssen, da es gleichsam dem textuellen Unbewussten zurechnet, das erst die *Seelewig* aus der Zukunft herübermurmelt, ist, dass die Seele hier unwissend an ihrer Metamorphose in jene Blume, »die sich in jhr eygenes Bildnis vorliebet«[104], teilhat: »[W]ie besiehet sich die Einfältige im Brunnen vnd belustiget sich in solcher vorgebligkeit«[105]? Die *Seelewig* antwortet: wie Künsteling, nach Reymunds *clavis* »verstehend« den »Kunstkützel fürwitziger Wissenschaften«[106], der sich in strukturell äquivalenter Position, unmittelbar nach dem Prolog, sieben Jahre Realzeit später – und laut Allegorie in einer ähnlich explosiven Kombination aus Eigenliebe und unstillbarem Mehr-Wollen – als Narziss im »zerfliessende[n] Spiegel«[107] des Flusses betrachtet. »Viel wissen bläset auf«, und das besonders in der »eitele[n] vermeinte[n] Wissenschaft der jungen schwülstigen Leute«[108], kommentiert Vespasian und zielt damit punktgenau vorbei an dem, nach *sensus historicus*, ein simples Naturschauspiel observierenden Hirten, trifft dafür umso sicherer dessen sich allegorisch ›eindeutig‹ selbstbespiegelndes Urbild: die »so jung bey unß zuwohnen [ge]kommen[e]«[109] und nichtsdestoweniger altklug die Freuden und Leiden der Gottesebenbildlichkeit inventarisierende Seele des *Waldgetichtes*.[110] Narziss-Künsteling-Seele – diese bislang nur anhand einer vagen Analogie, dünner struktureller und inhaltlicher Korrespondenzen aufgezeigte Verkettung wird gestützt durch eine zweite, noch weitaus brisantere Reihe, die Echo-Trügewalt-Himmlischen Bräutigam verbindet.

Wo Narziss ist, kann auch Echo nicht weit sein. Und tatsächlich geistert die »vocalis nymphe«[111] gleich mehrfach als Orakel durch die Texte – allerdings wiederum unter einem zwischen beiden Waldgedichten sich ereignenden, frappierenden Austausch der Sprecher, die die *personae* der in Liebe nach ihrem Narziss sich Verzehrenden heimlich vor's Gesicht schieben. Im *Geistlichen Waldgetichte* von 1637 spricht Echo mit der Stimme des Höchsten, die den Sathanischen Zudringlichkeiten schlagkräftig widerstehende Seele (»Troll dich von mir hinweg/ du schlimmes Thier.«[112]) auf dem letzten Wegstück zum himmlischen Altar zu ermutigen:

[104] Waldgetichte, Axii^{r}.
[105] Ebd.
[106] FZGS, IV, 80.
[107] FZGS, IV, 98.
[108] FZGS, IV, 97.
[109] Waldgetichte, Aviii^{r}.
[110] Vgl. Waldgetichte, Av^{v}.
[111] Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht, Reclams Universal-Bibliothek 1360, Stuttgart 1994, III, V. 357.
[112] Waldgetichte, Dvi^{r}.

Seele. Wer bistu/ der du dich gegen mir so mitleidentlich erweisest vnd mir helffen wilst; da ich doch habe gelebt/ wieder alle deß Herren auffm Berge/ gebothe?
Wiederhahl. Bothe.
Seele. Bistu ein Bothe/ so sag mir doch/ wer schickt dich hieher; ists wol etwa derselbe Herr; mein Breutigam/ der König?
Wiederhahl. König.
Seele. Der König; mein Breutgamb?
Wiederhahl. Breutgam.[113]

Der »Bothe« aus dem »Gebothe« in der *Seelewig* operiert dagegen in nicht ganz so heiligem Auftrag. Hier ist es nämlich Trügewalt, der – verborgen und in künstlich erhöhter Tonlage – die angemaßte Selbstobjektivation der Stimme in ihrer prophetischen Qualität sich zunutze macht, die Seele statt auf den mystischen Gipfel schlussendlich in jenen Busch zu führen, in dem er Lauerstellung bezogen hat. Die Demaskierung der göttlichen Auditionen enthüllt das Echo-Spektakel so als selbstgemachten Budenzauber: Wie es in den (Trüge-)Wald hineinruft, so schallt es auch heraus. Spätestens jetzt wird der Kontrafaktur-Charakter[114] der *Seelewig* unverkennbar. Die sich in den Niederungen des Bukolischen offenbarende Transzendenz muss in den Prinzipien ihrer Hypostasierung erschüttert hervorgehen, wo das Wort Gottes sich jederzeit als eigennützige Ansage eines verkappten Falschspielers entpuppen kann. Sequenziert man die Handlung der *Seelewig* von der Echo-Umbesetzung aus neu, so wird die zweite Hälfte des dritten Aktes – nun nicht mehr den ›zweiten Cursus‹ des Prätextes nachbildend – entzifferbar als bissige Kontrafaktur der *unio mystica*. Keineswegs sind es »die frohmen vnnd heyligen Frawen«[115], nämlich die katholischen Werke der Barmherzigkeit – Gebet, »Abbruch« (i.e. Umkehr) und Almosen –, »welche den weg der zum Herren führet/ zeigen« und die ihres Sinnes ledige Seele für eine Sondervorstellung im himmlischen Lichtspielhaus entblättern: Vielmehr simulieren die drei Hirten Reichimuth, Ehrelob und Ober-Trickster Künsteling den Sündenerlass zuerst als manipuliertes Abzählspiel, um daraufhin ihr gutgläubiges Opfer nicht etwa »mit klaren Augen d[es] Licht[s] der grossen Sonne die der andern Sonne/ jhren Schein vnnd umblauff giebt«[116], ansichtig werden zu lassen, sondern die Scheinwerfer in der Hütte des Herrn umstandslos auszuknipsen, auf dass der Teufel Trügewalt jählings ärger aus der Kiste schnipse.[117]

[113] Waldgetichte, Dvi^{v}.
[114] Dass es sich um »plus qu'une simple traduction, une véritable recréation« (Brugière-Zeiß [Anm. 1], 253) handele, nimmt dem durchaus aggressiven Verhältnis, das die *Seelewig* zu ihrem Prätext unterhält, unnötigerweise die Spitze, indem es den konsequenten Vorzeichenwechsel durch diese und ähnliche ›Ersetzungen‹ unterschlägt.
[115] Waldgetichte, Dx^{r}.
[116] Waldgetichte, Ev^{r}.
[117] Selbstverständlich verhandelt die textuelle Oberfläche die parodierte *via mystica* in Bildern ›irdischer Liebe‹ (vgl. etwa den blinden Cupido und die Kommentare

Solch subversives Übereinanderkopieren, das sich noch an einer Reihe weiterer Stellen nachweisen ließe[118], gehorcht den Verzerrungsmechanismen des »zerfliessende[n] Spiegel[s]«[119]. Die Operation der spiegelverkehrten Abbildung, die die Setzungen des *Waldgetichtes* durch ihre ›widersinnige‹ *Er*setzung nachträglich ambiguiert, basiert daher nicht auf einem festen Set an ›Gegenentwürfen‹. ›Beharrte‹ der Spiegel, wäre die – obgleich ›verkehrte‹ – Seele auch darin noch zu fixieren, und das heißt: zu retten oder zu verdammen, die Autoexegese des *Waldgetichtes* allein um eine alternative Allegorese zu ergänzen. Die fließende Textur der *Seelewig* indes gleitet unter ihrem Vorbild dahin, verzerrt

der Gesprächspieler). Doch zum einen verweist die zu »stürtzen[de]« »Sorgen=Plage« (FZGS, IV, 184) auf die »so häufige Sünde« (ebd., 156) der in den goldenen Tand der Welt gekleideten Seele, die hier – statt auf dem Weg nach oben – durch das Spiel ›befreit‹ werden soll (in der Vorlage folgt die zweite Versenkung in ›Weltliches‹ dagegen gerade dem plötzlichen, sinnverführenden Reiz der »Irrdischen Schönheit«, nicht bewusster Irreführung und dem Versprechen auf Ausräumen der Sünden-Sorgen), zum anderen wiederholt die Terminologie Sinnigundas (»Hier ist das zarte Band/ das dein Gesicht verblend« [ebd., 187]) exakt den Umschlag zwischen Blindheit und mystischer Schau. Nur dass eben nicht der strahlende Bräutigam, sondern der täuschungsmächtige Trügewalt als Preis der *revelatio* winkt. Das plötzliche Eingreifen Gwissuldas und Hertzigilds fungiert, so gesehen, als Bewahrung *sola gratia* vor dem ›Blindkauf‹ der *unio*. Das »Licht der grossen Sonne« bewirkt einzig, dass der zum mystischen Ikarus-Flug ansetzenden Seele die Flügel schmelzen (»Der guldnen Sonnen Liecht | Geflügel mir gebricht« [ebd., 193]), während die Partitur die Verschiebung der *unio* in den Irrealis erst recht expliziert: »Ach daß ich Flügel hätt der güldnen Morgenröht/ mich Himmel an zu schwingen!« (ebd., 658). Liest man diese Verse indes als Anspielung auf Psalm 139, trägt der kräftige Flügelschlag nicht einmal »gen Himmel«, sondern entpuppt sich (wiederum den Prätext kontrafazierend) als vergeblicher Fluchtversuch vor der Allwissenheit des Herrn: »Neme ich flügel der Morgenröte / Vnd bliebe am eussersten Meer. / So würde mich doch deine Hand da selbs füren / Vnd deine Rechte mich halten.« (Ps 139, 9–10)

[118] Besonders augenfällig ist hier die Umkehr der ›Belauschungsszene‹: In der *Seelewig* verfolgen Gwissulda und Hertzigild versteckt die Gabenstunde der Hirten, im *Waldgetichte*, spiegelverkehrt, Welt und Sinn die mit allen Höllenqualen aufwartende Predigt der »Forchte Gottes«. Weiterhin würden einzelne Motive – vor allem Sonne, (Lebens-)Fluss und Schlaf –, anhand derer die Texte in intensivsten Austausch treten, eine eingehendere Untersuchung lohnen.

[119] Die bis ins Versmaß hinabreichende Implementierung von Spiegelstrukturen in der *Seelewig* analysiert minutiös Judith Aikin (Judith P. Aikin, »Narcissus and Echo. A Mythological Subtext in Harsdörffer's Operatic Allegory ›Seelewig‹ [1644]«, *Music & Letters* 72 [1991], 359–371). Allerdings verlegt die hier vorgeschlagene Lektüre die Spiegelachse zwischen Prätext und *Seelewig* und betrachtet das ›Spiegelkabinett‹ nicht lediglich als Indiz für den Subtext um Narziss und Echo. Aikin kann nicht erklären, warum der mythologische Subtext für die *Seelewig* von Relevanz sein soll, welche Funktion er erfüllt. Dies wird allerdings sehr wohl möglich, wenn man ihn als *eine* Instantiierung einer abstrakteren Spiegelstruktur begreift, die – in diesem (aber auch nur in diesem) Punkt analog dem Brennspiegel – die dogmatische Allegorese des Prätextes zerstört.

es bis zur Unkenntlichkeit und verführt mit ihren narrativen Inkohärenzen die Gesprächsrunde gerade deshalb zu den aufgezeigten Widersprüchen, weil diese sich darauf versteift, in der flirrenden *imago* das Urbild zu dechiffrieren. Auf diese Weise kann Reymund schließlich sogar seiner Rolle als »des Reyens Mund«[120] gerecht werden – allerdings als anderer ›Reyen‹ Mund, derjenigen des *Waldgetichtes* nämlich, deren soteriologische Imperative[121] in seinen unmissverständlichen Programmansagen nachklingen. Als Zersetzung der allegorischen Lesart ihres Prätextes muss die *Seelewig* jedoch notwendig inkonsistent sein: Einerseits darauf verpflichtet, als Spiegel zu funktionieren, darf sie sich nicht völlig von der plakativen allegorischen Schaustellung ihrer Vorlage lösen, darf im *sensus historicus* keinen kohärenten ›Werkcharakter‹ annehmen, der die Allegorese erübrigte und die Nabelschnur zum *Waldgetichte* kappte. Andererseits kann sie genausowenig ihre stimmige Decodierung als Allegorie zulassen, jetzt, wo Text und Exegese nebeneinander herlaufen, wo weder katholische Heilslehre noch die Legion der Mystiker für die ›Wahrheit‹ der Allegorese einstehen, sondern nur allzu menschliche Gesprächspieler. Sie muss als Spiegel zerfließen und das Eingehen der narzisstischen Seele in jenen Ort, an den die Seele, *diese* Seele, eben weichen soll – Seelewig –, beständig aufschieben. So wäre die *Seelewig* die Geschichte einer Nicht-Inkarnation, das experimentelle Offenhalten einer vakanten Stelle, wie die erste und letzte Ersetzung, diejenige von Prolog und Epilog, es nahelegen. Der vorübergehende *descensus* der »Liebe Gottes«, in Szene gesetzt als rechtfertigungsbedürftige Fleischwerdung und von Beginn an im Zeichen des Seelenheils[122], wird konterkariert durch die Freisetzung, den *ascensus*, einer allein auf ihre Funktionalisierung achthabenden »Music«, einer Musik überdies, die – wie bereits erwähnt – Seele zu *sein* beansprucht, nun nur noch dem Lobpreis eines *deus absconditus* verpflichtet[123], die *Waldgetichte*-Antinomie von »Liebe Gottes« und »Irrdischer Liebe«[124] als zwei

[120] FZGS, IV, 319.

[121] »Gehn Himmel/ gen Himmel | Richtet all ewer tritt : | Flieht der Welt getimmel; | Saumpt euch hienieden nitt«. (Waldgetichte, Biii^{v})

[122] »So dann nu jemanden dieses mein Erscheinen vnd vmbschweiffen wundert/ So wisse Er: Das ich in solcher Kleidung vnd Mannier gehe/ zu sehen vnd zu suchen/ ob ich etwa in dieser Trüghafftigen/ bösen/ vnd mit lauter Koth vnd vnsauberkeit angefülten Welt/ finden möcht ein Gespur oder Pfadt eines armen verjrreten Schäffleins.« (Waldgetichte, Aiii^{r})

[123] Die Lobpreis-Funktion der Musik taucht auch im *Waldgetichte* an signifikanter Stelle auf – als genuine Erfahrung der *sponsa dei*, zu der die Gnade Gottes auf dem Berge spricht: »[H]örestu die Himmlische Harmoney vnnd Music? Siehe/ wie leuchtet die Königliche wohnung. [...] Es singen die Heiligen Gottes/ wie auch die lieben Engel/ Ehre vndt preys jhrem ewigen Schöpfer/ der sie so seeliget.« (Waldgetichte, Eiv^{v}) Bezeichnend auch hier, dass es in der *Seelewig* keiner mystischen *tour de force* bedarf, die »Himmlische Harmoney« zu hören.

[124] »Ach höchster HERR/ ich hab gejrret; Dann wo du bist kan ich nit sein. Siehe ich weiche gleich.« (Waldgetichte, Aiv^{v}-Av^{r})

Weisen ihrer eigenen ›Instrumentalisierung‹ absorbierend. Wie hier der Heilsaspekt und mit ihm die heilsbedürftige Seele als *movens* der Handlung getilgt werden, Soteriologie einem Mini-Paragone weicht, so verkehrt der Epilog das *ad spectatores* gerichtete Heilsversprechen, »die Thür deß Himmels offen«[125] zu finden, sofern man sich nur willig vom »Gutt Begehren« in der *imitatio sponsae* den Berg hinan leiten lasse, in einen merkwürdig diesseitigen wie selbstbezüglichen Aufruf:

> Hat das liebliche Sing= und Reimgebände
> meiner Schwesteren Kunstprob/ euch gefallen/
> so laß Seelewig Lobgeschrey erschallen/
> sagt uns gute Nacht/ schlaget in die Hände![126]

Nicht nur fällt dieser Appell – gelinde gesagt – syntaktisch waghalsig aus: Wer lobt hier wen? Der Charakter in einer furiosen Metalepse, seine eigene Künstlichkeit skandierend, das Stück, dessen Bestandteil er ist (›So laß, Seelewig, Lobgeschrey erschallen!‹) oder das Publikum, in Verschiebung des frommen Lobpreises nun plötzlich der »Schwesteren Kunstprob« (›So laßt, [der] Seelewig [euer] Lobgeschrey erschallen!‹)? Provokanter- wie verdeckterweise verewigen die als »Kunstprob« ausgestellten, eigens für den kurzen Epilog per Drehbühne aufgefahrenen Relikte des Heidentums gerade jenen *locus terriblis*, an dem die »glückseelige Seele« niemals wird sein können: die Altäre Sathans. Klagt doch im *Waldgetichte* an der einzigen manifest auf ein heidnisch-antikes Szenario referierenden – und daher klar dem Epilog-Schauplatz entsprechenden – Stelle der sich geschlagen gebende Teufel:

> Itzt schimpft vndt verstöst mich die ebene Seele/ vnd kan ich mich nicht rechen wie ich gern wolte/ dann nach dem der Obriste Hirtte vom hohen Berge Olympo ist herab gestiegen/ vnd hat meine Bildnisse/ wie auch der meinen Altare vnd Tempel abgeworffen vnd zurschmettert/ ist mir meine Krafft gantz benommen/ vnd bleib ich also schwach vnd überwunden.[127]

Nur gut, dass uns die »Mahlkunst« zum ›Beschluss‹ der *Seelewig* den infernalischen Nachlass noch »behaglich schön hier vor Augen«[128] stellt. Mag sein, womöglich als ewigwährendes Monument des triumphalen Sieges unseres »Obriste[n] Hirtte[n]«, in jedem Fall aber als schärfster denkbarer Kontrapunkt zu den weit geöffneten Himmelstoren des *Waldgetichtes*. Und dass man hier, in der verblichenen Residenz des Höllenfürsten, die gewichene Seele vergeblich suchen wird, versteht sich. Kehrt man noch einmal zurück zur Leitfrage, welche Seele nach all dem eigentlich noch durch *Seelewig* zieht, so blickt man zwar, ein wenig ratlos, auf unchristliche Gemäuer, folgt brüchigen Handlungen und

[125] Waldgetichte, Ev^{v}.
[126] FZGS, IV, 204.
[127] Waldgetichte, Dxii^{v}-Ei^{r}.
[128] FZGS, IV, 203.

lauscht ›sinnwidrigen‹ Opern, die Antwort indes liegt wahrscheinlich näher als gedacht: Bleibt auch nicht viel vom mystischen *ascensus* der Gottesbraut – und ganz sicher keine christliche Seele –, so vernimmt man doch am Ende noch, dumpf und diesseitig, die »Himmlische Harmoney« der Musik, eine textuelle Leiche ›beseelend‹, als »der Echo oder Wiederhall der himmlischen Freuden«[129]. Muss in einem Spiel, das sich bis zur Selbstzerstörung an seinem Prätext abarbeitet, nicht die, »ohne welche es ein todes Werk ist«[130], den Ton angeben? Wäre das nicht wörtlicher zu nehmen als bislang angenommen?

[129] FZGS, IV, 91.
[130] FZGS, IV, 43.