

Bild und Klang in Heinrich Schütz' *Weihnachtshistorie*

Bettina Varwig

Denn die Gesänge haben die sonderbare Art und Eigenschaft/
dass sie dem Menschen ein Ding tief einbilden und anmutig machen.
Christoph Frick, *Music-Büchlein* (1631)

Die Bildlichkeit der Musik von Heinrich Schütz ist ein seit den 1950er-Jahren vielfach untersuchtes Thema. Ausgehend von den einschlägigen Arbeiten Hans-Heinrich Ungers und Hans Heinrich Eggebrechts wurde die Frage bisher hauptsächlich unter dem Aspekt der musikalischen Rhetorik und Figurenlehre behandelt.¹ »Indem sie auf das Spezifische des musikalischen Materials hinweist, hilft uns die Figurenlehre, die musikalische Figur, in Analogie zur Malerei, wie ein plastisches Bild zu sehen«, schreibt Michael Spitzer in seiner Studie zur Metapher in der Musik². In der 1664 erschienenen *Historia, Der Freuden= und Gnadenreichen Geburth Gottes und Marien Sohnes Jesu Christi (Weihnachtshistorie, SWV 435)* scheint diese Neigung der Schütz'schen Tonsprache zur Bildlichkeit besonders ausgeprägt. »Musikalische Tableaus« nennt zum Beispiel Basil Smallman die acht Intermedien des Werks; eine Formulierung, die das Werk explizit zwischen Klang und Bild, Hörbarem und Sichtbarem ansiedelt. Smallman erwähnt sogar namentlich einige Künstler, wie Diego Velázquez oder Annibale Carracci, mit deren Werken Schütz' Komposition verwandt zu sein scheint³. Allerdings sind dies vielleicht nicht die plausibelsten Ausgangspunkte, von denen her die vermeinten bildlichen Qualitäten der *Weihnachtshistorie* untersucht werden können. Stattdessen soll es im vorliegenden Beitrag darum gehen, ein über die Belange der Rhetorik hinausreichendes Verständnis davon zu entwickeln, auf welcher Basis der Musik im historischen Diskurs die Fähigkeit zugeschrieben werden konnte, Sachverhalte oder Gefühlszustände »abzubilden«. Um welche Art von fiktiven »Bildern« handelte es sich dabei, und in welchem Verhältnis standen sie zu jenen sicht- und greifbaren Objekten, deren Wirkungskreis im protestantischen Gottesdienst so entscheidend eingegrenzt worden war? Im ersten Teil werden zu diesem Zweck einige Aspekte des frühneuzeitlichen Bildbegriffs sowie relevante naturwissenschaftliche und theologische Ansätze zum Verständnis des menschlichen Sehvermögens herausgearbeitet; im zweiten Teil werden diese Einsichten dann auf die Musik und speziell auf Schütz' *Historia* bezogen. Im Spannungsfeld von poetischer Metaphorik und zeitgenössischer Wahrnehmungstheorie betrachtet, kann die *Weihnachtshistorie* dadurch einen Blick auf das oft paradoxe frühneuzeitliche Verständnis der Wirksamkeit von (Klang-) Bildern eröffnen.

I. Bildliches

Im vierten Band der berühmten Ausgabe der Lutherbibel mit Illustrationen von Matthäus Merian, die ab 1625 in Frankfurt erschien, findet sich auch ein Kupferstich zur Weihnachtserzählung im zweiten Kapitel des Lukasevangeliums⁴.

1 Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Würzburg 1941. Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz. Musicus Poeticus*, Göttingen 1959.

2 Michael Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, Chicago 2004, S. 140.



Abbildung 1: SLUB Dresden/Digitale Sammlungen/App. bibl. 475, misc. 4

Das Titelblatt der Ausgabe wirbt damit, dass der Inhalt »insonderheit aber/mit den schönen und Kunstreichen Original Kupfferstücken Matthæi Merians gezieret« sei, »darinnen die fürnembsten Historien artig für Augen gestellt werden«. Bekanntlich war dies bis ins spätere siebzehnte Jahrhundert hinein die einzige protestantische Bibelausgabe, in der auch das Neue Testament durchgehend bebildert war⁵. Allerdings fanden sich schon seit dem frühen sechzehnten Jahrhundert illustrierte Evangelien in lutherischen Postillen, die mit Merians Bildern sowohl die didaktische Intention als auch das spezielle Motiv der Geburt Christi für den 25. Dezember gemeinsam haben. In der Tat stellt Merians Stich das Weihnachtsgeschehen sehr effektiv »für Augen«, sowohl im wörtlichen Sinne als auch in der weiteren Bedeutung des Ausdrucks als etwas »zu bedenken geben«, »zu lehren« oder »im Bewusstsein zu bewahren«⁶.

³ Basil Smallman, *Schütz*, Oxford 2000, S. 152.

⁴ Johann Ludwig Gottfried, *Icones Biblicae*, Bd. 4, Frankfurt 1627, S. 17.

⁵ Vgl. Philipp Schmidt, *Die Illustration der Lutherbibel, 1522–1700. Ein Stück abendländischer Kultur- und Kirchengeschichte*, Basel 1962, S. 21–22.

⁶ Vgl. Arndt Brendecke, *Tabellenwerke in der Praxis der frühneuzeitlichen Geschichtsvermittlung*, in: Theo Stammen/Wolfgang Weber (Hrsg.), *Wissensicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien*, Berlin 2004, S. 157–190, hier S. 174.

Im Mittelpunkt ruht als Hauptlichtquelle das Jesuskind in Windeln gewickelt in der Krippe, umgeben von seinen Eltern auf der linken und drei andächtigen Hirten auf der rechten Seite. In der rechten oberen Bildecke, die sowohl den räumlichen als auch den zeitlichen Hintergrund darstellt, wird die Vorgeschichte der Verkündigung des Engels an die Hirten angedeutet, mit einer zweiten, kleineren Lichtquelle, die das Dunkel der Nacht (und des heidnischen Unglaubens) durchbricht. Merian stellt also innerhalb eines Rahmens eine Abfolge von zwei Schlüsselereignissen dar, die einen pädagogischen Zugang des Nacherzählens ermöglicht. In einer Variante der Szene aus einer Nürnberger Historien-Bibel des Jahres 1675 erscheint die Szenenfolge noch stärker dramatisiert, da die Hirten hier auf der Flucht vor der furchterregenden Erscheinung des Engels dargestellt sind⁷.



Abbildung 2: SLUB Dresden/Digitale Sammlungen/App. bibl. 1012, misc. 1

7 Bartholomäus Lenderich, *Kleine Historien-Bibel*, Nürnberg⁶1692, S. 475.

Sowohl Gehalt als auch Funktion dieser Bilder scheinen leicht erklärt, da sie vorwiegend auf die Vermittlung von Information an das begreifende wie erinnernde Bewusstsein des Betrachters abzielen scheinen. Die gefühls- und andachtsbetonte Erfahrung visueller Medien des Mittelalters wurde durch einen distanzierteren, auf lehr- und lernbare Inhalte reduzierten Zugang zum Bild ersetzt. In dem Bestreben, »Brot als Brot und Wein als Wein zu sehen«⁸, sprach der protestantische »cold gaze«, wie Bob Scribner ihn nannte, dem Objekt jegliche heilsbezogenen Qualitäten ab, die der katholische »sacramental gaze« so dringlich beschwor⁹. Das von Augustinus geprägte vormoderne Verständnis von sinnlicher Wahrnehmung¹⁰, das dem Sehvermögen als direktem Ausfluss der menschlichen Seele den höchsten Stellenwert einräumte, trat hinter eine reformatorische »Metaphysik des Hörens« zurück, in der die Erfahrung göttlicher Wahrheit vornehmlich über das Ohr ermöglicht wurde¹¹. Bezeichnend für diese distanziertere Haltung ist schon Albrecht Dürers Version derselben Weihnachtsszene von 1511, in der das neuzeitliche Stilmittel der Perspektive dazu eingesetzt wird, um den Betrachter vom Dargestellten drastisch abzurücken. Das Geschehen spielt sich hier auf einer Ebene ab, die dem von unten an den Schauplatz herantretenden Gläubigen nicht unmittelbar zugänglich ist. Carsten Warnckes Urteil zufolge verbleibt dem religiösen Bild durch diese explizite Trennung des Heilbringenden vom Faktischen nur die »Aufgabe der Veranschaulichung«¹².

Eine solche entzauberte Auffassung vom menschlichen Blick wurde durch das im siebzehnten Jahrhundert aufkommende, maßgeblich von Descartes geprägte mechanistische Menschenbild weiter bestärkt. Von allen Sinneserfahrungen ließ sich der Sehvorgang am einfachsten mit Hilfe der neuesten Erkenntnisse der Physik und Physiologie erklären. Die von Johannes Kepler beschriebene Funktionsweise einer »camera obscura« ließ sich problemlos auf den Bau des menschlichen Auges und die Projektion eines (seitenverkehrten und auf dem Kopf stehenden) Sehbildes durch die Augenlinse auf die Netzhaut anwenden¹³. Die Analogie konnte sogar, wie Descartes demonstrierte, anhand eines einer toten Kuh entnommenen Auges sichtbar gemacht werden¹⁴. In der *Reformierten Anatomie* des niederländischen Mediziners Stephen Blankaart von 1678 (in deutscher Übersetzung 1691) hieß es dazu: »In der That aber ist diese Retina im Auge eben wie die weisse Wand oder Pappier in der Camera Obscura (finstern Kammer) darauff die Bildnisse sichtbarer Dinge von aussen durch die gelaßne kleine Oeffnung hereinfallen/und sich deutlich praesentiren«¹⁵. Dem Auge selbst als rein mechanischem Apparat wurde somit jegliche aktive Rolle im Sehvorgang abgesprochen; das eigentliche ›Sehen‹ fand ausschließlich im Gehirn statt. Laut der gängigen Theorie wurde das auf der Retina entstandene Abbild über die in den Nervensträngen kursierenden Lebensgeister zum Gehirn transportiert, wo der *sensus communis* der dort ansässigen Seele die zwei von den Augen kommenden ›Datensätze‹ zu einem begreif- und beurteilbarem Bild vereinigte. Die Netzhaut

8 Stuart Clark, *Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture*, Oxford 2007, S. 4.

9 Robert Scribner, *Popular Piety and Modes of Visual Perception in Late-Medieval and Reformation Germany*, in: *The Journal of Religious History* 15 (1989), S. 448–469, hier S. 464.

10 Vgl. Margaret Miles, *The Eye of the Body and the Eye of the Mind in Saint Augustine's »De trinitate« and »Confessions«*, in: *The Journal of Religion* 63 (1983), S. 125–142.

11 Vgl. Reiner Schürmann, *Broken Hegemonies*, übersetzt von Reginald Lilly, Bloomington 2003, S. 404f.

12 Carsten Warncke, *Sprechende Bilder, sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Stuttgart 1987, S. 20.

13 Vgl. Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008, S. 139–142.

14 Robert Nelson, *Descartes Cow and Other Domestications of the Visual*, in: Robert Nelson (Hrsg.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge 2000, S. 1–21.

15 Steven Blankaart, *Reformirte Anatomie / Oder Zerlegung des Menschlichen Leibes*, Leipzig 1691, S. 457.



Abbildung 3: Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 113, Bl. 13, urn: nbn: de: bvb: 12-bsb 00000462-7

bestehe aus »lauter Zasern (Fibris) oder besser zu sagen aus Röhrlein (Tubulis)«, hieß es in einem anonymen Traktat zum Bau eines künstlichen Auges, »von denen/durch die Crystallinische und Gläserne Feuchtigkeit hineingeworffenen Strahlen der sichtbaren Dinge/in unterschiedliche Bewegungen gebracht werden/durch welche manigfaltige Bewegungen so vielerley Dinge und Gestalten hernach von der Phantasie gesehen und von der Vernunft beurtheilt werden«¹⁶. Die Frage, wie durch diesen Prozess die Vielfalt der äußeren Erscheinungswelt dem Verstand übermittelt werden konnte, handelte Blankaart mit ähnlicher Gewissheit ab: »Nun möchte jemand fragen/wie dann so vielerley Arten von Bewegung in dem Gehirn und unserer Seele entstehen können? Ich antworte/daß die verschiedene Vorbildungen und Be-

16 *Kurtze und Mechanische Beschreibung Dieses Kunst-Auges*, Nürnberg 1700, S. 20.

wegungen/gleich als soviel verschiedene Schlüssel/die Hirnfässergen eröffnen und die Geister oder Hirnröhren bewegen/daher dann solche Bewegung/nachdem sie beschaffen/der Seele jedesmahl auff eine sonderbahre Weise bekant gemacht wird«¹⁷. Durch diese Art der Chiffrierung konnten Impressionen auch materiell im Gedächtnis gespeichert werden, so dass die wahrgenommenen sinnlichen Formen »im corpus animatum einwohnten, also Raum in seinen Organkammern und Körperöhren einnahmen«¹⁸.

Aus theologischer Sicht war ein solches Schema des vernunftmäßigen Erfassens und Abspeicherns externer Erfahrungswerte allerdings nicht ausreichend. Zwar sollte das »für Augen stellen« der biblischen Historien vor allem den niederen Sozialschichten dazu dienen, das Berichtete besser im Gedächtnis zu behalten. »Daß aber auch/was durch Bilder und Gemählde dem Gesicht fürgestellt wird/in das Gedächtnis gleichsam einschleicht/und von demselben weit fäster behalten wird/als was man aus dem blossen lesen oder hören fassen/und dem Gedächtnis beybringen will/bezeuget die Erfahrung«¹⁹, versicherte der Historiker Johannes Buno in seiner Bilderbibel von 1680. Aber um für den Glauben fruchtbar gemacht zu werden, mussten die Inhalte auch zu Herzen gehen. Schon Martin Luther formulierte: »Wo nun die verheissung ist/und wir mit hertzen uns derselben annemen/es sey gewiß also wie sie laut/das heysset der rechte lebendige glaube«²⁰. Der auch im siebzehnten Jahrhundert noch gängige Bezug auf das Herz als Sitz der wahren (göttlichen) Erkenntnis ist in diesem Zusammenhang nicht ausschließlich als Metapher zu verstehen; er beruht auf der einflussreichen, von Claudius Galenus im zweiten Jahrhundert ausformulierten Auffassung des menschlichen Körpers, in der das Herz als Hauptquelle der Lebens- und Seelenkräfte fungierte. Obwohl der englische Naturwissenschaftler William Harvey dieses Modell mit der Entdeckung des Blutkreislaufs im Jahr 1628 entkräftete, infolge dessen die Funktion des Herzens zu einer Pumpe in einem hydraulischen System herabgestuft wurde, blieben Galenische Denkmuster noch jahrzehntelang in der medizinischen und theologischen Literatur präsent. Blankaart bestätigte zwar, dass »des Leibes Leben und Wärme alleine von dem gewöhnlichen Umlauff und Jährung derer Säffte«²¹ und nicht etwa von der Seele herrühre; aber zu der cartesianischen Ansicht, die Seele sei ausschließlich im Gehirn angesiedelt, bemerkt er, dass »selbige/alem Ansehen nach mehr in unserem Geblüt/als denen festeren Theilen ihre Regierung hat«²². Wenn daher der Görlitzer Theologe Martin Moller in seinem Weihnachtsbuch von 1603 schrieb, man solle das Bild von Jesus als »rechte Himelß Leyter/allzeit für Augen und im Hertzen« haben, scheint er von einer solchen nicht nur im Kopf anwesenden Seele auszugehen, deren »Sehkraft: über die verstandesmäßige Wahrnehmung äußerer Gegebenheiten hinausging«²³.

Das Problem des Übergangs vom Wissen zum Glauben, oder von rationaler Erkenntnis zur im Herzen verwahrten Glaubensgewissheit, stellte sich gerade im Zusammenhang mit der Weihnachtsgeschichte offenkundig, da ihre Hauptelemente (Menschwerdung Gottes, unbefleckte Empfängnis) der menschlichen Vernunft widerstrebten. So hieß es in einer Weihnachtspredigt von 1593: »Wir sollen unnd müssen

17 Blankaart (wie Anm. 15), S. 289.

18 Tanja Klemm, *Bildphysiologie. Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2103, S. 14.

19 Johannes Buno, *Bilder-Bibel: darinn die Bücher Altes und Neuen Testaments durch Alle Capitel In annemliche Bilder kürzlich gebracht*, Hamburg 1680, Vorrede.

20 Martin Luther, *Hauspostil D. Martin Luthers /uber die Sontags /und der fürnembsten Fest Evangelia. durch das gantze Jar*, Nürnberg 1548, S. CLIII.

21 Blankaart (wie Anm. 15), S. 281.

22 Ebd., S. 283.

23 Martin Moller, *Natalitia Jesu Christi. Die vornemsten Weyenacht Lehren und Trost /in kurtze Fragen und Antwort gefasset*, Görlitz 1603, S. 6.

aber Christum Jesum/so bald wir ihn inn diesen seinen Windeln gefunden/inn die Wiegen unsers Hertzzen legen/das ist/wir müssen das Evangelium von Christo bey uns erwegen/demselbigen fleißig nachdenken unnd was uns inn demselbigen von Christo Jesu gesagt/demselben vestiglich glauben/es reime sich gleich mit unserer Vernunft oder nicht«²⁴. Die Fähigkeit der »Augen unsers Glaubens«, nicht »auff die eusserliche Elementa allein« zu sehen, sondern »auff die Verheissung durchzuschawen«²⁵, wie Johann Gerhard es formulierte, zog eine Art Verinnerlichung der Bildlichkeit nach sich, so dass die Gläubigen an Weihnachten »hereingehen in Freuden-Sprüngen des Geistes/ in Wollüsten des Gemüthes/ im Wolleben des Hertzzen«²⁶. Der protestantische Argwohn gegenüber plastischen Bildobjekten sowie anderen greifbaren Handhabungen des katholischen Ritus, wie Prozessionen oder das weihnachtliche Kindelwiegen, führte so auf anderer Ebene zu einer Bekräftigung der Bedeutung von Bildlichkeit. Die von Hartmut Stöckel jüngst erörterte »kognitive und anthropologische Unvermeidbarkeit des Bildlichen«²⁷ war schon von Luther selbst thematisiert worden, »weil wir ja müssen gedanken und bilde fassen des, das uns inn worten fürgetragen wird, und nichts on bilde dencken noch verstehen können«²⁸. Johann Arndt bestätigte die Legitimität dieser mentalen Figürlichkeit in seiner *Ikonographia* von 1597: »Weil Bilder und Figuren lenger im Gedechtnus bleiben, und tiefer zu Hertzzen gehen, ist Gottes Wort [...] verfasst in eitel verblümbte Reden, und Bildtwercke, aus der Natur genommen, und das liebe Evangelium fast in lauter Gleichnussen, vom Herren Christo selbst geprediget, welches eitel liebliche Bilder und Figuren sein, darin das Reich Gottes so herrlich abgebildet, das alle fromme Hertzzen jre Lust daran sehen«²⁹.

Von diesem weiter gefassten, psychologisch fundierten Bildbegriff machten die Weihnachtspredigten der Schütz-Zeit ausgiebig Gebrauch, um das Wunder der Menschwerdung Christi in die Herzen der Kirchgänger einzubetten. Jede Szene der Geschichte wurde mit zahlreichen Details ausgeschmückt, die das Geschehen lebhaft vor dem inneren Auge der Gemeinde abmalten. Eine Leipziger Weihnachtspredigt von 1621 kommentierte die Reise der Hirten nach Bethlehem: »Die Augen auff/ fromme Gläubige/ und sehet doch/wie rüstig und munter traben sie in der Nacht daher/sehete doch/wie sie eilen/sehete doch/wie keiner der letzte/sondern ein jeder der erste bey dem Krippelein Jesu seyn wil. O wie ein schönes Spectackel!«³⁰. Der eigentliche Zweck solcher geistigen Sehübungen, nämlich die Erweckung der gebührenden Weihnachtsfreude im Herzen der anwesenden Gläubigen, wurde durch ein weiteres bildliches Gleichnis erklärt: »O wol dir/du Christlicher Weihnachtsschüler/so du wirst anspannen deinen Glauben/und einen gantzen Wagen voll dieser seligen Weihnachtfreude auffladen/und in dein kleines Hertzscheunlein einführen/und dasselbige biß oben an damit außfüllen«³¹. Eine so gesteigerte Metaphorik – die allerdings, wie oben angedeutet, einer konkreten Physiologie des Herzens entsprang – sollte

24 Jacob Rulich, *Incunabula Christi vagientis et blandientis: Ein christenliche [...] Weyhenacht Predig*, Laugingen 1593, unpaginiert.

25 Johann Gerhard, *Postilla; Das ist: Auflegung und Erklärung der Sontäglichen und fürnembsten Fest-Evangelien/ uber das ganze Jahr*, Jena 1616, S. 22.

26 Michael Cordesius, *Postilla Symbolica, oder Sprichwörter-Postill*, Rostock 1668, S. 32.

27 Hartmut Stöckel, *Die Sprache im Bild, das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massen-medialen Text*, Berlin 2004, S. 10.

28 *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 37, Weimar 1810, S. 66.

29 Zitiert in Jörg Jochen Berns (Hrsg.), *Von Strittigkeit der Bilder. Texte des deutschen Bildstreits im 16. Jahrhundert*, Berlin 2014, S. 1439 f.

30 Martin Hyller, *Frommer Christen Weihnacht- Oster- und Pffingst Frewde*, Breslau 1621, S. 143.

31 Ebd., S. 83 f.

nicht nur die Zuhörer zur aktiven Beteiligung im Geist anregen, sondern auch »das sachlich Bezeichnbare auf das Unbezeichnbare umwenden«³² und dadurch das unerklärliche Mysterium des Weihnachtsgeschehens vergegenwärtigen: »Hierumben so wollen wir nun dem Handel etwas neher unter Augen gehen/gen Bethlehem wandern/in Stall/unnd für die Krippen treten/darin das Kind Jesus ist gelegt worden/und allda gleichsam in der Nähe und von innwendig besehen/was geheimnis und wunder hinder und unter diesem Gnadenwerck seye«³³. Zu diesem Zweck wurden neben dem innere Auge auch die weiteren Sinnesorgane der Zuhörer metaphorisch beansprucht: Sie sollten sich die süßen Düfte der den Stall umgebenden Wiesen ausmalen, oder den von Milch und Honig fließenden Mund des Neugeborenen, der im Geist geküsst werden konnte. So fassten diese Texte das vielschichtige sinnliche Erlebnis des katholischen Ritus anschaulich in Worte, um die mitgeteilten Gegebenheiten sicht- und fühlbar zu machen, ohne dass über das Wort hinaus eine direkte körperliche Teilnahme am Heilsgeschehen erforderlich war.

II. Klangliches

Zu diesen homiletischen Techniken der Ausmalung trat in Schütz' *Historia* die Musik, die in ihrer aristotelischen Funktion der Mimesis das Geschehen klanglich widerspiegeln konnte und sollte³⁴. Einen besonderen Anstoß dazu gab die in der biblischen Erzählung enthaltene musikalische Einlage des Engelschors, die in den Predigten der Zeit ebenfalls poetisch umrankt wurde: »Ach wie ein wunder feine Zusammenstimmung wird allda gewesen seyn/als die Himmlischen Choraes und Musicanten den ersten Lobgesang von der neuen Geburt Christi unter freyen Himmel abgesungen haben. Man gedencke doch/wie sonst bey stiller Nacht unter freyen Himmel eine wohlangestellte Music so gar lieblich gehet: Also wird ja überaus künstlich/lieblich dieser Engelgesang in der Christnacht gewesen seyn/zugeschweigen/das von der Menge der Himmlischen Musicanten alles in der Bethlehemitischen gegend wird gelebet/und gebebet haben«³⁵. Das zweite Intermedium der *Weihnachtshistorie*, »Die Menge der Engel«, bildet diese Engelsklänge gleichsam direkt nach³⁶. Aber auch in den übrigen Intermedien liefert Schütz musikalische Portraits, die das Geschehen und seine Akteure sicht- und fassbar zu machen scheinen. Sein Bild der nach Betlehem reisenden Hirten im dritten Intermedium wirkt mindestens so einprägsam wie die oben zitierte Leipziger Predigt: Zu Beginn sind es lediglich die pastoralen Klänge des Instrumentariums (Blockflöten und Dulzian), die auf die Hirtenwelt hindeuten, aber im Folgenden wird klar, dass die Sechzehntelketten des Instrumentalvorspiels schon selbst eine abbildende Funktion erfüllten, da sie die Bewegung des im Text angesprochenen ›Gehens‹ musikalisch umsetzen. Andere kompositorische ›Figuren‹, wie die immer dichter gestaffelte *fuga* der Vokal- und Instrumentaleinsätze, verleihen dem musikalischen Abbild der hintereinander laufenden Hirten seine Geschlossenheit und Eindringlichkeit. Mit ihrer Ab-

32 Paul Böckmann, *Der Lobgesang auf die Geburt Jesu Christi von Martin Opitz und das Stilproblem der deutschen Barocklyrik*, in: Archiv für Reformationsgeschichte 57 (1966), S. 182–207, hier S. 188.

33 Georg Mylius, *Drey Weihenacht Predigten Von dem H. Christfest*, Wittenberg 1609, S. 16 f.

34 Vgl. Albrecht Riethmüller, *Die Musik als Abbild der Realität. Zur Dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*, Wiesbaden 1976, S. 9.

35 *Jesus! Das gerechte sonderlich-gründende Weihnachtsgewächs*, Dresden 1658, unpaginiert.

36 Zur Besetzung dieses Intermediums, vgl. Klaus Hofmann, *Dritte Abhandlung zur Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz. Das zweite Intermedium – »Die Menge der Engel«*, in: MuK 62 (1992), S. 190–197.

folge von »gleichsam stehenden Bildern«³⁷ scheint Schütz' *Historia* die Kunsttheorie seines Zeitgenossen Georg Philipp Harsdörffer zu bestätigen, für den ein Drama mit Musik ein »mehrdimensionales Emblem« darstellte³⁸.

In diesem Sinne wurde auch in den musiktheoretischen Werken der Zeit die Wirksamkeit der Musik vorwiegend in visuellen Begriffen abgehandelt, wenn etwa Johannes Nucius vorschrieb, dass affekttragende Wörter wie lachen und weinen durch entsprechende Noten »ausgedrückt und abgemalt« (»*exprimenda et pingenda*«) werden sollten³⁹, oder wenn, wie eingangs erwähnt, in den zeitgenössischen Abhandlungen zur *musica poetica* gängige kompositorische Mittel als *figurae* bezeichnet wurden. Die überall evidente grundlegende Gleichsetzung von »Sehen« und »Verstehen« machte insbesondere die Figur der Hypotyposis direkt auf die Musik anwendbar. Nach Quintilian meinte sie jene Art der Darstellung, die etwas so vollständig in Worte fasst, dass es gesehen statt gehört werden kann⁴⁰. Bei Joachim Burmeister ist die Figur analog als eine Verdeutlichung eines Textes definiert, »durch die leblose Sachen den Augen scheinbar lebhaft dargestellt oder verdeutlicht werden«⁴¹. Wie plastische oder verbale Bilder konnten auch musikalische Schallwellen bestimmte Vorstellungen im Gehirn hervorrufen, die auf einem analogen Wahrnehmungsprozess beruhten; und wie Merians Kupferstiche stellten auch Schütz' Intermedien die Geschehnisse »für Augen« der Zuhörer, zwar in einem anderen Medium, aber aufbauend auf einer Vorstellung von Visualität als grundlegendem Erkenntnismittel.

Der Titel »Intermedium« spielt dabei auf die spektakulär visuelle Ausrichtung der zeitgenössischen italienischen Theatralik an, und damit auf eine Praxis des In-Szene-Setzens, die auch in größerem Rahmen die Weihnachtsfeierlichkeiten am Dresdner Hof prägte. Zu dieser »Verflechtung von Gottesdienst und Spektakel« gehörten Glockengeläut, Kanonendonner, militärische Aufmärsche und spätestens seit 1672 ein Schalmeychor, der vor dem Hauptgottesdienst geistliche Lieder im Schlosshof musizierte⁴². Die Ausstattung des Kircheninneren trug ebenfalls zu dieser sinnlichen Opulenz bei. Ein Hofdiarium zum 4. Advent 1672 beschreibt ein »Meß Gewandt [...] von rothen Sammet, worauff die Gebuhr Christi mit Perlen gestückt [...] auff dem Altar stunde das ordinar Silberne Crucifix, und die vergöldeten Silbernen Leüchter, die Engel, und wurden die Gold Gelb gestickten Unterhalts Tüchlein gebrauchet«⁴³. Ein weiterer Eintrag von 1677 notiert: »Die Kirche würde mit Gold und Seidenreichen gewirckten Tapeten bekleidet, in welchen nach benannte *Historien*. Zur Rechten Hand des Altars das Abendmahl, und zur linken deßelben die Auffarth Christi. Über der Kirch-Thür das *Ecce Homo*. Daneben unter dem Schwibbogen, wo die Rätthe stehen, die Verurtheilung und Handwaschung *Pilati* [...] An der Churf. Emporkirche, die Geburth Christi und Heyl. Drey Könige«⁴⁴. Wie diese Folge von gewebten Tableaus gliederten auch die Schützchen Intermedien, die zum Teil von instrumentalen Vor- und Nachspielen effektiv

37 Werner Braun, *Zwischen Dialog und Drama. Andreas Fromms Actus Musicus (1649)*, in: StMw 47 (1999), S. 7–34, hier S. 11.

38 Spitzer (wie Anm. 2), S. 168.

39 Johannes Nucius, *Musices Poeticae Sive de Compositione Cantus*, Nissa 1613, unpaginiert.

40 Vgl. Dietrich Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln 1997, S. 309.

41 Ebd., S. 310.

42 Mary Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries: The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, Oxford 2006, S. 453.

43 Ebd., S. 372.

44 Ebd., S. 452f.

»eingerahmt« sind, den zugrunde liegenden Bericht in seine verschiedenen Stationen und Lokalitäten; ein Effekt, der vielleicht durch die räumliche Verteilung der Aufführenden noch verstärkt werden konnte. Schütz' Anweisungen im Erstdruck des Werks scheinen zumindest eine klare Trennung des Evangelistenchors (Sänger plus Continuo-Ensemble) von den restlichen Darstellern vorzusehen⁴⁵.

Jedoch ist mit dieser Funktion der Verbildlichung die Tragweite der musikalischen Dimension bei weitem nicht erschöpft. Obwohl oder gerade weil auch eine durchweg rhetorisch angelegte Musik nicht geeignet war, deutliche Begriffe zu kommunizieren, reichte ihre Wirkung in mehrerer Hinsicht über eine Verklanglichung der Textaussage hinaus. Dies fällt besonders ins Auge (oder Ohr) in Schütz' musikalischer Illustration des Kindelwiegens, das in den Intermedien 1, 7 und 8 »bißweilen mit eingeführt« ist⁴⁶. Bei Merian ist von einer solchen »Christkindleins Wiege« nichts zu sehen; das Jesuskind liegt dort auf dem Stroh der im biblischen Bericht erwähnten Krippe. Schütz schreibt stattdessen einen traditionellen Volksbrauch in seiner Komposition fest, der auch in der protestantischen Praxis des siebzehnten Jahrhunderts noch eng mit der Feier des Weihnachtsfestes verknüpft war, insbesondere während des Vespertages am 1. Weihnachtstag. Greta Konradt vermutet, dass die Wiegenlieder in der anonymen Breslauer Weihnachtshistorie von ca. 1638 »mit einem in der Kirche aufgestellten Christkindskripplein in Verbindung zu bringen« seien⁴⁷. In Leipzig wurde das Kindelwiegen offenbar erst 1702 offiziell abgeschafft⁴⁸. Auch in Dresden wurden trotz anhaltender Kritik von Seiten der Obrigkeit gewisse volkstümlichen Sitten beibehalten, etwa die Weihnachtsaufzüge oder Mummereien, bei denen das Christkind in Begleitung von Engeln und Knecht Ruprecht von Haus zu Haus zog und dabei anscheinend auch im Kurfürstlichen Schloss einkehrte⁴⁹. Für die Praxis des Kindelwiegens im Gottesdienst gibt es allerdings aus dem Dresdner Umfeld keine eindeutigen Belege. Jedoch wurde der Brauch in zahlreichen protestantischen Predigten der Zeit zwar lauthals kritisiert, aber daneben auf metaphorische Weise erlebbar gemacht. Der Neuburger Theologe Magnus Agricola schrieb 1599: »In den Päpstischen Kirchen spilt man den seligmachenden Artickel von der Geburt Christi ungefehrlich also. Man setzt ein Wiegen mit einem darein gelegten Hültzernen und wolgeschnitztem Jesus Kind für dem Altar/gehen die andächtigen Leut herzu/greifen an die Wiegen/unnd wiegen nicht allein das liebe Kind/fein sanfft unnd still/sondern singen ihm auch/das es schlafe unnd nicht greine. [...] Es ist aber eitel Lappenwerck [...] Sünd unnd Laster/das man in so hohen wichtigen sachen unnd Glaubens Artickel/solche Kindische lecherliche Hendl treibt«⁵⁰. Die rechtschaffene protestantische Art des Kindelwiegens gestaltete sich laut Martin Moller stattdessen als innerlicher Akt: »Das heist/liebe Seele/recht Weyhenachten halten/und das neugeborne Jesulein wiegen/wenn man Gottes Wort behält/und im Hertzen beweget. Ey nun/liebe Seele/so wiege und bewege auch deinen neugebornen König. Sihe/er hat kein eigen Wiegelein/sondern dein Hertz

45 Das Nachwort ist abgedruckt in: Schütz Dok, S. 419–421. Der Vorschlag in Schütz' *Auferstehungshistorie*, die Sänger bis auf den Evangelisten außer Sicht aufzustellen, ist in diesem Werk nicht wiederholt.

46 Ebd., S. 421.

47 Greta Konradt, *Die Instrumentalbegleitung in Historien-Kompositionen der Schützzeit*, in: *SJb* 19 (1997), S. 21–27, hier S. 23.

48 Markus Rathey, *Die Geistliche Hirten-Freude. Eine Leipziger Weihnachtsmusik im Jahre 1685 und die Transformation weihnachtlicher Bukolik im späten 17. Jahrhundert*, in: *Daphnis* 40 (2011), S. 567–606, hier S. 593.

49 Vgl. Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 2 Bde., Dresden 1861 f., Bd. 1, S. 128.

50 Magnus Agricola, *Von der Catholischen Christlichen Lehre Augspurgischer Confession*, Laugingen 1599, S. 144.

soll sein Wiegelein seyn«⁵¹. Markus Rathey hat diese Entwicklung als den »Schritt von einer materiell-körperlichen [...] zu einer spiritualisierten Religiosität« beschrieben⁵².

Ähnlich wie Mollers Postille geht auch Schütz in seinen Engelsintermedien über den Wortlaut der Schrift hinaus, um mit dem wiederholten, im Dreiertakt schwingenden Bassmotiv einer fallenden Sekunde den Vorgang des Wiegens hörbar in den Gottesdienstablauf einzugliedern. Hierbei wird klar, wie ein solches klingendes Abbild sowohl über die verbale Erfindungsleistung einer Predigt, als auch über die Überzeugungskraft eines eigentlichen Bildes hinausgehen kann. Denn bei aller Klarheit der musikalischen Struktur ist es unausweichlich, dass der Inhalt einer solchen klanglichen Darstellung mehrdeutig und unbestimmt bleibt⁵³. Eine Klangfolge wie die der Anfangstakte des ersten Intermediums kann eine auffallend breite Spanne von möglichen Erfahrungs- und Interpretationsmustern abdecken, von der unmittelbaren körperlichen Wahrnehmung der schaukelnden Wiegenbewegung über die Evokation der traditionellen Lieder, die dabei gesungen wurden, bis hin zu Mollers Auslegung des christlichen Herzens als Wiege Christi.

Sinfonia

The musical score is titled 'Sinfonia' and consists of four staves. The top two staves are for 'Violetta 1' and 'Violetta 2', both in treble clef. The third staff is for 'Cantus', also in treble clef. The bottom staff is for 'Basso continuo', in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The Basso continuo part has a '6' written above the first measure. The music features a repeating bass motif of a falling second.

Notenbeispiel 1: SWV 435, Intermedium 7, T. 1–4

Das Bild des ins Herz gebetteten Christkinds entstammt Martin Luthers bekanntem Weihnachtslied *Vom Himmel hoch*, das im sächsischen Ritus am zweiten Weihnachtsfeiertag gesungen wurde: »Ach, mein herzliebendes Jesulein, mach dir ein rein, sanft Bettelein, zu ruhen in meins Herzens Schrein.« Laut Stephen Wailes war ein Hauptanliegen dieser lutherischen Textdichtung, die Gemeinde durch die direkte Anrede an das Jesuskind und mehrfachen Bezug auf sie selbst in das Weihnachtsgeschehen einzubinden⁵⁴, eine Strategie, die im scharfen Gegensatz zu Dürers oben erwähnter bildlicher Darstellung steht, in der die Re-

51 Martin Moller, *Praxis Evangeliorum, Das ist: einfältige Erklärung und Nützliche Betrachtung der Evangelien*, Marburg 1685, S. 42.

52 Rathey (wie Anm. 48), S. 571.

53 Dies soll nicht heißen, dass Bilder nicht auch vielschichtige oder undurchschaubare Bedeutungen und Wirkungen haben können, wie Joseph Koerner argumentiert: »Art, it is hoped, leaves unsaid an unexchangeable something, distinct from the currency of meaning, which insures that, however much is explained, a minimum deposit will remain«. Joseph Koerner, *The Reformation of the Image*, Chicago 2004, S. 26.

54 Stephen Wailes, *Martin Luther Between Christmas and Epiphany: The Socioreligious Position of Vom himel hoch da kom ich her*, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 15 (1990), S. 13–42.

zipienten in die Rolle der am Rande stehenden Zuschauer versetzt werden. Ein solcher »cold gaze« lässt sich musikalisch nur schwer verwirklichen. Das von Peter Sloterdijk als »Im-Klang-Sein« bezeichnete Phänomen des Musikhörens erschwert allein durch die raumfüllende Präsenz des Schalls die Entstehung eines separaten Objekts, dem man sich als Betrachter gegenüberstellen könnte⁵⁵. Schütz' musikalische Verwirklichung lädt daher in ihrer Vielschichtigkeit zu einer Art von »sacramental listening« ein, das sowohl die Sinne als auch die Herzen der Anwesenden von der Wahrhaftigkeit des Berichteten überzeugen wollte.

Zu dieser möglichen Bedeutungsvielfalt des von Schütz eingeführten Wiegenmotivs tritt zusätzlich die Verschränkung zweier zeitlicher Ebenen, da die wiegende Bassfigur im ersten Intermedium nicht etwa die Szene in Bethlehems Stall begleitet, wo das Kinderbett zu finden wäre, sondern die vorangehende Verkündigung des Engels. Wo Merian zwei getrennte Bildbereiche benutzen musste, überlagert Schütz die beiden Schauplätze und eröffnet dadurch eine mehrschichtige Erfahrungswelt, die in ihrer Gleichzeitigkeit nur im Klang erfasst werden kann. Komplizierter noch gestaltet sich die Lage im siebten Intermedium, in dem das Wiegenmotiv wiederum den Gesang des Engels begleitet. In diesem Abschnitt fordert der Engel Joseph auf, vor den Kindermördern nach Ägypten zu fliehen, eine Anweisung, die musikalisch von einer »aufstehenden« (T. 15) und später »fliehenden« (T. 21–24) Figur untermalt ist.

12 Adagio
Solo

seph, auf, auf, Jo - seph. Ste-he auf und nimm das Kind-lein... und sei-ne Mut-ter zu

5 6

18

dir... und fleuch...

55 Peter Sloterdijk, *Weltfremdheit*, Berlin 1993, S. 296.

23

in Ä - gyp - ten - land

Notenbeispiel 2: SWV 435, Intermedium 7, T. 12–26

Josephs zukünftige Handlungen sind also mit der Gegenwart des Engels und der Erinnerung an die geschehene Geburt musikalisch so verflochten, dass die Linearität der Berichterstattung zugunsten einer affektiven Verschmelzung der verschiedenen Erzählstränge aufgehoben wird. Hinzu kommt, dass Schütz' »verweilende Musik« die von Merian abgebildeten Momente in ihrer zeitlichen Ausdehnung erfassen und so der gottesdienstlichen Andacht weiter erschließen konnte⁵⁶. Die durch kompositorische Mittel der *variatio* und *amplificatio*⁵⁷ prolongierte Darstellung der Engels- und Hirtenauftritte ermöglichte ein eingehendes »Sich-Hineinversetzen« in die Situation und machte andererseits ein tatsächliches »In-Szene-Setzen« der Ereignisse problematisch, da das siebte Intermedium sowohl den Engel als auch die Geburtsszene und den fliehenden Joseph gleichzeitig anklingen ließ.

Im wissenschaftlichen Diskurs des siebzehnten Jahrhunderts war diese Vorstellung des andachtsvollen »Im-Klang-Seins« von einem Modell des Hörens untermauert, das über ein cartesianisches Verständnis der Sch Wahrnehmung hinaus der Musik auch einen direkteren Weg zum menschlichen Herzen zuschrieb. Wie der lutherische Theologe Johannes Mathesius bemängelte, konnte das Anhören der Predigtworte ohne die passende Geisteshaltung leicht am Herz vorbeigehen: »Denn was laulicht und lässig zuhöret/lesset es nur in die Ohren schallen/oder vernimmets mit Heuleitern/und auffm heimweg verzett und vergist es alles/was es in der Kirchen gehört hat«⁵⁸. Doch die Musik konnte dabei Abhilfe schaffen. An anderer Stelle schrieb Mathesius: »Die text der H. schrift sind zwar an ihm selber die allerliebste Musica/die trost unnd Leben in todes nöten gibt/unnd im hertzen warhafftig erfrewen kann. Wenn aber ein süsse unnd schenliche weise dazu kompt/wie denn ein gute Melodey auch Gottes schön geschöpff unnd Gabe ist/da bekömpt der Gesang ein neu krafft/und gehet tieffer zu hertzen«⁵⁹. Für diese herzrührende Qualität gab es eine schlüssige physiologische Erklärung. Da die Funktionsweise des inneren Ohres bis ins spätere siebzehnte Jahrhundert hinein größtenteils ungeklärt blieb, wurde der Hör-

⁵⁶ Braun (wie Anm. 37).

⁵⁷ Vgl. Bettina Varwig, *Heinrich Schütz and the Culture of Rhetoric*, in: ML 90 (2009), S. 215–239.

⁵⁸ Johannes Mathesius, *Postilla | Das ist | Auflegung der Sontags und fürnemesten Fest-Evangelien | uber das gantze Jahr*, Jena 1614, S. 32.

⁵⁹ Johannes Mathesius, »Vorrede«, in: Nikolaus Herman, *Die Historien Von der Sündflut | Joseph | Mose | Helia | Elisa | und der Susanna | sampt etliche Historien aus den Evangelisten*, Wittenberg 1596, unpaginiert.

vorgang zwar oft in Analogie zum Sehen beschrieben. So erklärte Athanasius Kircher in seiner *Phonurgia* von 1673, dass »das Licht nichts anders/als einige Luft-Bewegung seye/so das Bild deß Bewegers/oder deß erleuchtenden Körpers mit sich führet/solches dem Aug oder Gesicht/under dem Namen und Schein der Farb/oder deß Lichts vorzustellen. Also ist gleichfalls der Thon oder Hall nichts anders/als eben eine solche Luft-Bewegung/so da die verschiedene Arten und Eigenschafften/seiner verursachenden/oder bewegendenden Körper mit sich führet/und also under dem Namen und Gegenwart deß Lauts oder Halls/solches Bild dem Gehör vorstellet«⁶⁰. Doch während ein sichtbares Objekt einzig und allein durch das Auge dem Bewusstsein zugeführt wurde, konnte die Resonanz eines Klangkörpers verschiedene Bereiche des menschlichen Körpers affizieren. Kirchers Vorschlag, wie man einem »Halb-tauben oder Ubel-hörenden die music zu Gehör« bringen konnte, lautete wie folgt: »Dieses last sich mit einer langhalsichten Lauten zu Werck richten. Man nehme eine solche/mit Saitten bezogene Lautte [...] da muß der Ubel-hörende das Ende deß Lautten-Halses mit den Zähnen anfassen/und ins Maul nehmen/und so mag nachgehends ein anderer darauf nach belieben schlagen«⁶¹.

Der Mund als Ersatzohr: Eine solche Vorstellung beruhte wiederum auf der oben skizzierten Gale-nischen Körpervorstellung, die den menschlichen Körper als durchlässig und von Luft und Lebensgeistern durchströmt ansah. Durch diese poröse Materie konnte der Klang zum Herz gelangen, ohne dass ein Umweg über das Gehirn und seine figürlichen Schemata vonnöten war. Kircher nahm an, »dass unser gantzer Leib durch-wehend oder duchlufftet seye/und daß die Spaan- und Sehn-Ader wie auch die [...] Musculi von dem äusserlichen Thon oder Hall/eben die impression und Fühlung haben/welche die auff leichtem und resonirendem Holtz auffgespannte Saitten empfinden«⁶². Dies, so Kircher, erkläre den unmittelbaren Effekt der Musik auf das menschliche Herz und Empfinden: »Dann die Geister/so in dem Hertzen sich auffhalten/werden nach der Bewegung deß äusserlichen Thons bewegt [...]. Weiln dieser Geist oder Athem sehr zart und subtil, so wird derowegen auch ein solcher leicht- und beweglicher Blut-Dampff/gar leichtlich von dem harmonisch oder zusammen-stimmend-bewegten Luft/auch bewegt; Welche Bewegung/weiln die Seele sie fühlet; nach verschiedener solcher Geist-Bewegung/auch verschiedene Gemüths-Bewegungen/oder affecten erzeiget; [...] woher auch dieses kommet/daß/wann wir eine lieblich und anmuthige Music. Lied/oder Thon hören/Wir/so zu reden gleichsam einen Kützel oder liebliches Jucken in dem Hertzen und Gemüthe fühlen«⁶³.

Dieses »liebliche Jucken« in der Herzgegend machte die spezielle Wirkungskraft der Musik aus, die sich nicht über einen rationalen Wahrnehmungsvorgang erklären ließ. In Kirchers Beschreibung geht es eindeutig nicht um verstandesmäßig erfasste Bilder, sondern um ganzkörperliche Schwingung und Resonanz. In dieser Hinsicht muss eine Beschreibung der Schützschen Intermedien als »Tableaus« unzureichend erscheinen. In der zeitgenössischen Theologie wurde dieses von der Musik ausgelöste »Herz-jucken« oft als Vorgeschmack auf die unaussprechlichen Wonnen des Paradieses gewertet: »Daß also die Übung Christlicher Singe-Kunst allhie ein intoniren, ein Anstimmen und Vorschmack ist der Himmelmusic/die wir dort in der helleuchtenden Himmels-Kirch des ewigen Lebens in alle Ewigkeit [...] continuiren werden«⁶⁴. Damit wurde ein konzeptioneller Rahmen für ein »sacramental listening« geschaffen,

60 Athanasius Kircher, *Neue Hall- und Thon-Kunst*, Nördlingen 1684, S. 6.

61 Ebd., S. 113.

62 Ebd., S. 138.

63 Ebd., S. 127.

64 Christoph Frick, *Music-Büchleins Ander Theil*, Lüneburg 1631, S. 220.

bei dem durch die irdischen Klänge hindurch das Göttliche geahnt werden konnte. Insbesondere Schütz' Wiedergabe des Engelsgesangs im zweiten Intermedium scheint hier relevant, allerdings nicht mit den tausend und abertausend Stimmen, die in der Erbauungsliteratur der Zeit heraufbeschworen wurden, sondern ›nur‹ mit sechs – ein geringes irdisches Echo eben. Laut Christoph Frick war im Vergleich zur himmlischen Harmonie die menschliche Musik »nicht anders als ein Hacke-Bret/darauff in der Küche zur verfertigung der Speisen geschlagen wird.«⁶⁵. Aber dieses geringe Echo, das die Herzen der Zuhörer direkt in Schwingung versetzen konnte, war es vielleicht, was zwar zum eigentlichen Inhaltsverständnis entbehrlich blieb, aber in der weitgehend verinnerlichten Heilsvorstellung der Protestanten den Sprung vom Wissen zum Glauben befördern konnte. So stellt Schütz' *Weihnachtshistorie* einerseits eine Art Bildlichkeit zur Schau, die zweifellos mit den Entwürfen Merians oder Dürers konkurrieren konnte. Andererseits geht sie aber auch maßgeblich über die Domäne des Visuellen hinaus; und in diesem Abstand lässt sich etwas von der sinnlich-körperlichen Intensität des lutherischen Ritus in der Schütz-Zeit erahnen.

65 Ebd., S.298.