

„Unser aller Bild und Spiegel“

Andreas Hammerschmidts *Musicalische Gespräche über die Evangelia* und die Schriftauslegung seiner Zeit

von Diana Rothaug

Unter der Vielfalt der Formen, die sich im 17. Jahrhundert entwickelten, hebt sich eine ab, die sowohl Oratorium als auch Kantate beeinflusste, aber als eigener Typus doch eine Besonderheit des Jahrhunderts blieb: der Dialog. Andreas Hammerschmidt (1612–1675), Organist in Freiberg/Sachsen und Zittau, war der erste Komponist im deutschsprachigen Raum¹, der komplette Sammlungen dieser Sonderform des geistlichen Konzertes veröffentlichte. Im Gegensatz zu den Dialogen von Heinrich Schütz, die zumeist ein Geschehen aus den Evangelien wiedergeben, stellte Hammerschmidt in den *Dialogi* von 1645, seiner ersten Dialogsammlung, aus verschiedenen Bibelversen „Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seelen“ zusammen.² Zwischen diesen beiden Polen eines realistischen Gesprächs auf der einen und eines quasi allegorischen auf der anderen Seite bewegen sich auch die Dialoge der Folgezeit. Hammerschmidts zweite Sammlung, die bislang nur teilweise zugänglichen und ausgewerteten *Musicalischen Gespräche über die Evangelia* (Dresden, 1655/56)³ nehmen eine Mittelstellung ein. Sie näher zu bestimmen und dabei einen bislang in der Forschungsliteratur kaum beachteten Vergleichspunkt einzubeziehen, ist das Ziel dieses Beitrags.

¹ Zu den lateinischen Dialogen, die, wie auch die italienischen, hier ausgeklammert bleiben müssen, siehe unter anderem Howard E. Smither, „The Latin Dramatic Dialogue and the Nascent Oratorio“, in: *JAMS* 20 (1967), S. 403–433, und Frits Noske, *Saints and Sinners. The Latin Musical Dialogue in the 17th Century*, Oxford 1992.

² Andreas Hammerschmidt, *Dialogi Oder Gespräch zwischen GOTT und Einer gläubigen Seelen* [...], Dresden 1645; hrsg. v. A. W. Schmitt als: *Dialogi oder Gespräche einer gläubigen Seele mit Gott. Erster Theil*, (DTÖ VIII / 1, Bd. 16), Wien 1901 / Graz 1959. – Eine ähnliche Gesprächssituation hatte kurz zuvor schon Johann Erasmus Kindermann in einigen seiner Dialoge (z. B. *Dialogus Mosis Plag, Sünders Klag, Christi Abtrag*, 1642 und *Des Erlösers Christi und sündigen Menschen heylsames Gespräch*, 1643) geschaffen, verwendete dabei aber Bibelparaphrasen und geistliche Dichtung. Siehe dazu Hans-Olaf Hudemann, *Die protestantische Dialogkomposition im 17. Jahrhundert*, Diss. Kiel 1941, S. 67–70 und Michael Märker, *Die protestantische Dialogkomposition in Deutschland zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Eine stilkritische Studie*, Habil. Leipzig 1990, Köln 1995, S. 34f.

³ RISM H 1948 und 1949. – Eine Dissertation der Verfasserin zu Hammerschmidts *Musicalischen Gesprächen* und Wolfgang Carl Briegels *Evangelischen Gesprächen* ist in Vorbereitung. – Bisher ist ein Drittel der Stücke ediert in Harold Mueller, *The „Musicalische Gespräche über die Evangelia“ of Andreas Hammerschmidt*, Bd. 2, Diss. University of Rochester 1956/1957. Friedhelm Krummacher stellt die Technik der Choralbearbeitung in den Vordergrund (*Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel 1978, S. 64–67). Michael Märker geht nur auf die in neuerer Zeit in Einzeldrucken veröffentlichten Kompositionen ein (*Die protestantische Dialogkomposition* [s. Anm. 2], S. 51–55).

I

Friedrich Blume unterschied in seinem einflußreichen Werk *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik* auf der Ebene der Textgrundlage zwischen Gesprächen biblischer Personen einerseits und abstrakten Texten wie Sprüchen, Lehren oder Gebeten, die in die Form eines Dialogs zwischen allegorischen Personen gebracht sind, andererseits. Darüber hinaus sah Blume jedoch auf der Ebene der Textauffassungen eine „realistisch-dramatische“ und eine „idealistisch-dogmatische“ Möglichkeit, die jeweils auf beide Formen der Textgrundlage anwendbar gewesen seien.⁴ Er präferierte eindeutig die realistisch-dramatische Auffassung, das heißt die Darstellung der Personen als „Menschen von Fleisch und Blut, die reden wie wir, handeln wie wir, Schmerz und Freude empfinden wie wir“⁵. Die Qualität eines Dialogs hing für ihn folglich von der Stärke der Persönlichkeit und Fähigkeit des Komponisten ab, seine Figuren mit monodischen Mitteln ausdrucksstark und realitätsnah darzustellen, was besonders Schütz gelungen sei.⁶ Die idealistisch-dogmatische Auffassung dagegen definierte er vor allem über das Fehlen monodischer Gestaltung, zum Beispiel eine blässere Zeichnung der Personen, und bewertete daher die idealistisch-dogmatische Auffassung einer realen Szene wie bei Hammerschmidt sehr negativ.⁷

Die Kategorien Blumes wurden in der nachfolgenden Forschungsliteratur begrifflich variiert, aber im Prinzip weitergeführt und teilweise mit ihrer Wertung übernommen: Hans-Olaf Hudemann stellte Blumes Kategorien zunächst explizit zurück⁸, verwendete sie jedoch de facto in seinen Einzelanalysen immer wieder, „realistisch“ dabei häufig mit „lebendig“ oder „spontan“ gleichsetzend.⁹ Howard E. Smither stellte der Bezeichnung „dramatic“ nicht „idealistisch-dogmatisch“, sondern „reflective“ gegenüber.¹⁰ Jonah Clarence Klierer übernahm diese Terminologie und erweiterte sie um die Mischform

⁴ Friedrich Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925, S. 138f. Später differenzierte er anhand von Hammerschmidts *Dialogi* weiter den „dogmatischen Simultandialog“, bei dem ein dialogisch angelegter Text gleichzeitig und daher nur in seiner Gesamtaussage vorgetragen wird sowie den „allegorischen Lehrdialog“, bei dem allegorische Personen (Gott/Sünder) mit verschiedenen Textelementen zusammengestellt sind, „gleichfalls unter Aufgabe jeder Vorstellung eines realen Gesprächs“; siehe F. Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel etc. 1965, S. 154.

⁵ F. Blume, *Das monodische Prinzip* [s. Anm. 4], S. 140.

⁶ Ebd., S. 142.

⁷ Ebd., S. 148 und 150.

⁸ H.-O. Hudemann, *Die protestantische Dialogkomposition* [s. Anm. 2], Einleitung (vor S. 1).

⁹ Ebd., zum Beispiel S. 27, 33, 47 und 72. Dieses Ideal gilt bei ihm auch für allegorisch angelegte Stücke (also mit „Sünder“ oder „gläubiger Seele“), siehe S. 76f. und 83f. – Was die von Hudemann angewandten Formkategorien betrifft, so bewegen sich die *Musicalischen Gespräche* im großen und ganzen im Rahmen des geistlichen Konzerts. Sie weisen nicht die ausgeprägte Mehrheitigkeit des „Oratorien-Dialogs“ auf und enthalten zwar einige Choralstrophen, die auf die „Dialog-Kantate“ hindeuten, jedoch nicht in dem Ausmaß wie die von Hudemann zitierten Werke.

¹⁰ H. E. Smither, „The Latin Dramatic Dialogue“ [s. Anm. 1], S. 408. Die dritte, von ihm neu eingeführte Kategorie „narrative-dramatic“ spielt in den *Musicalischen Gesprächen* keine Rolle; die einzigen erzählenden Stellen (in I, 3; I, 4 und I, 7) sind sehr kurz und auf den Anfang der Komposition beschränkt.

„dramatic-reflective“.¹¹ Obwohl er den theologischen Hintergrund und den Bezug zur Gemeinde deutlicher herausarbeitete, ging er gleichzeitig noch stark von der „quality of realism“ aus.¹² Werner Braun wiederum, der die Begriffe ausdrücklich mit Rücksicht auf das Oratorium wählte, sprach in bezug auf das „Sujet“ (Textgrundlage) von „historisch“ auf der einen und „allegorisch“ auf der anderen Seite; dem entspreche bezüglich der „dramaturgischen Anlage“ (Textauffassung) die Unterscheidung von „dramatischen“ und „rhetorischen“ Dialogen, wobei letztere „ohne eigentliche Auseinandersetzung“ verliefen.¹³ Auch hier findet sich also eine Definition *ex negativo*. Michael Märker schließlich referierte die Kategorien Blumes und Brauns in knapper Form, wies aber auf die begrenzte Anwendbarkeit der Beschreibungen „dogmatischer Simultandialog“ und „allegorischer Lehrdialog“ hin. Er kritisierte bereits Blumes Abwertung des sogenannten allegorischen Lehrdialogs.¹⁴

Der eigene Wert eines idealistisch-dogmatischen Dialogs und die Funktion allegorischer Figuren im Vergleich zu biblischen Personen wurde nicht weiter ausgeführt, obwohl bereits Blume einräumte, daß die Musiker der Schütz-Generation im Gegensatz zum heutigen Menschen dem „rein idealen Wert des Schriftwortes“¹⁵ noch näher gestanden seien. Hier ist ein Ansatzpunkt gegeben für eine weitere Untersuchung, die – losgelöst vom stilistischen Primat der Monodie – der Frage nachgeht, welche Bedeutung die in textlicher und ‚personeller‘ Hinsicht scheinbar abstrakteren Dialoge für die Menschen des 17. Jahrhunderts hatten.

II

Um den theologie- und frömmigkeitsgeschichtlichen Hintergrund zu beleuchten, kommen zunächst verschiedene Textgattungen in Betracht: dogmatische Werke und andere theologische Programmschriften, Predigtsammlungen, Erbauungsliteratur. Da die Fröm-

¹¹ Jonah Clarence Kliever, *The German Sacred Dialogues of the Seventeenth Century*, Diss. University of Southern California 1970, S. 62f.

¹² Vgl. ebd., S. 36–42, 77f., 80, 112, 202f. und 212 mit S. 70, 75 („[...] but the dramatic confrontation between real persons is absent“) und 82 („It is of an allegorical nature and lacks the quality of real conversation.“). Beide Ansätze lassen sich S. 95 und S. 210–212 jeweils direkt hintereinander erkennen. Zum Schluß (S. 216) stellt Kliever sowohl realistische als auch allegorische Dialoge unter die weitgefaßte Überschrift des lutherisch-orthodoxen Ziels der „exposition of the Word of God“.

¹³ Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. v. C. Dahlhaus, Bd. 4), Laaber 1981, S. 217. In seinem Artikel „Dialog“, in: *MGG*² 2, Kassel etc. 1995 kritisiert er dagegen eine „unzulässige Einschränkung zugunsten des Oratoriums“ (Sp. 1199), gibt dann aber unter der Überschrift „Spezialfragen. Dramatik und Realistik“ einen Überblick über die bisherigen Positionen der Forschungsliteratur, ohne eine neue Systematik oder Bewertung anzubieten (Sp. 1209f.).

¹⁴ M. Märker, *Die protestantische Dialogkomposition* [s. Anm. 2], S. 6 und 14. – Vgl. außerdem Karl Heinz Witte, *Der Meister des Lehrgesprächs und sein „In-principio-Dialog“*. Ein deutschsprachiger Theologe der Augustiner-Schule des 14. Jahrhunderts aus dem Kreise deutscher Mystik und Scholastik. Untersuchung und Edition, München 1989, S. 162f. Er nennt den *In-principio-Dialog* ein „Drama der Wahrheit“, und zwar gegen den Vorwurf, der Dialog stehe in der „Gefahr, die Fiktion eines wirklich stattfindenden Gesprächs zu verlieren [...]“.

¹⁵ Ebd., S. 142.

möglichkeit möglichst breiter Schichten in den Blick genommen werden soll, scheiden Dogmatiken, die auf den kleinen Kreis der Theologen beschränkt blieben, aus. An die ganze Gemeinde wandten sich dagegen Predigten, die gleichzeitig einen geeigneten Ansatzpunkt bezüglich der Vergleichbarkeit von theologischer Quelle und musikalischer Komposition bieten. Dadurch, daß in den sonntäglichen Hauptgottesdiensten über die ‚Evangelia‘ der jeweiligen Sonntage, also die auch zur Lesung bestimmten Perikopen, gepredigt wurde, beziehen sich diese Predigten auf dieselbe Textgrundlage wie Hammerschmidts *Musicalische Gespräche über die Evangelia*.

Hammerschmidt ordnet diese Werke ausdrücklich dem Gottesdienst und dem *de tempore* des Kirchenjahres zu.¹⁶ Der liturgische Ort für eine Dialogkomposition lag – in Nachfolge der Evangelienmotette – vermutlich zwischen Evangeliumslesung und Predigt.¹⁷ So standen beide Formen der Darstellung und Auslegung des Bibelwortes, Dialog und Predigt, nahe beieinander: Sie trugen auf diese Weise gemeinsam zur Gesamtaussage des Gottesdienstes bei und waren für die Gemeinde innerhalb dieses einen Rahmens erlebbar. Hierin liegt der Vorteil der Predigt als Vergleichstext gegenüber der Erbauungsliteratur, die für den privaten Bereich bestimmt war.

Was die Reichweite der zu betrachtenden Literatur anbetrifft, so wurden die Werke Hammerschmidts vor allem von zahlreichen Kantoreien mittlerer und kleinerer Städte aufgeführt; man kann also davon ausgehen, daß sie auch bezüglich der Frömmigkeit auf weite Bevölkerungskreise zugeschnitten waren. Viele Predigten wirkten über den einmaligen mündlichen Vortrag hinaus in gedruckter Form weiter. Diese Postillen dienten – auch gemäß den Empfehlungen einiger Kirchenordnungen – im 16. wie im 17. Jahrhundert den ungebildeteren oder jungen Pfarrern als Hilfsmittel für die Predigt.¹⁸

Für die Untersuchung wurden folgende drei Sammlungen, die im 17. Jahrhundert große Bedeutung hatten¹⁹, ausgewählt: erstens die grundlegende *Hauspostille* Martin Luthers, zweitens die 1616 erschienene *Postilla* des lutherischen Pfarrers Johann Arndt, der als die erste Hauptfigur der schließlich auch den Pietismus beeinflussenden ‚neuen

¹⁶ Er setzt im Register jeweils vor den Titel der Komposition die Bezeichnung des Sonntages, für den sie bestimmt ist, und schreibt im Vorwort zum ersten Teil: „[...] diese meine herauß gegebene Evangelia / eines nach dem andern / deß Jahres / in der Kirchen / nur ein mahl an Sonn- und Fest=Tagen musiciret werden / (wie wohl deren auch etzliche öffters zu gebrauchen) [...]“. Die Bemerkung in Klammern sollte vor allem den Gebrauchs- und damit den Verkaufswert steigern.

¹⁷ W. Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts* [s. Anm. 13], S. 217. – Wolfgang Krebs, *Die lateinische Evangelien-Motette des 16. Jahrhunderts. Repertoire, Quellenlage, musikalische Rhetorik und Symbolik*, Diss. Frankfurt 1993, Tutzing 1995, S. 238. – Elisabeth Noack (Artikel „Dialog“, in *MGG* 3, Kassel 1954, Sp. 394) nennt als weitere Möglichkeit noch den Ort zwischen Epistel- und Evangeliumslesung (als Gradualgesang).

¹⁸ Werner Schütz, *Geschichte der christlichen Predigt*, Berlin/New York 1972, S. 122. – Hans-Henrik Krummacher, *Der junge Gryphius und die Tradition. Studien zu den Perikopensonetten und Passionsliedern*, München 1976, S. 75–77 und 82.

¹⁹ Zur Rezeption siehe ebd. und Ernst Koch, „Dorfpfarrer als Leser. Beobachtungen an Visitationsakten des 18. Jahrhunderts im Herzogtum Sachsen-Gotha“, in: *Pietismus und Neuzeit* 21 (1995), Göttingen 1996, S. 277, 291f. und 296, sowie Hans-Martin Rotermund, *Orthodoxie und Pietismus. Valentin Ernst Löschers „Timotheus verinus“ in der Auseinandersetzung mit der Schule August Hermann Franckes*, (= Theologische Arbeiten, Bd. 13), Berlin 1959, S. 90.

Frömmigkeit' gilt²⁰, sowie drittens die *Evangelische Schluß-Kette* von 1672, eine Predigtsammlung des reformorthodoxen Rostocker Theologen und Pfarrers Heinrich Müller. Sie steht für die Weiterentwicklung der Linie Arndts nach dem Dreißigjährigen Krieg.²¹

III

Die *Musicalischen Gespräche über die Evangelia* umfassen 59 Kompositionen, die in zwei Teilen erschienen sind.²² Es handelt sich um geistliche Konzerte mit Basso continuo, die vorwiegend mit zwei bis fünf Vokalstimmen und zwei obligaten Instrumenten derselben Familie (Violinen, Posaunen oder Zinken) besetzt sind. Die Texte stellte vermutlich Andreas Hammerschmidt selbst²³ aus dem jeweiligen Sonntagsevangelium zusammen, wobei er häufig weitere Bibelverse, in einigen Fällen auch geistliche Dichtung und Choralstrophen, einbezog.

Zu den formalen Merkmalen des sogenannten realistischen Dialogs gehört allerdings die ‚analoge‘ Umsetzung der Evangelienzene in Musik, das heißt die Vertonung ausschließlich der in diesem Ausschnitt enthaltenen wörtlichen Rede ebenso wie das Auftreten nur der darin gegebenen Personen, die durch jeweils eine Gesangsstimme repräsentiert sind. Wo dieser Rahmen der realen Situation überschritten wird, sei es durch die Hinzufügung von anderen Texten oder weiteren Stimmen, liegt meistens eine Verschiebung hin zum „allegorischen“ oder „idealistisch-dogmatischen“ Dialog vor. Anhand von drei Beispielen²⁴ soll genau dieser Vorgang, den Blume verurteilt hatte, untersucht werden, da an den realistisch-allegorischen Mischformen das Verhältnis zwischen den beiden Ebenen sowie die Funktion allegorischer Elemente am besten beobachtet werden kann.

²⁰ Johannes Wallmann, *Der Pietismus*, (= Die Kirche in ihrer Geschichte, Bd. 4,01=15,1), Göttingen 1990, S. O 13 und O 19–21. – Martin Brecht, Einleitung zu *Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert*, hrsg. v. M. Brecht (= Geschichte des Pietismus, Bd. 1), Göttingen 1993, S. 6. – Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 15), Kassel etc. 1965, S. 86.

²¹ Verwendet wurden die Ausgabe der Lutherschen *Hauspostille* in der Weimarer Ausgabe, Bd. 52, 1915 (Nachschrift Veit Dietrichs), Johann Arndt: *POSTILLA, Das ist: Geistreiche Erklärung Der Evangelischen Texte / durchs gantze Jahr / [...]*, Frankfurt/Main 1675 und Heinrich Müller, *Evangelische Schluß-Kette und Krafft-Kern, [...]*, Frankfurt/Main 1734.

²² Der Titel des zweiten Teils lautet etwas anders – *Ander Theil geistlicher Gespräche über die Evangelia* – wird jedoch des einfacheren Sprachgebrauchs wegen unter dem Titel *Musicalische Gespräche* mitverstanden.

²³ Harold Mueller verweist auf Hammerschmidt's lange kirchliche Dienstzeit und das Titelblatt der *Dialogi*, auf dem es bereits heißt, diese seien „Auß den Biblischen Texten zuesammen gezogen und Componirt [...] von Andrea Hammerschmidt [...]“ (*The „Musicalische Gespräche“* [s. Anm. 3], Bd. 1, S. 113). Einige der in den *Musicalischen Gesprächen* eingesetzten Verse hatte Hammerschmidt schon in den *Dialogi* oder den *Musicalischen Andachten* vertont; sie waren ihm also auf jeden Fall bekannt.

²⁴ Nr. 10, 11 und 17 aus dem ersten Teil (Sparten im Besitz der Verfasserin).

IV

Sowohl den Text als auch den Kreis der ursprünglich vorhandenen Dialogpartner erweitert Hammerschmidt in der Komposition zum 2. Sonntag nach Epiphania (*HERR, sie haben nicht Wein*; I, 10), der die Geschichte der Hochzeit zu Kana zugrundeliegt. Hammerschmidt entnimmt der Perikope Johannes 2, 1–11 nur die Mitteilung Marias „sie haben nicht Wein“ (V. 3b) sowie den Verweis Jesu „Meine Stund ist noch nicht kommen“ (V. 4b). Maria (Cantus I) ist charakterisiert durch einfache Deklamation in Vierteln und Achteln mit Subsemitonium, Jesus (Baß) bewegt sich im Quintrahmen, der zuerst aufsteigend durchschritten und mit dem fallenden Intervall abgeschlossen wird. Nach der eröffnenden sechstaktigen *Symphonia* der beiden obligaten Violinen und den ersten beiden Einsätzen Marias (T. 7ff.) läßt Hammerschmidt die beiden Personen T. 15–26 alternieren. Unvertont bleiben vor allem die barsche erste Entgegnung Jesu (V. 4a), die Anweisungen Marias (V. 5) und Jesu (V. 7f.) an die Diener sowie die Reaktion des Speisemeisters (V. 10), obwohl V. 5 und V. 7f. sich in einer simultanen Vertonung sinnvoll ergänzt hätten.²⁵ Stattdessen schiebt Hammerschmidt zusätzlich zwischen Cantus I und Baß zwei weitere Stimmen mit eigenem, nichtbiblischem Text – der Bitte „segne uns Gott, unser Gott“ – ein (T. 26–47).

23

VI/VII

C I

HERR, sie ha - ben nicht Wein, HERR, sie ha - ben nicht

C II

T

8

B

Mei - ne Stund ist noch nicht kom - men,

B.c.

#

²⁵ „Was er euch sagt, das tut.“ – „Füllt die Wasserkrüge mit Wasser! Schöpft nun und bringt's dem Speisemeister!“

26

VI VII

C I

Wein.

C II

Seg - ne uns Gott, Gott, un - ser Gott, seg - ne uns Gott, Gott, un - ser Gott,

T

8 Seg - ne uns Gott, Gott, un - ser Gott, seg - ne uns Gott, Gott, un - ser Gott,

B

B.c.

4 3

Notenbeispiel 1

Diese beiden Stimmen, Cantus II und Tenor, sind in ihrer Lage nicht direkt benachbart und daher klanglich trotz der weitgehend homophonen Führung in Terzparallelen gut zu unterscheiden. Es stellt sich nun die Frage, wen sie darstellen, da der biblische Text keinen Anhaltspunkt bietet und ihr eigener Text zunächst sehr allgemein erscheint.

Die Erklärung besteht in der Auslegungstradition dieser Perikope. Sie legt den Schwerpunkt nicht auf die Wunderhandlung Jesu im besonderen, sondern auf seine daran abzulesende Bestätigung und Segnung des Ehestandes im allgemeinen. Bereits Luther betonte mit seiner Predigt über diese Perikope den gottgewollten Status der Ehe in Abgrenzung gegen das Papsttum, das ein eheloses Leben höher schätze.²⁶ Arndt handelt in der ersten Hälfte seiner Predigt *Von der Würdigkeit des heiligen Ehestandes / wie der HERR mit seiner Gegenwart denselben zieret*, und ähnlich umfassend äußert sich Heinrich Müller zu Partnerwahl und Ehe.²⁷ In diesem Zusammenhang betont Müller zudem die Notwendigkeit des Gebetes und den Stellenwert einer gesegneten Ehe:

²⁶ M. Luther, *Hauspostille* [s. Anm. 21], S. 110–116.

²⁷ J. Arndt, *Postilla* [s. Anm. 21], S. 191f., ähnlich S. 186ff. und S. 196ff. – H. Müller, *Evangelische Schluß-Kette* [s. Anm. 21], S. 124–131 (Predigt insgesamt: S. 124–140). – Siehe auch H.-H. Krummacher, *Der junge Gryphius* [s. Anm. 18], S. 238: „[...] das Thema des Ehestandes ist bei Herberger ebenso wie in den Postillen von Arndt, Gerhard, Heermann und in dessen Reimgebeten vorherrschend, [...]“.

„Ohne Gebet kan der Ehestand nicht erhalten werden. Er bedarff für allen andern Ständen des Göttlichen Segens, weil aus ihm der Segen in die andern Stände fließen muß. Durchs Gebet aber kommt der Segen zu uns. So mancher Seufftzer in die Höhe, so mancher Segen herab.“²⁸

Vor diesem Hintergrund erscheint die Form, die Hammerschmidt wählt, vollkommen einleuchtend und adäquat: Die beiden hinzugefügten Mittelstimmen entsprechen demnach dem Hochzeits- bzw. Ehepaar, das für seinen Stand stetig um Gottes Segen bittet.

In diese Interpretation fügt sich der folgende Abschnitt des Dialogs nahtlos ein. Die bisherigen Worte Jesu werden T. 48ff. abgelöst von einer Kompilation aus Psalm 27, 14 („Harre [nur], sey getrost und unverzagt“²⁹) und 5. Mose 7, 13: „Ich wil dich lieben, ich wil dich segnen, ich wil dich mehren.“ Diese Antwort, die Hammerschmidt hier Jesus in den Mund legt, sagt also den erbetenen Segen, auch im Sinn des Kindersegens, zu.

48

B Har-re nur, sey ge-trost und un-verzagt, har-re nur, ich wil dich

B.c.

#

52

B lie-ben, ich wil dich seg-nen, ich wil dich meh-ren,

B.c.

Notenbeispiel 2 (Beispiel reduziert auf Vokalbaß und B. c., d. h. ohne VI I/II)

Nach einer Kombination der bisher eingeführten Text- und Stimmenebenen T. 61–84 folgt ein in allen Stimmen textgleicher Abschlußteil, in dem die Segensbitte ergänzt wird durch die Bitte um Frieden und ein nachdrückliches „Amen“. Die beiden Mittelstimmen, also die Stimmen der sekundären Ebene, führen jetzt die Bitte an, während die Außenstimmen jeweils in der Kadenz am Ende der Phrase verstärkend hinzukommen. Insgesamt kennzeichnet den Dialog so die Verlagerung von der singulären Situation der Hochzeit zu Kana hin zu einer allgemeinen Bedürfnislage.³⁰

²⁸ H. Müller, *Evangelische Schluß-Kette* [s. Anm. 21], S. 127.

²⁹ Dieser Vers knüpft inhaltlich gut an Johannes 2, 4 („Meine Stund ist noch nicht kommen.“) an.

³⁰ Eine Erweiterung von einer singulären Situation (Speisung der Fünftausend bzw. Viertausend) zur Frage grundsätzlicher, allgemeiner Bedürfnisse findet auch in *Vater, aller Augen warten auff dich* (I, 20) und *Herr, woher nehmen wir Brod* (II, 10) statt. Dadurch, daß Jesus hier aber von Anfang an eine Gruppe und nicht

Auch die Verknüpfung von Segen und Frieden am Ende des Dialogs hat ihre Parallele in Arndts Predigtschluß und dem dort zitierten Psalm 128 über den gesegneten Hausstand: „Sihe / also wird gesegnet der Mann / der den HERRn fürchtet. Der HERR wird dich segnen auß Zion / daß du sehest [...] deiner Kinder Kinder / Friede über Israel! Das helfe GOtt uns allen in Ewigkeit! Amen!“³¹

An diesem Beispiel wurde besonders gut der Zusammenhang zwischen der traditionellen Exegese eines bestimmten Textes und der von Hammerschmidt gewählten kompositorischen Struktur deutlich. Schon hier zeigte sich, daß das Schriftwort sich für Hammerschmidt nicht auf „ein gegebenes Dogma“ beschränkt, „das in diesem Sinne in Musik zu setzen war“³². Sicher besaß das Schriftwort volle Autorität, doch löst er sich in vielen seiner Dialoge davon, dieses Schriftwort quasi in Dialogform verlesen zu lassen. Stattdessen nimmt Hammerschmidt das aus der Predigtlehre stammende Ziel der *applicatio* – also der Anwendung des Textes auf die Gläubigen – auf und erweist sich damit als Teil einer Entwicklung, die Jonah Clarence Kliewer als einen der Grundzüge in der Geschichte des Dialogs im 17. Jahrhundert ansah: „[...] the dramatic Gospel dialogue, which participated in and interpreted the reading of the Gospel, gave way to the reflective dialogue which apparently was sermon-centered.“³³ Wie weit die applikative Umsetzung des Textes bei Hammerschmidt reicht, soll anhand weiterer Beispiele beleuchtet werden.

V

In der Vertonung der Perikope über die Hochzeit zu Kana kamen zu den im Bibeltext enthaltenen Personen zwei weitere Figuren hinzu, die bereits aufgrund des eigenen Textes als selbständige Ebene zu erkennen waren. Im Kontext ließ sich ihre Identität als die eines Ehepaares feststellen.

In dem nun zu betrachtenden Dialog *Bist du Gottes Sohn* (I, 17) zum Sonntag Invocavit verfährt Hammerschmidt anders. Er entnimmt der Perikope, die die Versuchung Jesu durch den Teufel nach Matthäus 4, 1–11 beinhaltet, alle Sätze in direkter Rede, fügt aber keine weiteren Texte hinzu. Als Personen sind damit zunächst Jesus (Baß) und der Teufel, als Alt besetzt, gegeben. Der Reihenfolge der drei Versuchungen V. 3, 6 und 9 entsprechend, setzt der Teufel dreimal an, nämlich T. 1–9, T. 24–42 und T. 53–74, dann dreimal alternierend mit der Erwiderung Jesu. Des Teufels einfache Deklamation bleibt zunächst auf den Ambitus einer Quinte beschränkt, während Jesus sehr bald den Oktavraum aus- und überschreitet (T. 9–13) und dabei das Wort „geschrieben“ durch ein kleines Betonungsmelisma hervorhebt. Erst die Katabasis-Figuren zu dem Text „so laß dich

Einzelpersonen gegenübersteht, wird die Erweiterung dort nur auf der textlichen Ebene deutlich. Wo darüber hinaus die Jünger Jesu diese Gruppe bilden, ist der Schritt zu einem Gespräch zwischen Jesus und späteren Nachfolgern nicht mehr groß und in der Besetzungsstruktur gar nicht mehr erkennbar.

³¹ J. Arndt, *Postilla* [s. Anm. 21], S. 195.

³² F. Blume, *Das monodische Prinzip* [s. Anm. 4], S. 142.

³³ J. C. Kliewer, *The German Sacred Dialogues* [s. Anm. 11], S. 210; siehe auch S. 193.

hinab“ (T. 29f.) und „so du niederfällst und mich anbetest“ (T. 55–57, T. 71–74) erweitern den Tonumfang des Altes (Satan) nach unten.

Auf der Seite Jesu nun setzt Hammerschmidts Erweiterung an, und zwar in Form von zwei Canti, die bis auf einzelne kadenzbedingte Abweichungen immer in Terzparallelen geführt werden. Nachdem der erste Teilvers Jesu (V. 4a) erklingen ist, setzen sie in T. 12 imitierend ein. Dabei sind der Text und durchgängig auch das motivische Material identisch. Sofort stellt sich auch hier die Frage nach der Identität dieser beiden Stimmen: Es könnte sich sowohl um die in V. 11 erwähnten Engel handeln als auch – ähnlich dem vorhergehenden Beispiel – um ‚sekundäre‘ Personen, deren Anwesenheit im Dialog dann aber näher zu begründen und zu bestimmen wäre. Die beiden Canti als Engel zu erklären, liegt zunächst näher; es sprechen jedoch mehrere Gründe dagegen: Der Bibeltext spricht klar davon, daß zuerst der Teufel Jesus verläßt und dann die Engel erscheinen. Sie könnten im Dialog also in einem eigenen Abschlußteil vorkommen, aber nicht schon während der Versuchungen, wie es bei Hammerschmidt der Fall wäre. Außerdem ist zu vermuten, daß ihr Dienen nicht in einem Wiederholen der Worte Jesu bestanden hat, sondern eher in einem Zuspruch. Bei einer Begleitung Jesu in den Versuchungen entgegen dem genauen Wortlaut schließlich wäre tatsächlich eine simultane Begleitung zu erwarten, quasi als textierte Form des in der zweiten Jahrhunderthälfte aufkommenden, gewöhnlich durch Streicher gebildeten „instrumentalen Heiligenscheins“³⁴.

Stattdessen folgen die beiden Stimmen Jesus stets nach. Durch den iterativen Einsatz Jesu in T. 12f. mit „der Mensch, der Mensch, der Mensch“, den die Canti im folgenden Takt aufnehmen, entsteht der Eindruck eines Vorsprechens und quasi lernenden Nachsprechens in kleinen Einheiten.

Auch die Vertonung der zweiten Vershälfte von T. 15–24 ist in dieser Art strukturiert, ebenso wie die Erwiderung auf die zweite Versuchung T. 42–53. Die in diesem Teil ‚erarbeitete‘ Phrase „du solst Gott, deinen Herren nicht versuchen“ wird von den Canti auch in der dritten Auseinandersetzung mit dem Teufel beibehalten (T. 53–85), während Jesus dem Versucher sein „heb dich weg von mir, Sathan!“ in kurzen, aber prägnanten Einwüfen mit großen Intervallsprüngen entgegensetzt (T. 57f. und öfter). Die Auseinandersetzung erreicht in dieser Phase durch die Verschränkung der Textabschnitte aller Personen, den nicht nur ein-, sondern dreimaligen Einsatz des Teufels (T. 53ff., 60ff., 71ff.) und den dadurch ausgelösten energischen Tonfall Jesu ihre höchste Intensität.

9

B. Es steht ge - schrie - ben: der Mensch, der Mensch, der

B.c. 7 6 #

³⁴ Siehe dazu M. Märker, *Die protestantische Dialogkomposition* [s. Anm. 2], S. 37, 71 und 92.

11

C I

C II

B

B.c.

Es steht ge - schrie-

Es steht ge - schrie-

Mensch le - bet nicht vom Brod al - lein, der Mensch, der Mensch, der

13

C I

C II

B

B.c.

ben: der Mensch, der Mensch, der Mensch le - bet nicht von Brod al-

ben: der Mensch, der Mensch, der Mensch le - bet nicht von Brod al-

Mensch le - bet nicht von Brod al-

15

C I

C II

B

B.c.

lein, son-dern von ei-nem

lein, son-dern von ei-nem

lein, son-dern von ei-nem ieg - li-chen Wort, das durch den Mund Gottes ge - het.

Notenbeispiel 3

Welche Position haben die beiden Canti nun in dieser Auseinandersetzung, falls es sich nicht um Engel handelt, sondern wie im ersten Beispiel um spätere Gläubige? In der

exegetischen Tradition wird die Versuchung Jesu nicht als ein singuläres, auf Jesus beschränktes Ereignis betrachtet, sondern als erläuternd und beispielhaft für Situation und Handeln der Christen, also der Nachfolger Jesu, gesehen. Diese Sichtweise ist keine Neuerung des 17. Jahrhunderts, sondern zieht sich schon als Leitgedanke durch Luthers Predigt:

„[...] So thut er [der giftige feind], wie er mit Christo thun hat, unnd sihet, das er sie an das Creutz henge und umbbringe. In solcher fahr stehen alle Christen. [...] Darumb sollen wir das Exempel Christi mit fleiß lernen, auff das wir solchem feinde auch mögen begegnen, und er ablassen müsse.“³⁵

Luther beläßt es nicht bei einer theoretischen Erörterung, sondern schlägt dem Predigthörer konkrete Entgegnungen vor, die er in direkter Rede in seine Predigt einfügt. Die Begegnung mit dem Teufel wird nicht nur für Jesus, sondern auch für den Christen als real und persönlich dargestellt:

„Da muß man lernen und sich wider solche anfechtung wehren und sagen: Teuffel, du wolst mich gern vom wort bringen, Nein, es soll dir nicht gelingen.“³⁶

Und an anderer Stelle:

„Wir aber sollen dem Teuffel unter augen treten und jm sagen, wie Christus sagt: ‚Teuffel, hebe dich von mir weg, Es stehet geschrieben: Du solt Gott deinem Herrn allein dienen‘.“³⁷

Arndt zieht dieselben Verbindungslinien, wobei sein Ausgangspunkt in der Situation des ‚Heute‘ liegt und das biblische Geschehen auf typologische Weise als ‚Vor-Bild‘ des Kommenden gesehen wird: „Dieses gilt uns / und ist unser Spiegel / wie der Sathan die Christen anfechten / und wider den Glauben disputieren werde / Gottes Wort auß dem Herten zu reissen.“³⁸ Die Anweisung an den Christen ist dann ähnlich formuliert wie bei Luther: „Dawider sollen wir deß HERN Christi Kunst lernen / und uns wehren mit Gottes Wort / und mit dem HERN antworten / Deut. 8 [...]“.³⁹ Der Vergleich mit Heinrich Müller zeigt, daß sich dieser exegetische Zug durch das 17. Jahrhundert hindurch nahezu unverändert erhalten hat: „Hier ist das Schwert deß Geistes / welches ist das Wort Gottes. Damit ficht Christus / damit müssen wir alle wider den Teuffel fechten.“⁴⁰ Müller greift hier das Bild der geistlichen Waffenrüstung aus Epheser 6, 10–17 auf und

³⁵ M. Luther, *Hauspostille* [s. Anm. 21], S. 171.

³⁶ Ebd., S. 173.

³⁷ Ebd., S. 177.

³⁸ J. Arndt, *Postilla* [s. Anm. 21], S. 304.

³⁹ Ebd., S. 307; „Deut. 8“ bedeutet 5. Mose 8.

⁴⁰ H. Müller, *Evangelische Schluß-Kette* [s. Anm. 21], S. 264.

setzt so durch die äußere Form der biblisch geprägten Sprache und Metaphorik gleich den inhaltlichen Anspruch – den Einsatz des Wortes Gottes – um.

Sehr wahrscheinlich repräsentieren also die beiden Canti in Hammerschmidts Vertonung der Versuchung Jesu als allegorische Figur den Gläubigen, dem das Exempel Jesu zur Bewältigung seines eigenen Glaubenslebens dient. Die Besetzung mit zwei Stimmen in Terzparallelen verhindert die Zuordnung zu einer bestimmten Einzelperson und deutet einen Plural an, läßt aber gleichzeitig erkennen, daß sich die Situationen, in denen sich die Gläubigen je und je befinden, immer gleichen.⁴¹ Zwar war die Anwendung des biblischen Geschehens als eines Exempels, wie gezeigt, auch bei Luther stark ausgeprägt. Doch könnte es wohl mit dem neuen Blickwinkel Arndts – der den biblischen Text als einen sofort reflektierenden Spiegel begreift – zusammenhängen, daß die Dialogkomposition der Gemeinde nicht einfach ein Exempel vorstellt, sondern den Transfer auf die Gläubigen selbst vollzieht und darstellt.

Erst in der abschließenden Phase des Dialogs T. 85–112 erhält der nunmehr einzige vorgetragene Text, das Gebot aus 5. Mose 6, 13⁴², einen appellativen Charakter gegenüber den Zuhörern. Der Teufel taucht als Widersacher nicht mehr auf und tritt damit auch als Adressat der Rede Jesu und der Gläubigen in den Hintergrund. Die Rede Jesu nimmt nicht mehr so viel Raum ein, und die Terzparallelen der Canti werden zugunsten einfacher Imitationen teilweise aufgelöst (T. 90–97, 99f. und 106f.).

106

C I und ihm al - lein, und ihm al - lein, und ihm al - lein, und ihm al - lei - ne

C II [nen.] und ihm al - lein, und ihm al - lein, und ihm al - lei - ne

B lein, und ihm al - lein, und ihm al - lei ne

B.c.

⁴¹ Vgl. auch den Evangelienjahrgang Augustin Pflegers, der häufig zwei Soprane als Stimmenpaar einsetzt und diese meist explizit mit „Fideles animae“ bezeichnet (EdM, Bd. 50 und 64, hrsg. v. Fritz Stein, Kassel etc. 1961 und 1964).

⁴² „Du sollst anbeten Gott, deinen Herrn, und ihm alleine dienen.“ (Zitiert nach Matthäus 4, 10).

109

C I
die - nen, und ihm al - lei - ne die - nen.

C II
die - nen, und ihm al - lei - ne die - nen.

B
die - nen, und ihm al - lei - ne die - nen.

B.c.
die - nen, und ihm al - lei - ne die - nen.

4 # b 4 #

Notenbeispiel 4

Der letzte Vers erscheint dadurch unabhängiger von Versuchungsszene und Personen. In diesem immer gültigen Gebot ist der zeitliche Abstand zwischen biblischem Geschehen und Jetzt-Zeit der Gläubigen aufgehoben.

VI

Zuletzt wurden in den *Musicalischen Gesprächen* zwei nicht im Bibeltext verankerte Stimmen als Stellvertreter der Nachfolger Jesu gezeigt, wie sie sich für ähnliche Situationen die Worte Jesu aneignen. Das nun folgende Beispiel, der Dialog *HErr, ich bin nicht werth* (I, 11) für den 3. Sonntag nach Epiphania, geht von einer anderen Konstellation und ihrem spezifischen Auslegungshintergrund aus.

Auf den ersten Blick sind einige Strukturen ähnlich angelegt wie in der Versuchungsszene: Auch hier, bezugnehmend auf die Verse 5–13 der Perikope Matthäus 8, 1–13, findet eine Begegnung zwischen zwei Personen statt, nämlich zwischen einem Hauptmann, der um Heilung für seinen Knecht bittet (V. 8), und Jesus (vertreten mit V. 13).

Der Hauptmann tritt nach einer achttaktigen *Symphonia* der Posaunen, die einzelne Elemente des Dialogs vorwegnimmt⁴³, zuerst fünfzehn Takte lang (T. 9–23) alleine auf und trägt seine Bitte vor. Eindringlichkeit wird erreicht durch eine chromatische Linie in T. 12–14, die sich steigernde Sequenz T. 16–19 und die flehentliche Dehnung des Wortes „ein“ in T. 21.

⁴³ Vgl.: T. 1f. mit T. 16ff. und T. 38ff.; T. 2f. mit T. 99f. in den Canti und T. 101f. im Tenor; die rhythmische Struktur von T. 4 mit T. 95–98 und T. 121–129, ebenfalls in den Posaunen.

9

T. 8 HErr, ich bin nicht werth, daß du un - ter mein Tach ein - ge - hest, ich bin nicht

B.c. 6 # 4 b b

13

T. 8 werth, Herr, ich bin nicht werth, daß du un - ter mein Tach nur ein wort,

B.c. # b #

21

Notenbeispiel 5

Die Antwort Jesu, in einem eigenen Abschnitt (T. 23–31) vorgetragen, besteht zunächst noch nicht in einer Heilungszusage, sondern in der Selbstcharakterisierung als „dein Arzt“, also als Arzt ‚für dich‘. Die Würde Jesu, der hier mit einem Vers aus dem Alten Testament spricht (2. Mose 15, 26)⁴⁴, wird erhöht durch die Posaunen, die im ganzen Dialog nur seine Redeanteile begleiten, also in den Abschnitten der anderen Personen pausieren oder während des alternierenden Dialogs T. 49–79 ausschließlich die Motive Jesu imitieren.⁴⁵

Ebenso wie in der Versuchungsszene kommen nun zwei Canti dazu, auch hier weitgehend in Terzparallelen. Allerdings folgen sie nicht einer der beiden Personen direkt auf dem Fuße, sondern bringen die textlich und musikalisch gleiche Bitte wie der Hauptmann in einem eigenen fünfzehntaktigen Abschnitt vor (T. 31–45). Sie erhalten so in T. 46–51 die Antwort Jesu als eine, die ihnen direkt gilt und nicht über die Person des Hauptmanns vermittelt ist.

T. 1–8	Alt- u. Tenorposaune	<i>Symphonia</i>	
T. 9–23	Tenor	Matthäus 8, 8 (Paraphrase)	Bitte
T. 23–31	Baß	2. Mose 15, 26	Antwort
T. 31–45	Cantus I u. II	Matthäus 8, 8 (Paraphrase)	Bitte
T. 45–51	Baß	2. Mose 15, 26	Antwort

⁴⁴ Alttestamentliche Aussagen werden sowohl in den Predigten als auch bei Hammerschmidt selbstverständlich Jesus als demjenigen, der als Gottes Sohn von Anfang an auch hinter dem Alten Testament steht, in den Mund gelegt. – In den *Musicalischen Gesprächen* wird 2. Mose 15, 26 noch verwendet in I, 11 und II, 15, weitere alttestamentliche Verse als Worte Jesu in I, 7; I, 10; II, 12.

⁴⁵ Vgl. Anm. 34.

Bis zu diesem Punkt reicht die Erklärung, die oben für eine solche Konstellation erarbeitet wurde, aus: Eine biblische Begegnung bildet die Grundlage und gleichzeitig den Ausgangspunkt für den Transfer auf den als Stimmenpaar erscheinenden Gläubigen, der sich eine der beteiligten Personen zum Exempel oder Vorbild nimmt. Luthers Auslegung bewegt sich wiederum in diesem Rahmen:

„Ein seer treffliches Exempel ist es, das diser Man so gewiß und eygentlich auff das wort Christi fussen kan. Erstlich versihet er sich zu Christo alles gottes. Darnach bittet er nicht mer, denn er soll nur ein wort sagen, auff das selbe harret er mit höchstem vertrauen und freude als auff den eynigen schatz, wenn er den hab, das seinem Knecht nichts mehr felen, sonder er frisch und gesund wer sein. Das lerne jhm nach thun, der du das wort schon hast.“⁴⁶

Auch Arndt läßt den entsprechenden Abschnitt seiner Predigt handeln *Vom Hauptmann und seinem gewaltigen Glauben* und entfaltet darin Demut, Stärke, Liebe und Nutzen des Glaubens.⁴⁷

In der Vertonung Hammerschmidts findet sich nun aber eine Textänderung, die nicht nur die Gläubigen, sondern auch den biblischen Hauptmann betrifft. Anstelle von „so wird mein Knecht gesund“ (V. 8) heißt es „so wird meine Seele gesund“. Diese Textfassung entspricht wörtlich einem seit dem 10. Jahrhundert nachweisbaren Kommuniongebet, das seit der Zeit Pius' V. (1566–1572) eines der für den Priester verbindlichen Rüstgebete des römisch-katholischen *Ordo missae* ist.⁴⁸

Heinrich Müller zieht eine sehr ähnlich klingende Parallele zwischen Hauptmann und Gläubigem: „Schlechte Glückseligkeit, daß JESus in dein Hauß komme, wann er nicht auch in dein Hertz kommt. Noch kommt JESus, mein Christ, an dein Hertz, antworte du mit dem Hauptmann: Herr, ich bin nit werth, daß du in mein Hertz gehst.“⁴⁹ Der Schwerpunkt liegt damit weniger auf dem gläubigen Zutrauen zu Christus wie bei Luther, sondern stärker auf dem Erkennen und Bekennen der eigenen Sündhaftigkeit. Verschärfend wirkt der Hinweis, Jesus komme „noch“, also vielleicht irgendwann einmal nicht mehr. Dem Haus des Hauptmanns entspricht das Herz des Menschen, und es liegt nahe, daher unter dem kranken Knecht die kranke Seele oder zumindest den kranken Inhalt des Herzens zu verstehen.

Tatsächlich zieht Müller die Krankheit des Knechtes auf die geistliche Ebene: „Die Gicht ein Bild der Sünden. [...] Der Gichtbrüchige lag. Der Sünder ligt auch, er ligt im

⁴⁶ M. Luther, *Hauspostille* [s. Anm. 21], S. 121.

⁴⁷ J. Arndt, *Postilla* [s. Anm. 21], S. 202 und 205–207.

⁴⁸ Bernhard Klaus, „Die Rüstgebete“, in: *Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes*, hrsg. v. K. F. Müller und W. Blankenburg, Bd. 2, Kassel 1955, S. 536. – Vermutlich war dieses Gebet auch in protestantischen Gebieten noch bekannt; der erste Teil findet sich z. B. zu Beginn eines „Gebät[s] vor dem H. Abendmahl“ in: *Tägliches Himmelauffsteigentes Opfer. Christliches Gebätbuch* / [...], Frankfurt/Main 1673, S. 83.

⁴⁹ H. Müller, *Evangelische Schluß-Kette* [s. Anm. 21], S. 150.

Argen wie die Sau im Koth; [...].“⁵⁰ Seine Auslegungen zu Krankenheilungen enthalten grundsätzlich diesen Gedankengang, so auch bei der Heilung des Aussätzigen, die den ersten Teil (V. 1–4) der Perikope des 3. Sonntages nach Epiphania einnimmt: „Denn was ist die Sünde anders als ein geistlicher Aussatz? Siehe, ein Aussätziger. Siehe dich selbst an, so siehest du diesen Aussätzigen. Dieser eine ist der Spiegel, darinn wir alle unser Bild finden.“⁵¹

Genauso häufig wie bei Müller findet sich die dargelegte Exegese bei Arndt, auch wenn er sie nicht auf den Knecht des Hauptmanns anwendet. Am Beispiel der Heilung des Taubstummen, Perikope des 12. Sonntages nach Trinitatis, kommt sein Textverständnis klar zum Ausdruck:

„Dieser arme Mensch ist unser aller Bild und Spiegel / in welchem wir uns selbst und unser Elend besehen und anschauen sollen. Dann diß ist die Hauptursach / warumb uns der liebe GOtt solche arme Leut für die Augen stellet / als wollte er sagen: Sihe diesen armen Menschen an / so sihest du dich selbst / was dieser außwendig ist an seinem Leibe / das bistu inwendig in deiner Seele.“⁵²

Wichtig ist, daß es sich dabei um eine prinzipielle Auffassung des Textes handelt, die von Anfang der Predigten an greift, und nicht etwa um den letzten Schritt der Auslegung.

Dieser Auffassung trägt die vorliegende Komposition Hammerschmidts Rechnung, indem sie – wie gezeigt – die Gläubigen auch hier sehr früh einbezieht. Außerdem fügt Hammerschmidt weitere perikopenfremde Texte an, die die geistliche Zielrichtung verdeutlichen:

T. 51–74	Tenor, ab T. 62 Cantus I u. II dazu	Matthäus 8, 8 (Paraphrase)
	Baß	Matthäus 9, 2
T. 74–83	Baß	Matthäus 9, 2
		Matthäus 8, 13
T. 84–130	Tutti	Psalm 103, 2+3

Nach den Abschnitten des Hauptmanns und der Gläubigen mit der jeweiligen Antwort Jesu (T. 1–51) nimmt der Hauptmann mit seiner Bitte ab T. 51 den Dialog mit Jesus wieder auf, an dem dann ab T. 62 auch die Gläubigen teilnehmen. Jesus antwortet jetzt mit der Zusage an den Gichtbrüchigen aus Matthäus 9, 2: „Sey getrost, [...] deine Sünde

⁵⁰ Ebd., S. 148.

⁵¹ Ebd., S. 143.

⁵² J. Arndt, *Postilla* [s. Anm. 21], S. 1129. – Sehr ähnlich die Parallelstelle bei H. Müller, *Evangelische Schluß-Kette* [s. Anm. 21], S. 702: „Dieser Tauber und Stummer ein Spiegel, darinn sich präsentirt das Bild aller Menschen, wie sie Fleisch vom Fleisch geboren seyn. Dann, was er äusserlich am Leib, das sind wir alle von Natur innerlich an der Seelen.“ Müller gibt im folgenden eine lange Aufzählung verschiedener „Tauber“ und „Stummer“ in allen Ständen und Lebensaltern (S. 704).

sind dir vergeben.“ Erst dann erfolgt in einem kleinen solistischen Abschnitt die Antwort aus der Perikope.⁵³ Der ausgedehnte Schlußteil im Tutti formuliert mit Psalm 103, 2 und 3 die Aufforderung zum Dank sowohl für geistliche als auch für leibliche Heilung: „Meine Seele, lobe den Herren, und vergiß nicht, was er dir guths gethan hat: der dir alle deine Sünde vergiebet, und heilet alle deine Gebrechen.“

VII

Zusammenfassend läßt sich sagen: In den untersuchten Predigten Arndts und Müllers dominiert die geistliche Auslegung, die Zustand und Heilung bestimmter, in der Bibel genannter Kranker als Bild für die geistliche Krankheit der Menschen im allgemeinen liest.⁵⁴ Diese Art der Exegese dient zur Übertragung und Zuspitzung auf die Situation des Hörers, der in den Predigten oft auch direkt angeredet wird. Das Ziel ist es, sich die biblische Figur nicht (nur) als Exempel für das eigene Handeln in der Folgezeit, im Sinne eines chronologischen Nacheinander, vorzunehmen; der häufig eingesetzte Begriff des „Spiegels“ zeigt vielmehr, daß es um eine Erkenntnismethode geht, bei der gleiche Züge in der Verfassung der biblischen Person und dem Wesen des Gläubigen festgestellt werden sollen.

Typisch ist der betrachtende, reflektierende Charakter dieser Haltung, die sich nicht erst im Einsatz von reflektiven Texten wie Gebeten oder Meditationen äußert, sondern schon die Auffassung biblischen Geschehens selbst bestimmt. Für die Vertonung bedeutet das, daß durchaus auch die allegorische, „reflektive“⁵⁵ Umsetzung eines ursprünglich „realen“ biblischen Geschehens möglich ist, ja sogar das Verständnis der Zeit deutlicher zum Ausdruck bringt als eine auf die buchstäbliche Inhaltsebene beschränkte Wiedergabe.

⁵³ Matthäus 8, 13: „Gehe hin, dir geschehe, wie du gegläubest hast.“

⁵⁴ Schon im Verständnis der Hochzeit zu Kana zeigte sich die Bewegungsrichtung von biblischer Einzelsituation zu überzeitlicher Geltung.

⁵⁵ Der Terminus „reflektiv“ ist im Hinblick auf die Vorstellung des „Spiegels“ noch zutreffender.