

Zur Bedeutung der Andachtstexte im Werk von Heinrich Schütz

von

WALTER BLANKENBURG

Von jeher hat in der Schütz-Forschung der breite Raum, den in Schütz' opus 4, den lateinischen *Cantiones sacrae* von 1625, mittelalterliche Andachtstexte einnehmen, besondere Beachtung gefunden, beanspruchen diese doch darin – abgesehen von vertonten Tischgebeten am Ende der Sammlung – genau die Hälfte des Werkes neben zehn biblischen Vorlagen (sieben Psalmtexten, je einem Text aus dem Hohenlied, dem Johannes-Evangelium und dem liturgischen Repertoire)¹. Obwohl dieses Texteverhältnis im Gesamtschaffen von Schütz einmalig ist, so ist doch bisher der Erscheinung zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden, daß Schütz auch in anderen Werken Andachtstexte vertont hat; zu diesen sind auch die dem Hohenlied entnommenen zuzurechnen, da dieses alttestamentliche Buch als Zeugnis der Jesusliebe verstanden wurde². Es sei daher zunächst eine Übersicht über die betreffenden Stücke aus weiteren Werken von Schütz geboten.

Den *Cantiones sacrae* wahrscheinlich bereits vorangegangen ist die Parodiemotette *Jesu dulcissime* (Parodie von Giovanni Gabrielis Motette *O Jesu Christe*), für die die Textherkunft noch nicht ermittelt werden konnte³. In dem lateinischen, 1629 in Venedig erschienenen I. Teil der *Symphoniae sacrae* sind sieben von insgesamt zwanzig Stücken, also mehr als ein Drittel, über Verse aus dem Hohenlied komponiert. Aus späteren Werken sind folgende Stücke zu nennen:

Teil I der *Kleinen geistlichen Konzerte* (1636)

O süßer, o freundlicher (SWV 286)

Siehe, mein Fürsprecher ist im Himmel (SWV 304)

Teil II der *Kleinen geistlichen Konzerte* (1639)

Was hast du verwirkt (SWV 307)

O Jesu, nomen dulce (SWV 308)

O misericordissime Jesu (SWV 309)

Bone Jesu, verbum Patris (SWV 313)

Die Seele Christi heilige mich (SWV 325)

Quemadmodum desiderat cervus (SWV 336)

Aufer immensam, Deus, aufer iram (SWV 337)

1 Vgl. die Zusammenfassung des bisher Bekannten auf S. 26f. des SWV.

2 Ob in diesem Sinne auch die erst neuerdings von Wolfram Steude im Pfarrarchiv von Bibra (Thüringen) aufgefundene achttimmig-doppelchörige Komposition *Stehe auf, meine Freundin* (SWV 498) zu verstehen ist oder ob sie als Hochzeitsmusik entstand, konnte bisher nicht geklärt werden; vgl. das Vorwort der von Wolfram Steude besorgten Erstausgabe (Leipzig 1972).

3 Vgl. Werner Breig, *Heinrich Schütz' Parodiemotette „Jesu dulcissime“*, in: *Convivium musicorum – Festschrift Wolfgang Boetticher zum 60. Geburtstag*, Berlin 1974, S. 13–24 (speziell S. 24).

Teil III der *Symphoniae sacrae* (1650)

O süßer Jesu Christ, wer an dich recht gedenket (SWV 405)

O Jesu süß, wer dein gedenkt (SWV 406)

Zwölf geistliche Gesänge (1656)

O süßer Jesu Christ, wer an dich recht gedenket (SWV 427)

Diese Aufstellung ist zu ergänzen durch folgende Einzelwerke:

Ich beschwöre euch, ihr Töchter (SWV 339)

O du allersüßester und liebster Herr Jesu (SWV 340)

Jesu dulcissime (SWV deest).

Obwohl so gewichtige Werksammlungen wie Teil II der *Symphoniae sacrae* (1647) und die *Geistliche Chormusik* (1648) in der vorstehenden Übersicht nicht vertreten sind und somit für unser Thema nichts erbringen, zeigt sich doch andererseits, daß Schütz' Verwendung von Andachtstexten keineswegs auf die *Cantiones sacrae* beschränkt geblieben ist. Abgesehen von der Bedeutung des Hohenliedes in den *Symphoniae sacrae* I, die sich offensichtlich aus der Entstehung der Sammlung in Italien erklärt, wo Schütz die in Deutschland erschienenen Andachtsbücher sicherlich nicht zur Verfügung standen, andererseits aber Hohelied-Vertonungen bereits eine Tradition hatten, haben Meditationstexte in den *Kleinen geistlichen Konzerten*, vor allem in deren II. Teil, noch einmal ein besonderes Gewicht erhalten, nicht nur zahlenmäßig, sondern mehr noch durch die Verwendung deutscher Übersetzungen von mittelalterlichen Gebeten. Aber auch mit diesen Sammlungen aus Schütz' mittlerer Lebenszeit ist sein Rückgriff auf Andachtstexte – trotz des Verzichts auf sie in den genannten Sammlungen von 1647 und 1648 – noch nicht abgeschlossen. Neben den aufgeführten Einzelwerken, von denen in SWV 339 Verse aus dem Hohenlied verwendet sind, bei SWV 340 es sich nach Werner Bittings Angabe im SWV um ein „kompiliertes Gebet, teils als deutsche Übersetzung von SWV 309“ aus den *Kleinen geistlichen Konzerten* (Teil II) handelt und bei *Jesu dulcissime* die Herkunft des Textes noch nicht ermittelt ist, enthalten Teil III der *Symphoniae sacrae* und die *Zwölf geistlichen Gesänge* noch drei Kompositionen über deutsche Fassungen des berühmten *Jubilus Sancti Bernhardi de Nomine Jesu*. Damit aber zieht sich Schütz' Beschäftigung mit Gebets- und Meditationstexten bis in den Beginn des achten Jahrzehnts seines Lebens, wobei obendrein noch mit Verlusten gerechnet werden muß. Wenn daher Hans Joachim Moser von den beiden Stücken in Teil I der *Kleinen geistlichen Konzerte*, deren Texte auf die *Meditationes Divi Augustini* zurückgehen, sagt, daß sie „stofflich eine schmale Brücke zu den *Cantiones sacrae* zurück[schlagen]“⁴, so ist damit zu wenig gesagt, zumal da Schütz jetzt zu deutschen Übertragungen mittelalterlicher Gebetstexte übergeht. Für die *Kleinen geistlichen Konzerte* II stellt Moser in Anbetracht der Verwendung von „drei Evangelien und vier Episteln“ zwar zutreffend „eine nicht unwichtige Wendung stärker zu den neutestamentlichen Perikopen hin“ fest, vermerkt jedoch nicht, daß in dieser Sammlung eine ebenso große Zahl von Bearbeitungen mittelalterlicher Andachtstexte enthalten ist⁵.

⁴ Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk*, Kassel ²/1954, S. 434.

⁵ Ebenda; auch Otto Brodde (s. Anm. 14) ist an dieser bemerkenswerten Tatsache vorübergegangen.

Unsere bisherigen Ausführungen mögen gezeigt haben, daß es sich bei unserem Thema doch offenbar um eine wesentlich umfassendere Seite von Schütz' Schaffen handelt, als bisher erkannt worden ist: ein Tatbestand, dem nicht nur im Zusammenhang mit den *Cantiones sacrae* Aufmerksamkeit geschenkt werden darf. Dabei ergeben sich zugleich verschiedene, bisher nicht hinreichend geklärte Fragen. Die erste, grundlegende lautet: Wie ist Schütz überhaupt mit den betreffenden Texten in Berührung gekommen? Daß hierbei der aus protestantischer österreichischer Familie stammende, jedoch zur katholischen Kirche übergetretene Fürst Johann Ulrich von Eggenberg, den Schütz anlässlich des Besuches von Kaiser Ferdinand II. beim kurfürstlichen Hof in Dresden im Jahre 1617 kennengelernt hatte und dem er sein opus 4 widmete, eine Rolle gespielt hat, wie gelegentlich gemeint wurde, ist ganz unwahrscheinlich; denn dieser war ein Weltmann, dessen Konversion offenbar keine tieferen Gründe gehabt hat. Bemerkenswerter ist das, was Moser zu Schütz' Teilnahme an der Huldigung der schlesischen Stände vor Kurfürst Johann Georg I., die in Breslau vom 5. bis 14. Oktober 1621 stattfand, sagt: „Für seine innere Entwicklung dürfte diese Berührung mit Schlesien nicht unwichtig geworden sein; ob er den in Bunzlau lebenden Opitz schon kennengelernt, steht dahin – aber die eigentümlich mystische Frömmigkeitsrichtung der *Cantiones sacrae* von 1625 ist spezifisch schlesisch gefärbt und mag ihm bei dieser Gelegenheit besonders eindrucksvoll entgegengetreten sein“⁶. So wichtig dieser Hinweis ist – auch eine innere Nähe Schütz' zu Jakob Böhme hat Moser festgestellt⁷ –, so sind doch die vermuteten Zusammenhänge zu unbestimmt, um die Menge der von ihm bearbeiteten Andachtstexte voll erklären zu können. Es ist daher vor allem die Frage nach den von Schütz dabei benutzten Textquellen zu stellen und zu erforschen, wie diese in seine Hände gelangt sein können.

Für die *Cantiones sacrae* hat Anna Amalie Abert die zuerst im Jahre 1553 in Frankfurt a. d. Oder erschienenen *Precandi formulae piae et selectae, ex veterum Ecclesiae sanctorum doctorum scriptis* von Andreas Musculus als Textgrundlage ermittelt und nach der Ausgabe von 1571 eingehende Vergleiche durchgeführt⁸. Bekanntlich hat Musculus für sein Werk drei mittelalterliche, pseudoaugustinische Schriften benutzt, und zwar die auf Anselm von Canterbury (gest. 1109) zurückgehenden *Meditationes Divi Augustini*, die *Soliloquia* [...], deren Ursprung in den Werken von Hugo von St. Victor (gest. 1141) liegt, und das aus Hohelied-Predigten des Bernhard von Clairvaux hervorgegangene *Manuale* [...]. Nun haben aber Anna Amalie Abert und auch Hans Joachim Moser bereits festgestellt, daß die Texte der *Cantiones sacrae* an manchen Stellen von der Vorlage abweichen. Gottfried Grote, der Herausgeber der Werksammlung in der *Neuen Schütz-Ausgabe*, sagt zu Schützens Verfahren: „Zunächst kürzte er, wählte hier nur Ausschnitte, fügte dort Entlegenes zusammen. Darüber hinaus formte er auch um, sogar bei den Bibelstellen. Er nahm Umstellungen vor, um deutlicher und eindrucksvoller zu gliedern (XVI) oder um besserer Diktion der musikalischen Motive willen (XVI), änderte

6 Moser, a. a. O., S. 101f.

7 Moser, a. a. O., S. 5.

8 Die späteren Ausgaben erhielten den Titel *Precationes ex veteribus orthodoxis doctoribus; Ex ecclesiae Hymnis et cantibus; Ex psalmis denique Davidis collectae. Et nunc recens recognitae et auctae per Andream Musculum D.* (zitiert nach der Ausgabe Leipzig 1573). Vgl. Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz*, Wolfenbüttel 1935, S. 2f., Anm. 4.

„soror mea sponsa“ in „filia carissima“ (XII) [...]. In dem bedeutenden zweiteiligen Werk XXIV–XXV wird durch die Änderungen eine über die „Meditation“ hinausgehende mystische Schau erreicht“⁹. Grote nimmt als selbstverständlich an (und befindet sich dabei in Übereinstimmung mit der bisherigen Forschung), daß die Abweichungen ausnahmslos auf Schützsche Eingriffe in die Vorlage zurückgehen. Er kann damit in vielen Fällen recht haben; aber muß dies allgemein gelten? Sollte hier nicht der bisher nicht ermittelte Text der *Cantio sacra XVIII Turbabor, sed non perturbabor*, der einzige, der sich nicht bei Musculus findet¹⁰, zur Vorsicht mahnen?

Bisher ist u. E. nirgendwo die Frage aufgeworfen worden, auf welchem Wege Schütz die Sammlung von Musculus in die Hand bekommen bzw. um welche Ausgabe es sich dabei gehandelt hat. Moser scheint es für möglich gehalten zu haben, daß Schütz in Breslau auf dieses Werk aufmerksam geworden ist. Ausgeschlossen ist dies nicht; es kann jedoch nur als eine von mehreren Möglichkeiten angesehen werden. Ist vielleicht in Schütz' Dresdner Umgebung ein Theologe gewesen, der ihn in die besondere religiöse Welt der damaligen Erbauungsliteratur eingeführt hat? Dieser Frage wäre auf alle Fälle nachzugehen, wenn wir die betreffenden Zusammenhänge genauer ergründen wollen. Daß hierbei der langjährige, charakterlich aber fragwürdige Oberhofprediger Mathias Hoe von Hoeneck, der in Wien von Jesuiten erzogen worden war, als Vermittler tätig gewesen ist, erscheint schwer vorstellbar. Welches Anliegen und welchen Zweck verband Schütz überhaupt mit der Hinwendung zu mystischen Andachtstexten, speziell bei den *Cantiones sacrae*? Waren diese als geistliche Kammermusik gemeint, wie zumeist angenommen wird, und waren sie demzufolge Auftragswerke, oder sind sie, wenigstens was die Wahl der Texte betrifft, aus freier künstlerischer Entscheidung entstanden?

Was hat Schütz an den Gebetstexten angezogen? War es die Möglichkeit, bei ihrer musikalischen Bearbeitung zu einer affektbetonten, gegebenenfalls dramatischen Entfaltung zu gelangen? Oder war es die Wärme einer empfindungsvollen, subjektivistischen Frömmigkeit? Man geht nicht fehl, wenn man antwortet: Es war beides im innigsten Verein miteinander. Aber es sei die Frage wiederholt: Wie kam Schütz in dieses Fahrwasser, das ihn in die Bahn einer einzigartigen Stellung in der Musikgeschichte seiner Zeit lenkte?

Allgemein sei hierzu folgendes gesagt: Der 1982 verstorbene Marburger Kirchenhistoriker Winfried Zeller, der die protestantische Kirchenmusik in seine Forschungen mit einbezogen hat, kennzeichnete die kirchengeschichtliche Situation um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert folgendermaßen: „Es ist eine geschichtlich nicht außer acht zu lassende Tatsache, daß das Reformationsjahrhundert während seines letzten Drittels in eine umfassende Frömmigkeitskrise ausmündet. Diese ist um so tiefgreifender gewesen, als sie mit einer allgemeinen geistigen Krise Hand in Hand ging, deren Ausstrahlungen bis in die Kirchenmusik hinüberreichen. Im Grunde ist es die Krise der dritten nachreformatorischen Generation. Ihr sind die tiefen religiösen Erlebnisse und theologischen Erkenntnisse der Reformatoren nicht mehr selbst errungene und selbst gedachte Wahrheit gewesen. Ihr ist die Reformation mit ihrer Verkündigung vielmehr eine im

⁹ NSA 8, S. IX; die römischen Ziffern beziehen sich auf einzelne Stücke der Sammlung.

¹⁰ Vgl. Abert, a. a. O., und NSA 8, S. 137.

Grunde fertige und damit selbstverständliche Größe. Im allgemeinen zweifelt man keineswegs grundsätzlich an der protestantischen Position. Aber man ist unsicher, ob und wie einem die kirchlich verkündigte Wahrheit zueigen werden könne. Das ist der Frömmigkeitsgeschichtliche Befund, von dem jedes Verstehen des 17. Jahrhunderts abhängt¹¹. Diese Krise hat aber eine Frömmigkeitsbewegung mit einer weit um sich greifenden Gebets- und Andachtsliteratur hervorgerufen, in deren Bereich Musculus mit den verschiedenen Auflagen der *Precationes* lediglich den Anfang bildete. Mindestens im gleichen Maße einflußreich wie er war der Schlesier Martin Moller, der als einer der bedeutendsten Erbauungsschriftsteller seiner Zeit galt. Mit seinen *Meditationes sanctorum patrum* (Görlitz 1584 und 1591) vermittelte er nun auch Übersetzungen mittelalterlicher Gebetstexte. In den gleichen Zusammenhang gehört eine so bedeutende Gestalt wie Philipp Nicolai, der mit seinem *Freudenspiegel des ewigen Lebens* (Frankfurt 1599, danach etwa 15 weitere Auflagen), der Originalquelle von Text und Weise der unvergleichlichen Lieder *Wie schön leuchtet der Morgenstern* und *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, seinerseits ein weitreichendes Wirkungsfeld hatte. Wie sehr es sich bei alledem zugleich um eine überkonfessionelle Bewegung gehandelt hat¹², zeigen neben den in Anmerkung 8 genannten Namen die *Drey Bücher des H. Augustini / Welch zu Latein Meditationes, Soliloquia und Manuale genennet* des Katholiken Johannes Schwayger, wobei es sich, wie bei Moller, um Übersetzungen handelt, die ihrerseits in mehreren Auflagen erschienen sind¹³. Eine annähernde Vorstellung von der Fülle privater Erbauungsliteratur, die seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis über die Jahrhundertwende hinweg veröffentlicht wurde, vermitteln – trotz unvermeidlicher Unvollständigkeit – die für unseren Zusammenhang unentbehrlichen *Forschungen zur evangelischen Gebetsliteratur* von Paul Althaus d. Ä.¹⁴, auf die bereits Anna Amalie Abert hingewiesen hat. Es muß mit Nachdruck betont werden, daß es sich bei den zahllosen Ausgaben von Gebetsliteratur vor und nach 1600 niemals um wissenschaftliche Sammlungen handelt, sondern stets um Andachtsbücher für den täglichen persönlichen Gebrauch, die man sich zweifellos allein für diesen Zweck beschaffte.

Es kann nun gar kein Zweifel sein, daß Schütz' *Cantiones sacrae* und auch seine späteren Kompositionen über Andachtstexte aus der Frömmigkeitsbewegung seiner Zeit hervorgegangen sind. Anders ist der – jedenfalls verhältnismäßig – breite Raum, den solche Texte in seinem Gesamtwerk einnehmen, nicht zu verstehen. Daraus ergibt sich freilich für die Schütz-Forschung in Anbetracht der außerordentlichen Menge von

11 Winfried Zeller, *Theologie und Frömmigkeit – Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Bernd Jaspert, Marburg 1971, S. 85 und 86. Dieser Text erschien zuerst als Einleitung zu: *Der Protestantismus des 17. Jahrhunderts*, hrsg. von Winfried Zeller (= *Klassiker des Protestantismus*, Bd. 5), Bremen 1962.

12 Hans Eppstein sagt in seinem Buch *Heinrich Schütz* (Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 85) zur erwähnten Widmung der *Cantiones sacrae*: „Durch diese Zueignung wollte er wohl den überkonfessionellen Charakter des Werkes besonders unterstreichen.“ Und Alfred Einstein schrieb in seinem Essay *Heinrich Schütz* (Kassel 1928, S. 25; Wiederabdruck in: A. E., *Von Schütz bis Hindemith – Essays über Musik und Musiker*, Zürich 1957, S. 17): „Man fragt sich vergebens, welchem kirchlichen Zweck ein so reines Künstlerwerk gedient haben kann: es ist nicht nur nicht kirchlich, sondern steht ganz eigentümlich zwischen den Konfessionen.“

13 Da Schwaygers Ausgabe auch Noten enthält, ist sie auch in DKL aufgeführt, wo für die Zeit von 1571 bis 1608 fünf Auflagen nachgewiesen werden.

14 Gütersloh 1927, Nachdruck Hildesheim 1966. Zur Frömmigkeitsbewegung jener Zeit vgl. auch Otto Brodde, *Heinrich Schütz – Weg und Werk*, Kassel und München 2/1979, S. 86ff.

zeitgenössischen Andachtsbüchern die große Schwierigkeit einer völlig sicheren Quellenermittlung. Erst wenn diese Aufgabe eindeutig erfüllt ist, läßt sich Sicheres über Schütz' eventuelle Eingriffe in seine Vorlagen feststellen. Im Unterschied zu Bach wissen wir leider nichts über seine persönliche Bibliothek. Daß jedoch ein so gebildeter Komponist wie Schütz eine solche besessen hat und daß darin zeitgemäß-aktuelle Erbauungsliteratur vertreten war, muß man als selbstverständlich annehmen¹⁵. Dabei wird es sich in erster Linie um Werke von Musculus, Moller und Schwayger gehandelt haben, die später sicherlich noch durch Johann Arndts *Vier Bücher vom wahren Christentum* und das *Paradiesgärtlein* ergänzt worden sind. Die Frage aber, wie diese verschiedenen Werke in Schütz' Hände gelangt sein mögen, verliert bis zu einem gewissen Grade an Bedeutung, wenn man sich die außerordentliche Verbreitung dieser in zahlreichen Drucken veröffentlichten Literatur zu seiner Zeit vergegenwärtigt. Sie gehörte mit Sicherheit in ein Haus wie das des Dresdener Hofkapellmeisters, so wie es ein Jahrhundert später bei dem Leipziger Thomaskantor Johann Sebastian Bach mit entsprechenden Werken nachweislich der Fall gewesen ist. Dennoch wüßte man gern, ob es in Schütz' Dresdener Umkreis Persönlichkeiten gegeben hat, bei denen er der affektbetonten, innigen Frömmigkeit lebendig begegnet ist, wie sie manche seiner Kompositionen atmen.

Vorstellen kann man sich nun aber gut, daß Schütz von der glühenden Intensität und Inbrunst solcher Frömmigkeit, wie sie die *Cantiones sacrae* widerspiegeln, nie wieder völlig losgekommen ist, auch wenn er beim Älterwerden abgeklärter und nüchterner wurde. Dennoch hat jene Frömmigkeit in den *Kleinen geistlichen Konzerten*, vor allem in deren II. Teil, noch einmal einen starken Niederschlag gefunden. Das zeigt sich jetzt besonders durch die Verwendung deutscher Übertragungen mittelalterlicher Gebetstexte, ist doch Schütz' musikalisches Ausdrucksvermögen erst in Verbindung mit seiner Muttersprache zur vollen Entfaltung gelangt. Bei dem Konzert *O süßer, o freundlicher, o gütiger Herr Jesu Christe* (SWV 285), nach einer Übertragung Mollers von Nr. VI aus dem 14. Kapitel des *Manuale Augustini*, ist die Feststellung aufschlußreich, daß Schütz lediglich den ersten, zweiten und vierten Abschnitt unter Auslassung des dritten mit dem Text „Weil ich aber noch in diesem gebrechlichen Leibe wohne / so halte ich mich an deinen Trost ohne unterlas / und stille meine Seele mit der Hoffnung deiner Freuden / darauff ich warte“ vertont hat. Sicherlich liegt hier eine Entscheidung von Schütz selbst vor; denn die ausgelassenen Worte bildeten wohl einen zu starken Kontrast zu den vorangehenden und nachfolgenden, da die drei vertonten Abschnitte mit ihren zahlreichen emphatischen Gebetsrufen einen einheitlichen Charakter haben. Dennoch ist eine solche Annahme nicht völlig sicher. Das lehrt eine Beschäftigung mit dem Konzert *Was hast du verwirket* (SWV 307; Nr. 2 von Teil II der *Kleinen geistlichen Konzerte*), bei dessen Text es sich um eine verkürzte Fassung von *Quid commisisti, o dulcissime puer* (Nr. 4–8 der *Cantiones sacrae*, SWV 56–60) handelt. Im SWV gibt Werner Bittinger als Quelle an: „Aus den Meditationes Divi Augustini [...] in deutscher Übertragung von Johann Schwayger, Drey Bettbüchlein [...]“. Jedoch bleibt unerwähnt, daß der Text zwar nur geringfügig, aber doch charakteristisch von der Vorlage abweicht. Die naheliegende Vermutung, daß sämtliche „Änderungen“ auf Schütz zurückgehen, erweist sich in diesem

15 Bisher ist m. W. nur eine Luther-Bibel aus Schütz' Bibliothek in Privatbesitz aufgetaucht.

Falle als irrig; sie stammen offensichtlich z. T. aus Mollers Übersetzung der gleichen Stelle in Teil I, Seite 46, der *Meditationes Sanctorum Patrum*¹⁶. In der folgenden Wiedergabe des Textes nach Schütz' Vertonung sind die betreffenden Worte, die – wie gesagt offensichtlich – aus Mollers Übertragung entnommen sind, kursiviert: „Was hast du verwirket, o du allerholdseligster Knab, Jesu Christe, daß du verurteilt warest? Was hast du begangen, du allerfreundlichster Jüngling, daß man so übel und kläglich mit dir gehandelt? Was ist doch dein Verbrechen und Mißhandlung? Was ist deine Schuld, was ist die Ursach *deines* Todes? Was ist doch die Verwirkung deiner Verdammnis? O *ich*, ich bin die *Ursach* und Plage deines *Leidens* [...]“. Es ist sofort zu erkennen, daß die Zuhilfenahme einer zweiten Vorlage auf eine Intensivierung der Ausdrucksweise abzielt, die Schütz in der musikalischen Bearbeitung noch weiter gesteigert hat, wenn er z. B. das Wörtchen „ich“ stets emphatisch wiederholt, verschiedentlich sogar zweimal¹⁷.

Der wiedergegebene Wortlaut von SWV 307 zeigt, vor welcher schwereren Aufgabe die Schütz-Forschung bei der eindeutigen Klärung der Textquellen des Komponisten steht. So sollte es im vorliegenden Falle in SWV wohl richtiger heißen: „Aus den *Meditationes Divi Augustini* [...] in der deutschen Übersetzung von Johann Schwayger in *Drey Bettbüchlein* [...] (Köln 1571 u. ö.) mit einzelnen Worten aus Martin Mollers *Meditationes Sanctorum Patrum I* (Görlitz 1584 u. ö.) in freier Handhabung von Schütz.“ Allein eine Feststellung wie die hier getroffene zeigt, daß die betreffenden Vorlagen in Schütz' Besitz gewesen sein müssen.

Lediglich auf ein Stück der *Kleinen geistlichen Konzerte II* sei hier noch kurz eingegangen, und zwar auf das Konzert *O Jesu, nomen dulce* (SWV 308; Nr. 3 des Opus); es ist dieses die früheste von vier Schützschen Kompositionen, die an die berühmte mittelalterliche Dichtung *Jesu, dulcis memoria* anknüpfen, und es ist dieser der einzige Text aus der Erbauungsliteratur, mit dem Schütz sich in seinem späteren Schaffen noch befaßt hat, mit diesem jedoch auffallend häufig. Lediglich das Magnificat hat er noch öfter vertont. Damit aber steht er nicht allein da; denn kein zweiter auf die mittelalterliche Mystik zurückgehender Text wurde im Laufe des 17. Jahrhunderts so vielfach musikalisch bearbeitet wie der *Jubilus Sancti Bernhardi de nomine Jesu*¹⁸. Den Anstoß hierzu hat sicherlich Johann Arndts außerordentlich verbreitetes *Paradiesgärtlein* (erste Auflage Magdeburg 1612) gegeben, in dem sowohl der lateinische Text von *Jesu, dulcis memoria* (seit 1621) als auch zwei deutsche Übertragungen, nämlich *O Jesu süß, wer dein gedenkt*,

16 Darauf hat mich Elke Axmacher (Berlin) hingewiesen. – Ich bin Frau Dr. Axmacher, die mir auch Fotokopien von Originalausgaben Mollers und Schwaygers besorgt hat, für ihre lebhafteste Anteilnahme an der vorliegenden Arbeit zu großem Dank verpflichtet.

17 Dieser berühmte pseudoaugustinische Text hat für das protestantische Passionslied des 17. Jahrhunderts geradezu das Grundthema abgegeben. Man denke nur an Johann Heermanns Lied *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?* mit der Strophe „Was ist doch wohl die Ursach solcher Plagen? [...] ach mein Herr Jesu, ich hab dies verschuldet, was du erduldet“ oder an Paul Gerhards *O Welt, sieh hier dein Leben* mit der Frage „Wer hat dich so geschlagen?“ und der Antwort „Ich, ich und meine Sünden [...]“ (Strophen 3 und 4).

18 Eine Reihe der betreffenden Werke habe ich in dem Aufsatz *Kirchenlied und Kirchenmusik als Gegengewicht zur Predigt* aufgeführt (in: *Musik als Lobgesang – Festschrift für Wilhelm Ehmann*, Darmstadt 1964, S. 32–42, besonders S. 39ff.; Wiederabdruck in: *Walter Blankenburg, Kirche und Musik – Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik*, hrsg. von Erich Hübner und Renate Steiger, Göttingen 1979, S. 152–162, besonders S. 159ff.).

wovon der Dichter nicht ermittelt ist, und Martin Mollers Lied *O Gott, wie manches Herzeleid* wiedergegeben sind¹⁹. Man darf annehmen, daß Schütz durch diese Veröffentlichung die Übertragung *O Jesu süß, wer dein gedenkt* (SWV 406 in den *Symphoniae sacrae* III) kennengelernt hat. Woher er aber die abweichende lateinische Fassung *Jesu, nomen dulce* (SWV 308 in den *Kleinen geistlichen Konzerten* II) entnommen hat, ist bisher nicht ermittelt²⁰. Bei den Bearbeitungen von *O süßer Jesu Christ, wer an dich recht gedenket. Des heiligen Bernhard Freudengesang* in den *Symphoniae sacrae* III (SWV 405) und in den *Zwölf geistlichen Gesängen* (SWV 427) steht die Herkunft der dichterischen Übertragung hingegen fest; sie stammt von dem bedeutendsten schlesischen Dichter der damaligen Zeit, dem im gleichen Jahr wie Schütz geborenen Johann Heermann, und endet mit der unvergleichlichen Strophe:

Was Jesum lieben heißt, kann keine Hand beschreiben,
Kein Mund kann's sprechen aus, nur der, nur der kann's glauben,
Der es erfahren hat, der Jesum hat geliebet,
Der ihn noch liebt und sich in seine Lieb ergibt²¹.

Es hat gewiß etwas zu besagen, wenn es Schütz nicht bei der einmaligen Vertonung von Heermanns Dichtung belassen hat. Und wenn das *Jesu, dulcis memoria* in seinen verschiedenen Fassungen der einzige Andachtstext ist, dessen er sich in seinen späteren Jahren noch angenommen hat, dann ist dies keineswegs ein schwacher Ausklang der betreffenden Seite seines Schaffens, sondern vielmehr die Bevorzugung eines der berühmtesten Texte aus dem Bereich der Erbauungsliteratur, und es ist nicht von ungefähr, daß diese Dichtung Christoph Kittel, den Herausgeber der *Zwölf geistlichen Gesänge*, dazu angeregt hat, der Schützschen Vertonung in Gestalt eines liedhaft-homophonen, wechselchörig-antiphonalen Chorliedes im Anhang der Sammlung noch eine Bearbeitung dieser Komposition als Geistliches Konzert beizufügen.

Das Anliegen, das den Anstoß zu den vorstehenden Ausführungen gegeben hat, war – wie eingangs gesagt – der uns notwendig erscheinende Hinweis darauf, daß die Vertonung zeitgenössischer, jedoch auf die mittelalterliche Mystik zurückgehender Andachtsliteratur zwar in den *Cantiones sacrae* ihren stärksten Niederschlag gefunden, daß diese sich aber über das gesamte Schaffen von Schütz erstreckt hat. Wir erklärten

19 Vgl. Wilhelm Nelle, *Der Hymnus „Jesu, dulcis memoria“*, in: MGkK 5 (1900), S. 37–45; in diesem Aufsatz werden noch weitere deutsche Fassungen des *Jubilus S. Bernhardi* genannt. Zum lateinischen Text vgl. die minutiöse textkritische Arbeit von Heinrich Lausberg, *Hymnologische und hagiographische Studien*, I: *Der Hymnus „Jesu, dulcis memoria“*, München 1967.

20 Das Buch von Lausberg (s. Anm. 19) gibt darüber, soweit ich feststellen konnte, keine Auskunft, und im SWV ist lediglich die Rede von einer „der häufigen Kompilationen, die sich zumeist auf den Hymnus ‚Jesu, dulcis memoria‘ des Bernhard von Clairvaux gründen“ (S. 61). Ein bezeichnender Fall für die Schwierigkeit der Ermittlungen eindeutiger Texterkunft bei der Verwendung von Erbauungsliteratur in Schützchen Werken!

21 In SWV 427 ist noch eine Gloria-Strophe, die nicht zur Originalfassung des Liedes gehört, angehängt. – Noch im SWV steht im Textnachweis für SWV 406: „Nach SGA angeblich von Johann Heermann, nach Moser [...] von Martin Moller“ – wie bis in jüngste Zeit bei diesem Lied hinter Heermanns Namen zumeist ein Fragezeichen steht. Heute gilt es jedoch als erwiesen, daß er der Schöpfer dieser kongenialen Übertragung von *Jesu, dulcis memoria* ist; vgl. Carl Alfred Zell, *Untersuchungen zum Problem der geistlichen Barocklyrik unter besonderer Berücksichtigung der Dichtung Johann Heermanns (1585–1647)*, Heidelberg 1971, S. 202.

diese Seite seines Werkes aus seiner Anteilnahme an der Frömmigkeitsbewegung, die die kirchengeschichtliche Entwicklung seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Deutschland wesentlich mitgeprägt und ein starkes Gegengewicht zu der überwiegend rational orientierten Orthodoxie dargestellt hat. Ohne Kenntnisnahme dieser Bewegung, die seinem großen Drang zur individuellen Ausdruckskunst und somit seiner künstlerischen Persönlichkeit entgegenkam – beides kann und darf man nicht trennen –, ist Schütz und ist auch die weitere musikgeschichtliche Entwicklung in Deutschland, wobei vor allem an Dietrich Buxtehude zu denken ist, nicht zu verstehen.

Von Schütz' Umgang mit der Erbauungsliteratur seiner Zeit fällt nun aber zugleich Licht auf eine eigentümliche Seite seines Gesamtschaffens. Erst von daher wird voll begreiflich, daß darin keine einzige für das gottesdienstliche Detempore bestimmte Werksammlung enthalten ist. Die erweiterte Neuauflage des Becker-Psalters von 1661, der eine Anweisung für die gottesdienstliche Verwendung im Kirchenjahr beigegeben ist, beweist gewiß nicht das Gegenteil; denn die Erstaufgabe des Becker-Psalters war nach 1625 bekanntlich als Trostbuch nach dem Tode von Schütz' Ehegattin und für die Hausgemeinschaft mit den Kapellknaben entstanden. Sämtliche übrigen Werksammlungen aber setzen sich mehr oder weniger aus lose aneinandergereihten Stücken zusammen; das trifft auch auf die Auswahl von (ja nur) 26 Psalmen aus den 150 des vollständigen Psalters in den *Psalmen Davids* von 1619 zu. Otto Brodde hat gemeint, daß die *Geistliche Chormusik* von 1648, die Schütz mit dem Zusatz „Erster Theil“ bezeichnet hat, für die Weihnachts- und Trinitatiszeit bestimmt gewesen sei und ein dreiteiliges Werk einleiten sollte. Teil II sollte dann offenbar für die Osterzeit gelten, während als Teil III die *Zwölf geistlichen Gesänge* mit dem deutschen Ordinarium Missae und den feststehenden Stücken der Vesper anzusehen seien²². Dieser Vermutung vermag ich mich nicht anzuschließen; sind doch schon die 29 Motetten der *Geistlichen Chormusik* nicht in den besagten Kirchenjahreszeiten unterzubringen, und für die inhaltliche Gestaltung des offensichtlich von Schütz geplanten Teils II gibt es keinerlei Anhaltspunkte. Schließlich sind die (nicht einmal vom Komponisten selbst zum Druck beförderten) *Zwölf geistlichen Gesänge* mit ihrer Bestimmung „für kleine Cantoreyen“ und ihrer Beschränkung auf die Vierstimmigkeit so völlig anders als die fünf- bis siebenstimmigen Motetten der *Geistlichen Chormusik*, daß sie nicht als deren Fortsetzung gemeint sein können. Vorstellbar erscheint uns in Schütz' Planung allein eine weitere Ausgabe nach und nach entstandener Kompositionen der gleichen Gattung. Gewiß hat Schütz den Dresdener Hofgottesdienst ständig vor Augen gehabt und dort seine Werke aufgeführt; aber es hat absolut nicht den Anschein, daß er für diesen planmäßig Werke bereitgestellt hat. Es ist doch nicht zu übersehen, daß in seinem Gesamtschaffen Detempore-Jahrgänge gänzlich fehlen, wie sie um 1600 mit Evangelienprüchen und danach mit Geistlichen Konzerten sowie schließlich mit Kantaten entstanden sind.

Man gewinnt bei genauerer Betrachtung der von Schütz vertonten geistlichen Texte vielmehr den Eindruck, daß diese weitgehend nicht nach der Perikopenordnung, sondern nach persönlicher Wahl komponiert worden sind. Daß sich darunter auch feststehende Lesungen befinden konnten, ist selbstverständlich; aber diese waren keineswegs aus-

²² Brodde, a. a. O., S. 200.

schließlich vertreten, wie insonderheit die vertonten Andachtstexte zeigen, deren Verwendung als Auftragskompositionen für die fürstliche Kammer sich keineswegs hinreichend erklärt.

Bei Schütz fehlt auch die Berücksichtigung einer Detempore-Liedordnung, wie sie dem Scheinschen *Cantional* von 1627 und Samuel Scheidts seit 1631 in mehreren Teilen erschienenen *Geistlichen Concerten* zugrundeliegt²³. Gerade im Vergleich mit seinen gleichaltrigen Freunden Schein und Scheidt wird die Besonderheit und geschichtliche Ausnahmestellung von Schütz deutlich erkennbar, wobei ihm Schein noch eher verwandt erscheint als Scheidt. Schütz' lose Bindung an die Ordnung des Kirchenjahres wie offenbar an jede liturgische Festlegung hat bereits vor Jahren eine starke Kritik durch Eberhard Schmidt erfahren, der von einer „Emanzipation [...] von der liturgischen Verankerung“ gesprochen hat²⁴. Dieses Urteil ist vom Blickpunkt der Liturgiegeschichte aus richtig. Der dabei aber durchschimmernde Verdacht, daß an die Stelle liturgischer Bindung die freie künstlerische Persönlichkeit, etwa im Sinne des 19. Jahrhunderts, getreten ist, trifft Schütz nicht. Zweifellos hat für ihn der Gottesdienst mit seiner Ordnung niemals in Frage gestanden; diesem fühlte er sich selbstverständlich verpflichtet. Aber sein von einer starken künstlerischen Persönlichkeit getragenes Schaffen ist offensichtlich stets mit persönlicher Glaubenserfahrung, mit subjektiv geprägter Frömmigkeit Hand in Hand gegangen. Daraus ergab sich seine Freiheit kirchlichen Ordnungen gegenüber, die aber nicht Auflösung mit sich brachte, sondern zutiefst Erfüllung. Mit alledem stellt Schütz' Werk einen wesentlichen Teil jener Frömmigkeitsbewegung dar, die seiner Zeit eine neue Innerlichkeit, persönliche Inbrunst und empfindungsvolle Glaubentiefe zuführte. Seine Kompositionen mit Texten aus der christlichen Erbauungsliteratur zeigen dies besonders eindringlich und sind daher ein Schlüssel zum rechten Verständnis seiner Persönlichkeit und seines Gesamtwerkes.

23 Vgl. die Edition von Scheins *Cantional*, hrsg. von Adam Adrio, als Bd. 2/1–2 der *Neuen Schein-Ausgabe* (Kassel 1965 und 1967); dort ist (Bd. 2, S. X–XIV) die seinerzeit gültige Kirchenliedordnung nach dem *Cantional* in Faksimile wiedergegeben. Die *Geistlichen Konzerte* von Scheidt sind in Bd. 8–11 von *Samuel Scheidts Werken* (hrsg. von Christhard Mahrenholz und Adam Adrio, Kassel 1957–1964) erschienen; auch hier steht in Bd. 10 eine Faksimile-Wiedergabe der in Teil III stehenden Detempore-Liedordnung.

24 Vgl. das wichtige Buch von Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden – Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis Heinrich Schütz* (= *Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung*, Bd. 12), Berlin und Göttingen 1961, S. 191ff., besonders S. 194.