

Heinrich Schütz und die Spätgeschichte von „Jesu, dulcis memoria“

WERNER BRAUN

Für das zeitweise Abklingen der interkonfessionellen Begeisterung über die Bernhard von Clairvaux zugeschriebene Gedichtreihe „Jesu, dulcis memoria“¹ nach 1620 sind die Kriegsergebnisse der Hauptgrund. Der „süße“ Text² passte nicht in die raue Zeit. Außerdem war die vordringende Nationalsprachlichkeit ein Hemmnis. Die bekannte Verdeutschung „O Jesu süß, wer dein gedenkt“ widersprach den poetischen Grundsätzen von Martin Opitz und den liturgischen Gegebenheiten. Sie bot mit 18 Strophen ja auch nur einen Auszug der Reihe. Die fragwürdige Zuschreibung an Johann Moller (1547–1606)³ stütze sich vor allem auf einen Querverweis zur zweiten Strophe seines zwölfstrophigen Passionsliedes⁴ „Ach Gott, wie manches Herzeleid“. Die beiden Dichtungen haben sonst weder inhaltlich noch formal etwas miteinander zu tun. Da auch Johann Arndt bei seinem Erstdruck (1612) von „O Jesu süß, wer dein gedenkt“ keinen Anspruch auf Verfasserschaft erhebt, fehlt dem Namenslied der Dichtername.

Das Berliner Interesse für diesen Text (bei Johann Crüger⁵) erklärt sich aus der dort verhältnismäßig freizügigen gottesdienstlichen Praxis. Im konservativen Leipzig war noch 1680 kein Platz dafür. Andere mitteldeutsche Orte brachten ihn in Gesangbuch-Anhängen (Trostlieder vom Namen Jesu in Nordhausen 1686, Nr. 209, Melodie „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“)⁶. In Halle bemühte sich Samuel Scheidt ab 1634 um die alte Verdeutschung. Aber das zeitgenössische Lied blieb ihm ziemlich fremd, wie seine beiden erhaltenen Tonsätze von 1640 zeigen: Das Ensemblelied erscheint zu einheitlich, das davon abgeleitete dreistimmige *Concerto* zu kontrapunktisch⁷.

1 Vgl. Werner Braun, „Jesu, dulcis memoria“ in *Tonsatzreihen zwischen 1600 und 1650, katholische Autoren*, in: Herbert Schneider (Hrsg.), *Mittelalter und Mittelalterrezeption. Festschrift Wolf Frobenius*, Hildesheim 2005 (= Musikwissenschaftliche Publikationen 24), S. 179–190, und ders., „Jesu, dulcis memoria“ in *Tonsatzreihen zwischen 1600 und 1650, evangelische Autoren*, in: JbLH 44 (2005), S. 163–173. Wie dort bedeutet die Abkürzung „W“: Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied I.*, Leipzig 1864, Nachdr. Hildesheim 1964, Nr. 183, S. 127–130; die folgende Zahl zeigt die betreffende Strophe an.

2 Besonders in der lateinischen Strophe W 24 *Jesus decus angelicum*.

3 Albert F. W. Fischer, *Kirchenlieder-Lexikon I*. Gotha 1878, Nachdr. Hildesheim 1967, S. 10 f.

4 Werner Braun, *Die mitteldeutsche Choralpassion im 18. Jahrhundert*. Berlin 1960, S. 171.

5 Fischer (wie Anm. 3), Bd. II, Gotha 1879 (1967), S. 184 f. Crüger verarbeitete in anderen Liedern auch reformierte Melodik. Vgl. Siegfried Fornançon, *Johann Crüger und der Genfer Psalter*, in: JbLH 1 (1955), S. 115–117.

6 Werner Braun, *Christian Demelius und der „Schriftmäßige“ Gesang in Nordhausen um 1700*, in: Wolfgang Miersemann u. G. Busch (Hrsg.), *Pietismus und Liedkultur*, Halle u. Tübingen 2002 (= Hallesche Forschungen 9), S. 173. Eigene Melodien waren zuvor in Nürnberg (Johann Staden) und in Gotha (Michael Trümper) entstanden. Vgl. Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder* Bd. 1, Gütersloh 1889, Nachdr. Hildesheim 1963, Nr. 550–552.

7 Werner Braun, *Scheidts Jubilus Bernhards „O Jesu süß, wer dein gedenkt“*, in: Händel-Haus Halle u. a. (Hrsg.), *Samuel Scheidt (1587–1654). Werke und Wirkung [...]*, Halle/Saale 2006, S. 49–56.

In dieser Situation bedeutet die deutsche Alexandrinerdichtung von Johann Heermann „O süßer Jesu Christ, wer recht an dich gedenket, [...]“ eine neue Stufe der Entwicklung (1644). Sie gewann in Kursachsen sofort eine gleichsam amtliche Eigenschaft. Schütz hat ihr bei seinen Wiederaufbauplänen nach dem Krieg eine wichtige Rolle zgedacht, indem er sie auch für kleine Kantoreien singbar machte.

1. Namen und Spuren

Obwohl die ersten ‚neuen‘ deutschen Alexandriner von Martin Opitz geschaffen worden sind, hat Philipp Wackernagel einen klaren Trennungsstrich zwischen dem unruhigen Neuerer und dem sesshaften Heermann gezogen. Gegenüber diesem „heiligen Dichter“ erschien ihm Opitz als „Wasserblase“, „Getön der falschen Saiten“, „totgeboren“, „eitel und nichtig“: „Schlesiens Ehre ist nicht M. Opitz, sondern Johann Heermann“⁸. Ohne auf diese überraschende Konfrontation aus dem Geiste der deutschen Romantik weiter einzugehen, sei die enge Korrespondenz zwischen dem lateinischen Text bei Jean Mabillon (1667) und dem deutschen von Heermann (1644) hervorgehoben. Beide haben 49 Strophen. Es fehlt beiden (und auch Melchior Franck 1626) W 9 „Jesu stringam vestigia“ und W 50 „Sis, Jesu, meum gaudium“. Die gemeinsame Schlusstrophe lautet also „Quem prosequamur laudibus“. Allerdings bringt Mabillon die Strophe W 28 (als Nr. 27) wie seit langem üblich als „O Jesu mi dulcissime“⁹.

Der deutsche Alexandrinervers ist um drei oder vier Silben länger als der lateinische Grundvers des *Jubilus* und auch wegen seiner Mittelzäsur schwieriger zu komponieren. Doch schon zwei Jahre nach Vorliegen von Heermanns Dichtung hatte der Schandauer Kantor Stephan Otto ein *Andachts-Krönlein, oder des H[eiligen] Bernhardus Jubel-Geschrey* angekündigt, „welches von 48. Gesetzen in Alexandrinische Reimen gebracht und mit 3. Stimmen auf unterschiedliche Arten in die Musik versetzt“ sein sollte¹⁰. Obwohl Otto den Verdeutscher nicht nennt, meint er wohl den berühmten Schlesier, der aber insgesamt 49 Strophen hat; Heermann übergeht zwar zusätzlich zu W 9 auch W 16 („Sic amantem diligite“), gleicht aber durch seine zusätzlichen Nummern 29 („Hier in der kurzen Zeit, dort werden wir zusammen“) und 47 („Dahin mein Herze denkt, darauf sich alle Sinnen“) wieder aus, so dass sich die Gesamtzahl 49 ergibt. Welche Strophe Otto weggelassen hat, lässt sich wegen des Gesamtverlusts seiner Komposition (oder wegen ihres Nichterscheinens) nicht entscheiden. Jedenfalls war ihm die Zahl 48 wichtig.

Das ebenfalls bereits 1645 angekündigte *Kronen-Krönlein* Ottos von 1648 vermittelt eine Vorstellung von den „unterschiedlichen Arten in der Musik“, also von „Motette“, „Madrigal“, „Symphonie“, „Konzert“, „Dialog“ und „Melodie“, allerdings nun (im *Jubel-Geschrey*) für drei statt acht Stimmen¹¹. Wenn der Komponist diese sechs Arten auch hier darzustellen suchte, dann war wohl jede von ihnen durch acht Strophen repräsentiert, die in zwei Partes

8 Philipp Wackernagel (Hrsg.), *Johann Heermanns geistliche Lieder*, Stuttgart 1856, S. 169–179.

9 D. Joannis Mabillon (Hrsg.), *S. Bernardi [...] Opera omnia*, 6 Bde, hier Bd. 3, Paris 2/1854, Sp. 1317–1320 (= MPL 184).

10 Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, 2. Teil, 17. Jahrhundert, Leipzig 1902, Nachdr. Hilversum 1965, Nr. 1035, S. 58.

11 Hans Günter Kraner, Art. *Otto, Stefan*, in: MGG 10 (1962), Sp. 182 f.

angeordnet gewesen sein könnten. Sechs Arten mal acht Strophen ergäbe die genannten 48 „Gesetze“. Der systematische Anspruch erinnert an den mit Stefan Fabers zwölf Tonarten erhobenen (1607).

Auch der Schulrektor und Kantor zu Sagan Martin Ja(h)n, der seine ‚melismatischen‘ Erfahrungen in Königsberg bei Heinrich Albert vertieft hatte¹², äußert sich zur Machart seiner fünfstimmigen Heermann-Vertonungen *O süßer Jesu Christ* [...], Görlitz 1662: „Mit fünfstimmigen in gebrochenem *Contrapuncto* gesetzten Melodien beseelet“. Das lässt auf Singweisen in der ersten Stimme schließen und auf Tonsätze, die anspruchsvoller als *Contrapunctus simplex* gearbeitet waren¹³. (Nur zweite und vierte Stimme sind erhalten.)

2. Schütz

Die obersächsisch-schlesische Stile-Schau kurz vor der Jahrhundertmitte hängt mit dem Gesamtwerk des Dresdener Kapellmeisters vielfältig zusammen, der die Bezeichnungen „Symphonia sacra“ und „Concert“ für berühmte Serien benutzt und auch zu den anderen Kategorien maßgeblich beigetragen hat. Seine eigenen Beiträge zum *Jubilus rhythmicus* sind schon sprachlich breiter gefächert – lateinisch, älteres und jüngeres deutsch – und reichen musikalisch vom Zitat bis zum ‚Werk‘. Sie legen sich nicht auf einen einzigen ‚Stil‘ fest, sondern folgen zwanglos der großen Entwicklung in künstlerischer und sozialgeschichtlicher Hinsicht.

Mit 50 Strophen liegt ‚sein‘ Hymnus zwischen den 18 Strophen des Kirchenlieds „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“ (SWV 94 und 305: ab 1625) und den 88 Strophen des 119. Cornelius Becker-Psalms (SWV 217 und 217a: 1628/61), dort ein echter Zyklus (mit einheitlichem Strophenbass), hier ein Kantionalsatz bzw. (1661) eine Folge von acht Kantionalsätzen, denen Philipp Spitta „absichtliche Anklänge an kirchliche Volkslieder“ bescheinigt¹⁴. Aber weder die erste noch die zweite Form kam für den *Jubilus* in Betracht. Schütz schneidet Textteile aus dem Gesamtverband heraus, um sie als „Symphonia sacra“ zu formen, oder er gestaltet das Ganze zu einem Wechselgesang von Kantionalsätzen, der sich verkürzen lässt, ohne das Prinzip des Alternierens aufzugeben.

Da keine der Vertonungen für sich vorgelegt wurde, ist ihre Entstehungszeit ungewiss: Gerade Schütz hat in seinen Sammlungen älteres und neueres Material vereinigt. Dennoch liefern die Druckdaten ein wenigstens grobes Raster. Wir gehen bei dessen Wiedergabe nur auf die ‚Zitate‘ etwas ausführlicher ein, da die ‚Werke‘ in eigenen Abschnitten behandelt werden.

1. Lateinische Zitate 1639: Keineswegs zufällig tauchen im Tenorsolo Nr. 3 der *Kleinen Geistlichen Concerte* „O Jesu, nomen dulcis“ zwei Strophen aus unserer Dichtung auf, wird doch hier dem Namen Jesu gehuldigt¹⁵. Strophe 2 erscheint fast unverändert: „[...] quid enim canitur suavius [...]“ (statt W 2: „Nil canitur suavius“). Da drei Zeilen sogar ihre Versstruktur bewahren, steuert Schützens Musik konzertant dagegen. In der zweiten Anrufung „O nomen Jesu“

12 Siegfried Fornançon, Art. *Jahn, Martin*, in: MGG 6 (1957), Sp. 1671.

13 Klaus-Jürgen Sachs, Art. *Contrapunct/ Kontrapunkt*, in: HMT 1982, S. 21 f.

14 Vorwort zu SGA 16 (1894), S. XIII.

15 SGA 6 (1894), S. XIII und 96 f.

erkennt man Versanfänge der Strophe W 23 „Jesu, decus angelicus“. Die dritte Anrufung „Tuum itaque nomen [...]“ fasst zusammen.

2. Vier deutsche Strophen (von 18) oder Strophenbestandteile (vor 1612) in der Alessandro Grandi-Parodie „O Jesu süß, wer dein gedenkt“ in *Symphoniae sacrae* III, 1650, Nr. 9¹⁶. Siehe Abschnitt 3.

3. Die fünf ersten Alexandrinerstrophen von Heermann (1644) in derselben Sammlung Nr. 8 (SWV 405)¹⁷ „O süßer Jesu Christ, wer recht an dich gedenket“. Siehe Abschnitt 4.

4. Vier lateinische Kapellen (Textzitate) in dem handschriftlichen Uppsala-Konzert *O bone Jesu* (SWV 471), drei davon musikidentisch (W 38, 26 und 23), die vierte (W 43) neu (Schluss des Konzerts)¹⁸. Entstehungszeit 1666 (?)¹⁹.

5. *Des H[eiligen] Bernhardt Freuden-Gesang über Johann Heermanns, Pfarrers zu Köben, Poesie. Alexandrinerstrophen* (1644) plus zusätzlichem Schluss (Strophe 50) in *Zwölf Geistliche Gesänge* [...], hrsg. von Christoph Kittel als Schützens Opus 13, Dresden 1657, Nr. 8²⁰. Siehe Abschnitt 5.

3. Vierzehn deutsche Verse à 6 (Alessandro Grandi)

Obwohl der konkurrierenden Nummer 8 von 1650 nachgeordnet, ist diese neunte *Symphonia sacra* fraglos älter. Ihre fast unveränderte musikalische Anlehnung an die Originalkomposition Grandis, *Lilia convallium* von 1625, akzentuiert den deutschen Text, aber strophisch vielfach unkenntlich und evangelisch modifiziert. Dass Schütz sich nur an vier von den 18 Strophen²¹ anlehnt, entspricht seinem Auswahlprinzip auch bei anderen vielstrophigen Textvorlagen. Ungewöhnlich dagegen ist das Zerreißen des Strophenzusammenhangs und die Menge der Eingriffe in den Text.

Es handelt sich um die Strophen 1, 2, 4 und 6 der alten Dichtung. Sie entsprechen den lateinischen W-Strophen 1, 4, 17 und 20 und sind jeweils im ersten Vers original, setzen sich aber mehr oder weniger verändert fort oder brechen ab. Insgesamt besteht Schützens Text aus 14 Versen, soviel wie ein Sonett. Davon bewahren neun den achtsilbigen Gang, fünf erweitern durch neue weibliche Endungen in Vers 5–8 und durch eine zusätzliche Senkung in Zeile 2 „Freude wird“ – ∪ ∪ (in Zeile 5 jedoch wieder „Freud“). In der folgenden Textwiedergabe (mit *Symphonia*) bedeutet die erste Ziffer römisch die alte Strophenzahl, die zweite die alte Verszahl (eingeklammert arabisch), die dritte Schützens Vers. Die Taktsummen sind am Versende angegeben:

16 SGA 10 (1891), Nr. 9, S. 89–95 „super ‚Lilia convallium‘ Alessandri Grandi“ für 4 Singstimmen und 2 Violinen (B. c.), aus: A. Grandi, *Motetti con sinfonie*, Venedig 2/1625 [= 1625a]; vgl. Jerome Roche u. Roark Miller, Art. *Grandi, Alessandro*, in: *New GroveD2* 10 (2001), S. 286.

17 SGA 10, S. 77–88.

18 SGA Supplement (1927), S. 93–110. „Die Zusammenstellung des Textes dürfte Schütz zuzuschreiben sein“ (Vorwort, S. X).

19 Datierung nach Joshua Rifkin u. a., Art. *Schütz, Heinrich*, in: *New GroveD2* 22 (2001), S. 850.

20 SGA 12 (1892), S. X f. und 158–162.

21 Abdruck des Textes von 1612 bei Wackernagel (wie Anm. 1), Bd. 5, 1877, (1964), Nr. 703, S. 449 f.

	Symphonia		= 15
I	(1)	1 O Jesu süß, wer dein gedenkt,	
	(2)	2 sein Herz mit Freude wird überschwenkt.	= 26
	Symphonia		= 15
	(3)	3 Kein Süßigkeit zu finden ist,	
	(4)	4 als wo du, Jesu, selber bist.	
II	(5)	5 Jesu, des Herzens Freud und Wonne,	
	(6)	6 du Licht der Welt und Gnadensonne,	
	(7)	7 dir gleichet nichts auf dieser Erden,	
	(8)	8 in dir ist, was man kann begehren.	= 15
	Symphonia		= 15
IV	(13)	9 Jesu, du Quell der Gütigkeit,	= 13
	(14)	10 der einig Weg zur Seligkeit,	
	(15)	11 du süßer Fluss und Gnadenbrunn,	
	(16)	12 des Vaters eingeborner Sohn.	
VI	(21)	13 Jesu, du engelische Zier,	= 36
	(22)	14 all Himmelsheer lobsingn dir.	

Die wie bei Grandi dreimalige *Symphonia* gliedert den Text in zwei, sechs und wieder sechs Verse (26, 15 und 49 Dreihalbe- oder Vierviertel-Takte). Sie trennt die Neunsilber vom achtsilbigen Tutti im Dreiganze-Takt. Statt der vierversigen Strophe bildet der zweiversige Paarreim die Grundeinheit. Von den sieben Paaren haben das erste und das letzte den ungeraden Takt und auch ähnliche Melodien wie die *Symphonia*.

Die vermutlich von Schütz selbst hergestellte Textbearbeitung ist voropitzisch. Schon der Anfang widerspricht den 1624 aufgestellten Normen: „O Jesu süß“ statt „O süßer Jesus“. Für einen Terminus ante quem reicht das nicht aus, da Schützens Dichtungen noch nicht systematisch auf Opitz-Einflüsse untersucht worden sind²². Dass die Bearbeitung vom Komponisten stammt, ergibt sich aus dem Abdruck der wenig veränderten Musik: Auf den Text kam es an.

Abgesehen von den poetischen Notwendigkeiten durch die übernommene Musik sind lutherisch-dogmatische Beweggründe für die Textredaktion erkennbar. In Strophe 4, Vers 2, wird Jesus nicht angeredet „ein Hoffnung bist all unser Freud“, sondern: „der einig Weg zur Seligkeit“. Auch in der Fortsetzung von Vers 3 „du [statt „ein“] süßer Fluss und Gnadenbrunn“ verrät sich Glaubenstreue: „des Vaters eingeborner Sohn“ (statt: „des Herzens wahre Freud und Wonn“). Auf derselben Linie liegt die Fortsetzung des Anfangsverses der Strophe 6 „Jesu, du engelische Zier“ statt mit „wie süß in Ohren singst du mir“ mit „all Himmelsheer lobsingn dir“.

4. Zwanzig deutsche Alexandrinerverse à 10 (Heinrich Schütz)

Mit den ersten fünf Strophen der deutschen Fassung von Heermann nähert sich Schütz wieder der lateinischen Folge, wie sie dann von Mabillon 1667 festgelegt wurde (W 1–5). Es ergibt sich also zwischen der *Symphonia sacra* Nr. 8 von 1650 und der eben besprochenen Nr. 9 nur in bezug auf die erste Strophe eine Art textliche Doppelfassung. Dennoch gleichen sich beide Kompositionen in der Anlage auffällig, auch trotz größerer Verszahl der Nr. 8 und de-

²² Vgl. jedoch Judith P. Aikin, *Heinrich Schütz und Martin Opitz. A new Basis for German Vocal Music and Poetry*, in: *Musica e storia* 1 (1993), S. 29–51.

ren reicherer Ausstattung. Wieder gliedern drei Symphonien das Ganze, wieder zeigt sich eine ähnliche Umgruppierung des Zeilenmaterials. Das erste Reimpaar stellt sich allerdings durch seinen großen Umfang als eigener Abschnitt dar (eingeklammerte Zahlen = Taktsummen):

Symphonia	(20)	1. Reimpaar. 2. Reimpaar und 2. Strophe	(21)
Symphonia 2	(10)	3. und 4. Strophe	(34)
Symphonia 3	(8)	5. Strophe als Tutti	(38)

Doch die statische ältere Form ist einer dynamischen gewichen. Schon die Symphonien zeigen das: dort dreimal derselbe Tonsatz, hier eine große Einleitung aus zwei Abschnitten, dann sich gegenseitig noch verkürzende Zwischenspiele unterschiedlicher Faktur. Die wechselnden Duette nähern sich in Nr. 8 weiter dem Solo einer Stimme an. Einer der Abschnitte kann geradezu als Anleitung zur sinngemäßen Auflösung des Verses beim Enjambement verstanden werden²³. Wir deuten die Mittelzäsur in Heermanns Strophe 4 durch Gedankenstrich an:

O Jesu, süßer Held,	– du süße Freud und Wonne
des Herzens, o du Brunn	– des Lebens, o du Sonne
dess', der im Finstern sitzt,	– nichts ist denn du allein,
was ich mir wünsch und was	– mir mag erfreulich sein.

Von den vier Enjambements stehen je zwei am Versende („Wonne des Herzens“, „Sonne dess'“) und in der Mitte („Brunn des Lebens“, „Was mir mag“). Schütz verwirklicht den schwierigen Text mit allen vier Stimmen:

Cantus 2, Altus:	O Jesu, süßer Held, du süßer Freund ²⁴ und Wonne des Herzens,
Cantus 1	o – du Brunn des Lebens,
Tenore	o – du Sonne dess', der im Finstern sitzt,
Cantus 1 und 2	nichts ist denn du allein, was ich mir wünsch und was mir mag erfreulich sein.

Statt regulär zweimal 13 und zweimal zwölf Silben hat diese ‚Strophe‘ sechs, zehn, und zweimal zehn Silben, und statt des Jambengangs wird eine prosahafte Betonung nahegelegt. Der Vers droht sich aufzulösen. Schütz wechselt denn auch zwischen syllabischer und melismatischer Wiedergabe und expressiven Koloraturen.

Eine weitere Beobachtung gilt dem für diesen *Jubilus rhythmicus* maßgeblichen Wort „süß“ und damit schon der ersten Strophe, die ja auch in der Grandi-Parodie ähnlich vorhanden ist: „O Jesu süß [...]“. Hier liegt das Gewicht auf dem Ausruf „Oh“, die Qualität „süß“ geht daneben fast unter. Anders beim Heermann-Text „O süßer Jesu Christ“, wo zur Anfangsdehnung auch das Wort „süßer“ herausgestellt wird: „O, o süßer Jesu, o süßer, süßer Jesu Christ“. Dem Duett der beiden Soprane schließt sich eines der beiden Unterstimmen an, das in eine Wiederholung aller Stimmen überleitet. In dieser vollstimmigen Periode erklingt das ‚Kennwort‘ gemäß der Imitationsfolge im zweiten Cantus siebenmal, im Altus fünfmal, im Cantus 1 sechsmal und im Bassus dreimal. Unser Ausschnitt²⁵ beginnt mit dem Einsatz des ersten Cantus:

23 SGA 10, S. 84 f.

24 Bei Heermann heißt es: „du süsse Freud“.

25 SGA 10, S. 79.

Beispiel 1: Schütz, „O süßer Jesu Christ, wer recht an dich gedenket“ SWV 405, T. 31–34

The image shows a musical score for Heinrich Schütz's piece "O süßer Jesu Christ, wer recht an dich gedenket" (SWV 405), measures 31-34. The score is in G minor, 3/4 time, and features five staves: a vocal line and four lute parts. The lyrics are: "O, o sü-sser, sü - sser, o sü-sser, sü - sser, sü-sser, sü - sser Je - su". The lute parts include figured bass notation at the bottom of the staves.

5. Zehnmal zwanzig deutsche Alexandrinerverse à 4 (Heinrich Schütz)

Die zehnfache Textmenge des deutschen *Jubilus rhythmicus* in den *Zwölf Geistlichen Gesängen* von 1657 gegenüber der *Symphonia sacra* Nr. 8 von 1650 legt die Annahme einer parallelen Planung nahe. Schütz bestimmte die 200 Verse der Grundstrophen (= 160 und 40) „für kleine Cantoreyen zum Chor“; die eben besprochenen 20 Verse waren also für große Musizergemeinschaften bestimmt. Auch andere gottesdienstliche Texte stellte der Komponist in doppelter Ausführung bereit, ohne dabei mechanische Vereinfachungen zuzulassen: Jeder Satz ist durch und durch original. Die kleinen editorischen Aufgaben überließ er jedoch seinem ‚Assistenten‘ Christoph Kittel.

Da Heermanns Dichtung nur 49 Strophen aufweist, musste eine 50. Strophe ergänzt werden, um genau ein halbes Hundert aufteilen zu können. (Auch die Psalmen bestehen ja aus 150 Texten.) Diese Erweiterung bedient sich der Offenbarung des Johannes 5, 11–12, wodurch das Lamm verherrlicht wurde. Dazu bedurfte es keines „Poeten“, Schütz selber wird die Stelle ‚bereimt‘ haben. Die anderen Strophen übernahm er in ihrer originalen Reihenfolge.

Für diese 50 Strophen²⁶ entwarf Schütz ein zehnmal zu wiederholendes Grundmodell („Satz“), das vier Strophen zwischen erstem und zweitem Chor wechselt und zur fünften Strophe „Beyde Chor“ vereinigt, nun im Dreiertakt. Die unveränderte Wiederholung des letzten Verses in diesem „Satz“ trat entweder nur ganz zum Schluss in Kraft, also bei Vers 200, oder laut Ausgabe bei jedem zwanzigsten Vers²⁷. Schützens „Erinnerung“²⁸ korrigiert den Notentext auch in bezug der Kleinen Doxologie (ebenfalls vier Alexandrinerverse): Sie wurde nach den 50 Strophen angestimmt „oder wo man vorher schliessen will“. Übrigens bekräftigt dies unsere Vermutung zur Liturgie: Der einfache *Jubilus* konnte den Psalmengesang der Nebengottesdienste vertreten.

26 Vgl. den Textabdruck in SSA 15, S. XXIII f.

27 SGA 12, S. 161.

28 Ebd., S. X, auch in Schütz GBr, S. 266 f.

Da die Musik zu den fünf Strophen sich innerhalb des Satzes nicht wiederholt, besteht er zugleich aus fünf „Arien“: ein origineller Entwurf, der mit den acht Kantionalsätzen zum überaus langen 119. Psalm nicht zu vergleichen ist, denn hier wiederholt sich die Einzelmelodie hintereinander²⁹, dort bildet sie einen Baustein im größeren Ganzen, das dann seinerseits wiederholt werden kann. Für die kompositorische Einheit des „Satzes“ sorgen Schützens tactus-Ergänzungen zwischen den Strophen: Beginn mit Auftakt, den der vorausgegangene Schluss freigelassen hat. In Strophe 1 bis 3 halten vor dem Schlussvers jeweils drei Stimmen inne; eine vierte nimmt den Beginn des letzten Verses durch eine aufschlagende Quart voraus (*b–e'*, *d'–g'* und *g–c'*), so dass kurzfristig der Eindruck von ‚Polyphonie‘ entsteht, der sich in den Strophenschlüssen noch verstärkt. Die Bindequart ermöglicht außerdem eine sinnvolle Nachgestaltung des Enjambements in Strophe 2 von Vers 3 zu 4: „[...] denken, ob es schon sehr köstlich ist“.

6. Stuttgarter Meister

Zur Spätgeschichte des *Jubilus rhythmicus* kam es nach einer Begegnung des Stuttgarter Oberrats Dr. Müller mit Samuel Capricornus (1628–1665) „auf dem Landtage zu Pressburg“ mit „unterschiedliche(r) Kirchen Music“. Der Abgesandte erkannte sofort in dem evangelischen Kantor und hauptberuflichen Director musicae den geeigneten Mann für die vakante Stelle des Württemberger Hofkapellmeisters³⁰; die rückständige Musik an dieser Residenz galt es aufzufrischen. Vielleicht waren damals sogar Stücke aus dem kurz zuvor fertiggestellten *Jubilus Bernardi in 24 partes* für fünf Singstimmen und zwei Violinen³¹ erklingen, die Capricornus nach seiner Ernennung in Stuttgart (6. Mai 1657) ad libitum um vier Violinen und fünfstimmigen Kapellchor erweitert 1660 herausgab. Diese 15 Hefte (16 mit doppeltem Generalbass)³² entsprachen der katholischen Tradition durch die ‚korrekte‘ Reihenfolge der „partes“ für eine bis drei lateinische Strophen (bis W 49)³³. Zeitgemäß ist der Concertato-Stil des Ganzen mit solistischen Stimmgruppen, Instrumentalbegleitungen, eindrucksvollen Symphonien und mit Tutti (ad libitum). Capricornus kannte die Entwicklung auch des italienischen Kirchen-

29 SGA 16, S. 102–107.

30 So der Originalbericht von Capricornus (1659) bei Josef Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe* 1, Stuttgart 1890, S. 53.

31 Vgl. Jean-Luc Gester u. Ladislav Kačič, Art. *Capricornus, Samuel*, in: MGG2, Personenteil 4 (2000), Sp. 148.

32 Inhaltsangabe bei Åke Davidsson, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles conservés dans les bibliothèques suédoises*, Uppsala 1952, S. 76 f. Knappe Kommentare bei Steven Sametz, *Jubilus Bernardi of Samuel Capricornus (Bocksborn): A Performing Edition of Ten Sections with Commentary and Critical Notes*, D.M.A., Choral Conducting, University of Wisconsin, Madison 1980. Statt der 15 Stimmente nennen Inventareinträge entweder zehn Stimmen (vier vokale, sechs instrumentale) – so Ansbach und Weißenfels – oder „16 partes“, so Halle (Moritzkirche 1683). Der letztere geht fraglos auf die Druckausgabe zurück, denn Herzog August von Sachsen zu Halle war der Widmungsträger. Hier wäre also ein doppelter Generalbass vorauszusetzen. Die zehn Stimmen könnten sich auf die Pressburger Frühfassung beziehen, wenn zu den zwei Violinen wahlweise noch vier weitere Violinen hinzugezogen würden. Dafür spräche auch die andere Tonart in Ansbach (siehe Anm. 38). Vgl. Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, Wilhelmshaven 1966 (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 1), S. 14 f. (bei sieben von neun Einträgen Hinweis auf eine Partitur); Johann Philipp Krieger, *21 ausgewählte Kirchenkompositionen*, hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1916 (= DDT 53/54), S. LIV; Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Hall*. II/1, Halle u. Berlin 1939 (= Beiträge zur Musikforschung 6), S. 333.

33 W. Braun, „*Jesu, dulcis memoria*“ [...] *katholische Autoren* (wie Anm. 1).

konzerts genau und erfreute sich der Wertschätzung durch Giacomo Carissimi und Schütz³⁴. Da die gespannten Verhältnisse an der Stuttgarter Hofkapelle mit Stiftsorganist Philipp Friedrich Bötdecker als Widersacher keine solide Aufführungssituation versprachen, veröffentlichte Capricornus das Werk auf eigene Kosten und widmete es dem „Wohlgeratenen“ Herzog August zu Sachsen in Halle³⁵.

Von der Druckausgabe (1660) sind 1980 zehn Nummern in Partitur vorgelegt worden (Nr. 1–6, 11, 16, 23–24)³⁶. Eine vollständige Ausgabe erschien 2003³⁷. Wer von den 24 Abteilungen oder Nummern einen Tonartenzyklus erwartet, wird jedoch auf geradezu bestürzende Weise enttäuscht: Capricornus bleibt beim Modus in *g^b*³⁸. Da nun aber bei der Länge der Stücke (oft weit über 100 Takte) kein Aufführungszusammenhang angenommen werden kann³⁹, will der Komponist diesen Modus bis zur Neige auskosten. Dem bekannten Diktum des Sethus Calvisius, ein geschickter Meister könne jeden Affekt in jeder Tonart gestalten, stellt er damit die unausgesprochene Meinung entgegen, dass er sogar die textliche Mannigfaltigkeit in eine einzige Grundtonart zu bannen vermochte.

Eine Generation später kehrte der Württemberger Vizekapellmeister Johann Albrecht Kreß (1644–1684) zur deutschen Textgestalt zurück; Hoforganist Johann Christoph Stierlein, der 1693 selbst zum Stuttgarter Vizekapellmeister aufsteigen sollte⁴⁰, hatte ihm 48 Strophen des lateinischen Texts pietätvoll nachgestaltet⁴¹. Gelegentlich ergab sich sogar eine Überschneidung mit der voropitzschen 18strophigen deutschen Fassung⁴². Mit der Rückkehr zur Dreistimmigkeit entsprach auch Kreß der Tradition, die ihm offensichtlich durch „einige Patroni“⁴³ nahegelegt war. Von den vier großen Stimmengattungen kombinierte er Cantus, Cantus, Tenor dreimal und Altus, Tenor, Bassus viermal. Mit drei Bässen (einmal) scheint Jesus zu sprechen („Schaut, daß ihr Jesum kennt und ehrt“ und „Liebt den, der euch so herzlich liebt“).

Kreß gliedert den Text in 15 Abteilungen zu zwei bis sechs Strophen (dabei eine Halbstrophe). Bei kleineren Textsummen verlangte er am Ende gern Wiederholung des Anfangs. Seine Zusammenstellungen berühren sich mehrfach mit älteren Vertonungen, ohne diesen jedoch sonst zu folgen. Im Gegensatz zu Capricornus begnügt er sich nie mit einer einzigen Strophe. Und seine ‚Tricinen‘ schlossen längere Soli einer Stimme keineswegs aus.

Da im Jahr der Drucklegung (1681) Bötdecker seine instrumentalen Zusatzstimmen schrieb, ist ein persönlicher Austausch beider Musiker wahrscheinlich und damit ihre Partei-

34 Sittard (wie Anm. 30), S. 56.

35 Davidsson (wie Anm. 32).

36 Sametz (wie Anm. 32).

37 Samuel Capricornus (1628–1665), *Jubilus Bernardi*, hrsg. von Paul L. Ranzini. Mit einem Beitrag zur Textgeschichte von Ulrich Köpf, München 2003 (= Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg 14).

38 Ansbach vermerkt für sieben Einzeltitel (W 1, 3, 6, 10, 32, 13, 17) „ex E“. Geht man von einem Dorius auf *d* aus, so wäre hier um einen Ton nach oben transponiert worden, im Druck aber um eine Quart höher. Es könnte sich aber auch um die Originaltonart der handschriftlichen Urfassung handeln (vgl. Anm. 32). Sie würde dann bei Kreß 1681 wieder auftauchen (vgl. das unten abgedruckte Beispiel 2).

39 Sametz (wie Anm. 32), S. 11.

40 Sittard (wie Anm. 30), S. 62 und 65.

41 Wir können also Wackernagels Zählung der lateinischen Strophen auch für die deutsche benutzen.

42 Vgl. vor 1612 Strophe 7 „Jesu, du höchste Gütigkeit“ mit „O Jesu, höchste Gütigkeit“ und die Reimfolge dort „Freud“, „Güt“, „Gmüt“ und hier „Freud“, „-gut“ und „Mut“.

43 Sittard (wie Anm. 30), S. 305.

lichkeit im alten Streit mit Capricornus. Auch das auffällige Lob der bescheidenen Dreistimmigkeit von Böddeckers Nachfolger und Sohn Philipp Friedrich (1701) spricht dafür⁴⁴. Doch das braucht für Kreß keine analoge Feindschaft zu bedeuten. Er gab sein Werk wie Capricornus auf eigene Kosten heraus. Auf den Titelblättern bildete er unter der Devise „Esto fidelis usque mortem“ (Offb 2, 10) eine allegorische Figur ab, die mit der rechten Hand das Herz berührt und mit der linken Hand das Wappen des Komponisten zeigt⁴⁵. Und sicher hatte der Jüngere vom zugewanderten Älteren sogar manches abgeschaut.

Für eine Annäherung an Kreß sei die nach dem Muster der Concerto-Aria Kantate gestaltete 10. Abteilung herausgegriffen. Kreß benutzt für die sechs Strophen (= W 26–31) nur vier Endfermaten, Böddecker dem Textaufbau entsprechend jedoch sechs, alle auf der Grundstufe e/E. Die zweite Strophe in diesem Stück erscheint lediglich im ersten Zweizeiler, also verkürzt („Wohl mir, daß ich Jesum lieb, | daß ich ihm suchend mich ergeb.“). Die traditionelle Paarigkeit kommt auch bei W 29 verstärkt zur Geltung („O Freud wann ich ihn finde bald“), wo Altsolo und Bassolo sich nur bei ihrer Ablösung kurz überschneiden. Der Schlusssatz verselbständigt sogar die Einzelverse 3 und 4 durch jeweils eigene Gedanken im Dreihalbetakt („Die Liebe Jesu kränket mich, | das ganze Herz entzündet sich.“). Satzbezeichnungen kommen nirgends vor, obwohl schon an zweiter Stelle eine große Sopranarie im Dreiertakt vorliegt (zwei Abschnitte). Natürlich verlangen die 53 Takte viele Textwiederholungen.

Das ‚Ensemble‘ von Sopran, Alt und Bass kommt in ‚Nummer‘ 1, 5 und 6 der zehnten Abteilung zum Einsatz („O Jesu, höchste Gütigkeit“, „O Jesu, liebste Lieblichkeit“ und „Was ich gesucht, das seh ich nun“). Die mittlere Strophe – überall als Inbegriff des Zyklus ausgewiesen – hat Kreß auch separat lateinisch vertont („O Jesu mi dulcissime“)⁴⁶. Trotz nur 18 Viervierteltakten nimmt sich die deutsche Version recht intensiv aus. Vers 1 wird in Echo-manier einmal wiederholt, Vers 2 bemüht sich um ein motettisches Fugieren („der Seelen größte Hoffnungsfreud“), Vers 3 und 4 zeichnen die seelische Erschütterung durch Vorhaltsbildungen nach, eine harmonische Alternative zu Thomas Schattenbergs (1620) synkopischen Kontrapunkt an dieser Stelle (Nr. 5[a] und 8[c]). Der Text wird natürlich wiederholt (ausnotiert), aber das Schlusswort tritt zusätzlich hervor: „die Augen tränend suchen dich, | das Herz schreit nach dir inniglich“ (vgl. Beispiel 2 auf der folgenden Seite).

Von den 15 Kreß-Abteilungen übernahm Böddecker für seine klangliche Erweiterung nur die ersten zwölf, jedenfalls dem Druck des Generalbasses von 1701 zufolge. Durch den Zusatz der Sinfonien war das Ganze ja umfangreich genug; diese Partitur umfasst 44 Folioseiten. Sie macht die Disposition erkennbar. Die dem Bass zugefügte Clavieroberstimme – mit Fingersätzen auch unten – ersetzt die „5. Instrumente“ natürlich nicht. Es handelt sich um eine

44 Philipp Friedrich Böddecker, *Manductio nova [...] ad Bassum generalem [...]*, Stuttgart 1701, Bl. 6.

45 Die Zentralbibliothek Zürich besitzt entgegen RISM (*Einzeldrucke vor 1800*, Bd. 5, Kassel u. a. 1975, S. 123) kein „zweites Exemplar“ des Bassus pro Organo, sondern ein anderes. Es weicht durch sein Titelblatt (ohne das Allegoriebild), durch eine Widmungsvorrede an Herzog Friedrich Carl zu Württemberg (vom 15. März 1681), durch ein vielstrophiges Lobgedicht von „Freund und Landsmann“ (= aus Nürnberg) Johann Christoph Stierlein, durch eine kurze Vorrede von Kreß „An die Liebhaber der Music“ und durch zwölf Errata von der bekannten Gebrauchsstimme ab (Signatur: AMG XIII 5362 d). Auch Kreß bietet also einen doppelten Generalbass. Ich danke Herrn Dr. Urs Fischer für seine Hilfe.

46 Schaal (wie Anm. 32), S. 35.

klanglich beruhigte Ergänzung, welche lediglich die harmonischen Vorgänge verdeutlicht⁴⁷. Auf die weitläufigen Kommentare des jungen Bötdecker kann hier nicht eingegangen werden.

Beispiel 2: J. A. Kреб, *Der süsse Nahme Jesu oder teutscher Jubilis Bernhardi* (J. C. Stierlein), Stuttgart 1681, T. 101–108

die Au-gen trä - nend sü - chen dich, das Herz schreit nach dir in - nig-lich.

die Au-gen trä - nend su - chen dich, das Herz schreit nach dir in - nig-lich.

die Au-gen trä - nend su - chen dich, das Herz schreit nach dir

b 4 #2 # #4 2 6

in - nig-lich, die Au - gen trä - nend su - chen dich, das Herz schreit nach dir in - nig-lich.

105 (11)

- nig - lich, die Au - gen tra - nend su - chen dich, das Herz schreit nach dir in - nig-lich.

in - nig-lich, die Au - gen trä - nend su - chen dich, das Herz schreit nach dir

7 6 6 6 7 6 4

1. in - nig-lich, die Au - gen - nig - lich.

2. - nig - lich.

in - nig - lich, die Au - gen - nig - lich.

in - nig-lich, in - nig-lich, in - nig - lich, in - nig - lich.

4 6 6 6 4 # b 4 # #

#2 # #4 2

47 Frank Thomas Arnold (*The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass* [...], London 1961) berücksichtigt die Quelle nicht.

7. Rückblick

Das latente Kantatenstadium in der Vertonungsgeschichte unseres Hymnus bei Kreß weicht auch in ein paar weiteren Werken anderer Autoren der Hauptrichtung aus⁴⁸. Der Text sträubte sich gegen die Nachbarschaft von Bibelsprüchen und madrigalischen Dichtungen⁴⁹, zumal in lateinischer Sprache. In Schützens Uppsala-Konzert *O bone Jesu* bewirken „Mystiker der Pseudo-Augustinus-Gruppe“ und Pseudo-Bernhard einen einheitlichen Gesamtton, der nicht librettistisch ist⁵⁰. Ergänzende Gegensätze bestimmen sonst den Ablauf, Bibeltexte für die Dogmatik, Strophendichtung für die Reflexion.

Philipp Friedrich Böddecker skizziert 1701 ein solches Textformular, um seine Dreier-symphonik auf die Einheit von Altem und Neuem Testament (zusätzlich zur kommentierenden Dichtung) anzuwenden⁵¹. Er will damit keine Vertoner anlocken, sondern seinen Worttext farbenreich gestalten. Dabei kommt es zum Wechsel von Lutherbibel und lateinischer Strophe (mit Klammeralternative der deutschen Stierlein-Version).

Nach alttestamentlichem Gesang des Heiligen Geists „Halleluja! Lobt ihr Knechte des Herrn, lobt den Namen des Herrn etc.“ und nach anderen Gesängen von Heiligen des Alten und Neuen Testaments (Propheten und Apostel) erklingt „in Fine“ W 2 „Nil canitur suavius“ („Kein lieblicher Gesang erschallt [...]). Ein folgendes Alexandrinergedicht (dreimal vier Verse) „Wann uns die gantze Welt/ in gröster Angst und Schrecken [...]“ ist wohl als Lesetext angefügt.

In Schützens Dresden erreicht Marco Giuseppe Peranda eine modernere Aussageform. Die Kantate *Te solum aestuat* scheint die Strophe „Jesu, summa benignitas“ (W 26) fortzuschreiben. Zwar ergibt sich nur in Vers 4 eine unmittelbare Übereinstimmung (Peranda: „tua me stringit caritas“), doch die vier identischen Reime lassen keinen Zweifel am Ursprung der jüngeren Texte. Da nun auch der Pietismus sich der mittelalterlichen Dichtung bemächtigt hat⁵², kann das kein Einzelfall gewesen sein.

Dass die Kantate den ideellen Endpunkt unserer musikalischen Textgeschichte bildet, ergab sich aus der zeitgeschichtlichen Konstellation, die hier Analogien zuließ. Auch die Einzelstrophenkombinationen und die Strophenreihen um 1600 waren nur bedingt Motetten oder Liedsätze. Stets forderte der beschwingte Text Modifikationen an der anvisierten Gattung. Um so mehr tritt die textliche Dulcedo als das bestimmende Merkmal hervor. Sie bemächtigt sich der anderweitig entstandenen musikalischen Verlaufsmuster und macht sie zur „Materia“, obwohl ja eigentlich die Noten die „Forma“ repräsentierten. Diese Umkehr des traditionellen Verhältnisses bezeichnet die Einheitlichkeit unserer Gattungsgeschichte.

48 Vgl. die gedankliche Fortführung der von Georg Feder entworfenen Systematik bei Friedhelm Krummacher, Art. *Kantate*, IV. *Deutschland*, in: MGG2, Sachteil 4 (1991), Sp. 1732 f.

49 „Einschichtige“ und „Mehrfache Mischformen“: ebd., Sp. 1740–1744.

50 „Eine (von Schütz besorgte?) Mischung von Poesie [...] und Prosa [...]: Werner Bittinger in SWV, S. 121 (zu SWV 471).

51 Böddecker (wie Anm. 44), S. 24.

52 Martin Geck, *Die Vokalmusik von Dietrich Buxtehude und der frühe Pietismus*, Kassel u. a. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 15), S. 99.