

Heinrich Schütz: *Selig sind die Toten* (1648)

Musikalische Syntax als Bedeutungsträger

von Markus Rathey

I

Die Motetten der *Geistlichen Chormusik* stehen nicht nur seit langem im Mittelpunkt der praktischen Schützrezeption, sondern haben auch das wissenschaftliche Schützbild entscheidend geprägt. Bereits in der zweiten Hälfte des vorigen und insbesondere seit den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts kam es – im Gefolge der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegungen – zu einer Idealisierung sowohl des Komponisten als auch seines Werkes. Die *Geistliche Chormusik* wurde zur „Projektionsfläche außermusikalischer Ideen und Ideologien“¹ und diente „als Modell protestantisch-kirchlicher und deutscher Musik“². Die einen sahen in Schütz den Prediger, der in vorbildhafter Weise die Aussage eines biblischen oder liturgischen Textes in Musik zu übersetzen vermochte³; anderen – wie etwa Hans Joachim Moser – war die *Geistliche Chormusik* ein Monument des „Ewigdeutschen“⁴, in dem sich Schütz bewußt gegen die italienische Musik, den *Stile nuovo*, gewandt habe.⁵ Nicht selten erschöpfte sich die Interpretation seiner Werke im Auffinden musikalisch-rhetorischer Figuren, welche die einseitige Verengung des Schützbildes auf den „Musicus poeticus“ und „Musicus theologicus“ zu rechtfertigen schienen.

Seit den späten siebziger Jahren ist allerdings eine Umorientierung in der Interpretation der Kompositionen von Schütz zu beobachten. Der Erkenntnis folgend, daß sich ihre Bedeutung nicht in einer vorbildlichen Sprachvertonung erschöpfe, richtete sich der Blick nun vermehrt auf die musikalischen Parameter.

¹ Jutta Schmoll-Bartel, „Sammlung oder Zyklus? Die Disposition der ‚Geistlichen Chormusik‘ von Heinrich Schütz“, in: *Mf* 45 (1992) S. 233.

² Ebd.

³ So versteht Walter Blankenburg die Musik von Schütz als „Interpretin des Wortes“ und erkennt in ihr „subjektiv [...] durchglühte“ und „geradezu prophetische Züge“ (W. Blankenburg, „Zum Verständnis von Heinrich Schütz“, in: *MuK* 31 (1961) S. 230f.). In ähnlicher Ausrichtung schreibt auch Eberhard Schmidt: „Schütz hat die Bibeltexte der Lutherbibel in ihrer Sprach- und Satzstruktur erforscht, gegliedert und durch Wiederholen oder Aufbereiten Sinneinheiten geschaffen.“ (E. Schmidt, „Heinrich Schütz. Ausleger der Heiligen Schrift“, in: *MuK* 56 (1986) S. 72).

⁴ Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1954, S. 495.

⁵ Etwas weniger ideologisch geprägt sieht Thrasybulos Georgiades Schütz' Bedeutung für die deutsche Musik. Er räumt der *Geistlichen Chormusik* eine herausragende Stellung ein, da diese erstmals vom deutschen Text und damit dem deutschen Sprachduktus her konzipiert sei (vgl. T. Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik*, Berlin 1954, S. 62–70 und ders., *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, S. 183–193).

„Der Perspektivenwechsel von Schütz als Prediger des biblischen Wortes zum Baumeister des musikalischen Satzes führte zum Kategorienwechsel innerhalb der Forschungen zur *Geistlichen Chormusik*. [...] Das punktuelle Analysieren mußte einer komplexeren Perspektive weichen, die auf die Darlegung des musikalischen Gesamtzusammenhangs der Einzelmotette aus war.“⁶

Symptomatisch für diese veränderte Sichtweise ist etwa Werner Breigs Untersuchung *Zur musikalischen Syntax in Schütz' „Geistlicher Chormusik“*⁷, in der er die „Gesetze der Zusammenordnung der Teile zum Ganzen“⁸ anhand der Besetzungs-, Text- und Kadenzdisposition darstellte und damit die innere musikalische Logik der Motetten, unabhängig von ihrer Beziehung zur Sprache, hervorhob.

Michael Heinemann faßte die Vielschichtigkeit des gegenwärtigen Schützverständnisses in seiner Schützbiographie so zusammen:

„Schütz' Komponieren ist, so will es scheinen, wenn man sich eingehender mit seiner Musik wie auch analytischen Kommentaren beschäftigt, doppelt determiniert. Zum einen durch einen Bezug zur Sprache, ohne die ihr, wie zahlreiche Musikhistoriker glauben machen wollen, geradezu die existentielle Grundlage fehle [...]; zum anderen in einer Rückbindung an ein rational strukturiertes Gefüge, das nicht nur die Musik trägt.“⁹

Wenn im folgenden der Versuch unternommen wird, die Struktur einer Komposition, einer auf den ersten Blick rein musikalischen Erscheinung, im Kontext und auf dem Hintergrund der Theologie des frühen 17. Jahrhunderts zu betrachten, so ist damit kein Rückschritt zu einer rein theologischen Schütz-Interpretation intendiert. Vielmehr soll der Zusammenhang zwischen inhaltlich-theologischen und innermusikalischen Parametern aufgezeigt und in seinen historischen Kontext gestellt werden.

Jutta Schmall-Bartel hat im Hinblick auf die theologische Ausrichtung der *Geistlichen Chormusik* festgestellt:

„[...] eine thematische Einheit fast aller Texte ist unübersehbar. Sowohl die Choraltexte als auch die neutestamentlichen Texte der Geistlichen Chormusik sind christozentrische Texte. Aber – und das ist entscheidend – auch die Mehrzahl der alttestamentlichen Texte kann man als prophetische Ankündigungen Christi verstehen. Die

⁶ Schmall-Bartel [s. Anm. 1], S. 235.

⁷ Werner Breig, „Zur musikalischen Syntax in Schütz' „Geistlicher Chormusik““, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach – Händel – Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*, Kassel 1987, S. 123–131.

⁸ Ebd., S. 123.

⁹ Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 103.

Textauswahl scheint also von der theologischen Idee der Christozentrik geleitet, die in der lutherischen Orthodoxie besondere Betonung erfuhr.“¹⁰

Die Untersuchung der Begräbnismotette *Selig sind die Toten* wird zeigen, daß es nicht nur die Christologie der zeitgenössischen Theologie war, die Einfluß auf die Komposition der *Geistlichen Chormusik* hatte, sondern daß auch das Schriftverständnis der altprotestantischen Orthodoxie – und damit einhergehend deren Pneumatologie – seine Spuren hinterlassen hat.

II

Der folgende analytische Überblick beschränkt sich auf die Darstellung der Struktur und des Aufbaus der Motette; weitere kompositorische Parameter wie Satz, Soggettobildung, Besetzungsdisposition und auch Textausdeutung werden nur dann herangezogen, wenn sie etwas zur Verdeutlichung der Struktur beitragen.

Werner Breig hat in seinem bereits zitierten Aufsatz zur Syntax der *Geistlichen Chormusik* eine Übersicht über den Aufbau der Motette *Selig sind die Toten* vorgelegt und die einzelnen Abschnitte nach Besetzung, Text, Tonart und Kadenz differenziert. Die folgende Übersicht beschränkt sich demgegenüber zunächst auf eine Unterteilung in neun Abschnitte, wobei sie zunächst nur der Verteilung des zugrundeliegenden Textes folgt. Die anschließende Analyse der Komposition wird zu zeigen haben, inwieweit eine Korrespondenz zwischen textlicher und musikalischer Struktur besteht:

- A Selig sind die Toten
- B die in dem Herren sterben
- A' Selig sind die Toten
- B' die in dem Herren sterben von nun an
- C Ja, der Geist spricht
- D sie ruhen von ihrer Arbeit
- E und ihre Werke folgen ihnen nach.
- D' sie ruhen von ihrer Arbeit
- E' und ihre Werke folgen ihnen nach.

Die Motette beginnt mit einem ‚solistischen‘ Einsatz des ersten Tenors, dem die restlichen Stimmen eine Mensur später in einem überwiegend homorhythmischen Satz folgen. Wegen des vorgezogenen Einsatzes des ersten Tenors sowie seiner von den übrigen Stimmen abweichenden rhythmischen Gestaltung erscheint er in diesem Anfangsabschnitt als Hauptstimme und bleibt auch nach Hinzutreten der restlichen Stimmen deutlich als solche vernehmbar.

¹⁰ Schmoll-Bartel [s. Anm. 1], S. 233, Anm. 4.

Daß Schütz dieser Stimme in der Tat eine besondere Rolle zuge-dacht hat, macht der Beginn des Teils B deutlich, in dem nun das Soggetto eines neuen Textabschnitts imitierend verarbeitet wird. Dieses Soggetto basiert auf einem von der Oberquint zum Grundton absteigenden und auf der Oberterz endenden gebrochenen Dreiklang. In seiner Grundsubstanz greift es damit auf den Verlauf des ersten Tenors im ersten Abschnitt zurück, der auf einem Dreiklang basiert.

Tenor I

Se - lig sind die To - ten

Tenor I

die in dem Her - ren ster - - - -

Notenbeispiel 1

Interpretiert man den absteigenden Dreiklang als musikalisch-rhetorische Figur, so ist er als eine *Katabasis*¹¹ zu verstehen, die das Sterben des Menschen verdeutlichen soll. Mit der Wahl desselben musikalischen Grundmaterials verklammert Schütz den ersten und zweiten Abschnitt der Motette; sie sind in Text und Aussage auch insofern aufeinander bezogen, als der Relativsatz „die Toten“ genauer bestimmt.

Anstatt nun dem Reihungsprinzip der klassischen Motette zu folgen und in einem nächsten Teil einen weiteren Textabschnitt zu verarbeiten, greift Schütz nochmals auf den Text des Anfangs zurück und vertont ihn ein zweites Mal. Wiederum setzt zunächst ein Tenor ein (nun ist es der zweite Tenor), und wiederum macht das Anfangsmotiv eine Metamorphose durch. Das Soggetto kehrt nun nicht mehr zur Oberterz zurück, sondern löst sich ganz in einzelne Terzsprünge auf. Dennoch bleibt die Beziehung zu den Abschnitten A und B deutlich:

Tenor II

se - lig sind, se - lig sind die To - ten

Notenbeispiel 2

Auch der Text von Teil B wird ein weiteres Mal (B') in einem wiederum imitierenden Abschnitt verarbeitet; sein Soggetto modifiziert das Soggetto des zweiten Abschnitts. Der Abschnitt endet vierstimmig, er verzichtet in der Kadenz auf den Baß.

Waren die ersten vier Abschnitte der Motette von einem absteigenden Dreiklang oder fallenden Terzen geprägt, so erscheint in Teil C mit neuem Text auch neues musikalisches Material. Die Bewegungsrichtung kehrt sich um; es dominieren aufsteigende Terz-, Quart- und Quintsprünge:

¹¹ Vgl. die Definition der Katabasis bei Athanasius Kircher: „Catabasis siue descensus periodus harmonica est, qua oppositos priori affectus pronunciamus seruitutis, humilitatis, depressionis affectibus, atq[ue], infimis rebus exprimentis, vt illud Massaini: Ego autem humilitatus sum nimis, & illud Massentij, descenderunt in infernum viuentes.“ – A. Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, Liber VIII, S. 145.

S. I Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht

S. II Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht

A. Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht

T. I Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht

T. II Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht

B. Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht

Notenbeispiel 3

Gewicht erhält der Abschnitt dadurch, daß erstmals nach 20 Mensuren wieder die Vollstimmigkeit des Beginns erreicht wird, während die imitierende Durchführung in B' allenfalls fünf Stimmen einbezog. Darüber hinaus verwendet Schütz in diesem Teil, in dem der Text „Ja, der Geist spricht“ zweimal von allen sechs Stimmen vorgetragen wird, am Ende jeder Textdurchführung eine perfekte bassierende Kadenz, wohingegen die vorhergehenden Teile nur mit tenorisierenden oder imperfekt bassierenden Kadenzen abgeschlossen wurden.¹²

Der folgende Teil D ist – dem zugrundeliegenden Text entsprechend („sie ruhen von ihrer Arbeit“) – in ruhigen Notenwerten (bei fast gänzlicher Aussparung der Minima) und unter deutlicher Verlangsamung des harmonischen Rhythmus gestaltet. Die Stimmzahl ist gegenüber Abschnitt C wieder reduziert und verzichtet am Anfang auf ein Baßfundament (Notenbeispiel 4):

S. I Sie ru - hen, sie ru - hen

S. II Sie ru - hen, sie ru - hen

A. Sie ru - hen

T. I Sie ru - hen

T. II Sie ru - hen

B. Sie ru - hen

Das Soggetto von Abschnitt E steht in deutlichem Kontrast zum vorhergehenden Abschnitt. Der Text „und ihre Werke folgen ihnen nach“ legt die Wahl eines lebhaften Soggettos nahe, das imitierend verarbeitet wird. Während der lebhafte Charakter die Vorstellung nachahmt, die das Wort „Arbeit“ evoziert, gibt die Verarbeitungstechnik, das imitative Aufeinanderfolgen der Stimmen, den Sinn des Prädikats „folgen“ wieder.

¹² Vgl. zur Kadenzierung der Abschnitte Breig [s. Anm.7], S. 125f., s. zuletzt auch W. Breig, „Zum Werkstil der ‚Geistlichen Chormusik‘ von Heinrich Schütz“, in: *SchützJb* 20 (1998), S. 93.

Die Motette endet mit einer zweiten Verarbeitung des Textes der Abschnitte D und E. Auch hier werden die bei der ersten Textdurchführung gewählten Soggetti nur geringfügig variiert.

Dieser kurze analytische Überblick, der über viele Feinheiten des Satzes, die einer eingehenderen Erörterung wert wären, hinweggehen mußte, zeigt, daß die oben vorgestellte Strukturübersicht, die sich zunächst nur auf den Textaufbau bezog, auch für die musikalischen Parameter *Verarbeitungstechnik* und *Soggettobildung* Geltung hat. Die Analyse zeigt ferner, daß die Mensuren 39–45 in mehrfacher Hinsicht von ihrem Kontext abgehoben sind. Zum einen durch das musikalische Material: Die aufsteigenden Sprünge stehen in deutlichem Kontrast zu den fallenden Terzen in A und B sowie zu den Sekundfortschreitungen in D. Zum anderen durch die vollstimmige Setzweise: Sie hebt sich klanglich vom vierstimmigen, ohne Baß gesetzten Ende des Abschnitts B' und dem ebenso gesetzten Anfang des Abschnitts D ab. Schließlich hebt auch die Art der Kadenzierung den Abschnitt C aus seiner Umgebung heraus: Schütz verwendet hier erstmals eine perfekte bassierende Kadenz.

Bezieht man die Ergebnisse der Analyse in das Schema ein, so ergibt sich das folgende Bild:

Mensur	Abschnitt	Text	Kadenz ¹³
1 – 7	A	Selig sind die Toten	i
7 – 12	B	die in dem Herren sterben	i
13 – 19	A'	Selig sind die Toten	i
19 – 39	B'	die in dem Herren sterben von nun an	t
39 – 45	C	Ja, der Geist spricht	p
45 – 65	D	sie ruhen von ihrer Arbeit	i
65 – 73	E	und ihre Werke folgen ihnen nach.	p
73 – 91	D'	sie ruhen von ihrer Arbeit	p
91 – 105	E'	und ihre Werke folgen ihnen nach.	t

Man könnte die Disposition der musikalisch-syntaktischen Mittel der Motette nun als rein musikalisch motiviert verstehen; jedoch sollte die für Schütz charakteristische Ausgewogenheit musikalischer und textdeutender Parameter zumindest Zweifel an einer solchen monokausalen Erklärung aufkommen lassen. Daher wird im folgenden der Versuch unternommen, den Aufbau der Motette in Relation zu ihrem Text zu interpretieren.

Die Betonung eines bestimmten Textabschnitts und seine Zentrierung wären nicht verwunderlich, wenn es sich dabei um eine auf den ersten Blick zentrale theologische Aussage handelte. So hat etwa Wilhelm Ehmann in einer analytischen Skizze zu Schütz' lateinischem *Magnificat* SWV 468 die „durchdachte Architektur barocker Art“¹⁴ her-

¹³ Die Bezeichnung der Kadenzen folgt derjenigen Breigs: t=tenorisierend, i=imperfekt bassierend, p=perfekt bassierend, vgl. Breig [s. Anm. 7], S. 126.

¹⁴ Wilhelm Ehmann, Vorwort zur Ausgabe des *Magnificat* SWV 468, Kassel/Basel 1962, S. IX–XI.

vorgehoben, deren Aufbau ‚von außen nach innen‘ das „Fecit potentiam“ als zentrale Aussage akzentuiere. Wie läßt sich jedoch nun die hervorgehobene Stellung der auf den ersten Blick unbedeutenden Redeeinleitung „Ja, der Geist spricht“ erklären?

Zur Beantwortung dieser Frage erscheint es sinnvoll, einen Blick auf die zweite Vertonung des Textes „Selig sind die Toten“ durch Schütz im dritten Teil der *Musikalischen Exequien* (dem „Canticum B. Simeonis“) zu werfen. In der doppelchörig angelegten Komposition wird der Text des neutestamentlichen Canticums „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren“ (Lukas 2, 29–32) vom fünfstimmig besetzten Chorus I gesungen, dem Schütz den kleineren, dreistimmigen Chorus II gegenüberstellt, der den Text „Selig sind die Toten“ singt. Während der erste Chor nicht näher bezeichnet ist, tragen Sopran I und II des Chorus secundus den Zusatz „Seraphin I“ und „Seraphin II, und der Bariton ist mit „Beata anima cum Seraphinis“ überschrieben. Da in diesem Fall ein Chor der Engel als ‚Sprecher‘ des Textes fungiert, erübrigt sich der Satz „Ja, der Geist spricht“; somit kann Schütz ihn in diesem Werk fortlassen. Anders in der *Geistlichen Chormusik*: Die Angabe des ‚Sprechers‘ erscheint nicht zu Beginn der Komposition, sondern ist quasi in die Motette hineinkomponiert; sie wird durch musikalische Mittel hervorgehoben. Somit wird deutlich: Der „Geist“ ist der Urheber der apokalyptischen Seligpreisung.¹⁵

Die Gründe, die Schütz zu dieser Form der Vertonung, zur Hervorhebung des Geistes als des Urhebers der Verheißung, veranlaßte, sind im Schriftverständnis der altprotestantischen Orthodoxie zu suchen. Sie war die bestimmende theologische Tradition, in der Schütz aufgewachsen war und mit der er in Dresden (insbesondere in der Person des kursächsischen Oberhofpredigers Matthias Hoë von Hoënegg¹⁶) allenthalben konfrontiert wurde. Bevor wir die Struktur der Motette auf dem Hintergrund dieser Lehre interpretieren, soll zunächst in einem knappen Überblick das Schriftverständnis des orthodoxen Luthertums skizziert werden.

III

Auch wenn die Lehre von der Inspiration der Heiligen Schrift bereits im Neuen Testament zu finden ist (vgl. 2. Timotheus 3, 16; 2. Petrus 1, 20f.)¹⁷ und in der Alten Kirche, etwa bei dem Apologeten Justin,¹⁸ noch ausgebaut worden war, verlor sie doch sehr bald in dem Maße an Relevanz, in dem die Tradition und das kirchliche Lehramt zur Richtschnur der Schriftinterpretation wurden. Auch die allegorische Schriftauslegung, wie sie

¹⁵ Johann Rudolph Ahle wählte bei der Vertonung desselben Textes einen dritten Weg: In seiner 1663/64 in den *Neuen geistlichen Chorstücken* erschienenen doppelchörigen Motette *Selig sind die Todten* änderte er den Text in „Ja, der Geist spricht, daß sie ruhen von aller Arbeit“ ab, transformierte also die ganze zweite Hälfte des Verses in indirekte Rede und bettete sie so in den Kontext ein; vgl. zu der Motette: Markus Rathey, *Johann Rudolph Ahle. 1625–1673. Lebensweg und Schaffen*, Eisenach 1999, S. 279–284.

¹⁶ Vgl. zu Hoë von Hoënegg: Hans-Dieter Hertrampf, „Höe von Höenegg – sächsischer Oberhofprediger 1613–1645“, in: *Herbergen der Christenheit* 6, Berlin 1969, S. 129–149.

¹⁷ Hier geht es noch um die Inspiration der Heiligen Schrift der Urkirche, also des Alten Testaments!

¹⁸ Siehe Emil Brunner, *Die christliche Lehre von Gott. Dogmatik* Bd. I, Zürich 1946, S. 114.

bei Origenes in der Lehre vom dreifachen Schriftsinn eine erste systematische Ausformulierung erfuhr, untergrub die Bedeutung der Inspirationslehre. Zwar wurde die göttliche Inspiration der Bibel in der Alten Kirche niemals ernsthaft in Frage gestellt,¹⁹ jedoch kam ihr im theologischen Diskurs kaum eine Bedeutung zu.

Virulent wurde die Frage der Autorität der Schrift, und damit auch die Frage nach deren Inspiration, in der Reformation. Mit der Postulierung des *sola scriptura* als eines theologischen Grundprinzips, bedurfte die Heilige Schrift einer Legitimation, die außerhalb ihrer selbst und insbesondere außerhalb der kirchlichen Tradition lag, der sie durch die Reformation als Korrektiv gegenübergestellt werden sollte.

Martin Luther war allerdings mehr an der hermeneutischen Frage gelegen, wie die Schrift zu verstehen sei, als an der systematischen Ausarbeitung einer Inspirationslehre. So schreibt er in der 1520 entstandenen Schrift *Assertio omnium articulorum*, die Heilige Schrift solle durch den Geist verstanden werden, durch den sie geschrieben sei, „welchen Geist du nirgends gegenwärtiger und Lebendiger finden kannst denn in der heiligen Schrift, die er [scil. der Heilige Geist] geschrieben hat“.²⁰ Die Geistgewirktheit der Bibel wird zwar vorausgesetzt, wichtiger ist Luther jedoch der Heilige Geist als Schlüssel zum Verständnis derselben.²¹

Daneben konnte Luther auch am Kanon der Schrift oder an einzelnen biblischen Autoren Kritik üben. Bereits im Septembertestament von 1522 heißt es programmatisch in der Vorrede zum Jakobusbrief:

„Was Christum nicht leret, das ist nicht Apostolisch, wens gleich Petrus oder Paulus leret, wiederumb, was Christum predigt, das ist Apostolisch, wens gleych Judas, Anas, Pilatus vnd Herodes thett.“²²

Prüfstein für die biblischen Bücher ist – so Luther –, „ob sie Christum treyben, odder nit“.²³ Die Bibel bleibt für ihn immer der Sphäre des Geschöpflichen verhaftet und so – im Falle des Jakobusbriefes – auch hinterfragbar:

„Duae res sunt Deus et Scriptura Dei, non minus quam duae res sunt, Creator et creatura Dei.“²⁴

¹⁹ Vgl. etwa die päpstliche Bulle *Cantate Domino* von 1442, in: Heinrich Denzinger, *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, hrsg. v. P. Hünermann, Freiburg i.Br. u. a. ³⁷1991, Nr. 1334.

²⁰ Martin Luther, *Assertio omnium articulorum M. Lutheri per bullam Leonis X.* [1520], in: WA VII, Weimar 1897, S. 96f. Hier zitiert nach Emanuel Hirsch, *Hilfsbuch zum Studium der Dogmatik*, Berlin ⁴1964, S. 84.

²¹ Sehr deutlich wird dies etwa auch in der Erklärung zum dritten Artikel des Glaubensbekenntnisses im *Großen Katechismus*: „Denn wider Du noch ich künnten immermehr etwas von Christo wissen noch an ihn gläuben und zum Herrn kriegen, wo es nicht durch die Predigt des Evangelii von dem heiligen Geist würde angetragen [...]“ (Martin Luther, *Der Große Katechismus*, in: *Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche*, Göttingen ¹¹1992, S. 654, Z. 22–26).

²² WA D.B. VII, S. 384, Z. 29–32.

²³ WA D.B. VII, S. 384, Z. 27.

Die Herausbildung einer systematisch durchdachten und dogmatisch fixierten Inspirationslehre, die auch in den lutherischen Bekenntnisschriften noch nicht ausgebildet ist,²⁵ setzte erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein.²⁶ Hierfür waren primär kontroverstheologische Gründe maßgeblich. „Auf dem Trienter Konzil hatte man die inhaltliche Insuffizienz der Heiligen Schrift und die Notwendigkeit ihrer Ergänzung durch die in der Kirche bewahrte mündliche Tradition gelehrt.“²⁷ Die altprotestantische Orthodoxie reagierte darauf mit einer Bekräftigung des reformatorischen Schriftprinzips (*sola scriptura*) durch die Lehre einer Verbalinspiration.

In Ansätzen findet sich die lutherisch-orthodoxe Inspirationslehre bereits 1567 in der Schrift *Clavis scripturae sacrae* des Theologen Matthias Flacius Illyricus. Die Doppelfunktion des Geistes als ‚autor‘ und ‚explicator‘ der Schrift weist allerdings noch deutlich auf die Anschauung Luthers zurück:

„Der heilige Geist ist zugleich der Urheber (autor) wie der Ausleger (explicator) der Schrift.“²⁸

„Der Urheber (autor) aller heiligen Bücher ist ein einziger, nicht mehrere und verschiedene: nämlich Gott.“²⁹

Eine voll entwickelte Gestalt der Inspirationslehre tritt uns etwa ein Jahrhundert später bei Johannes Musaeus (1613–1681) in seiner *Introductio in theologiam* aus dem Jahre 1679 entgegen:

„Die wirkende Ursache (*causa efficiens*) der heiligen Schrift und zwar die entscheidende (*principalis*) ist Gott oder, was aufs Gleiche hinausläuft, der heilige Geist. Die Ursächlichkeit aber oder formale Bestimmtheit (*ratio formalis*), durch welche der heilige Geist im Sein der Ursache von ihr (*in esse causae illius*) bestimmt gewesen ist und auf sie seinen Einfluß gewährt hat, ist die Theopneustie oder göttliche Eingebung.“³⁰

²⁴ „Gott und die Schrift Gottes sind zwei Dinge, nicht weniger als Schöpfer und Geschöpf Gottes ebenfalls zwei Dinge sind.“ – Martin Luther, *De servo arbitrio* [1525], in: WA 18, S. 606, Z. 1f.; vgl. Bernhard Lohse, *Luthers Theologie in ihrer historischen Entwicklung und in ihrem systematischen Zusammenhang*, Göttingen 1995, S. 206.

²⁵ So wird sie etwa noch in der Konkordienformel eher beiläufig erwähnt; vgl. *Bekenntnisschriften* [s. Anm. 21], S. 1067, Z. 39–45.

²⁶ Einen kurzen Überblick über das lutherisch-orthodoxe Schriftverständnis gibt Bengt Hägglund, *Geschichte der Theologie. Ein Abriss*, München² 1990, S. 236–238.

²⁷ Gottfried Hornig, „Lehre und Bekenntnis im Protestantismus“, in: *Handbuch der Dogmen- und Theologiegeschichte*, Band 3: *Die Lehrentwicklung im Rahmen der Ökumenizität*, hrsg. v. C. Andresen, Göttingen 1984, S. 78.

²⁸ Matthias Flacius Illyricus, *Clavis scripturae sacrae*, Basel 1567, Neudruck Frankfurt 1719, Bd. II, S. 8, zitiert nach Hirsch [s. Anm. 20], S. 314.

²⁹ M. Flacius Illyricus S. 62, zitiert nach Hirsch [s. Anm. 20], S. 314.

³⁰ Johann Musaeus, *Introductio in theologiam*, Jena 1679, Th. 3, zitiert nach Hirsch [s. Anm. 20], S. 314.

Heinrich Schütz wird die Lehre von der Inspiration wohl primär in jener Form kennengelernt haben, wie sie Johann Gerhard, einer der wichtigsten und einflußreichsten Theologen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, vertreten hat.³¹ Die Grundlinien des Schriftverständnisses des hauptsächlich in Jena lehrenden Gerhard seien im folgenden anhand einiger prägnanter Zitate aus seinem Hauptwerk, den *Loci theologici*, nachgezeichnet:

Im Prooemium seiner Dogmatik definiert Gerhard die Theologie als „doctrina ex verbo Dei extracta“.³² Bindet sich theologisches Denken in solchem Grade an die Schrift als maßgebliche Autorität, so bedarf diese einer außerhalb ihrer selbst liegenden Legitimierung. Aus diesem Grund beginnt Gerhard seine dogmatische Hauptschrift mit einem ausgedehnten Kapitel über die Heilige Schrift, ihre Autorität und ihr rechtes Verständnis. Nach Gerhard fungieren Gott und Mensch als *causa efficiens* (= Wirkursache) bei der Entstehung der Schrift; Gott wird dabei als *causa principalis* (= Hauptursache) verstanden, während ihre menschlichen Verfasser als *causae instrumentales* (= werkzeugliche Ursachen) gedacht werden.³³ Dies hat zur Folge, daß Gott (oder der Heilige Geist, was in diesem Zusammenhang für Gerhard gleichbedeutend ist) als der eigentliche Verfasser der Bibel anzusehen ist, der Mensch dagegen nur als ein Werkzeug in der Hand Gottes. Über die biblischen Schriftsteller heißt es daher folgerichtig:

„[...] [s]cripserunt non ut homines, sed ut Dei homines, h. e. ut Dei servi et peculiaria Spiritus s. organa.“³⁴

Und daraus folgt für die Autorität der Schrift:

„Quia enim Scriptura S. Deum autorem habet, cuius immediata inspiratione prophetae, evangelistae et apostoli scripserunt, inde atque ideo divinam auctoritatem obtinet [...]“³⁵

Gerhard kann so die Individualität der einzelnen biblischen Schriften in den Hintergrund treten lassen und die Heilige Schrift als Brief Gottes an die Menschen verstehen, in dem er ihnen seinen Willen offenbart:

„[Scriptura sacra e]st enim epistola Dei e coelo ad nos missa, quae de essentia et voluntate ipsius nos instruit ac viam ad coelum nobis monstrat.“³⁶

³¹ Ihre volle Ausbildung erfuhr die Inspirationslehre allerdings noch nicht bei Gerhard, sondern erst später, etwa bei Musaeus und bei Abraham Calov; vgl. Bengt Hägglund, *Die Heilige Schrift und ihre Deutung in der Theologie Johann Gerhards. Eine Untersuchung über das altlutherische Schriftverständnis*, Lund 1951, S. 119.

³² Johann Gerhard, *Loci Theologici* I, Prooemium, §31, zitiert nach der Neuausgabe, hrsg. v. Ed. Preuss, Berlin 1863.

³³ Gerhard, *Locus* I, Caput XII, § 18.

³⁴ Gerhard, *Locus* I, Caput II, § 18.

³⁵ Gerhard, *Locus* I, Caput III, § 33.

³⁶ Gerhard, *Locus* I, Caput XXVI, § 538.

Gerhard gelangt so zum Abschluß seines ersten Locus unter der Überschrift *De scripturae definitione* zu der folgenden Zusammenfassung seines Schriftverständnisses:

„Sacra Scriptura est verbum Dei ejusdem voluntate a prophetis, evangelistis et apostolis in literas redactum, doctrinam de essentia et voluntate Dei perfecte ac perspicue exponens, ut ex eo homines erudiantur ad vitam aeternam.“³⁷

Diese Definition der Heiligen Schrift ist kein Proprium Gerhards, sondern war – mit Nuancierungen – Gemeingut der altprotestantischen Orthodoxie in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts. Sie erscheint in ähnlicher Weise in dem 1610 erschienenen *Compendium Locorum Theologicorum* von Johann Hutter.³⁸ Dieses Compendium „entstand auf Veranlassung des Kurfürsten Christian II. von Sachsen, der die Wittenberger Fakultät beauftragte, ein streng lutherisches Lehrbuch für den Gebrauch an den sächsischen Lehranstalten zu verfassen.“³⁹ Es war somit gerade für den Raum bestimmt, in dem Heinrich Schütz einige Jahre später wirkte. Auch in Hutters Werk, das sowohl an den Lateinschulen als auch im universitären Unterricht Verwendung fand, erscheint die Definition der Heiligen Schrift – als Apriori alles theologischen Denkens – an erster Stelle als *Locus I*:

„Quid est Scriptura sacra? Est verbum Dei, impulsu Spiritus sancti a Prophetis et Apostolis literarum monumentis consignatum, de Essentia et Voluntate Dei nos instruens.“⁴⁰

Die gesamte Heilige Schrift war den Menschen von Gott durch den Heiligen Geist gegeben, oder anders gewendet: Gott sprach zu den Menschen durch die Bibel, die durch den Heiligen Geist geschrieben wurde. Letztendlich war es somit der Heilige Geist, der durch die biblischen Verheißungen sprach.

IV

Auf dem Hintergrund dieser Lehre läßt sich ein Versuch unternehmen, die Bedeutung des Aufbaus der Schützmotette zu erklären:

Die Worte „Ja, der Geist spricht“, die den syntaktischen Fluß des von Schütz vertonten Verses sprengen, nennen den ‚Sprecher‘ der apokalyptischen Verheißung; mehr noch, sie gewährleisten die soteriologische Relevanz des Gesagten. Nach lutherisch-orthodoxem Verständnis war ja in der Tat „der Geist“ der Urheber der ganzen Bibel und damit auch der von Schütz vertonten Sätze. Die Lehre von der Inspiration durch den

³⁷ Gerhard, *Locus I*, Caput XXV, § 539.

³⁸ Vgl. dazu Häggglund, *Geschichte der Theologie* [s. Anm. 26], S. 234.

³⁹ Wolfgang Trillhaas, Vorwort zu: Leonhard Hutter, *Compendium Locorum Theologicorum* [1610], hrsg. v. W. Trillhaas, Berlin 1961 [= Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen 183], S. IV)

⁴⁰ Leonhard Hutter, *Compendium Locorum Theologicorum*, *Locus I*, 1 [= S. 1 in der Ausgabe von Trillhaas].

Heiligen Geist verbürgte die Wahrheit der Verheißung als ‚ewige Wahrheit‘, die auch für die Gegenwart gültig ist. Schütz hob deshalb in seiner Vertonung eben den Satz des Bibeltextes hervor, der die Verheißung zum Wort Gottes erklärt. Die Teile A, B, D und E der Schützschen Vertonung gruppieren sich um dieses durch eine besondere Kompositionsweise ausgezeichnete und hervorgehobene Zentrum C.

Daß tatsächlich den Zeitgenossen gerade der Hinweis auf die Urheberschaft des Heiligen Geistes an diesem Text besonders wichtig war, belegt eine Leichenpredigt über Apokalypse 14, 13, die der Erfurter Theologieprofessor Nicolaus Stenger im Jahre 1664 verfaßt hat. Stenger verweist mehrfach darauf, daß es sich bei der Verheißung „Selig sind die Toten“ um von Gott eingegebene Worte handelt, und formuliert in seiner Auslegung der Worte „Ja, der Geist spricht“:

„Denn obwohl dergleichen Stimme nicht fort und fort vom Himmel gehöret wird / wie wir sonderlich heutigen Tages darauf nicht zu gaffen noch zu warten haben / so ist doch alles / was zu unserem Heil und Trost zu wissen von nöthen / begriffen in den Schriften der heiligen Männer Gottes / welche sind getrieben worden von dem Heiligen Geist / wie Petrum redet [2. Petrus 1, 21]. Da haben und hören wir in der heiligen Schrift nicht eine irdische MenschenStimme / sondern eine Stimme vom Himmel herab / eine Englische / ja göttliche Stimme / davon wir billich rühmen und singen können [...].“⁴¹

Die Dominanz, die dem theologischen Topos der Inspiration in der Auslegung von Apokalypse 14, 13 durch Stenger zukommt, läßt vermuten, daß sich auch Schütz der zentralen Stellung des Satzes „Ja, der Geist spricht“ in der zeitgenössischen Theologie (und auch in seiner eigenen religiösen Sozialisation) bewußt war, und ihn daher in seiner Komposition durch Parameter der musikalischen Syntax hervorgehoben hat.

Einschränkend sei jedoch gesagt: Es ging Schütz in seiner Motette sicherlich nicht primär um die Vertonung eines dogmatischen Lehrsatzes. Dazu hätten sich andere biblische Texte besser geeignet. Die Beziehung zur lutherisch-orthodoxen Inspirationslehre bildet vielmehr *eine* Interpretationsebene, die eine auffällige Erscheinung im Aufbau des Stückes auf dem Hintergrund der zeitgenössischen Theologie zu erklären vermag.

⁴¹ Nicolaus Stenger, *Christliche Leichpredigt von der Seeligkeit der Todten [...] Herrn Heinrich Rudolph Gerstenbergern [...] den 9. December. des 1664.sten Jahres [...]*, Erfurt 1665, S. 14.