

Dramatische Konzeptionen in den „Symphoniae Sacrae“ I von Heinrich Schütz: „Veni, dilecte mi“ und die lateinische Dialogkomposition um 1630

von

JÜRGEN HEIDRICH

Angeregt durch einen einschlägigen Hinweis Heinrich Schützens aus der Widmungsvorrede der *Symphoniae Sacrae* I¹, war die Musikforschung seit jeher vor die Aufgabe gestellt, die hier beschworene „neue Kompositionsart“, damit offenbar das spezifisch „Moderne“, „Italienische“ genau zu bestimmen und zu bewerten: Schließlich gilt die noch in Venedig erschienene Sammlung als unmittelbarer Ertrag der zweiten Italienreise des Komponisten aus den Jahren 1628/29. In ihr sind freilich zwanzig geistliche Sätze so unterschiedlicher vokaler und obligat instrumentaler Besetzung enthalten, daß es scheint, als sei eben die konsequente Verschiedenheit hier zum Prinzip erhoben. Neben eher standardisiert mit zwei Violinen instrumentierten Stücken, wie etwa dem einleitenden *Paratum cor meum* (SWV 257), stehen so farbig gestaltete wie der mit Cornetto, Trombetta und Fagott besetzte Schlußsatz *Jubilare Deo* (SWV 276); zu eher konventionell-konservativen Kompositionen, wie dem mit doppelchörigen Elementen operierenden *Buccinate in neomenia tuba* (SWV 275), treten solche von ausgesprochen expressiv-moderner Anlage wie *Adiuvo vos, filiae Hierusalem* (SWV 264); und eher objektiv das Gotteslob formulierende Preis- und Dankgesänge wie *Cantabo Domino in vita mea* (SWV 260) wechseln mit solchen von leidenschaftlicher Subjektivität, wie dem berühmten Klagegesang *Fili mi, Absalon* (SWV 269)².

Von einer einheitlichen Sammlung „auff Italienische Manier“ kann also kaum die Rede sein. Mit entsprechend unterschiedlichen Argumenten hat folglich die Forschung auf das in Italien Aufgenommene aufmerksam gemacht, sei es im Nachweis einer direkten Inspiration durch dort wirkende Musiker wie den „scharffsinnigen Herrn Claudius Monteverde“³ oder den zuletzt stärker als Anreger diskutierten Alessandro Grandi, sei es mit Blick auf eher allgemeine stilistische Entwicklungen, was vor allem die Orientierung an der *seconda prattica* und ihren Neuerungen bedeutet, sei es schließlich im Versuch einer differenzierten Bestimmung des eigentlichen Rezeptionsprozesses unter Einbeziehung der Kategorien „Interpretatio“, „Imitatio“, „Aemulatio“, „Superatio“⁴. Demgegenüber ist aber auch auf mögliche

1 „Venetijs apud veteres amicos commoratus, cognoui modulanti rationem non nihil immutatam antiquos numeros ex parte deposuisse, hodiernis auribus recenti allusuram titillatione; ad cuius ego normam vt aliqua tibi de mee industriae penu pro instituto depromerem, huc animum, & vires adieci.“ Abdruck etwa in Schütz GBr, Nr. 31, S. 104.

2 Neuedition der *Symphoniae sacrae* I in NSA 13 und 14, neuerdings auch durch Siegfried Schmalzriedt in SSA 7.

3 Schütz GBr, Nr. 64, S. 179.

4 Vgl. Gerald Drebes, *Schütz, Monteverdi und die „Vollkommenheit der Musik“* – „Es steh Gott auf“ aus den „*Symphoniae sacrae*“ II (1647), in: SJB 14 (1992), S. 25-55, hier S. 30-35. – Zum umfangreichen Themenkreis „Schütz und Italien“ vgl. außerdem etwa: Denis Arnold, *Schütz in Venice*, in: *Music and Musicians* 21 (1972/73), S. 30-35, ders., *Venetian and Non-Venetian Elements in Schütz's Psalms*

deutsche, im Ganzen vielleicht weniger exponierte Phänomene hingewiesen worden. Grundsätzlich zwingen also die musikalischen und textlichen Verhältnisse dazu, von starren Rezeptionsmustern abzusehen und auch mögliche außeritalienische Anregungen in die Überlegungen miteinzubeziehen.

II

Die Texte der *Symphoniae Sacrae* I lassen sich deutlich in zwei Gruppen gliedern, indem neben den elf mehrheitlich Psalmtexte verwendenden Lob-, Preis- und Dankgesängen⁵ die sieben Hoheliedvertonungen⁶ eine zweite wichtige stoffliche Einheit bilden⁷: Die eben hier vorgefundene, im gesamten Œuvre Schützens nicht wiederkehrende Häufung erklärt sich schon aus der ungebrochenen, besonders in Italien wirksamen Tradition der Vertonung solcher Texte⁸. Ein seit dem frühen 16. Jahrhundert sich verstärkendes Interesse an der lateinischen motettischen Hoheliedkomposition erreicht seinen Höhepunkt bei Palestrina: Dieser legt in bisher nicht gekannter Konzentration den neunundzwanzig Sätzen seines 1584 erschienenen vierten Motettendrucks ausnahmslos Texte aus dem Hohenlied zugrunde⁹. Doch sind sodann auch etliche deutsche Beiträge zu nennen, darunter stilistisch ganz verschiedene Stücke Leonhard Lechners, Hans Leo Haßlers oder Johann Hermann Scheins. Und schließlich ist zu erwägen, ob überdies auch literarische, also außermusikalische Entwicklungen auf die Entstehung von Schützens Sammlung eingewirkt haben könnten¹⁰.

Gegenstand der folgenden Überlegungen sei das unter den Hoheliedvertonungen der *Symphoniae Sacrae* I einzige einteilige Stück *Veni, dilecte mi* (SWV 274); die übrigen entsprechenden Sätze sind prima/secunda-pars-Kombinationen. Ein Blick auf den Text verdeutlicht, daß gegenüber dem vor allem aus Kapitel 5,1 des Canticum genommenen originalen Bibeltext bei Schütz Veränderungen feststellbar sind:

of David, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 145-153, ders., *The Second Venetian Visit of Heinrich Schütz*, in: MQ 71(1985), S. 359-374, Werner Braun, *Schütz und der „scharffsinnige Herr Claudius Monteverde“*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 2, S. 16-23, Walter Kreidler, *Heinrich Schütz und der stile concitato von Claudio Monteverdi*, Stuttgart u. Kassel 1934, Jerome Roche, *What Schütz learnt from Grandi in 1629*, in: MT 113 (1972), S. 1074 f., Martin Seelkopf, *Italienische Elemente in den Kleinen geistlichen Konzerten von Heinrich Schütz*, in: Mf 25 (1972), S. 452-464. Zum Interesse Schützens an der italienischen Oper siehe seinen Brief an Friedrich Lebzelter vom 6. Februar 1633 (Schütz GBr, Nr.41, S.125f.).

5 SWV 257-262, 267-268, 271 und 275-276.

6 SWV 263-266 und 272-274.

7 Aus dem Rahmen einer solchen thematischen Kategorisierung fallen allerdings die beiden Stücke *Fili mi, Absalon* (SWV 269) und *Attendite, popule meus* (SWV 270).

8 Vgl. dazu jetzt Robert L. Kendrick, „*Sonet vox tua in auribus meis*“: *Song of Songs Exegesis and the Seventeenth-Century Motet*, in: SJB 16 (1994), S. 99-118.

9 Palestrinas Sammlung war so außerordentlich populär, daß bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts etliche weitere Auflagen erschienen; vgl. RISM A/1/6, P 716 ff. Siehe außerdem Friedrich Chrysander, *Das „hohe Lied“ von Palestrina*, in: AmZ 16 (1881), S. 99 ff. passim; sodann Ferdinand Haberl, *Die Hohe-Lied-Kompositionen Palestrinas*, in: Musica Sacra 92 (1972), S. 210-214.

10 Vgl. dazu die Ausführungen unten S. 43-46.

SWV 274

Ct 5,1

Veni, dilecte mi, in hortum meum, ut comedas pretiosum fructum tuum.	[Sponsa]	Veniat dilectus meus in hortum suum et comedat fructum pomorum suorum.
Venio, soror mea sponsa, in hortum meum, et messui myrrham meam cum aromatibus meis.	[Sponsus]	Veni in hortum meum soror sponsa et messui murram meam cum aromatibus meis.
Veni, dilecte mi, in hortum meum, ut comedas fructum pretiosum tuum.	[Sponsa]	[vgl. oben]
Venio, soror mea sponsa, in hortum meum, comedi favum meum cum melle meo, cum lacte meo vinum meum bibi.	[Sponsus]	[vgl. oben] comedi favum cum melle meo bibi vinum meum cum lacte meo.
Comedite, dilecti, et bibite, amici, et inebriamini carissimi.	[Sponsa, Sponsus]	Comedite amici bibite et inebriamini carissimi.

Die Schütz-Fassung zeichnet sich durch die klare textgestalterische Absicht aus, die zuvor weniger zielgerichtete Aussage stärker im Sinne einer Anrede zu profilieren, ja, verfolgt man den Text im Ganzen, so wird eine deutlich dialogische Zubereitung der Vorlage erkennbar, wobei sich der Eingriff in das Original auf beide Dialogteilnehmer gleichmäßig erstreckt. Daß freilich die Umgestaltung eher oberflächlich vorgenommen wurde, mit dem Ziel, ohne stärkere Manipulationen einen dialogischen Text zu gewinnen, ist durch die inkonsequente Behandlung der grammatikalischen Tempora (venio/messui) nahegelegt. Zudem greift der Dialog infolge der Wiederholungen der Zeilenanfänge bzw. der vollständigen Sponsa-Partie inhaltlich nicht sehr weit aus; analog zu den sich wiederholenden Textzeilen werden musikalische Verläufe, gleichsam ritornellartig, wiederholt. Gleichwohl wird die auf Rede und Gegenrede ausgerichtete Anlage durch die musikalische Ausgestaltung entschieden gestützt, indem das Dialogisieren von Sponsa und Sponsus durch einen geradezu schröffen klanglichen, aber auch stilistischen Kontrast dargestellt wird, der das Gegensätzliche klar hervorhebt. Die Sponsa wird durch einen imposanten Chor von vokalem Sopran und feierlich stimmender Instrumentalbesetzung mit drei Posaunen dargestellt, dies in einem am besten als „motettischer Stil“ zu bezeichnenden Satztypus mit Basso seguente¹¹, während der Sponsus, bloß durch einen zweiten vokalen Sopran und Tenor gebildet, über einer einfachen Generalbaßstimme eine eher konzertierende Anlage aufweist. Gut in diesen Gegensatz fügt sich die unterschiedliche Art der instrumentalen Continuogestaltung ein, die für den Instrumentalchor der Sponsa die Orgel, für den vokalen Part des Sponsus aber eine den intimen Charakter noch stärker betonende Tiorba vorsieht. Zum großangelegten Finale vereinigen sich beide Dialogpartien, wobei diese als regelrechte Chorgruppen funktionieren. Der extreme klangliche (und stilistische) Gegensatz wird übrigens auch dadurch nicht wesentlich gemildert, daß Schütz den für sich ziemlich unproportioniert anmutenden Sponsa-Chor – nicht zuletzt im Sinne einer besseren Balance der eigentlichen vokalen Rollen – später der

11 NSA 14, S. 98-115. Siehe auch das Vorwort von Gerhard Kirchner, S. VII.

Partie des Sponsus angeglichen hat, und zwar durch Umwandlung der zweiten Posaune in einen vokalen Tenor¹².

Knappe zusätzliche Überlegungen zur Rolle der Instrumente seien angestellt¹³: Wenig plausibel erscheint die Vorstellung, daß instrumentensymbolische Überlegungen die Besetzung durch drei Posaunen bestimmt hätten. Daß eine freudige Liebeszene wie hier, mit der psychologisch und emotional ganz bestimmte Vorstellungen verknüpft werden, in gleicher Weise instrumentiert ist wie die dramatische Absalonklage oder der ernste Priestergesang *Attendite, popule meus* – um vergleichbare Sätze aus den *Symphoniae Sacrae I* zu nennen –, will unter diesen Voraussetzungen nicht recht einleuchten: Zu verschiedenen muten die jeweiligen Vorstellungswelten an. Und falls Schütz die Sponsa tatsächlich durch den feierlichen Posaunenklang hätte charakterisieren wollen, erschiene doch merkwürdig, daß dem Sponsus, unter Inkaufnahme eines ausgesprochenen Ungleichgewichts, überhaupt keine Instrumente beigelegt wären. Näher liegt, daß durch die besondere Form des Instrumenteneinsatzes – wie auch durch den erwähnten stilistischen Kontrast – das Grundsätzliche der Textanlage, nämlich das Charakteristische eines Dialogs, akzentuiert werden soll¹⁴. Es bedarf schließlich keiner weiteren Begründung, daß hier im Ganzen der musikalische Vorgang des chorischen Konzertierens vorliegt, die kontrastierende Gegenüberstellung zweier unterschiedlich besetzter Klanggruppen; zudem ist die intendierte Doppelchörigkeit im venezianischen Druck von 1629 schon durch die förmliche Bezeichnung „Voce. Coro di Tromboni“ im Sponsa-Chor zum Ausdruck gebracht.

Das ganze Verfahren mutet nun keineswegs modern an, sondern mit Blick auf den im Vorwort formulierten Anspruch Schützens ist das Stück als geradezu altertümlich zu bezeichnen, denn hier begegnet eine formale und stilistische Disposition, die wohl kaum für die „neue Kompositionsart“ der *seconda prattica* Monteverdis als repräsentativ gelten kann, wohl aber für die Schule von Schützens einstigem venezianischen Lehrer: Das ebenfalls im Vorwort der *Symphoniae Sacrae I* ausgesprochene emphatische Bekenntnis zu Giovanni Gabrieli¹⁵ dürfte in dieser Kom-

12 Vgl. dazu das Exemplar des Originaldrucks in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel (Signatur 2.7.15-19 Musica), das die von Schütz eigenhändig vorgenommene Nachtextierung enthält; die Edition in NSA berücksichtigt diese Variante. Der Vorgang deutet eher auf eine gewisse Variabilität im Hinblick auf vokale oder instrumentale Ausführungen, als daß auf eine präzise Konturierung entsprechender Idiome Wert gelegt würde.

13 Dazu grundlegend Albrecht Roeseler, *Studien zum Instrumentarium in den Vokalwerken von Heinrich Schütz. Die obligaten Instrumente in den Psalmen Davids und in den Symphoniae sacrae*, Diss. phil. Berlin 1958, ferner Hans Größ, *Die Symphoniae Sacrae von Heinrich Schütz im Kontext der Aufführungspraxis der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 2, S. 25-32.

14 Ob die spezifische Besetzung mit drei Posaunen bedeutet, daß hier ein Satz vorliege, den Schütz nicht in Venedig, sondern noch in Deutschland verfaßt habe, wird indirekt durch das Folgende erwogen (vgl. Denis Arnold, *The Second Venetian Visit* [wie Anm. 4], S. 369). Allerdings sei auf eine entsprechende Besetzungstradition auch in italienischen Stücken verwiesen: ein Sachverhalt, der vor dem Hintergrund vergleichbarer Kompositionen Ercole Portas, Amante Franzonis und Arcangelo Borsaros sogar dazu geführt hat, ein regelrechtes Genre der „trombone motet“ anzunehmen (vgl. Jerome Roche, *Northern Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford 1984, S. 82).

15 „Quum Venetias appulissem, hic anchoram ieci, ubi adolescens sub magno Gabrieli meae artis posueram Tyrocinia. At Gabrielius, Dij immortales, quantus vir; illum si garrula vidisset antiquitas, (dicam verbo) Amphionibus praetulisset, aut si connubia amarent musae, praeter ipsum

position einen ziemlich deutlichen musikalischen Niederschlag gefunden haben. Man ist zudem an die farbenreichen Klangwelten der *Psalmen Davids* von 1619 erinnert, nicht nur wegen der dort im Vorwort ebenso nachzulesenden ausdrücklichen Berufung auf den „in aller Welt hochberühmten Praeceptore Johan Gabrieln“, sondern auch wegen der Hinweise zur chorischen Besetzungspraxis, wonach „der nidrige [Chor] mit Posaunen oder andern Instrumenten gemacht unnd auf jedem Chor eine Stimme darneben gesungen wirdt.“¹⁶

III

Es erscheint damit sinnvoll, die Brücke zum Anfang dieser Ausführungen zu schlagen, und, bezugnehmend auf Schützens eingangs zitierte Bemerkung, die Frage nach den konkreten, gleichwohl aktuellen, italienischen Anregungen zu stellen. In der Tat läßt eine genauere Untersuchung der zeitgenössischen Verhältnisse schon bald klare Zusammenhänge erkennen, die sich freilich weniger auf das Musikalisch-Stilistische als vielmehr auf das Formale der Textanlage beziehen, denn zweifellos erinnert die soeben behandelte Hoheliedtextkonstruktion an die zur Zeit von Schützens Venedigaufenthalt in hoher Blüte stehende musikalische „Gattung“ des lateinischen Dialogs¹⁷: Mehr als zweihundertfünfzig heute noch bekannte Stücke aus der Zeit zwischen 1600 und 1670 zeugen von der seinerzeitigen Beliebtheit; als hauptsächliches Verbreitungsgebiet gilt neben dem Publikationszentrum Venedig das gesamte Oberitalien mit Mailand, Parma, Mantua und Modena¹⁸. Der Sache nach handelt es sich um generalbaßgestützte, geringstimmig besetzte, in der Mehrzahl durch zwei, verschiedentlich auch mehr Solisten überwiegend im monodischen Stil gestaltete Kompositionen mit konsequent durchgehaltener Rollenverteilung; je nach Stoffwahl folgen die aus Rede und Gegenrede geformten Stücke entweder einer unmittelbar dramatischen oder einer mehr reflektierend-allegorischen Anlage. Dieser prinzipiellen Polarisierung gesellen sich noch zwei von Howard Smither bzw. Frits Noske so bezeichnete Typen des „narrative-dramatic“ respektive des „reflective-dramatic“ hinzu, womit solche Dialoge bezeichnet sind, die einen Testo, also einen Erzähler, miteinbeziehen. Die thematische Breite der Dialoge ist bereits durch einen Blick auf die „handelnden“ Personen erwiesen; man

non alio Melpomene gauderet marito, tantus erat arte ciendi modos.“ (Schütz GBr, Nr. 31, S. 104.)

- 16 Vgl. SGA 2, S. 3-6 sowie NSA 23, S. XVIII. Siehe auch Heinz Krause-Graumnitz, *Heinrich Schütz. Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit*. Erstes Buch, Leipzig²/1988, S. 177 f. u. 182.
- 17 Vgl. dazu grundlegend Theodor Kroyer, *Dialog und Echo in der alten Chormusik*, in: JbP 16 (1909), S. 13-32, Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911 (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen 3), S. 11-18, Carl Winter, *Studien zur Frühgeschichte des lateinischen Oratoriums*, in: KmJb 42 (1958), S. 64-76, Howard E. Smither, *The Latin Dramatic Dialogue and the Nascent Oratorio*, in: JAMS 20 (1967), S. 403-433, Frits Noske, *Saints and Sinners. The Latin Musical Dialogue in the Seventeenth Century*, Oxford 1992, Michael Märker, *Die protestantische Dialogkomposition in Deutschland zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Eine stilkritische Studie*, Köln 1995 (= Kirchenmusikalische Studien 2). Schützens *Veni, dilecte mi* ist in keiner der Studien behandelt.
- 18 Vgl. die Auswahlzusammenstellung bei Smither (wie Anm. 17), S. 429-433, sowie bei Noske (wie Anm. 17), S. 365-375. Bemerkenswert ist die in den zwanziger Jahren besondere Dichte der venezianischen Überlieferung: Offenbar ist aber an S. Marco die Praxis des Dialogs nicht nachweisbar (vgl. Noske ebd., S. 28 ff.).

findet beispielsweise das Zwiegespräch zwischen Christus und der Samariterin¹⁹, zwischen Maria und dem Erzengel Gabriel²⁰, aber auch mehr allegorisch motivierte, wie das zwischen Sünder und Wächterengel²¹. Häufig finden biblische Stoffe Verwendung, wobei die Textvorlage mehrheitlich stark von der Vulgata abweicht²²; völlig freie, von der Bibel unabhängige Texte werden besonders nach 1630 aktuell²³.

Auf welche Weise sich Schütz nun von diesem Typus des lateinischen Dialogs hat anregen lassen, sei in der Folge diskutiert. Bemerkenswert ist zunächst, daß etwa ein Viertel des italienischen Repertoires auf das Hohelied als Vorlage zurückgreift, in diesem also eine zentrale Textquelle vorliegt. Berücksichtigt man ferner, daß die erkennbar für katholische liturgische Zwecke verwendbaren Dialoge, also etwa solche hagiographischer Ausrichtung, für Schütz kaum anziehend sein konnten, so verwundert der Zugriff auf eben diese Textgrundlage nicht. Sodann ist die bei Schütz festgestellte merkwürdige, gewissermaßen versteckte Überlieferung in einem Sammeldruck durchaus üblich: Wenn auch einige venezianische Drucke bereits im Titel auf die Gattung verweisen, etwa Giovanni Francesco Capellos *Motetti e dialoghi*, Venedig 1615²⁴ oder Adriano Banchieris *Dialoghi concerti sinfonie e canzoni con due voci*, Venedig 1625 – übrigens eine Sammlung, die nicht weniger als dreizehn Dialog-Kompositionen unter Einbeziehung der verschiedensten Rollen präsentiert –, so halten sich die meisten lateinischen Dialoge italienischer Provenienz gleichfalls in Motettendruck u. ä. verborgen, vor allem deshalb, weil sehr häufig die „Gattungsbezeichnung“ *Dialogo* unterschlagen ist. Mit Blick auf die Textzubereitung sei zunächst ein geradezu typisches Beispiel für einen solchen Dialog italienischen Zuschnitts vorgeführt, der bereits gelegentlich in das Blickfeld der Forschung gerückte Satz Alessandro Grandis *Surge, propera, amica mea*²⁵:

Surge, propera, amica mea, columba mea, formosa mea, et veni.	[Sponsus]	Ct 2,10
En dilectus meus loquitur mihi et vocat me.	[Sponsa]	Ct 2,10
<u>Veni, dilecta mea</u> . Iam enim hiems transiit, imber abiit et recessit. Flores apparuerunt in terra nostra.	[Sponsus]	Ct 2,11-12
Vox dilecti mei vocantis me. En ipse stat post parietem nostrum despiciens per fenestras prospiciens per cancellos.	[Sponsa]	Ct 2,8-9
<u>Veni, amica mea</u> . Iam vox turturis audita est in terra nostra. Vineae florentes dederunt odorem suum.	[Sponsus]	Ct 2,12-13

19 Ignazio Donati, *Mulier, mulier, da mihi bibere*, in: *Motetti concertati*, Venedig 1618, RISM A/I/2, D 3391.

20 Severo Bonini, *Missus est Gabriel Angelus*, in: *Il primo libro de motetti*, Venedig 1609, RISM A/I/1, B 3496. Vgl. Smither (wie Anm. 17), S. 410f.

21 Adriano Banchieri, *O me miserum*, in: *Dialoghi, concerti, sinfonie e canzoni*, Venedig 1625, RISM A/I/1, B 811a.

22 Vgl. Smither (wie Anm. 17), S. 409f., bes. S. 411.

23 Noske (wie Anm. 17), S. 14f.

24 RISM A/I/2, C 906.

25 Aus *Il quarto libro de motetti*, Venedig 1616, RISM A/I/3, G 3431. Vgl. dazu Martin Seelkopf, *Das geistliche Schaffen von Alessandro Grandi*, Diss. phil. Würzburg 1973, Bd. 1, S. 140 ff. u. Bd. 2, S. 114f.

Vox aduch dilecti mei. Leva eius sub capite meo et dextera illius amplexabitur me.	[Sponsa]	Ct 2,8; 2,6
Surge, propera, speciosa mea, et veni.	[Sponsus]	Ct 2,13; 2,10
Surgam et quaeram, quem diligit anima mea.	[Sponsus, Sponsa]	Ct 3,2

Der Text setzt sich vor allem aus Versen des zweiten Kapitels des Hohenlieds zusammen, allerdings in ziemlich freier Anordnung. Obschon sich das Stück in seiner sparsameren musikalischen Ausgestaltung (Besetzung: Sopran, Bariton und B.c.) deutlich vom kunstvolleren Satz Schützens unterscheidet, ist hier im Kern vorerzählt, was auch Schützens Komposition bestimmt, das Verfahren nämlich, durch die Kompilation verschiedener Abschnitte allein des Hohenlieds²⁶ ein sinnvoll aufeinander beziehendes Dialogisieren zu erreichen. Der Dialogeffekt wird in beinahe gleicher Weise erzielt wie in Schützens Komposition, indem zunächst eher unbestimmte Partien durch die geschickte Einfügung von Wendungen wie „Veni, dilecta mea“ bzw. „Veni, amica mea“ eine eindeutige Zuweisung erfahren; wie bei Schütz dialogisieren allein Sponsa und Sponsus, gleichermaßen fehlt ein Testo. Und die bei Schütz beobachtete musikalisch-dramatische Schlußsteigerung ist hier ebenfalls dadurch erzielt, daß im Schlußsatz beide Partien im gemeinsamen Duett auftreten: Formal entspricht die konzertierend angelegte Schlußszene Schützens somit dem in den italienischen Dialogen häufig an dieser Stelle stehenden, aus den einzelnen Partien zusammengesetzten Chor.

An dieser Stelle sei auf mögliche deutsche, und zwar literarische Voraussetzungen aufmerksam gemacht: Als sich Heinrich Schütz im Jahre 1628 zum zweiten Mal nach Italien wandte, dürfte ihm die aktuelle poetische Bedeutung des biblischen Hohenlieds als Gegenstand der experimentellen volkssprachlich-lyrischen Aneignung gegenwärtig gewesen sein, denn soeben hatte Martin Opitz im Jahre 1627 in Breslau seine Bearbeitung *Salomons | Des Hebreischen Königes | Hohes Liedt*²⁷ herausgebracht. Dabei handelt es sich um eine strophische Reimparaphrase, die richtungsweisend und anregend nicht nur in genrebezogen äußerlich-formaler Hinsicht für die folgende Beschäftigung mit der Bibelvorlage gewesen ist, sondern darüber hinaus als Folge ihrer inneren Gestaltung – nämlich der besonderen Akzentuierung des bukolischen und naturbezogenen Moments²⁸ – der Barocklyrik im allgemeinen breite Bahnen geebnet hat²⁹.

26 Auch die Ausfüllung mit fremden Texten ist natürlich möglich. Vgl. Andrea Cima, *O quam humilis* (1627); Textabdruck bei Smither (wie Anm. 17), S. 412 f.

27 Neuauflage durch George Schulz-Behrend: Martin Opitz, *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe 4*, Stuttgart 1989 (= Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 312).

28 Vgl. dazu Hugo Max, *Martin Opitz als geistlicher Dichter*, Heidelberg 1931 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 17), S. 30 ff.

29 Zu erinnern ist an zahlreiche weitere, im späteren 17. Jahrhundert entstandene, deutschsprachige gereimte Hoheliedparaphrasen; vgl. die Aufstellung in Martin Goebel, *Die Bearbeitungen des Hohen Liedes im 17. Jahrhundert*, Halle 1914, S. 33. Eine knappe Übersicht über die exegetische und literarische Beschäftigung mit dem Gegenstand findet sich ebd., S. 11 ff. – Ob die Anregung zu dieser Opitzschen Hoheliedumdichtung als Folge der Dresdner Begegnung tatsächlich unmittelbar vom Umfeld Heinrich Schützens ausging, wie Krause-Graumnitz (wie Anm. 16, S. 321 ff.) vorgeschlagen hat, ist unerheblich: Mit den drei Madrigalen *Liebster, sagt in süßen Schmerzen* (SWV 441), *Nachdem ich lag in meinem öden Bette* (SWV 451) und *Läßt Salomon sein Bette nicht umgeben* (SWV 432) sind noch heute drei Sätze erhalten, die aus eben der Opitzschen Quelle ihren Text gewonnen haben (*Das Erste Liedt*, Str. 1-7 bzw. *Das Dritte Liedt*, Str. 1-6 und 7-12). Jedenfalls

Bemerkenswert ist, daß die im Verlauf des 17. Jahrhunderts in größerer Zahl entstehenden deutschen Umdichtungen des Hohenlieds innerhalb des exegetischen Spektrums zur dramatischen, zumindest aber dialogischen Auffassung in Bezug auf die Gestaltung und Anordnung des Textes tendieren: Bei Martin Opitz, um bei einem mit Schütz in Verbindung zu bringenden Autor zu bleiben, entspinnt sich eine regelrechte gereimte Wechselrede zwischen der „Sulamithinn“ und dem König Salomon, freilich nicht in unmittelbarer, kleingliedriger Bezugnahme, sondern im weitergespannten strophischen Dialog³⁰.

Vor diesem Hintergrund sei der Blick ausgeweitet auf sämtliche Hoheliedsätze der *Symphoniae Sacrae* I. Zu diskutieren ist, ob Schützens Auswahl als Ganzes eine bloß zufällige Zusammenstellung bedeutet oder ob die Möglichkeit besteht, daß sich hinter dessen Anordnung eine textbezogene, höhere gedankliche Absicht verbirgt, die in der inhaltlichen Verklammerung der Einzelsätze zu einer gleichsam dramatischen, damit zielgerichteten Ordnung zum Ausdruck kommt und in dem Dialog *Veni, dilecte mi* Abschluß und Höhepunkt findet³¹.

Einer solchen Deutung scheint zunächst der äußere Umstand entgegenzustehen, daß die sieben Stücke innerhalb der Sammlung nicht in ununterbrochener Folge vorliegen. Der sich auf die Spaltung des „Hoheliedblocks“ durch die einmalige Einfügung eines aus fünf Stücken gebildeten „Fremdkörpers“ (SWV 267-271) beziehende Einwand ist freilich ohne weiteres mit der planvollen Disposition des Gardano-Drucks nach Anzahl der beteiligten Stimmen zu entkräften: Es erscheinen zunächst die drei-, dann die vier- und fünf-, schließlich die sechsstimmigen Sätze; innerhalb der Gruppen von gleichstimmigen Sätzen herrscht zudem ein weiteres Ordnungsprinzip, nämlich von der geringeren zur stärkeren Vokalbesetzung³². Die Aufspaltung der Hoheliedsätze ist also durch die spezifische Anordnung des Drucks zu erklären und braucht keineswegs gegen eine inhaltliche Zusammengehörigkeit der Einzelsätze zu sprechen. Aufschlußreich ist indes die Textauswahl selbst

ist eine noch aus Deutschland herrührende Affinität Schützens zur spezifisch literarischen Auseinandersetzung mit der Hoheliedthematik belegt. Edition der Opitz-Madrigale in SGA 37, S. 53, 74, 85.

- 30 Vgl. dazu Max (wie Anm. 28), S. 22 ff.: Opitz' Hohelieddichtung ist hier ausdrücklich unter der Kategorie „Dramatisierungen“ behandelt. Doch auch andere Verfasser des 17. Jahrhunderts wählen gern und überwiegend eine solche dramatische Disposition. Dies kann in der förmlichen Benennung von Personen wie bei Opitz geschehen, möglich ist aber auch eine Betitelung der dialogisierenden Parteien bloß mit „Er“ und „Sie“ wie bei Gottfried Finckelthaus, *Des weisen Salomons | Hohes Lied | Sampt andern | Geistlichen Andachten*, Leipzig 1638. Seltener findet sich eine klare dramatische Ausgestaltung wie im Falle der Nachdichtung des Filip Zesen (Fassung von 1657: *Salomons | Des Hebraeischen Koenigs | Geistliche Wollust | oder | Hohes Lied*), die durch die Einführung neuer Figuren, u. a. eines „Kammerherrn“, eines „Schatzmeisters“ oder auch der „Edelknaben“ die Brücke zum eigentlichen Drama schlägt. Die Einleitung spricht sich eindeutig aus: „Hier gebe ich dir abermahl, die geistlichen Hürtenlieder des allerweisesten Königes öf-fentlich zu lesen | doch in etwas | nach erheischen meines ietzigen zweckes geändert. ja ich gebe sie vielmehr alhier | als ein Gespräch- und singe-spiel | in die öffendliche geistliche Schau-burg.“ Zitiert nach Goebel (wie Anm. 29), S. 126. Weitere literaturgeschichtliche Zusammenhänge vermittelt Arnold Oppel, *Das Hohelied Salomonis und die deutsche religiöse Liebeslyrik*, Berlin 1914 (= Abhandlungen zur Mittleren und Neueren deutschen Geschichte 32).
- 31 Von einer solchen Disposition unbeeinträchtigt bleibt die inhaltliche, auch exegetische Selbständigkeit des Einzelsatzes. Vgl. entsprechende Überlegungen zu SWV 272/273 von Kendrick (wie Anm. 17), S. 113 f.; dessen ebenda als „forthcoming“ angezeigte Studie „*Ein italienisches Stundenbuch*“: *Notes on the Origin and Italian Context of Schütz's Symphoniae sacrae I* lag mir noch nicht vor.
- 32 Die Möglichkeit, daß hinter diesem Verfahren gar die Absicht steht, Ab- und Zunahme von Vokal- bzw. Instrumentalstimmen nach der mathematischen Idee des „Goldenen Schnitts“ anzulegen, hat jüngst Konrad Küster vorgeschlagen (*Opus Primum in Venedig: Traditionen des Vokalsatzes 1590-1650*, Laaber 1995 [= Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 4], S. 258).

(vgl. die Zusammenstellung im Anhang). Ungeachtet der erwähnten Störung durch den Einschub von fünf fremden Sätzen erscheint die Textfolge inhaltlich schlüssig und folgerichtig, dies unter Einsatz eines sinnvoll-alternierenden Dialogisierens. Deutlich wird, daß die von Schütz getroffene Textauswahl eine ordnende, im dramatischen Sinne zielgerichtete ist: Tatsächlich sind die in der biblischen Vorlage auftretenden mannigfachen logischen und dispositionsbezogenen Widersprüche, die fehlende dialogische, auch dramatische Konsequenz wie auch die nur schwer erklärbaren sachlich-inhaltlichen Ungereimtheiten aufgehoben zugunsten eines klaren und eindeutigen Verlaufs³³. In dieser Form bildet die Schützische „Groß-Szene“ gewissermaßen ein geglättetes, dabei inhaltlich klar konturiertes Exzerpt: Durch die Zuspitzung und Konzentrierung des – freilich ohnehin Dialogcharakter tragenden Hohenlieds – wird ein zweifellos dramatische Qualitäten entwickelndes „Canticum in nuce“ geschaffen³⁴.

Das Verfahren der Textkompilation in Verbindung mit Hoheliedvertonungen ist natürlich keine Erfindung Schützens, sondern es kann in diesem Zusammenhang seit jeher als zentrales Verfahren der Textgewinnung bezeichnet werden. Ein Blick auf die etwa ab der Mitte des 16. Jahrhunderts geradezu explosionsartig anwachsende Zahl der Hoheliedmotetten liefert dazu den eindeutigen Beweis³⁵. Individuell ist freilich, daß die eigentümliche Auswahl eine zielgerichtete und sinnfällige zyklische Anordnung repräsentiert, die durch geschickt disponierte Textbausteine eine deutliche Verklammerung erfährt: Eine solche, über die inhaltliche Verbindung von prima und secunda pars hinausgehende Verknüpfung, die ausgerechnet den vermeintlichen Bruch der fünf eingeschobenen fremden Stücke überbrückt, liegt beispielhaft in den aufeinander bezugnehmenden Wendungen „Surge, propera, amica mea“ (in SWV 266) bzw. „Surgam et circuibo civitatem“ (in SWV 272) vor, und zwar im Sinne einer folgerichtigen „handlungsrelevanten“ Reaktion³⁶.

Eine andere beziehungsstiftende Verklammerung begegnet in der Wiederaufnahme der „filiae Jerusalem“ in SWV 273 und zwar, nota bene, im Zusammenhang einer von Schütz völlig frei, also nicht aus dem Textvorrat des Hohenlieds gestalteten Partie. Dies erscheint plausibel, um der bisher nur in SWV 264 isoliert und ohne weitere Funktion eingeführten „Rolle“ der „Töchter Jerusalems“ eine dramatisch schlüssige Entsprechung zuzuordnen³⁷. Musikalisch korrespondiert die dramati-

33 Vgl. dazu und zu den Problemen der Hoheliedexegese etwa Wilhelm Rudolph, *Kommentar zum Alten Testament* 12/2, Gütersloh 1962, S. 82 ff., bes. 94 ff., sodann auch Othmar Keel, *Das Hohelied*, Zürich 1986 (= Zürcher Bibelkommentare: AT, Bd. 18).

34 Diese Vorstellung wird noch dadurch verstärkt, daß absichtsvoll regelrechte Szenen und Schauplätze konturiert werden, etwa durch das nächtlich-urbane Bild mit dem Auftritt der Wächter. Die Form des Dialogisierens auf der „Satzebene“ könnte vielleicht als Analogie verstanden werden zu dem bei Opitz beobachteten strophischen Dialog.

35 Vgl. etwa Harry B. Lincoln, *The Latin Motet: Indexes to Printed Collections, 1500-1600*, Ottawa 1993, passim. Auch die einzelnen Textbausteine vermitteln kein ungewohntes Bild, denn Schütz vertont zumeist gebräuchliche, häufig verwendete Passagen aus dem im Ganzen noch wesentlich reichhaltigeren traditionellen Kanon der Hoheliedtextvorlagen.

36 Die sinnstiftende Relation von SWV 266 und SWV 272 ist erst durch umfassende Kompilationsvorgänge möglich geworden, wie die Zusammensetzung der Schütz-Texte aus folgenden Versen des Canticum belegt. SWV 266: „Veni de Libano, veni (4,8), amica mea, columba mea (5,2), formosa mea (2,10), o quam tu pulchra es (4,1). Veni, coronaberis (4,8). Surge, propera, amica mea (2,10), soror mea, sponsa mea (4,9), immaculata mea (5,2), et veni (2,10)“. Die Reaktion in SWV 272 lautet: „In lectulo per noctes quem diligit anima mea quaesivi (3,1), nec respondit mihi (5,6). Surgam et circuibo civitatem, per vicos et plateas quaeram quem diligit anima mea (3,2)“.

37 Der freie Zusatz lautet: „Egredimini, filiae Jerusalem, et congratulamini mihi. Cantate dilecto meo cum laetitia, cantate dilecto meo cum iubilo, cantate dilecto meo cum cythara“. Daß diese Textergänzung zudem eine pittoreske Ausgestaltung der Szene durch Hinzufügung neuer inhaltlicher Elemente (nämlich der instrumental-vokal-musikalischen Freudenbezeugung) liefert,

sche Textgestaltung vielleicht in der durchgängig einheitlichen Besetzung der Dialogteilnehmer durch je zwei, freilich wechselnde Vokalstimmen, die in der Folge parallel zur textlich-dramatischen Entwicklung eine sukzessive musikalische Steigerung durch Zunahme der Gesamtstimmenzahl erfährt; vielleicht wäre auch auf den exponierten Finalcharakter des Schlußsatzes von SWV 274 zu verweisen.

IV

Es gibt freilich, und vor allem, auch Trennendes zwischen Schützens *Veni, dilecte mi* und den italienischen Vorbildern. So fehlt etwa bei Schütz das vielfach im Schlußsatz der Dialoge anzutreffende belehrend-didaktische, gewissermaßen anagogische Element³⁸, wie sich überhaupt die Textgrundlage bei Schütz insgesamt spärlich präsentiert: Das Dialogisieren wird geradezu künstlich durch Wiederholung von Textzeilen erzeugt, und inhaltlich eröffnet sich infolge des schmalen Textvorrats kaum die Möglichkeit einer dramatischen Entwicklung, auch nicht diejenige einer allegorischen Deutung. Stattdessen erfährt der Hoheliedtext als Folge der Modifizierung eine zusätzliche Akzentuierung des sinnlich-weltlichen Moments: Die Auslassung von „pomorum“ und gleichzeitige Ergänzung von „pretiosum fructum tuum“ im Sponsa-Text (vgl. oben) lenkt die Aussage unzweideutig in Richtung einer solchen Interpretation.

Ein wirkliches Überschreiten der dem lateinischen Dialog gesetzten Gattungsgrenzen wird indes weniger durch textliche als vor allem musikalische Elemente bewirkt, und hier sind besonders zwei Phänomene auffällig. Vor dem Hintergrund der italienischen Verhältnisse muß erstens schon das Vorhandensein der Instrumente bei Schütz als Besonderheit angesehen werden, so daß die Funktion der Instrumente nicht im Zusammenhang einer Sammlung von motettischen oder konzertierenden Sätzen wie der *Symphoniae Sacrae* I zu sehen wäre, sondern in engerer Sicht auf spezifische Dialogkompositionen. Unter diesen Voraussetzungen bewegt sich Schützens Dialog entschieden am Rande der Konvention, denn nur vereinzelt sind im italienischen Repertoire solche Dialoge anzutreffen, die der Schützenschen Praxis entsprechen: Als seltenes Beispiel dafür sei etwa Stefano Bernardis Hoheliedvertonung *O quam suavis* genannt, in der neben zwei Singstimmen Cornetto, Violine, Tiorba und B.c. vorgeschrieben sind³⁹, oder auch Giovanni Francesco Capellos *Abraham*, der mit drei Vokalstimmen, B.c. und vier unbestimmten Instrumenten besetzt ist⁴⁰: Die Instrumente sind hier aber von den eigentlichen Dialogteilen abstrahiert und beschränken sich auf die Gestaltung gliedernder Ritornelle und

sei ergänzend erwähnt. Im Vergleich mit Schützens oben bereits genannten Opitz-Madrigalen sei noch auf Folgendes verwiesen: Wie in den *Symphoniae Sacrae* erfolgt die Darstellung der Personen zweistimmig, wie dort findet sich keine einheitliche Besetzung im Sinne einer klaren Personencharakteristik: In SWV 441 ist die „Sulamithinn“ durch zwei Soprane dargestellt, in SWV 451/452 durch Sopran und Baß. Außerdem ist die Konturierung der beiden Rollen längst nicht mit derselben dramatischen Konsequenz vollzogen wie in den lateinischen Stücken: SWV 451 gestaltet die dialogische Wechselrede versteckt und ohne erkennbare formale oder musikalische Zäsur (T. 177 ff.).

38 Smither (wie Anm. 17), S. 409f., Noske (ebd.), S. 13.

39 *Concerti sacri*, Venedig 1621, RISM A/I/1, B 2056.

40 *Motetti e dialoghi*, Venedig 1615; ediert von Arnold Schering in seiner *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931, S. 208-211.

Sinfonien sowie auf die colla-parte-Mitwirkung im – nicht mehr dialogisierend angelegten – Schlußchor. Differenzierter stellt sich die Situation dar, wenn man den Blick auf die Verhältnisse diesseits der Alpen richtet. In den hier vergleichsweise wenig verbreiteten Dialogkompositionen⁴¹ scheint die Mitwirkung von Instrumenten eher üblich zu sein, wie entsprechende Belege lehren: Etliche Stücke, die dem Mainzer Organisten und Kapellmeister Daniel Bollius (um 1590 - um 1642) zugeschrieben werden, gelten als die frühesten deutschen Beiträge zur Gattung des lateinischen Dialogs. Sie werden in die zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts terminiert, sind mithin in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu *Veni, dilecte mi* entstanden und darum in erster Linie mit Schützens Komposition vergleichbar⁴².

Grundsätzlich ist auf die Echtheitsprobleme im Zusammenhang mit den fraglichen Stücken zu verweisen. Die Zuschreibung der vormals in der Stadtbibliothek Breslau bewahrten Kompositionen⁴³ an Daniel Bollius geht, soweit zu sehen, auf Hans Joachim Moser zurück⁴⁴. Tatsächlich aber kann unter den sechs von Moser in seine Studie einbezogenen Stücken zunächst nur ein einziges sicher Bollius zugewiesen werden, und zwar der Dialog zu Mariä Himmelfahrt *Intravit Jesus in quodam castellum*: Dieser liegt in einem (autographen?) Dedikationsexemplar an den Mainzer Erzbischof Johann Schweighard von Cronenberg vor⁴⁵. In einem weiteren Fall, dem Dialog *Domine puer meus*, sind immerhin noch die Initialen „D. B.“ vorhanden; den plausiblen Vorschlag, diese auf Daniel Bollius zu beziehen, hat bereits Emil Bohn unterbreitet⁴⁶. Sämtliche übrigen von Moser behandelten Kompositionen liegen nicht nur anonym vor, sondern sie sind überdies musikalisch stark abweichend von den beiden zuvor genannten Bollius-Sätzen, so daß sich ziemliche Bedenken gegen eine übereinstimmende Autorschaft erheben⁴⁷. Nicht von Moser untersucht wurde eine weitere, in denselben Quellen überlieferte und ebenfalls als „Dialogus“ bezeichnete Komposition *Adiuvo vos, filiae Jerusalem*, die, weil ihr ein Hoheliedtext zugrundeliegt, hier gleichfalls von Interesse ist⁴⁸. Während die beiden Bollius-Stücke in der Tat mit einem vielfältigen Instrumentarium operieren, gilt dies sonst nur noch für den anonymen Johannes-Dialog *Audite insulae*⁴⁹; die übrigen Kompositionen verzichten dagegen auf Instrumentenmitwirkung.

41 Zu den möglichen Gründen für diese Zurückhaltung vgl. Noske (wie Anm. 17), S. 18 u. 128; zu den Verhältnissen in Deutschland siehe ebd., S. 129-141: Behandelt sind Dialogkompositionen von Daniel Bollius, Christian Erbach, Johann Erasmus Kindermann, Augustin Pflieger und Kaspar Förster.

42 Vgl. Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter 2*, Berlin 1834, S. 205 ff., Hans Joachim Moser, *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums 1: Geschichtliche Darstellung*, Leipzig 1931, S. 54 ff., darauf aufbauend Noske (wie Anm. 17), S. 129 f.

43 Vgl. Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Breslau 1890; es handelt sich um die Mss. 85, 88, 90 und 129. Die Manuskripte befinden sich heute in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz; für den Hinweis auf diese Quellen danke ich Frau Greta Konradt (Bochum) bestens.

44 Moser (wie Anm. 42), S. 54 ff.

45 Bohn (wie Anm. 43), Mus. ms. 129c.

46 Ebd., Mus. ms. 88.

47 Daß sämtliche fraglichen Manuskripte von dem in Breslau an St. Elisabeth wirkenden Daniel Sartorius geschrieben wurden, erschwert eine Identifizierung zudem (ebd., S. VII).

48 Ebd., Mus. ms. 90.

49 Ebd. Der Dialog stimmt mit Bollius' für die Frühgeschichte des deutschen Oratoriums bedeutsamer *Repraesentatio harmonica conceptionis et nativitatis S. Joannis Baptistae* in der liturgischen Ausrichtung überein (vgl. ebd., Mus. ms. 129). Vielleicht leitet sich von hier eine gewisse Berechti-

Bollius' fünfteiliger Dialog *Intravit Jesus* besetzt die einzelnen Abschnitte mit wechselnden Stimmen zumeist solistisch⁵⁰, bei je unterschiedlicher gemischter Instrumentenbeteiligung. Bemerkenswert ist daran der Umstand, daß Bollius, wie Schütz in *Veni, dilecte mi*, den kontrastierenden Wechsel der Continuo-Instrumente vorschreibt: Der zweite Abschnitt fordert eine „Theorba overo Liuto“⁵¹. Der Unterschied zu Schützens Hohelieddialog liegt darin, daß eine klare dramatische Rollentrennung nicht vorliegt, sondern daß sich die „Dialogteilnehmer“ über weite Partien mit der Darstellung des Testo ablösen. Gleiches gilt übrigens auch für den Johannes-Dialog *Audite insulae*, wobei in diesem die einzelnen Teile durch je gleiche, in der Folge aber wechselnde Instrumente besetzt sind⁵²: ein Verfahren, daß prinzipiell an den Instrumenteneinsatz in der Schützchen „Hohelied-Groß-Szene“ erinnert⁵³. Der mit „D. B.“ gezeichnete Dialog *Domine puer meus* repräsentiert dagegen einen wirklichen Dialog (zwischen dem bittenden Hauptmann von Kapernaum und Christus; vgl. Matth 8, 6 ff.), wobei, wie in *Veni, dilecte mi*, klare Personencharakterisierungen beabsichtigt sind: Die drei „klagenden“ Posaunen sind dem Hauptmann zugewiesen, die drei Violinen dem heilsverkündenden Christus⁵⁴. Und wie bei Schütz kontrastieren die Dialogpartien auch musikalisch: Die Christus-Partie weist eine deutlich konzertierende Anlage auf, unter Ausnutzung mannigfacher instrumentenspezifischer Effekte, die durchaus in die Nähe des *stile concitato* gehören. Hingewiesen sei auf die über ausgehaltenem Streichtremoloakkord eingesetzten tonmalerischen Läufe des Vokalbasses (bei der Textstelle „vade“). Eher motettisch ist die Rolle des Hauptmanns mit der breit angelegten Posaunenbegleitung gearbeitet. Bemerkenswert sind schließlich die auf Schaffung starker Kontraste abzielenden zahlreichen Anweisungen zu Tempo und Dynamik.

Sodann ist zweitens auf die vokale Gestaltung der Dialogpartien hinzuweisen, auf die bei Schütz praktizierte mehrstimmige Personenzeichnung. Sie muß gleichwohl als eher retrospektiv angesehen werden und verrät eine Nähe zur konservativen Dialogmotette⁵⁵: Die überwiegende Mehrzahl der lateinischen Dialoge italienischer Provenienz besetzt die Rollen, offenbar in der Absicht einer realistischen dramatischen Behandlung, solistisch. Vielleicht nicht zufällig finden sich einige der seltenen Ausnahmen auch unter den etwa 20 lateinischen geistlichen Dialogen des

gung ab, auch *Audite insulae* Daniel Bollius zuzuweisen, denn die *Repraesentatio* ist dem Mainzer Erzbischof als Geburtstagsgabe dediziert, möglicherweise ist also der Dialog für einen vergleichbaren Anlaß verfaßt (vgl. dazu Winterfeld [wie Anm. 42], S. 205).

- 50 Eine Ausnahme bildet der erste Teil mit der Besetzung durch Cantus I und Bassus.
- 51 Das Lauteninstrument tritt allerdings, anders als bei Schütz, ergänzend zum Orgelgeneralbaß hinzu. Vgl. ferner Noske (wie Anm. 17), S. 17 f. und Moser (wie Anm. 42), S. 54 ff.
- 52 Teil 1: Canto solo; Teil 2: Altus und drei Tromboni; Teil 3: Tenor und drei Flauti; Teil 4: Bassus und zwei Violini; Teil 5: Canto solo.
- 53 Auch bei Schütz ist insgesamt eine abwechslungsreiche Belebung von SWV 263-266 und 272-274 durch entsprechende „pastorale“ Klangfarben erreicht; vgl. Kendrick (wie Anm. 18), S. 107, bes. auch Anm. 33. Freilich meidet Schütz in seiner Textkompilation – etwa im Gegensatz zu Opitz und der deutschen Barocklyrik insgesamt – die reichhaltige Einbeziehung bukolischer Elemente. Im Sinne einer klaren Charakterisierung einzelner Szenen verzichtet er sodann konsequent auf eine Mischbesetzung (wie etwa innerhalb der *Symphoniae Sacrae* I in SWV 259, 271, 275 oder 276); stattdessen verleiht er jedem Abschnitt einen eigenen Klangcharakter: Fiffari (Cornettini) in der Eingangsklage der Sponsa, Violinen im anschließenden „Lob der Schönheit“ des Sponsus, Fagotte (Gamben) in der nächtlichen Straßenszene, sodann Posaunen im abschließenden „Finale“.
- 54 Moser (wie Anm. 42, S. 56) irrt, wenn er dem Dialog fünf Streicher zuordnet: Der von ihm für eine angehängte „Jubelsinfonie“ gehaltene Instrumentalsatz ist ein selbständiges Stück und gehört nicht zum Vorgehenden.
- 55 Noske (wie Anm. 17), S. 17.

von 1617-1627 in Venedig wirkenden Alessandro Grandi⁵⁶: Dieser gilt nicht nur als Hauptvertreter des lateinischen Dialogs, sondern auch als wesentlicher Anreger Schützens mit Blick auf die *Symphoniae Sacrae*. In seinem Dialog *Heu mihi, quod ploras* gestaltet Grandi die beiden allegorischen Partien des Sünders und des Trösters so, daß der Sünder solistisch durch den ersten Tenor besetzt ist, während der Tröster im motettischen Satz durch Alt, Tenor II und Baß dargestellt wird⁵⁷. Doch auch im Zusammenhang mit Hoheliedkompositionen ist das Verfahren der mehrstimmigen Belegung der Einzelrolle bisweilen nachweisbar: Lodovico Bellandas 1629 in Venedig erschienener Dialog *Surge, propera, amica mea* teilt Sponsus und Sponsa – wie Schütz in seiner späteren Fassung – jeweils zwei Stimmen zu⁵⁸.

Einfacher, damit mehr nach Art der italienischen *Dialoghi*, sind die vier oben erwähnten, nur mit Vokalstimmen und Generalbaß besetzten Breslauer Dialoge gestaltet. Diese präsentieren sich entweder in weitgehend klarer dramatischer Rollendisposition (*Filioli mei, diligite alterutrum* bzw. *Adiuvo vos, filiae Jerusalem*⁵⁹) oder, wenn die Textvorlage selbst nur spärliche Dialogelemente bereithält, in frei disponierender Anlage des Bibeltexts mit einander durchdringenden Erzähl- und Dialogpartien. In den letztgenannten Beispielen (*Cum factus esset* bzw. *Ingressus Jesus perambulabat Jericho*⁶⁰) begegnet, wenn auch in modifizierter, viel weniger dramatisch gebundener Form jenes Verfahren der mehrstimmigen Gestaltung einzelner Abschnitte, das auch *Veni, dilecte mi* aufweist. Eine gewisse Realistik zum Geschehen wird meist dadurch angestrebt, daß Stellen, an denen der Testo über mehrere Personen berichtet, entsprechend mehrstimmig dargestellt sind. Die Freiheit einer solchen Dialoggestaltung kann soweit gehen, daß, wie in *Ingressus Jesus*, der – weitgehend bloß narrative – Evangelientext abwechselnd von Altus und Bassus vorgetragen wird; an den inhaltlich, nicht unbedingt dramatisch motivierten „Schnittstellen“ ist der Satz zur vollen Vierstimmigkeit erweitert. Die

56 Darunter befinden sich sechs Hoheliedvertonungen. Vgl. Seelkopf (wie Anm. 25), S. 135 u. S. 140, Anm. 40.

57 Vgl. ebd., S. 136 f. Noch weitere Indizien sprechen für eine konkrete Ausrichtung an Kompositionen Grandis. Die Textdisposition seiner Motette *O quam tu pulchra es* (aus *Il primo libro de motetti*, Venedig 1610, RISM A/I/3, G 3417) könnte eine entsprechende Anlage von SWV 265 angeregt haben: In beiden Fällen wird die Kopfzeile *O quam tu pulchra es* in den weiteren – bei Grandi und Schütz je unterschiedlichen – Textverlauf immer wieder refrainartig eingeschoben. Während es sich bei Grandi allerdings um einen bloßen „Textrefrain“ handelt, stellt Schütz auch musikalische Bezüge her. Abdruck des Grandi-Satzes bei Seelkopf (wie Anm. 25), Bd. 2, S. 12 f. Siehe Wolfram Steinbeck, *Der Instrumentalcharakter bei Schütz. Zur Bedeutung der Instrumente in den „Symphoniae sacrae“*, in: SJB 9 (1987), S. 22-43. Ein vergleichbarer freier, wie in SWV 273 ebenfalls zu gemeinsamer Freude auffordernder Textzusatz findet sich sodann in Grandis Dialog *Dic mihi, filia Jerusalem* aus *Motetti a una, due et quattro voci*, Venedig 1625 (RISM A/I/3, G 3448); dort wird die ähnlich lautende Schlußwendung „*Exultabimus et laetemur in eum*“ hinzugefügt (vgl. Seelkopf, S. 151). Das Interesse Grandis am Hohelied als Textvorlage scheint nach seinem Weggang von Venedig nach Bergamo (1627) nachgelassen zu haben; vgl. die nach dem Wirkungsort zusammengestellten Werklisten bei Seelkopf, bes. S. 256 ff. Siehe auch Jerome Roche, *Alessandro Grandi: A Case Study in the Choice of Texts for Motets*, in: JRMA 113 (1988), S. 274-305.

58 Noske (wie Anm. 17), S. 17. Auch bei Adriano Banchieri lassen sich solche Kombinationen nachweisen; vgl. Seelkopf (wie Anm. 25), S. 137, Anm. 11.

59 Bohn (wie Anm. 43), Mus. ms. 85 und 90. Der Hohelieddialog ist interessant dadurch, daß es innerhalb der mit der Sponsa dialogisierenden Gruppe der „*filiae Jerusalem*“ nochmals zu einem eigenen Wechselgespräch kommt (bei „*Quae est ista*“ etc.).

60 Ebd., Mus. ms. 85 und 88.

bei Schütz konsequent durchgehaltene mehrstimmige Gestaltung der Einzelrolle begegnet dagegen in den Breslauer Dialogen nicht.

Als geradezu exzeptionell und außergewöhnlich muß hingegen die bei Schütz praktizierte Kombination beider Verfahren angesehen werden, also der mehrstimmigen Rollenbesetzung wie auch der Mitwirkung von obligaten Instrumenten: Eben hier liegt der Ertrag des Schützenschen Experimentierens mit der Gattung, das die aktuelle Textanlage des biblischen lateinischen Dialogs mit gleichwohl konservativen Elementen mehrhöriger Gestaltung verbindet.

V

In einer Schlußbemerkung sei die Stellung des Hohelieddialogs SWV 274 innerhalb der sonstigen acht Dialogkompositionen Schützens skizziert⁶¹. Vor dem Hintergrund der bisher vorgeschlagenen Datierungen⁶² wird zunächst deutlich, daß *Veni, dilecte mi* zu Schützens frühesten Dialogkompositionen zählt, vielleicht handelt es sich sogar um das erste Beispiel überhaupt. Bemerkenswert ist sodann, daß die bisher als solche erkannten Beiträge beinahe ausnahmslos⁶³ deutschen Texten folgen⁶⁴; das vorgestellte lateinische Stück nimmt also auch mit Blick auf die Textgrundlage eine Ausnahmestellung ein: Beide Sachverhalte legen die zuvor skizzierte Rezeption des in Italien in Blüte stehenden lateinischen Dialogs plausibel nahe.

Doch auch ältere, von Schütz selbst bereits in Deutschland praktizierte Verfahren sind in *Veni, dilecte mi* nachweisbar: Die im Zusammenhang mit der Personengestaltung bei den italienischen Dialogen als seltene Ausnahme genannte mehrstimmige Anlage jedenfalls hat Schütz schon in ähnlicher Weise eingesetzt. Der berühmte, nur unvollständig erhaltene *Dialogo per la pasqua: Weib, was weinst du?* (SWV 443), der nach jüngsten Überlegungen von Joshua Rifkin etwa aus der Zeit um 1627-1632 stammen dürfte, ist etwa gleichzeitig wie *Veni, dilecte mi* entstanden⁶⁵: Die Christuspartie wird hier durch Alt und Tenor, die Rolle der Maria Magdalena durch zwei Soprane dargestellt. Ohne eine kaum zum Ziel führende Chronologiediskussion zu riskieren, sei darauf verwiesen, daß der Osterdialog in verschiedenen textidentischen Partien eine ähnliche Anlage besitzt wie die *Auferstehungshistorie* von 1623: Schon hier sind die Rollen der Maria Magdalena, des Jünglings im Grabe sowie die Christus-Partie zweistimmig behandelt, gleichwohl mit einer ad-libitum-Einschränkung zugunsten einer instrumentalen Alternativ-

61 Vgl. dazu grundsätzlich Walter Blankenburg, *Die Dialogkompositionen von Heinrich Schütz*, in: HS-WdF, S. 283-298, Krause-Graumnitz (wie Anm. 16), S. 268 ff.

62 Vgl. dazu das Werkverzeichnis bei Joshua Rifkin, Art. *Schütz, Heinrich*, in: New GroveD 17, S. 24-34, Clytus Gottwald, *Neue Forschungen zu den Kasseler Schütz-Handschriften*, in: SJB 12 (1990), S. 31-42, bes. S. 37 ff., ferner Walter Blankenburg (wie Anm. 61), S. 285 ff. und SWV passim.

63 Lediglich von *Sei begrüßet Maria* (SWV 333) existiert eine lateinische Zweitfassung: *Ave Maria gratia plena* (SWV 334).

64 Auch der zweifelhafte, von Hans Joachim Moser (*Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel, 2/1954, S. 430 ff.) Schütz zugewiesene Dialog *Ach Herr, du Sohn Davids* (SWV Anh. 2) bedient sich der deutschen Sprache.

65 Joshua Rifkin, *Weib, was weinst du und Veni sancte Spiritus – Zwei Dresdner Schütz-Handschriften in Kassel*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 81-97.

lösung⁶⁶. Im *Dialogo per la pasqua* ist freilich Rede und Gegenrede nicht in der eindeutigen Weise getrennt, wie in dem lateinischen Beispiel: Über weite Strecken handelt es sich um einen „Simultandialog“, was an einige der Breslauer Stücke erinnert. Eher dem lateinischen Modell nahe steht dagegen der später (um 1638?) entstandene, ebenfalls auf einen Hoheliedtext komponierte Dialog *Ich beschwöre euch, ihr Töchter zu Jerusalem* (SWV 339), der die Sponsa-Partie durch vier Soprane, diejenige der „filiae Jerusalem“ durch Alt, Tenor und Baß gestaltet.

Andere, bei *Veni, dilecte mi* beobachtete Gestaltungsprinzipien begegnen in späteren Dialog-Kompositionen wieder. Dazu gehört die Freiheit der besonderen dialogischen Zubereitung des Bibeltextes: Man findet diesen Vorgang sowohl in *Es gingen zweene Menschen hinauf* (SWV 444), wo genau genommen ein Dialog gar nicht stattfindet, sondern die beiden Parteien des „Publicus“ und des „Zöllners“ – wiederum gleichzeitig – mehr reflektierend in Erscheinung treten, als auch in *Mein Sohn, warum hast du uns das getan* (SWV 401), wo mit der Gestalt des Joseph gegenüber dem Bibeltext eine zusätzliche Rolle eingeführt wird; in ähnlicher Weise funktioniert der Dialog *Vater Abraham* (SWV 477), in dem zusätzlich zur biblischen Vorlage mit Lazarus und den Engeln drei weitere Figuren auftreten.

Sodann hat Schütz auch wiederholt von dem – im italienischen Kontext ebenfalls außergewöhnlichen – Einsatz von Instrumenten Gebrauch gemacht. Dabei ist freilich zu differenzieren: Im Dialog *Sei gegrüßet, Maria* (SWV 333) aus den *Kleinen geistlichen Konzerten* II sind die Instrumente – gewissermaßen ebenfalls abstrahiert – bloß in der einleitenden (und zum Schluß nochmals wiederholten) Symphonia sowie, colla parte geführt, im Schlußchor eingesetzt: Das hier angewendete Verfahren erinnert in gewisser Weise an die italienische Dialogpraxis, etwa an das erwähnte Beispiel Giovanni Capellos; bestärkt wird die Vorstellung einer Rückbesinnung auf italienische Verhältnisse gerade an dieser Stelle durch die von Schütz in derselben Sammlung mitgelieferte, musikalisch fast identische lateinische Fassung *Ave Maria gratia plena* (SWV 334). Erst in den späteren Dialogen *Meister, wir wissen* (SWV 414), *Vater Abraham* und *Mein Sohn, warum hast du uns das getan* werden die Instrumente ebenfalls zur klanglich-kontrastierenden Charakterisierung bestimmter Parteien verwendet. Es zeigt sich, daß *Veni, dilecte mi* nicht nur im Vergleich mit den italienischen, sondern auch mit Schützens eigenen Dialogen gerade in der Behandlung der Instrumente eine herausgehobene Stellung einnimmt, dadurch, daß das Prinzip der obligaten Instrumentenführung hier ein erstes Mal in die Dialogkomposition übernommen ist.

Schließlich sind aufgrund der Sonderstellung von *Veni, dilecte mi* auch die Vorstellungen zur praktischen Verwendbarkeit zu überdenken, und so soll eine letzte Bemerkung der möglichen Intention gelten: Schützens lateinischer Hohelieddialog dürfte nicht ohne weiteres liturgisch einsetzbar sein, die sinnliche Liebeslyrik des Hohenlieds wie auch der repräsentativ-weltliche Charakter der Komposition weisen allenfalls auf eine Verwendung als freie Hochzeitsmusik. Damit verschiebt sich aber das von Walter Blankenburg 1972 gezeichnete Bild, wonach Schützens Dialoge im Zuschnitt auf den Evangelientext konzipiert seien und diesen hierdurch gewissermaßen per se eine gottesdienstliche Verwendung zufalle, nicht unerheblich. Zu-

66 Daß Schütz damit offenbar der Praxis Antonio Scandellos verpflichtet ist, daß hier also wiederum italienische Einflüsse greifbar sind, nämlich solche der oberitalienischen Passionsvertonung des mittleren 16. Jahrhunderts, sei nur am Rande vermerkt.

sammen mit dem von Blankenburg ebenfalls nicht berücksichtigten, zuvor knapp erwähnten zweiten Hohelieddialog *Ich beschwöre euch, ihr Töchter zu Jerusalem* bildet der Satz aus den *Symphoniae Sacrae* I sogar ein deutliches Argument gegen eine solchermaßen gottesdienstlich akzentuierte, freilich in das ältere Schütz-Bild sich leicht einfügende Tendenz.

ANHANG

Die Hohelied-Vertonungen der *Symphoniae Sacrae* I in der Reihenfolge des Drucks von 1629.

Text	Rolle	Handlung
SWV 263, prima pars: Anima mea liquefacta est, ut dilectus locutus est, vox enim eius dulcis, et facies eius decora. Labia eius lilia stillantia myrrham primam.	[Sponsa]	Liebesklagende Erinnerung.
SWV 264, secunda pars: Adiuvo vos, filiae Hierusalem, si inveneritis dilectum meum, ut nunciatis ei, quia amore languo.	[Sponsa]	Die „filiae Jerusalem“ werden um Hilfe gebeten auf der Suche nach dem Geliebten; Vergehen vor Liebe.
.....		
SWV 265, prima pars: O quam tu pulchra es, amica mea, columba mea, formosa mea, immaculata mea. Oculi tui, oculi columbarum. Capilli tui sicut greges caprarum. Dentes tui sicut greges tonsarum. Sicut vitta coccinea labia tua. Sicut turris David collum tuum. Duo ubera tua sicut duo hinnuli capreae gemelli.	[Sponsus]	Preis der Schönheit der Geliebten.
SWV 266, secunda pars: Veni de Libano, veni, amica mea, columba mea, formosa mea, o quam tu pulchra es! Veni, coronaberis. Surge, propera, amica mea, soror mea, sponsa mea, immaculata mea, et veni. O quam tu pulchra es!	[Sponsus]	Ruf nach der Geliebten; Preis der Schönheit.

[Einschub von fünf Sätzen (SWV 267-271), die nicht zum Hohenlied gehören.]

Text	Rolle	Handlung
SWV 272, prima pars: In lectulo per noctes quem diligit anima mea quaesivi, nec respondit mihi. Surgam et circuibo civitatem, per vicos et plateas quaeram, quem diligit anima mea.	[Sponsa]	Nächtliche Abwesenheit des Geliebten; Suche in der Stadt.
SWV 273, secunda pars: Invenerunt me custodes civitatis. Paulum cum pertransirem eos inveni, quem diligit anima mea. Tenui nec dimittam illum. Egredimini, filiae Hierusalem, et congratulamini mihi. Cantate dilecto meo cum laetitia, cantate dilecto meo cum iubilo, cantate dilecto meo cum cythara.	[Sponsa]	Nächtliche Begegnung mit den Wächtern; Auffinden des Geliebten; Bekennnis der ewigen Bindung; gemeinsame Freude; Gesang und Saitenspiel.
.....		
SWV 274: Veni, dilecte mi, in hortum meum, ut comedas pretiosum fructum tuum.	[Sponsa]	„Locus amoenus“; gemeinsames [Hochzeits-] Fest mit Freunden.
Venio, soror mea sponsa, in hortum meum, et messui myrrham meam cum aromatibus meis.	[Sponsus]	
Veni, dilecte mi, in hortum meum, ut comedas fructum pretiosum tuum.	[Sponsa]	
Venio, soror mea sponsa, in hortum meum, comedi favum meum cum melle meo, cum lacte meo vinum meum bibi.	[Sponsus]	
Comedite, dilecti, et bibite, amici, et inebriamini, carissimi.	[Sponsa, Sponsus]	